

## **São Paulo Por Blaise Cendrars e Minas Gerais por Oswald de Andrade: Ressignificação do Olhar Simbólico**

**(Análise fundamentada no Neo-estruturalismo Semiótico)**

*Por: Prof. Dr. Jayro Luna (Jairo Nogueira Luna)*

Blaise Cendrars teve papel decisivo na formação de alguns aspectos do pensamento do grupo modernista paulista de 1922. Sua ligação com Oswald de Andrade já foi objeto de intensas e acaloradas discussões acerca de quem influenciou mais, de que modo e quando. Basta aqui citar os trabalhos desenvolvidos e apresentados no encontro internacional “Brasil: A Utopialândia de Blaise Cendrars” realizado em São Paulo, pela FFLCH/USP em 1997. Lembramos ainda do livro de Carlos Augusto Calil, *Etc..., Etc... (Um Livro 100 % Brasileiro)*, bem como a coleção de volumes em edição bilíngüe das obras de Blaise Cendrars pela UFPA, do livro organizado por Alexandre Eulálio e posteriormente revisto e reeditado por Carlos Augusto Calil, *A Aventura Brasileira de Blaise Cendrars*, entre outras obras publicadas no Brasil.

Haroldo de Campos em seu texto “Uma Poética da Radicalidade” (prefácio à edição das “Poesias Reunidas de Oswald de Andrade” pela Civilização Brasileira, 1971) comenta acerca da relação entre o poeta futurista francês e o poeta da radicalidade modernista brasileira:

“Cendrars descobria o Brasil, pela mão de Oswald e seus companheiros modernistas, como um momento novo, excitante, no seu roteiro peregrino sensível à cata da pureza selvagem. ‘Por excelência um ser de mediação’, como o classificou Pierre Furter, ele era também, irremediavelmente, um despaisado, um homem sem um possível contexto de situação. (...) Já Oswald, na congenialidade dos elementos primitivos que convocara para usa poética - e sob cujas deglútia as apuradas

técnicas estrangeiras -, estava redescobrando a realidade brasileira de uma perspectiva original e situando-se nela. Assumia o mapa diacrônico dos vários Brasis coexistentes, em tempos (estágios) diversos, num mesmo espaço de linguagem, e assumia-o inscrevendo-se nele, observador observado de um contexto de conflito.”

(CAMPOS: 1971, p. 39)

Olharemos com uma certa brevidade, mas com inteireza de sentidos os poemas que Blaise Cendrars compôs para São Paulo, que constam de *Feuilles de Route Sud-Américains* com o título de “II. São - Paulo”. Incluiremos nesse grupo, o último poema da parte anterior desse livro, “Le Formose”, que tem o título também de “São Paulo” e o primeiro da parte posterior a “II. São Paulo” que se intitula “Départ”, assim temos um grupo contínuo de 8 poemas que parece montar a visão de Cendrars desde a sua primeira chegada à cidade de São Paulo e sua partida.

O último poema de “Le Formose”: “São - Paulo” datado de fevereiro de 1924, marca o final da viagem de Havre, França, até o Brasil, mais precisamente o final da subida da serra, quando a capital paulista já se avizinha nos seus arredores ao poeta-viajante: “Enfin voici des usines une banileus un gentil petit tramway”.

A medida que os versos avançam acompanhamos também a chegada do trem à estação: “Des conduites électriques / Une rue populeuse avec des gens qui vont faire leurs emplettes du soir / Um gazomètre / Enfin on entre en gare / Saint - Paul”.

A agitação da estação faz com que o poeta teça comparações com outros locais agitados e urbanos da Europa, a primeira comparação é com a estação de Nice, na França, logo a seguir, porém, busca aproximá-la com a de Londres, momento de encontro com os amigos:

“Je crois être en gare de Nice / Ou débarquer à Charring-Cross à Londres / Je trouve tous mes amis / Bonjour / C’est moi ».

Esse verso final (« C’est Moi ») tem uma ambígua e rica interpretação. É mais do que apenas o cumprimento ao encontro de final de viagem com os amigos paulistas que o esperavam. O poeta se apresenta em seu(s) poema(s), formado por seu(s) poema(s), tem, pois, um sentido metapoético. Os poemas que se constituem pelas impressões das viagens formam não apenas uma característica da poesia de Blaise Cendrars, mas fundindo-se nessa viagem-linguagem, o poeta está nos seus poemas: “C’est moi”.

Não é por acaso, que mais adiante, no último poema de “II.São - Paulo”, o poema homônimo a este (“Saint - Paul”) o poeta se revela e se identifica na paisagem que observa: “Saint-Paul est selon mon coeur”.

O primeiro poema da secção “II. São - Paulo” é “Debout”, apresenta o primeiro amanhecer em São Paulo. A noite e o dia parecem agir num moto-contínuo, num ciclo sucessivo que envolve a vida ao redor: “La nuit s’avance / Lê jour commence à poindre / Un fenêtre s’ouvre”. Avançar, despontar, abrir são ações que ocorrem independente da ação do homem, mas contíguas a ele: “Un homme se penche a dehors en fredonnant”. Este homem que observa é como Blaise Cendrars tentando entender o novo mundo que se abre aos seus olhos; “Il est en brás de chemise et regarde de par le monde”.

O vento que sopra a seguir vem como um murmúrio do inconsciente, incontrolável a dominar-lhe os sentidos: “Le vent murmure doucement comme une tête bourdonnante.”

No poema “La Ville se Réveille”, São Paulo ainda é uma cidade que “acorda”, diferentemente na megalópole atual que sequer dorme, embora, no poema, esse acordar / revelar-se da cidade se faça de forma urbana e barulhenta: “Les premiers trams ouvriers passent / Um homme vend des journaux au milieu de la place”. Fica subentendido que enquanto a cidade

aparentemente dormia, os jornais se faziam em constante trabalho noturno, revelando-se agora o seu resultado no eco ouvido pelo poeta das sílabas finais dos nomes dos jornais: “STADO... ERCIO... EIO”.

As buzinas ressoam abafando parte dos nomes dos jornais: “Des klaxons lui répondant / Et les premières autos passent à toute vitesse.”

Essa velocidade com que a cidade acorda surpreende o poeta observador.

O poema seguinte traça como que um breve comentário acerca desse ruído matinal (“Klaxons Électriques” - observemos que o nome da principal revista modernista ecoa nesses “Klaxons” de Cendrars): “Ici on ne connaît pás la Ligue du Silence”.

A confirmação de que se está num desses “pays neufs”, em que a tradição é superada pelo progresso urbano e pela economia capitalista: “La joie de vivre et de gagner de l’argent s’exprime par la voix des klaxon set la pétarade des pots d’échappement ouverts”.

Assim a cidade de São Paulo apresenta-se aos sentidos de Cendrars como uma orquestra polifônica e desafinada de ruídos os mais diversos, atestando movimento e dinâmica que surpreendem as expectativas do poeta. É preciso compreender esse novo mundo segundo alguma coerência prismática. Em “Menu Fretin” a observação das cores nos três primeiros versos leva o poeta a sentir esse cenário de país novo, sem tradição, pela ocorrência repetitiva do adjetivo “cru”: “Le ciel est d’un bleu cru / Le mur d’en face est d’un blanc cru / Le soleil cru me tape sur la tête”. Na seqüência do poema se cria uma oposição algo Levis-straussiana, antropológica, no sentido de que o “cru” se opõe agora ao “frire”: “Une négresse installe sur une petite terrasse fait frire de tout petits poissons sur un réchaud découpé dans une vieille boîte à biscuits”.

A “negra” aqui deixa de ser apenas cor, como nos versos anteriores eram o azul, o branco e a luz do Sol. O adjetivo “pequeno” se repete qualificando tanto o terraço quanto os peixinhos e a reciclagem utilitária da “velha lata de biscoitos” coloca no cenário da cidade, agora, a contradição econômica entre a “felicidade de viver e ganhar dinheiro” do poema anterior com a pobreza e a marginalidade desta cena.

Os “peixes pequenos” não é uma referência apenas aos peixes fritos, mas também à condição social da negra e dos dois negrinhos, se lembramos da analogia vieiriana no “Sermão de Santo Antônio aos Peixes”, um peixe grande come muitos peixes pequenos, mas seria melhor que um peixe grande desse de comer a muitos peixes pequenos. Cendrars sintetiza aquela analogia numa imagem como um flash do cotidiano.

O verso final do poema: “Deux négrillons rongent une tige de canne à sucre”, nos mostra a tímida felicidade - síntese da pobreza - representada pela doçura do rolete de cana.

Em “Paysage” o poeta do cotidiano citadino se transforma num poeta pintor ao modo cesário-verdiano modernista. O muro é pintado a esmalte e se emoldura perfeitamente enquadrado na janela: “Le mur ripoliné de la PENSION MILANESE s’encadre dans ma fenêtre”. De certo modo, não é propriamente uma pintura, mas uma fotografia artística, instantâneo fixado pelo olhar fotográfico do poeta que faz do seu quarto de hotel a câmera escura e suas retinas formam o filme: “Je vois une tranche de l’avenue Sao-João”. Um movimento rápido de bondes e carros dá dinâmica veloz ao cenário: “Trams-trams trams trams / Trams-trams trams trams”. O contraste no movimento urbano se concretiza pela imagem de carrocinhas puxadas por grupos de três burros amarelos: “Des mulets jaunes attelés par trois tirent de toutes / petites charrettes vides”. As pimenteiras dão um contexto algo bucólico ao centro de São Paulo dos anos 20 e a “placa gigante da Casa Tokyo” se funde ao sol nascente que verte verniz:

“Au-dessus des poivriers de l’avenue se détache l’enseigne géante de la CASA TOKYO / Le soleil verse du vernis.”

As cores com que pinta seu quadro-fotograma: o esmalte do muro da Pension Milanese, os burros amarelos e o verniz do Sol dão um colorido vivo, tropicalista ao cenário urbano da capital paulista, as pimenteiras e o letreiro da Casa Tokyo conferem um sentido orientalista, exótico, ao ocidental tropical.

No último poema desta secção, “Saint-Paul”, Cendrars já se apresenta identificado com a cidade que visita: “J’adore cette ville / Sain-Paul est selon mon coeur / Ici nulle tradition / Aucun préjugé / Ni ancien ni moderne.”

A tradição é substituída pelo cosmopolitismo e pelo sentido de modernidade que se materializa no progresso urbano e tecnológico: “Seuls comptent cet appétit furieux cette confiance absolue cet optimisme cette audace ce travail ce labeur cette spéculation qui font construire dix maisons par heure de tous styles ridicules grotesques beaux grands petits nords sud égyptien yankee cubiste ». O verso bárbaro imenso formando um parágrafo sem pontuação dá bem a forma poética compatível com o espírito moderno tanto da poesia futurista de Cendrars quanto do crescimento da capital paulista. O “prévoir l’avenir le confort l’utilité la plus-value” do verso seguinte ironiza o desenvolvimento caótico da cidade fundado numa ideologia burguesa, uma vez que como o poeta viu e transformou em versos, a negra que fritava peixinhos numa lata de biscoitos, os burrinhos amarelos que puxam carroças em meio aos bondes e carros, essa previsão de conforto se contrapõe à mais valia, assim como o futuro se faz sem tradição, mas também sem reconhecimento de sua origem ou de identidade: “Tous les pays / Tous les peuples”. O poeta diz gostar disso, não pelo que se possa apresentar como contradição ou crítica social, mas pelo que aquela imagem representa de busca, de transformação da paisagem e, no caso

específico do poeta estrangeiro que vem ao Brasil pela primeira vez, a expectativa do exótico tropical, de um mundo selvagem (“macumba para turistas” no dizer de Oswald) por uma outra realidade, também algo selvagem, algo exótica, mas fruto de uma transposição caótica das influências européias num processo de colonização: “J’aime ça / Les deux trois vieilles maisons portugaises qui restent son des faïences bleues”

O primeiro poema da secção seguinte de Feuilles de Route Sud-Américaines é “Départ”. Blaise Cendrars faz referência ao momento da partida de São Paulo, retornaria pouco tempo depois, numa segunda viagem, mas agora é o momento da despedida, e o poeta destaca a impressão que lhe causou na partida a figura de Oswald de Andrade, que lhe parecia sombrio, tenebroso: “Pour la dernière fois je reprends le caminho do Mar / Mais je n’en pás à cause d’Oswald qui a le cafard / Et qui fait le sombre ténébreux”. Essa impressão do estado de Oswald se transfere para o cenário, a estrada e os defeitos possíveis do automóvel: “La Serra est dans le brouillard / L’auto a des à-coups / Le moteur des rates”.

Qual era de fato a razão das preocupações oswaldianas, não podemos ir além de conjecturas, desde motivos pessoais, amorosos, aos poéticos e estéticos. Mas o fato é que Oswald fez um ato antropofágico à poesia futurista de Cendrars, transformando elementos característicos dessa poesia de viagem, cosmopolita, dinâmica, numa busca de identidade. Se Cendrars se reconheceu nos espaços exteriores ao mundo da tradição e ao cenário interno da França do início do século XX, superando barreiras para além da admiração da Torre Eiffel e do pólo cultural artístico da cidade-luz, lugar comum de seu tempo e de sua condição de poeta francês e europeu; Oswald, por sua vez, vai buscar no interior de seu país as razões e as motivações para se apresentar ao mundo não como um brasileiro europeizado, mas um radical devorador de culturas, idéias, conceitos que os transforma em uma nova cultura, uma

nova idéia, um novo conceito, retrato meta-histórico e meta-poético, para não dizer, metamoderno, de si mesmo. Representativo desse processo oswaldiano é o conjunto de poemas intitulados “Roteiro de Minas”.

“Roteiro de Minas” é um conjunto de 28 poemas publicados em *Poesia Pau-Brasil* (1925). Os poemas parecem ser o resultado poético de uma viagem que os modernistas paulistas fizeram a Minas Gerais um ano antes - 1924 - entre eles, além de Oswald, estavam Mário de Andrade, Tarsila do Amaral e o franco-suíço Blaise Cendrars, que ao que parece, deu ao grupo, com seu olhar de estranhamento, a possibilidade de ver também num certo nível crítico de estranhamento, porém, diverso do de Cendrars, a questão da identidade nacional, do progresso e da história do país. O grupo chegou de trem a São João Del-Rei, na semana santa, e de lá visitaram a vizinha Tiradentes, Congonhas, Ouro Preto entre outras localidades do chamado roteiro das cidades históricas.

Os 28 poemas de “Roteiro de Minas”, em nosso modo de ler, podem ser reagrupados em dois grupos, o primeiro que compreende os 12 primeiros poemas (de “Convite” a “Casa de Tiradentes” parece ter uma visão algo nostálgica, melancólica da paisagem local, destacando a força da tradição, da miscigenação, da resistência no tempo de costumes ainda coloniais. O segundo grupo, de 16 poemas, indo de “Chagas Dória” até o último (“Ocaso”) apresenta o choque entre o progresso que começa a chegar via trem, correio, jornal e pelos próprios modernistas ali, na tarefa de redescobrir o passado histórico e redimensioná-lo num novo olhar.

O poema inicial, “Convite”, começa com a acumulação de imagens (fotogramas instantâneos) de imagens de “São João Del Rei / A fachado do Carmo / A igreja branca de São Francisco / Os morros / O córrego do Lenheiro”. Na segunda estrofe, o poeta faz o “convite” ao leitor: “Ide a São João Del Rei / De trem / Como os paulistas foram / A pé de ferro”.



Novos bandeirantes da descoberta do interior, o convite é um incentivo à redescoberta do passado histórico, mas “com pé de ferro”, isto é, com decisão, vigor, sem medo de encontrar suas raízes.

Em “Imutabilidade”, novamente a acumulação de imagens (instantâneos fotográficos): “Moça bonita em penca / Sete-lagoas / Sabará / Caetés / O córrego que ainda tem ouro / Entre a estação e a cidade”. Localidades e cidades são colocadas numa sobreposição de espaço e tempo, mas o que fica é o sentido da “imutabilidade”, presa que foi a imagem na “câmera eye” da percepção do poeta, eternizadas nos versos as imagens apresentam em sucessão dinâmica a história pelo simples evocar de seus nomes. O final do poema apresenta a cena caipira do tocador de viola, melódico, mas não monótono: “E o mequetrefe / Vai tocar viola nas vendas / Porque a bateia está ali mesmo”. A proximidade entre a mina com seu ouro, a venda com sua bebida e a viola com a música e a poesia é a intersecção de espaços num tempo imutável.

Em “Traituba”, ainda a técnica da acumulação de imagens: “O sobrado parecia uma igreja / Currais / E uma outra árvore / Para amarrar os bois / O pomar de toda fruta / E a passarinhada / Joá na roça de milho / Carros de fumo puxados por 12 bois”, até aqui a acumulação se faz, nesse poema, não pela simples enumeração, como ocorrera em “Convite” ou “Imutabilidade”, mas por um processo de exárgia, em que os versos se formam pela enumeração do elemento acrescido de um dado de lugar ou estado: “Joá na roça de milho / Carros de fumo puxados por 12 bois”, o final (os dois últimos versos) a acumulação se acelera e fica algo como uma enumeração caótica, no dizer de Leo Spitzer: “Codorna tucano perdiz araponga / Jacu nahmbu juriti”. Os nomes de pássaros todos, assim acumulados, montam uma imagem bucólica, mas de caráter cubo-futurista pelo processo.

O poema seguinte, “Semana Santa” é dos mais ricos de imagens do conjunto. As festividades da semana santa em São João Del Rei criam um clima tenuamente alegre na cidade: “O céu de comemoração / Diz que a Tragédia passou longe”. O Brasil é apresentado como lugar do ouro nas serras mineiras: “O Brasil é onde o sangue corre / E o ouro se encaixa / No coração da muralha negra”. O “sangue” que “corre” é o dos escravos mineiros, a “muralha negra” é seu testemunho. A “Tragédia” que passou longe é a de Cristo, mas aqui outras tragédias se denunciam pela Natureza amplamente personificada: o céu diz, o sangue corre, o ouro se encaixa. A “muralha negra” se apresenta “Recortada / Laminada / Verde”, numa acumulação de adjetivos que evidenciam seu significado histórico, e também de natureza exuberante.

“Procissão do Enterro” evoca o sentido da audição por meio de relações sinestésicas: “A Verônica estende os braços” (táctil), “E canta / (...) / Todos escutam / A voz na noite” (audição), “Cheia de ladeiras acesas” (visual). A metonímia no final (ladeiras por velas nas ladeiras) dá o tom fotográfico do poema.

“Simbologia” transforma os personagens bíblicos em caricaturas arquetípicas pela sobreposição das qualidades dos populares que as representam: “Abraão tem bigodes pretos”, “Isaac é inocente pequeno e nuzinho”, “Os homens que carregam o caixão / Estão todos de branco / e descalços”, “O soldado romano / É zangadíssimo / E tem cabelo na cara”. Por esse processo, a que conceito de símbolos o poeta se refere? Com certeza é um conceito de símbolo que permite a paródia como corolário, ou seja, domina o ambiente alegórico no poema. O quadro que se monta em “Simbologia” com os personagens bíblicos revividos pelos populares que, no entanto, não deixam de representar-se a si mesmos. Seus trajes estão mais para parangolés dum Oiticica - se me permitem o sincronismo - do que para figurinos de teatro religioso. O olhar

livre e crítico de Oswald capta o contraste e fecha a cena com “O padre” que “saiu para a rua / De dentro de um quadro antigo”. A rua e o quadro antigo estão ali, de modo que a tridimensionalidade da rua desconfigura a seriedade do quadro antigo e bidimensional, revelando aí as contradições de espaço e de tempo. “Simbologia” ressignificada.

O poema “São José Del Rei” (atual cidade de Tiradentes) parece aludir ao percurso de 12 km de trem entre São João Del Rei e Tiradentes: “Bananeiras / O Sol / O cansaço da ilusão / Igrejas / O ouro na serra de pedra / A decadência”. O poema fecha com um substantivo conclusivo: “A decadência”. O ouro da serra de São José, já no início do século XX não tinha rendimento econômico para a indústria de mineração aurífera: “O cansaço da ilusão”. “Bananeiras” entre “Igrejas” num efeito de acumulação que transgredir pelo contraste típico da nossa tropicalidade.

“Sábado de aleluia” apresenta imagens duma festividade algo carnavalesca: “Serpentes de fogo procuram mordeu o céu / E estouram / A praça pública está cheia”. Nos dois versos seguintes, o “arcebispo” se apresenta como representante do passado, da tradição: “E a execução espera o arcebispo / Sair da história colonial”. O passado parece se apresentar de forma anacrônica em constante refabulação no cenário. Os dois versos seguintes apresentam uma das mais belas imagens poéticas do livro: “Longe vai tempo soltaram a lua / Como um balão de dentro da serra”. A lua-balão que sai da serra que guarda o ouro, representando no céu a atmosfera melancólica do tempo colonial.

Na imagem final, apresenta-se “Judas” que “balança caído numa árvore / Do céu doirado e altíssimo”. Uma árvore que se mistura ao céu, de onde cai ou balança Judas, imagem plástica que funde o céu como fundo à árvore em que um Judas de pano - como era tradição comum no sábado de aleluia -, seu balanço é acompanhado pelo das palmeiras, estas por sua vez,

acompanhadas dos “Jardins” (natureza transformada) e “Negros” (vítimas da colonização e da exploração do ouro). Assim a figura de “Judas”, do “arcebispo” que sai da história colonial, da Lua melancólica, das palmeiras e dos negros compõem de fato o jardim, um jardim edênico, tropical e contraditório.

“Bumba meu boi” começa com dois adjetivos: “Descolocado / Arrebetado” mostrando a sensação de estranhamento causada pela cena folclórica. O poema faz uso da linguagem popular e coloquial: “Vai saí / A companhia do arraiá”, como se fosse a inserção na imagem de uma gravação fidedigna do momento. O “bumba meu boi” é comparado com a tourada, porém, é uma tourada alegre, que dança varando a noite: “Sob o estandarte / A tourada dança / Na música noturna”.

“Ressurreição” faz alusão aos sinos que tocam nas várias igrejas: “Um atropelo de sinos processionais / No silêncio”. A sibilização tem por objetivo a conotação onomatopáica dos sinos que ecoam. Os quatro versos do poema colocam um duplo espaço, os dois primeiros parecem se referir ao interior da igreja, os dois seguintes ao exterior: “Lá fora tudo volta / Á espetaculosa tranqüilidade de Minas”. As polissílabas do verso final e a recorrência ao som do “i” criam a sensação fônica do som refluindo em decrescente. Assim, o que renasce não é propriamente o Cristo, mas o silêncio das serras de Minas que circunda a cidade, logo após o atropelo de sinos.

“Menina e Moça” afirma que o colorido das procissões, missas e festas religiosas encanta os olhos, este seria o sentido mais aguçado nestes eventos: “Gostei de todas as festas / Porque esse negócio de missa / E procissão / É só para os olhares”. Versos de sentido profano, já que o sentido religioso e seu sentimento respectivo são relativizados em razão do poder icônico do evento. Não foi por acaso, que desde o final

da idade média e principalmente no barroco, a Igreja desenvolveu técnicas de comunicação visual. Porém, nestes versos, “os olhares” têm outro sentido, principalmente se atentarmos no título do poema (“menina e moça”). Tais festas religiosas são o principal momento de encontro da comunidade local, e uma grande oportunidade para se arranjar namoros e casamentos: “Vou agora triste no trem / Com aquela paixão / No coração”. A paixão aqui, não é apenas a lembrança da representação da “paixão de Cristo”, espetáculo cênico característico da semana santa, mas também o sentimento melancólico e amoroso dos olhares com intenção de namoro. A tristeza sentimental se confirma pela idéia de sofrer pela ausência e pela despedida: “Vou emagrecer / Junto às palmeiras / Malditas / Da fazenda”. Lembremos dos madrigais de Silva Alvarenga e suas referências às mangueiras e laranjeiras como testemunhas do idílio com Glaura.

O poema pode ser dividido em duas partes, os primeiros quatro versos relativos aos sentimentos de uma menina, feliz com o colorido e a visualidade das festas, os seguintes, com os sentimentos de uma moça apaixonada.

Em “Casa de Tiradentes” a casa do mártir da inconfidência mineira é evocada como símbolo de um passado esquecido, ou ainda, de sentido ambíguo: “A Inconfidência / No Brasil de ouro / A história morta / Sem sentido”. De fato, Tiradentes tornou-se herói e símbolo do sentimento de nacionalidade mais por obra republicana que buscava encontrar símbolos não imperiais para criar mitos nacionais do que por uma tradição vinda do século XIX, assim existe uma lacuna no tempo entre o fato histórico e seu significado a partir da proclamação da república. O “Brasil de ouro” é estritamente Minas Gerais e Rio de Janeiro e, sabe-se, o projeto de independência dos inconfidentes restringia-se a essa região e algumas regiões próximas. Em uma conferência realizada em Piracicaba em 1945, Oswald dissera que “No fundo do sonho

de Vila Rica estava a República, estava a siderurgia, estava a universidade” (“A Lição da Inconfidência”). Oswald envolvido pelo ideal republicano de criação de mitos heróicos reivindica a Tiradentes um valor que, porém, não tinha ainda encontrado na manifestação popular e cultural (“havia por esse Brasil afora mais retratos de dona Maria I que retratos de Tiradentes”).

O abandono do significado que Oswald pretende atribuir à Inconfidência causa-lhe desconforto e tristeza: “Vazia como a casa imensa / Maravilhas coloniais nos tetos / A igreja abandonada”. O Sol, testemunha contínua dos eventos integra-se agora ao cenário de paz aparente, resultado mais da alienação do que de alguma felicidade: “E o sol sobre muros de laranja / Na paz do capim”.

“Chagas Dória” nome de estação de trem em São João Del Rey, homenagem ao diretor da Estrada de Ferro Oeste de Minas é o título do poema seguinte. O primeiro verso: “Picassos na parede branca / E mais nada”, alude às formas geométricas dos tijolos pintados de branco da estação, referência à fase cubista do grande artista, mas também é uma forma de criar uma contraposição entre a riqueza da acumulação de ornamentos do barroco circundante no cenário da cidade e a geometria simples da estação. Na seqüência do poema, num corte digno da melhor montagem eisensteniana, Oswald passa para a sacristia de uma igreja: “Mas na sacristia / Uma imagem barbuda / Arregalada de santidade / Me espera como uma criança de colo”. Os adjetivos “barbuda” e “arregalada” dão o sentido dessa ornamentação barroca: contraditória, ambígua, cumulativa. O verso final traz o símbolo da ingenuidade de que certas obras sacras buscam se adornar, notadamente nas imagens de anjos e santos. A partir desse poema, entramos no segundo momento de “Roteiro de Minas” em que há a contraposição entre o novo, o progresso e a urbanização típica do século XX que se opõem e modificam

o tradicional e o antigo, muitas vezes com prejuízos de ambos os lados.

“Mapa” se abre com acumulação de localidades do mapa ferroviário da época da linha da estrada de ferro do oeste mineiro que ia até a barra do Paraopeba, espécie de poema *ready-made* feito a partir do mapa: “Ibitiruna / Campos Sertanejos / Carmo da mata / Tartária”. A “máquina de brincadeira” é referência ao trem, e a viagem foi para o grupo de paulistas, ao que parece, um momento de alegria e descontração, além da possibilidade de reflexão da imagem que possuíam do Brasil: “E a máquina de brincadeira / Que corre dois dias / Atrás da barra do Paraopeba”. Por outro lado, a “máquina de brincadeira”, no contexto poético, é o próprio poema oswaldiano, bem humorado, sutil, porém, satírico e não raras vezes, sarcástico, fundado na paródia, na blague, na destruição canônica do padrão poético vigente.

“Capela Nova” se apropria do nome de dois estabelecimentos da pequena localidade: “Salão Mocidade / Hotel do Chico”. Contrapõe-se à mocidade que dá nome ao “salão” (supomos, de barbearia, como era típico nesses casos) “Uma igreja velha e cor-de-rosa”. O rosa da igreja cria um sentido *kitsch* “Na decoração dos bananais / Dos coqueirais”.

“Documental” abre-se com uma proposta de referência de montagem eisensteniana, já pela citação do cinema em si: “É o Oeste no sentido cinematográfico / Um pássaro caçoa do trem / Maior do que ele”. A ironia se instala pela referência ao nome da estação (“A estação próxima chama-se Bom Sucesso”). No verso seguinte a citação à técnica da montagem por meio da ambigüidade do significado da palavra “cortes”: “Floresta colinas cortes / E súbito a fazenda nos coqueiros” O verso final, ainda em técnica de montagem, coloca um final alegre e lírico ao poema: “Um grupo de meninas entra no filme”. O filme agora é o poema, poema-filme.

Em “Paisagem” a técnica de montagem é acompanhada por imagens metafóricas dinâmicas que conferem cor e movimento ao cenário observado da natureza: “Na atmosfera violeta / A madrugada desbota / Uma pirâmide quebra o horizonte / Torres espirram do chão ainda escuro / Pontes trazem nos pulsos rios bramindo / Entre fogos”. O verso final alude ao alumbramento da percepção poética com a aurora no cenário das montanhas de Minas: “Tudo novo se desencapotando”. Notemos o adjetivo “novo” que se contrapõe aos poemas iniciais de “Roteiro de Minas” que buscavam comentar acerca do passado, do valor da tradição, de quão velho era este ou aquele elemento criado pelo homem ou pela natureza.

Para Haroldo de Campos, o poema “Ao Longo da Linha” é um bom exemplo em que “importa (...) a geometria sucinta, a objetividade câmara-na-mão” (CAMPOS: 1978, p. 44). Vera Lúcia Oliveira observa que esse “é o estilo telegráfico, epigramático, das breves e incisivas poesias, em que as imagens são montadas por um processo de justaposição e a pontuação é totalmente abolida. Nunca se vira na poesia brasileira uma tal síntese e concisão” (OLIVEIRA: 2002, p. 109). A montagem da câmara eisensteniana atinge aqui a dinâmica absoluta do movimento: “Coqueiros”, o primeiro verso delimita e apresenta o objeto, os versos seguintes dão movimento cinematográfico ao objeto estático do substantivo: “Aos dois / Aos três / Aos grupos / Altos / Baixos”.

O poema “Santa Quitéria” também se faz nessa técnica de movimento ocasionado não pelo verbo, como seria usual na gramaticidade corriqueira e normativa, mas pela justaposição de elementos. Os verbos “subir” e “aprumar” são, pois, elementos de figuração poética: “Palmas imensas / Sobem dos cavalos ocultos / Cercas e cavalos / a raça que se apruma”.

Em “Aproximação da Capital” a referência indireta a Belo Horizonte se faz pelo comércio e pela inserção da palavra



“horizonte” visto da janela do hotel: “Trazem-nos poemas no trem / Azuis e vermelhos / Como a terra e o horizonte / É um hotel rigorosamente familiar / Que oferece vantagens reais / Aos dignos forasteiros / Havendo o máximo escrúpulo na direção da cozinha”. Como não cotejar esse poema com “Debout” de Blaise Cendrars: “Une fenêtre s’ouvre / Um homme se penche au dehors en fredonnant”. Como em Cendrars, as cores observadas servem de elemento metafórico para criar correlações com a natureza e a cidade: “o azul” - “horizonte” a “terra” - “vermelha”. No final, a acumulação dá o ritmo urbano da capital mineira: “Impermeáveis / Borzeguins / Pijamas”.

Em “Barreiro” a estrada de rodagem oferece uma paisagem tão veloz e dinâmica quanto em “Ao Longo da Linha”, apenas menos sintética, mas não menos dinâmica e cumulativa, fruto de intensa justaposição e montagem: “Estradas de rodagem / E o canto dos meninos azuis da Gameleira / A paisagem nos abraça / Pontes / Alvenaria / Ninhos / Passarinhos / A escola e a fazenda de duzentos anos”.

Em “Canção do Vira” o domínio poético sobre a linguagem popular quase como um *ready-made* do falar cotidiano, um *flash* instantâneo, um momento de gravação da oralidade regional, folclórica, da tradição sendo aglutinada na velocidade do cinema sonorizado no poema: “Coa comade pode / Pode / Quá o quê / Afinca / Afinca”.

“Lagoa Santa” possui nessa técnica de montagem por justaposição uma riqueza metafórica e de evocação de imagens que dá à leitura tal multiplicidade de significados e correlações que poderíamos dizer que o poema todo é como um grande símbolo, ao modo simbolista de composição de imagens, em que o que não se diz ou o que é apenas entrevisto povoa as palavras de reminiscências e ambigüidades: “Águas azuis no milagre dos matos / Um cemitério negro / Ruas de casas despencando a pique / No céu refletido”. O contraste entre o

azul e o negro: o primeiro termo é metonímia do céu; o segundo, do cemitério de escravos. A assonância anafórica entre “ÁgUAs AzUis / Um cemitério / rUas de cAsAs” transfere para o estrato fônico esse contraste. A imagem refletida na lagoa tanto do céu quanto das casas ao redor é a fonte simbolista da imagem final.

“Viveiro” trabalha cinematograficamente o enquadramento da imagem: “Bananeiras monumentais / Mas no primeiro plano / O cachorro é maior que a menina / Cor de ouro fosco”. No início da segunda estrofe o poeta faz referência à riqueza de pássaros na paisagem: “As casas do vale / São habitadas pela passarada matinal / Que grita de longe”. Assim as casinhas caboclas são transformadas em elemento lírico, poético em que os moradores que se destacam são os pássaros na manhã, prontos para o vôo diário. No final do poema, o poeta identifica um pintor que deve ser sacro para poder não só pintar a beleza da paisagem, mas inseri-la no âmbito do barroco sacro: “Junto à Capela / Há um pintor / Marcolino de Santa Luzia.”

“Sabará”, neste poema Oswald recupera a imagem composta por Cláudio Manuel da Costa acerca da significação das águas barrentas dos rios mineiros (Soneto II: “Leia a posteridade, ó pátrio Rio”) pois em Oswald: “No fundo da bateia lavada / O sol brilha como ouro”. Nova relação com a obra de Glaucete Saturnio pode ser conseguida na seqüência do poema, quando se fala em Borba Gato, como não lembrar do épico *O Vila Rica* e o modo como o poeta de Nise insere os bandeirantes na sua trama de mitificação da fundação de Vila Rica? Em Oswald: “Borba Gato / Os paulistas traídos / Sacrilégios / O vento”. A exploração intensa pela mão do trabalho escravo é marcada pela hipérbole (talvez seja até um eufemismo, segundo alguns...) no meio do poema: “Outrora havia negros a cada metro de margem / Para virar o rio metálico / Que ia no dorso dos burros / E das caravelas”. A

imagem: o rio metálico é o ouro derretido, que por sua vez, enquanto pedra bruta, está no fundo dos rios barrentos. O verso final (“O vento”) sopra como lembrança de um passado colonial que, por sua vez, já estava na abertura do poema: “Este córrego há trezentos anos”.

“Ouro Preto” é o maior poema do conjunto “Roteiro de Minas”, 15 versos. Próximo a esta extensão apenas “Sabará” e “Aproximação da Capital” (13 versos cada).

Na primeira estrofe, Oswald com a inserção de um fato do cotidiano ao estilo “câmara-na-mão” põe a narrativa simples e direta como uma imagem que cria o contraste com o significado histórico da antiga capital de Minas: “Vamos visitar São Francisco de Assis / Igreja feita pela gente de Minas / O sacristão que é vizinho da Maria Cana-Verde / Abre e mostra o abandono / Os púlpitos do Aleijadinho / O teto do Ataíde”. Assim, as pessoas do cotidiano presente (o sacristão, a Maria Cana-Verde) pouco sabem ou desconhecem o valor das obras coloniais do Aleijadinho e de Manuel da Costa Ataíde, essa oposição entre o desconhecimento do presente e o valor histórico do passado é o signo da alienação, provocada não pelo sacristão ou pela Maria Cana-Verde, estas, em verdade, vítimas de uma política de abandono do passado.

O Itacolomi é aqui como o personagem mitológico de Cláudio Manuel da Costa, o Itamonte. Sob suas vistas encerra-se a dramatização histórica do período colonial, mas ficam os índices abandonados quase como ruínas nas ladeiras de pedra, nas igrejas, na frontaria das casas: “Mas a dramatização finalizou / Ladeiras do passado / Esquartejamentos e conjurações / Sob o Itacolomi”.

A herança arcadé é tratada no verso final (“E em alguns maus alexandrinos”). O dístico final do poema alude ao trágico episódio da revolta dos mineiros chefiados por Felipe dos Santos, em 1720, sufocada com violenta repressão pelo Conde de Assumar, Pedro Miguel de Almeida Portugal e Vasconcelos:

“Só o Morro da Queimada / Fala do Conde de Assumar”. Desse modo, no poema, o passado histórico de Vila Rica, assim como o passado artístico e literário são colocados em imagens metonímicas, compondo nesse processo de montagem algo próximo aos retábulos barrocos das igrejas mineiras - um acúmulo de cabeças de santos, figuras míticas, pássaros, flores, linhas sinuosas, cruces - aqui substituídos por referências mínimas aos acontecimentos dramáticos do passado colonial da cidade que se perpetua agora pelo abandono e descaso: “Abre e mostra o abandono”.

“Congonhas do Campo”, penúltimo poema do conjunto, se inicia pela ironia causada pelo nome de um novo hotel e o passado histórico e artístico da cidade: “Há um hotel novo que se chama York / E lá em cima na palma da mão da montanha / A igreja no círculo arquitetônico dos Passos”.

O verso seguinte em rápida sucessão de elementos cria o panorama geral: “Painéis quadros imagens”.

O abandono referido no poema anterior aqui é relativizado pela presença do sol: “A religiosidade no sossego do sol / Tudo puro como o Aleijadinho”.

O verso final também se fecha com uma imagem irônica, o carro de boi - signo do passado, mas da tradição rural e cabocla -, lembra o som do órgão - signo do passado, mas da tradição barroca e sacra de Minas. Nessa simbiose, o popular é que consegue guardar o valor do passado com mais eficácia do que o erudito: “Um carro de boi canta como um órgão”.

No último poema do conjunto, “Ocaso” fecha-se a cena com a visão dos profetas do Aleijadinho diante do horizonte: “No anfiteatro de montanhas / Os profetas do Aleijadinho / Monumentalizam a paisagem”. O verbo criado (“monumentalizar”) insere um diálogo entre a grandeza das montanhas e a obra de Aleijadinho, numa transferência ou equivalência de grandiosidade. Nos dois versos seguintes o contraste entre as “cúpulas brancas dos Passos” e o modo como

Oswald apresenta as palmeiras metaforizando suas copas em cocares de índios: “E os cocares revirados das palmeiras”, cria a dialética da colonização: “São degraus da arte de meu país / Onde ninguém mais subiu”.

No dístico final, a síntese da significação dos doze profetas: “Bíblia de pedra sabão / Banhada no ouro das minas”. A pedra sabão, cujo adjetivo lembra a espumiosidade e a capacidade higiênica do substantivo na origem se torna em elemento de ironia diante do banho de ouro: “Banhada no ouro das minas”.

Como observa Vera Lúcia Oliveira, no conjunto de poemas de “Roteiro de Minas” temos uma redescoberta do Brasil por Oswald:

“É um outro Brasil que nos vem descrito e apresentado, um Brasil regional de forte personalidade. Percebe-se que o poeta visita a região como que encantado, que enriquece a própria experiência com aspectos inusitados, que alarga a sua visão de mundo, embora lamente o abandono em que se encontram os monumentos da região. Como se tivesse uma câmera nas mãos, ele vai compondo, diante de nós, as tantas seqüências da realidade caleidoscópica”.

(OLIVEIRA: 2002, p. 145)

Esse “outro Brasil” que surge para Oswald e por Oswald é ressignificado pela sua técnica poética. A câmera-eye, a montagem eisensteiniana aplicada à poesia, a acumulação e a metonímia, não são aqui apenas elementos da poética modernista, no confronto e no contraponto com o passado colonial das cidades barrocas mineiras, a técnica oswaldiana se redimensiona também num neobarroquismo modernista. Assim o novo e o velho, o passado e o presente, o conhecimento da história e a alienação, o popular e o sacro erudito, o humor e a

melancolia, tudo vai se compondo e recompondo num processo dinâmico de busca de um sentido unificador para uma viagem de contrastes contíguos.

Numa breve comparação estilística com os poemas de “II. São Paulo” de Blaise Cendrars, podemos, é claro, encontrar muito dos mesmos recursos microestéticos, notadamente a justaposição, a acumulação como componentes da montagem cinematográfica, o *flash* do cotidiano, a ausência de pontuação, as metonímias e metáforas; porém, uma diferença versificatória se faz latente em ambos: a extensão dos versos. De fato, nenhum dos dois se utiliza da metrificação, o ritmo é dado pela célula semântica, o corte se faz pela possibilidade da montagem, mas em Blaise Cendrars o verso bárbaro monta sintagmas de três a seis linhas, como em “Saint Paul”: “Seuls comptente cet appétit furieux cette confiance absolue cet optimisme cette audace ced travail ce labeur cette spéculation qui font construire diz maisons par heure de tous styles ridicules grotesques beaux grands petits nord sud égyptien yankee cubiste”. No modernismo brasileiro podemos encontrar paralelos disso em Manuel Bandeira e em Mário de Andrade, mas não na poesia de Oswald de Andrade.

Em Oswald o verso livre raramente é um verso bárbaro. São poucos os versos de “Roteiro de Minas” que ultrapassam o dodecassílabo, o maior é o verso “Havendo o máximo escrúpulo na direção da cozinha” (“Aproximação da Capital”) que pode ser contado como um verso de dezesseis sílabas, o que não é um verso bárbaro de todo, haja vista a proximidade analógica desta medida com o verso homérico. Assim, cada verso só ocupa uma linha em “Roteiro de Minas”, desse modo a síntese da linguagem oswaldiana passa pela extensão de seus versos. Seus *flashes* são rápidos, sintéticos, num domínio constante da capacidade metonímica do paradigma sobre a capacidade metafórica do sintagma. Já em Cendrars, o verso enormemente extenso, sem pontuação, acumulando as mais

dísparas imagens e significados é como a revolta cubo-futurista contra o passado letrado clássico da cultura francesa, mas não uma revolta de todo niilista, antes é o enfado pelos limites da regra de composição do verso, e, nisso, se busca o verso bárbaro, não apenas como prosificação da poesia, mas também como versificação da prosa, superando os limites entre ritmo poético e ritmo da prosa.

“Roteiro de Minas” é o signo da descoberta do Brasil pela poesia pau-brasil antropofágica de Oswald e nesse caso, o que se deglute não é apenas o conjunto de recursos inovadores e destruidores da poesia moderna, mas também e com igual importância, a história do Brasil. Ela é o motivo da festa canibal. Ao “comer” o barroco mineiro nas suas imagens lancinantes, Oswald reinventa nosso presente dando a ele um sentido sincrônico com nossos antepassados, como seria de se esperar de um legítimo antropófago.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ANDRADE, Oswald. *Obras Completas de Oswald de Andrade: Estética e Política*. Notas e estabelecimento do texto por Maria Eugênia Boaventura. São Paulo, Globo, 1992.

\_\_\_\_\_. *Poesias Reunidas*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978.

CALIL, Carlos Augusto (org.) *Blaise Cendrars: Etc..., Etc...* (*Um Livro 100% Brasileiro*). São Paulo, Perspectiva, col. Debates 110, 1976.

CAMPOS, Haroldo de. “Uma Poética da Radicalidade” em: *Poesias Reunidas de Oswald de Andrade*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978, p. 9-64.

CENDRARS, Blaise. *Feuilles de Route Sud-Américaines / Folhas de Viagem Sul-Americanas*. Tradução de Sergio Wax. Belém, UFPA, 1991.

LUNA, Jayro. *Teoria do Neo-estruturalismo Semiótico*. São Paulo, Oportuno, 2006.

OLIVEIRA, Vera Lúcia. *Poeisa, Mito e História no Modernismo Brasileiro*. São Paulo / Blumenau, UNESP / Furb, 2002.