

## COM QUE ROSTO, ATRAVESSO O MAR? OU QUE ROSTO IREI BUSCAR

Cristiano Moreira



**RESUMO:** O livro de Oswald de Andrade, *Memórias sentimentais de João Miramar*, é tomado aqui como ponto de partida para pensar como o movimento transoceânico foi importante para os artistas latino-americanos, na medida em que as viagens à Europa, principalmente à Paris, serviam de aprendizado e pesquisa para a construção da arte latino-americana. O referido romance é lido, em suas imagens cubistas, com o movimento do olhar cinematográfico. A escrita em movimento acompanhando as diversas perspectivas caras ao cubismo e ao cinema. Partindo do olhar cinematográfico para uma política sobre o rosto, o texto busca apresentar, calcado no pensamento de Gilles Deleuze e Félix Guattari bem como o de Giorgio Agamben sobre a semiótica política, como este movimento marítimo se apresenta como uma política de rostificação da arte.

**PALAVRAS-CHAVE:** *Memórias sentimentais de João Miramar*, movimento transoceânico, arte latino-americana.

**ABSTRACT:** The Oswald de Andrade's novel, *Memórias sentimentais de João Miramar*, is taken here as starting point to think as the transoceanic movement was important for the Latin American artists, in the measure where the trips to the Europe, mainly to Paris, served of learning and research for the construction of the Latin American art. The related romance is read, in its cubistas images, with the movement of the cinematographic seeing. The writing in movement following the diverse expensive perspectives to the cubism and the cinema. From the cinematographic seeing for one politics on the face, the text searches to present, footwear in the thought of Gilles Deleuze and Félix Guattari as well as the Giorgio Agamben thinking, the semiotics politics, as this maritime movement presents as one politics facing of the art.

**KEYWORDS:** *Memórias sentimentais de João Miramar*, transoceanic movement, Latin American artists.

**H**á um território, portanto, uma linha que o margeia desenhando-lhe um rosto e uma reticência. Dentro deste rosto, do outro lado da reticência, milhares de outros rostos que se misturam a uma miríade de gestos e de travessias. As reticências são as travessias, o movimento. O rosto é um mapa. O momento em que paramos neste rosto é o momento da nomeação, o lugar. O rosto é uma semiótica diz Deleuze, o lugar onde se inscreve o biopoder, o traço da subjetivação, lançado sobre um homem e sobre uma nação em maior escala. Giorgio Agamben diz que é quando perdemos a natureza, o momento em que a política invade este território rostificando-o e ali, instala suas linhas de regimento moral, ético e estético. O rosto é capturado antes mesmo da invenção de Daguerre. Ele é capturado com a invenção da identidade, da filiação, da colonização. Quando de súditos, nos tornamos cidadãos. Assim, confiscados como cidadãos, fica o rosto como “el único lugar de la comunidad, la única ciudad possible” (AGAMBEN, 2002, p. 67).

O rosto tropical dourado e verde das Américas; o rosto do qual escritores fogem para não precisarem existir nos textos, mas antes deles, da nomeação, da publicação, da obra; o rosto desengonçado pela atividade da máquina futurista nos desenhos de Marius de Zayas e Francis Picabia ou o rosto que se infiltra e narra como uma câmera de cinema outros rostos, rostos da multidão descendo de um navio, como na foto de Alfred Stieglitz que veremos mais adiante. O rosto além do homem. O rosto no cinema, atração da tomada em primeiro plano. Mas contrariamente ao que se pode pensar, ao ouvir alguém dizer coloquialmente, “é a cara do pai, ou a cara do Brasil”, cuja conotação é a identitária, devemos ao contrário, estar atentos ao que diz Agamben sobre o rosto. Agamben diz:

El rostro no coincide con la cara. En cualquier parte en que algo llega a la exposición y trata de aprehender el propio ser expuesto, en cualquier parte en que

un ser que aparece se sume en la apariencia y tiene que hurtar-se de ella, hay un rostro. (Así el arte puede dar un rostro hasta a un objeto inanimado, a una naturaleza muerta; y por eso las brujas a quienes los inquisidores acusaban de besar durante el aquelarre el año de Satán, respondían que también en él había un rostro. Y hoy es posible que toda la tierra, transformada en desierto por la ciega voluntad de los hombres, se convierta en un único rostro). (AGAMBEN, 2002, p. 67).

O rosto é uma configuração engendrada pela linguagem, é quando a natureza humana é capturada pela imagem ou, dito de outra forma, é quando o homem quer se apropriar de sua aparência, se nomeia. O rosto é uma semiologia; o rosto: uma cidade. O problema aparece também, na medida em que a imagem se torna um dispositivo político, uma semiótica que estabelece um *locus* de poder, porque a exposição, diz Giorgio Agamben, é o lugar da política. Diz ainda o filósofo italiano, que “na verdade, o rosto, a exposição, são hoje objetos de uma guerra civil planetária, cujo campo de batalha é a vida social inteira” (AGAMBEN, 2002, p.71). Portanto, a questão do rosto é afetada por um olhar que o olha e imprime sobre essa superfície não somente marcas de ideologias, antes, orienta uma economia para organizar o poder. O rosto torna-se campo de tensão ou, se quisermos, um plano onde se pode encontrar os rastros da ação de uma *máquina abstrata*, como quem segue um arado ou buril silencioso. Ao significarmos o rosto, ao propormos para tudo um ‘rosto’ perdemos a animalidade, a abertura ao múltiplo. Quando fechamos os olhos não podemos ver a comunidade. Talvez por isso Oswald de Andrade tenha empreendido as travessias transoceânicas de João Miramar e de Serafim Ponte Grande. Este movimento do olhar que encontraremos nas fotos do grupo que girava em torno da revista 291 no início do século XX. Estes artistas miravam outros rostos que vagavam pelas manifestações vanguardistas do outro lado do atlântico.

Não é por acaso que o cinema, principalmente o cinema soviético de Kulechov e Eisenstein, utilizou a montagem, criou efeitos de estranhamento e usou o primeiro plano (os rostos) como o plano da dor ou cólera (ver *O Encouraçado Pontenkin*). No cinema assim como na cidade, nas casas, criam-se rostos inclusive para outros objetos<sup>1</sup>. É pensar simplesmente na narrativa dos objetos em *A bela e a fera* ou, com menos luz, no *Odradek*, personagem de Kafka que parece uma espécie de carretel. Que objeto mais provido de rosto que o Aleph, do conto de Jorge Luis Borges? O que o torna, no entanto, um tesouro, ou melhor, um dom, é seu aspecto quadrimensional. Diante do Aleph, o narrador pode ter uma visão ampla do mundo, foge da prisão espaço-temporal. Não se trata mais de uma semiologia do rosto primitivo, plurívoco, múltiplo, o rosto como um campo aberto, livre. Este rosto poderia ser o *graal* de Oswald de Andrade como de tantos outros artistas empenhados na empreitada da formação identitária. A semiótica do poder destrói esse aberto do campo-rosto, sua natureza; ocupa-o moldando com o que conhecemos por subjetividade e significações, as *rostidades*, um mundo de ‘Sentidos’. Pode ser proveitoso pensar como este rosto recebe essas significâncias. Pensar no efeito daquilo que Deleuze-Guattari chamam de *máquina abstrata de rostidade*. Essa máquina é abstrata, pois inicia seu trabalho ao longo da história. Resulta nos dias de hoje em um poder introjetado nos corpos, mesmo que esses corpos não percebam, que neguem esse biopoder, agindo no *modus operandi* dos indivíduos, compondo o rosto com o qual o sujeito deve se apresentar nas relações sociais, nas segmentaridades das relações que desenvolvem ou cultivam. Seguindo ainda Deleuze-Guattari, saberemos que “determinadas formações sociais têm necessidade de rosto.” (DELEUZE; GUATTARI, 2005, p. 102), a semiótica somente poderá agir sobre um corpo já cooptado pelo poder, já rostificado. O rosto percorre toda a história da arte, é uma narrativa, um relato. Um rosto

de olhos fechados, uma múmia, pode ser um relato moderno, produto de sonhos ou pesadelos, desenvolvimentos e catástrofes, caminhadas pela cidade que também pode ser labirinto<sup>2</sup>.

O labirinto pode ser um espaço onde o homem dança, erra e se entrega de olhos fechados (mesmo aquele que, desconfiado, espia!). De olhos fechados, à deriva, o susto de permanecer na cidade moderna, e tentar ultrapassar fronteiras, transgredir. Assim como Louis Aragon enfrentou as catástrofes da cidade criando seu guia, podemos ler os rostos vistos por Oswald no par Miramar/Serafim assim como o rosto da multidão da Fotografia *The Steerage* de Alfred Stieglitz, como as imagens do sonho do camponês em Paris, dos pescadores em Florianópolis ou dos artistas à beira do atlântico,

ai estão todos os personagens fabulosos: o dono do armazém, o capitão de equipamentos, a rainha, o cantor, o esquimó, a dona da loja de laticínios. Cabeça, não caia ainda sobre o solo. Arregale os olhos, cabeça. Todas essas coisas não seriam imagens confundidas de um reflexo de mim mesmo? Você pode ouvir a língua híbrida que traz a brisa arrastando os trigos humanos? São palavras dementes que falam da felicidade. Cabeça, não caia ainda. Escute, parece o canto que brota das paredes úmidas das prisões ao fim uma bela jornada....Caia, caia cabeça, já jogamos bilboquê demais, sonhamos demais, vivemos demais. Basta: que a fumaça volte à chama, que o futuro se curve diante do dia...A cabeça agora aprende a reconhecer os pés. Há diversos tipos de pessoas que passam por esse caminho no campo. Seus modos de andar são variáveis até o infinito. Seus passos traem os múltiplos movimentos de seus corações. Passos pesados de lavrador, passos da moça, do assassino apressado que foge na relva e corre. E vocês, pés descalços, cansados, adoráveis. A cabeça vai rolar suavemente em direção ao mar. (ARAGON, 1996, p. 211/2120).

## II

Oswald de Andrade escreve seus romances-invenções, *Memórias Sentimentais de João Miramar* em 1923 e *Serafim Ponte Grande* em 1933. A atenção será dada ao movimento do olhar e do homem na construção destes livros que figuram com o que chamarei aqui de narrativas *knéticas*. Oswald desenvolve estas narrativas com blocos, cubos de imagens que se assemelham muito aos planos cinematográficos. Lembremos que Haroldo de Campos já havia assinalado esta tensão ótica na prosa de invenção e na poesia de *Pau-Brasil*. No prefácio a este último, Haroldo de Campos, lê na crítica de Mário de Andrade, um erro ao comparar os versos de *Pau-brasil* às composições parnasianas e suas chaves de ouro. Como Oswald nunca se preocupou com a métrica canônica e parnasiana, não procuraria também utilizar as chaves de ouro a não ser como paródia, como o faz em *Serafim Ponte Grande* no episódio do *Romance de capa e pistola*. Segundo o crítico concretista,

ler a sintética poesia 'pau-brasil' à cata de versos de ouro ou pretender que os poemas daquela coletânea inaugural tivessem sido escritos em torno desse efeito, era um esforço de desentendimento: o mesmo que aferir os *shots*, as tomadas de uma câmara cinematográfica – o *camera eye* das sínteses oswaldianas. (CAMPOS apud ANDRADE, 1974).

Ao olharmos de perto verificaremos essa linguagem nos poemas como em um roteiro cujo enredo seria a reinvenção do Brasil, a criação de um outro rosto. A seqüência é caracterizada pelas cores dos trópicos vistas não pelo etnólogo, nem pelo explorador, mas pelo caboclo que cresceu com os pés fincados no barro. Um vento passa entre as letras do poema, balança as palmeiras, chega até o rosto do pintor, eis a cena como uma seqüência cineatográfica. Poderíamos imaginá-la como em uma película utilizando as imagens roteirizadas no poema *viveiro*:

Bananeiras monumentais/ Mas no primeiro plano/O cachorro é maior que a menina  
Cor de ouro fosco// As casas do vale/ São habitadas pela passarada matinal/Que grita de longe/ Junto à Capela/ Há um pintor/ Marcolino de Santa Luzia  
(ANDRADE, 1974, p. 139).

O poema oferece ao olhar a perspectiva do primeiro plano onde o cão maior que a menina está em uma paisagem tropical escrita como uma paisagem pintada por Tarsila do Amaral. No poema a imagem das casas se assemelha às do quadro *Paisagem com touro* (1925) que posta ao lado do texto, aparece como um *story-board* da seqüência pintada por Marcolino de Santa Luzia, não por acaso a entidade protetora dos olhos. Os olhos que no cinema operam em três dimensões: olhar de quem filma, de quem assiste e entre esses olhares, há o olho da máquina, olhar impessoal, o olho técnico. Para tendências futuristas, este é o olhar mais importante, “meus olhos vão buscando gravatas / como lembranças achadas.” (ANDRADE, 1971, p. 36).

Diz Antônio Cândido que o *Marco Zero* se caracteriza pela imagem de um mural, lembrando palavras do próprio Oswald quando diz que “Marco Zero tende ao afresco social. É uma tentativa de romance mural” (ANDRADE apud CANDIDO, 1992, p. 29). Esta influência muralística se deve à influência dos mexicanos, entre eles Diego Rivera, Orosco e David Alfaro Siqueiros, este último passou pelo Brasil em 1934. Se o mural é característica do *Marco Zero*, a imagem em velocidade, em movimento se encontra nos blocos das memórias de João Miramar e no romance em cubos, *Serafim Ponte Grande*. Escrituras que contam com as falhas para ventilar as imagens prontas para montagem. A ordem simultaneísta própria do cubismo serve de sustentação para este romance que serve à literatura como alavanca para equiparar-se com o cinema, o trabalho da leitura era a montagem dos quadros do *script* miramaniano.



Nicolas Rosa escreveu que “el cine debe ser pensado como desterritorialización acelerada de lo literário.” (ROSA, 2000, p. 70). No literário criam-se imagens que se agenciam, para usar um outro termo deleuzeano, para provocar um atrito e gerar outros sentidos, “e os moinhos do frio/ as escadas atiram almas ao jazz de pernas nuas” (ANDRADE, 1971 p. 35). A imagem do moinho reivindica a maquinaria que é o que rege produção artística dos primeiros decênios do século XX . Máquinas que produzem subjetividades, e que provocam uma crise de experiência nos homens que passam a maior parte de seus dias nas fábricas. A fabricação dos sujeitos como autômatos é figurada nas pinturas de Geroges Groz, como a *República dos autômatos* de 1920.

Cito novamente o crítico argentino Nicolas Rosa que nos explica, escorado em Deleuze, esta relação da criação de subjetividade na ação da imagem em movimento.

El hombre, como soporte de este sujeto, a partir de la transformación cinematográfica, es un hombre mediado por la kinesis y por la esteroscopia. El cine, como un artefacto cibernetico, se há implantado en el cerebro humano como una nueva válvula electrónica, generando un aparato multiocular donde se dan cita para desmultiplicarse el aparato de la memoria, el aparato del recuerdo, de la rememoración, de la alucinación, de las proyecciones futurísticas y pretéricas, de organización mental y de derivación de las fantasias que engendran el deseo. (ROSA, 2000, p. 70).

O que move João Miramar é o esquecimento. O desejo é chegar à fronteira da imagem do Brasil. Miramar viaja para recuperar seu país e nesta viagem experimenta as aventuras sensuais e grotescas com Madame de Sevri e Madama Rocambola; experimentava as alucinações das imagens marítimas em contraste com os rostos burilados, sulcados pelo estado do consumo de uma estirpe rastaquera.

#### Primeiras Latitudes

A costa brasileira depois de um pulo de farol sumiu como um peixe. O mar era um oleado azul. O sol afogado queimava arranha-céus de nuvens.

Dois pontos sujaram o horizonte faiscando longínquos bons dias sem fio.

Os olhos hipócritas dos viajantes andavam longe dos livros – agora polichinelos sentados nas cadeiras vazias.

As antenas ruias do capitão do Marta sondavam naufrágios nos rochedos de Madame de Sevri.

À noite no jardim d’inverno havia festas do Pocinho em torno do dedicado e gordo médico de bordo.

Um côsul do Kaiser em Buenos Aires viajava como uma congregação.

E até horas compridas quando os grumetes traziam o mar em baldes para cima das mesas do jogo, as rugas dum inglês tout de monde minuciosamente bebiam. (ANDRADE, 1971, p. 26).

O olhar fecha num plano primeiro, um close nas rugas do inglês, no seu rosto. Miramar confina-se com outros rostos atravessando do Atlântico. Miramar é um “novo rico” que pensa que o “contrário do burguês é o boêmio” e imbuído deste sentimento move-se aos cafés de Paris para viver a vanguarda, para alimentar-se. A estirpe rastaquera é produto da produção capitalista do novo mundo que viaja ao velho mundo para exibir sua opulência como o colonizado que deu a volta por cima. Por isso a excentricidade exacerbada de alguns que junto à sua bagagem contavam com cavalos, vacas para lhes fornecer o leite sempre fresco. Tudo isso acompanhado de toda uma coreografia, do mais explícito, os gestos. “O novo mundo produziu o homem serafiano cujo eixo é a riqueza mal adquirida” (ANDRADE, 1992, p. 44), assim define Oswald o estereótipo do novo homem e poderíamos dizer, do rastaquera (precursor ou representante do espetáculo).

Na ocasião da Revolta da chibata, o poeta chileno Joaquim Edouard Bello, naturalizado inglês e que passa a assinar Jacques Edwards, de passagem pelo Brasil

vê a movimentação na costa carioca e posteriormente publica em *Metamorfosis* (1919) o poema *Aquel Maldito Tango*. O livro é dedicado à Tristan Tzara e tem com abertura o poema *Espiral*, o que nos permite movimento para averiguar estas viagens da arte européia até a América. Francis Picabia publica em 1910, *Jesus Crhist Rastaquouère*<sup>3</sup>, onde se lê a narrativa de um viajante que observa os *rastaquouères* e que ironicamente não pode montar seus cavalos de raça e então monta o cavalo mecânico dentro da embarcação. No prefácio de Gabrielle Buffet, lemos *L'étape religion de l'humanité, touche as fin – l'étape arte engalement*” algo como o verso do poema de Jacques Edwards “DADÁ es fermento astronômico, oblongo, gaseoso sin exageración y de color amarillo. Pero no significa nada”.<sup>4</sup> Esta disfunção da arte, inoperância do objeto, é prática dadaísta que toma outra dimensão no cubismo, também abordada no livro de Picabia ao referir-se ao tempo e espaço, dimensão além da visão tridimensional da arte do século anterior. A estirpe *rastaquouère* é ainda citada por Alejo Carpentier o romance *A Sagração da Primavera*, escrito em 1978, cujo nome foi inspirado na composição de Igor Stravisnky, músico do mesmo período dos livros de Picabia e Edwards. Cabe ainda lembrar um trecho do já repisado ensaio de Silviano Santiago *O entre-lugar do discurso latino-americano*<sup>5</sup>, no qual aponta para uma atitude que podemos, porque não, colar no rosto do *rastaquëra*<sup>6</sup>, que deveria agir como o “leão feito de carneiros assimilados” (expressão que Silviano vai buscar em Valéry) e não na atitude de uma *transatlantic society*. Este renascimento colonialista...à medida que avança apropria o espaço sócio-cultural do novo mundo atribuí ao território, espécie de parentesco, enquanto que a forja cultural age na violência da imposição colonialista. “A América transforma-se em cópia, simulacro que se quer mais e mais semelhante ao original, quando sua originalidade não se encontraria na cópia do modelo original, mas na sua origem, apagada completamente pelos colonizadores” (SANTIAGO, 1978, p. 16). Não se trata de viajar expondo opulência em vez

de fazer o que Oswald propunha, ou seja, gastar a camada de pátina etnocêntrica, deixar somente o aberto para o movimento da arte todos os clichês e optando por vezes pela sátira que segundo o autor de Pau-Brasil, “ a sátira é sempre oposição” (ANDRADE, 1992, p. 69).

### III

No ensaio sobre o narrador no romance moderno, Theodor Adorno diz que o romance vive um paradoxo “não se pode mais narrar, embora a forma do romance exija narração...o romance precisaria se concentrar naquilo de que não é possível dar cona por meio do relato” (ADORNO, 2008, p. 55). Oswald constrói uma narrativa que se arma em blocos de ações ou peripécias oferecidas ao leitor como imagens, visualidade deslocada ou destacada do signo escrito apenas. Atento aos procedimentos das vanguardas e sua nova partilha da arte, Oswald desintegra o colosso romanesco numa paródia à subliteratura auto-biográfica que para Adorno “é um produto de desagregação da própria forma do romance” (ADORNO, 2008, 57). Mesmo aparentando uma narrativa de memórias, não se pode esquecer que as memórias são sempre enriquecidas pela imaginação e pelo “tempo subjetivo”, a duração. Mesmo, portanto, sendo um livro como relato de experiências como o par Miramar/Serafim, estamos diante de uma escritura do sentimento do mundo, como diria Carlos Drummond de Andrade.

Em Miramar e Serafim percebe-se “o momento anti-realista do romance moderno, sua dimensão metafísica amadurece em si mesmo, pelo seu objeto real, uma sociedade onde os homens estão apartados uns dos outros e de si mesmos. Na transcendência estética reflete-se o desencantamento do mundo” (ADORNO, 2008, p. 59). Da mesma maneira ocorre a dissolução da representação, os teatros burgueses de palco italiano algo verdadeiro, a farsa do real das quais se deslocam fantasmas em carne e osso, os próprios *rastaquëras*. Diz ainda Adorno “a diferença entre real e imago é

cancelada por princípio” (ADORNO, 2008, p. 62). O que marca esta diferença derrubada entre o real e o imaginário se apresenta como fronteira de territórios, como um link ente o escatológico e o arqueológico, um confim entre estas dimensões é possível através de uma escritura ótica, cúbica.

Esta distância pode ser dizimada pelo um atrito da caneta sobre o papel, ou dos dedos nas teclas, e a intermitência do curso, marco o tempo do porvir, como um navio à distância em que do tombadilho calculamos a altura instável até a superfície oceânica sempre imprecisa, móvel. “No romance tradicional essa distância era fixa. Agora ela varia como as posições da câmera no cinema” (ADORNO, 2008, p. 61).

Oswald de Andrade, mentor dos textos teóricos mais relevantes da vanguarda antropofágica aponta, como notou Benedito Nunes, para um diagnóstico de uma “sociedade traumatizada pela repressão colonizadora”. O sentimento órfico salvaguardado por Oswald em vários textos até seus últimos dias, é uma superação da metafísica que deixa o homem diante do vazio da existência. No entanto, com sintoma da modernidade, “La historia metafísica es la historia pensada como física: como “historia natural” por retomar esta antiga expreción em la cual, precisamente, “historia” no tiene aún el sentido de proceso, sino el “coleción” (ADORNO, 2008, p. 97). História voltando a ser natureza. A constante retomada do discurso Oswaldiano sobre a necessidade de uma volta à sociedade matriarcal está de algum modo ligada a este tipo de pensamento sobre o processo de desnaturalização sofrida pela natureza, sob o jugo do homem moderno, pelo homem da técnica, pela sociedade patriarcal. Esta sim deve ria ser subtraída através da deglutição para que haja a possibilidade de uma participação do homem primitivo na criação de uma literatura ou melhor, de uma arte brasileira, o que equivaleria a dizer, uma arte sem origem na medida de em que ela se constrói a partir do olhar do europeu que nos toca e do olhar do primitivo indígena que sequer havia nos visto, homens brancos.

Em *Um homem sem profissão- Sob as Ordens de mamãe*, conservando o estilo fragmentado da escrita, Oswald escreve as memórias sem data. Utiliza o mesmo procedimento narrativo encontrado nas memórias escritas pela dupla Miramar / Serafim. Como aponta Antônio Candido no prefácio, “aqui nada separa Oswald de Andrade de seus personagens. Ele se torna seu maior personagem, operando a fusão poética do real e do fantástico”. Outra forma da antropofagia: devoração da criança pelo adulto. Ainda informa-nos Oswald sobre o orfismo, que “certas festas religiosas enlevou longamente minha infância” (ANDRADE, 1976, p.13). Havia santos para tudo, “nas trovoadas Santa Bárbara e São Jerônimo. Santa Luzia para o mal dos olhos, Santa Clara contra a metereologia, etc...Todo esse dicionário de totemismo órfico presidiu e explicou o mundo ante meus olhos infantes...porque negar a importância terapêutica da religião?” (ANDRADE, 1976, p. 33).

Oswald em outro artigo diz que a literatura brasileira obedece exatamente a cartilha do velho mundo. Alerta para Withman e Poe que inoperam aquela cartilha e conseguem outra cor para a literatura do novo mundo. Enfatiza a importância do movimento, característica da ocupação do espaço modernista, dar nome, ocupar em velocidade<sup>7</sup>.

No ensaio, *Dois Emancipados* (1992), Oswald aponta para um problema que é engrenagem da arte moderna, o movimento. Diz Oswald, se referindo ao romance naturalista que segue mais de perto a tradição européia, demonstrando assim a capacidade de adquirir estas leituras e de atualizar a produção nacional. A este respeito Oswald diz que exatamente neste processo entra

o problema da velocidade em arte. A velocidade do mundo de nossos pais dava a velocidade coesa do romance e do conto. Que acrescentou o naturalismo à fórmula do romance narrativo que antecederia, desde Daphins e Chloé até Ruy Blas? Psicologia

narrativa, drama em forma narrativa, estilo narrativo. É evidente que a técnica da era da máquina nada influenciou sobre a arte de escrever do século XIX. Só no fim aparece um Proust, marcando a subjetividade do tempo, revelando sombras de negativo fotográfico, fazendo ver os subterrâneos do espírito como o microscópio fazia com os tecidos e pensando os imponderáveis da alma humana com a mesma precisão dos aparelhos de química. Só no século Xx problema da técnica literária se impõe de um modo devastador e o romance muda. Aparece James Joyce. (ANDRADE, 1992, p. 66).

O *sermus plebeus* como aponta Haroldo de Campos prefácio às poesias completas, “a raiz do homem é o próprio homem”. O primitivismo e o falar caboclo outra vez como guia da produção do pensamento oswaldiano sobre a ação colonizadora manifesta nos poemas de colonização como no poema *Caso*: “A mulatinha morreu / E apareceu / Berrando no moinho/ Socando Pilão.” (ANDRADE, 1971, p. 93). Vozes que ganham força e lugar de discurso na economia pós-guerra de 1914, onde a economia interna foi impulsionada pelo consumo dentro das nossas fronteiras “ a abolição dos escravos, a imigração maciça de trabalhadores europeus, o progresso tecnológico..” (ANDRADE, 1971, p. 11). Os quadros que oferece sua poesia convidam a uma leitura de fotogramas, imagens movimentos que o aproximam da arte cinematográfica encontrada nos blocos-fragmentos de Miramar e Serafim montados com uma seqüência similar ao cinema de Eisenstein que Oswald assistiu após o caso da revolta da chibata constituindo para Oswald, o mesmo teor rebelde dos marinheiros russos.

## VI

Vamos nos deter neste movimento transoceânico das migrações e do interesse em esclarecer a arte moderna no continente americano. A atenção será dada ao espaço, à ocupação do espaço pelos rostos. Vejamos este trecho de Miramar 28.

Porto Saído

Barracões de zinco das docas retas no sol  
pregaram-me como um rótulo no bulício de  
carregadores e curiosos pois o Marta  
largaria só noite tropical.

A tarde mergulhava de altura na palidez  
canalizada por trampolins de colinas e um  
forte velho. E brutos carregavam o navio  
sob sacos em fila.

Marinheiros dos portões fecharam os  
mastros guindastes e calmos oficiais  
lembrando ombros retardatários.

A barriga tesa da escada exteriorizou os  
lentos visitantes para fica suspensa ao  
logo dos marujos louros.

Grupos apinharam o cais parado.  
(ANDRADE, 1971, p. 24).

A seqüência cinematográfica mostra a multidão no cais de um porto, a imagem do movimento de travessia de Miramar assemelha-se ao movimento capturado por outros artistas na mesma época. Walter Benjamin havia escrito que o “dadaísmo tentou produzir através da pintura (ou da literatura) os efeitos que o público procura hoje no cinema.” (BENJAMIN, 1994, p. 19). “A massa comerá o biscoito fino que fabrico” disse Oswald em uma entrevista. Essa massa da qual emana todo uma força que encontra resposta nas obras que provocam ou procuram provocar a experiência estética que o cinema provocou “através do efeito de choque de suas seqüências de imagens” (BENJAMIN, 1994, p. 194).

Este movimento foi mostrado por Alfred Stieglitz<sup>8</sup> (1864-1946) na célebre fotografia *The Steerage*, 1907. O anônimo é o ponto da fotografia que busca na arte cubista a plástica para uma fotografia onde o anônimo é o cerne do trabalho. O olhar que ordena a ficção se assemelha, em uma proposta criação de rostos, de formas de romance ou em última instância, da arte, às ordenações dos signos. Jacques Rancière diz que a idéia das vanguardas não está fundada nas rupturas. Como observamos ao justapor romance de Oswald com a produção das revistas 291 e *Camera Work*, às montagens eisensteinianas, operamos por



anacronismos. Cito Rancière ao falar das vanguardas e das leituras equivocadas com respeito às rupturas, ao parricídio, esta leitura, diz Rancière, “gostaria de um sentido único, quando a temporalidade própria ao regime das artes é a de uma co-presença de temporalidades heterogêneas” (RANCIÈRE, 2005, p. 37), ou ainda o espaço da ficção reivindica mais que utopias, heterotopias. Assim, as fotografias de ângulos insólitos de Stieglitz, se distanciam das fotografias portadoras de mensagens sobre as quais Barthes diz que “a totalidade da informação é pois suportada por duas estruturas diferentes, sendo uma lingüística” (BARTHES, s/d, p. 13). Isso implica em dizer que a imagem não é real, habita um paradoxo, assim como o paradoxo romanesco apontado por Adorno. As fotos de Stieglitz apresentam tão somente uma impressão do fato: em *The Steerage*, a imigração para a América. Isto se aproxima ao olhar de Oswald sobre a arte vinda da Europa, da sua viagem e de seus personagens Miramar /Serafim. Ocupação do espaço pela escrita, “a escrita circulando por toda parte, sem saber a quem deve ou não falar, a escrita destrói todo fundamento legítimo da circulação da palavra, da relação entre os efeitos da palavra e as posições dos corpos no espaço comum.” (RANCIÈRE, 2005, p. 17). O olhar pressupõe um rosto, mas não importa quem olha, parodiando Beckett. O olhar atravessa a convenção do sujeito, alcança o abjeto e vê nascer do gesto, da sombra, a arte. Não se trata somente do uso da técnica<sup>9</sup>, dos equipamentos. A esse respeito esclarece muito bem Jacques Rancière que “para que um dado modo de fazer técnico – um uso de palavras ou câmera- seja qualificado como pertencendo à arte, é preciso primeiramente que seu tema o seja” (RANCIÈRE, 2005, p. 48).

Então, se artistas como Oswald de Andrade, Alfred Stieglitz e Marius De Zayas viajam e buscam nos cubismo e dadaísmo princípios estéticos e éticos, sobretudo, é porque cada um deles já tem o seu tema, a arte de invenção e a importância em problematizar os rostos pintados ou escritos depois do advento da máquina e a operação

do tempo no interior das obras. A transição, o movimento, não só a arte, mas como o estado nomadiza as pessoas que viajam em um navio, seja de rastaqueras bebendo whisky ou um navio de imigrantes apinhado. Ocupação do espaço não somente pelo europeu mas pelo americano que abandona a fixidez, para rastrear com o olhar as outras margens, provar o atrito das culturas.

Este olhar ainda foi registrado pela arte de outros pintores como George Wesley Bellows, com seu “*Men on the Docks*”, 1912 e ainda Pablo Picasso com *Au bord de la mer*, 1920 e *Os imigrantes*, 1939, de Lasar Segall. Estamos á beira mar olhando para a extensão da possibilidade artística, para o confim dos territórios, o confim das artes.

Alfred Stieglitz trabalhava com um grupo de artistas da Photo-Secession<sup>10</sup> e possuíam uma galeria na 5ª avenida nº 291. Deste endereço surge o nome da revista, 291. A publicação da foto juntamente com um desenho de Picasso em outra revista, chamada *Camera Work*, canoniza a fotografia de Stieglitz. A publicação de *Câmera Work* foi feita durante alguns anos em Nova York com a colaboração direta do caricaturista mexicano Marius de Zayas. Marius de Zayas escreveu “all art is composed of two elements, the fact and the Idea”<sup>11</sup>. Enquanto Stieglitz inflamava os visitantes com seus discursos, os textos de De Zayas eram precursores da nova arte que atravessava o atlântico até Nova York. Zayas nasceu em Veracruz em 13 de maio de 1880. Filho de Rafael de Zayas, um notável historiador, jurista e poeta. De Zayas e seu irmão desenhavam para um jornal criado por seu pai, El Diário. Pelo editorial fortemente político e com democrático, foi alvo das investidas do ditador Porfirio Diaz, que forçou a família voar para Nova York. Trabalhou no N.Y Evening world onde logo adquiriu notoriedade com suas caricaturas de celebridades. Após este fato, encontrou Alfred Stieglitz que o convidou a conhecer o endereço da quinta avenida, o 291. Logo em seguida iniciou seu trabalho em parceria com Stieglitz. Sua primeira mostra agradou poucas pessoas. Em sua exposição posterior que

durou seis meses, de abril à novembro de 1910, atingiu êxito, configurando-se o maior evento da 291. Em outubro de 1910 o desenhista mexicano embarca para Paris. De lá escreve a Stieglitz dizendo que havia sido golpeado pelo cubismo. Mesmo dizendo que não havia entendido nada “I looked but I did not see”. Desta movimentação, Stieglitz teve a idéia de armar uma exposição com os nomes da vanguarda européia no intuito de formar o olhar dos cidadãos americanos para uma proposta artística oriunda do primitivo e com outra concepção espaço-temporal. A arte negra trazida por Pablo Picasso e cujo interesse Marius de Zayas mostrou em artigo publicado na 291 nº12 em fevereiro de 1916, escrevendo que a arte negra mudou o olhar para uma nova sensibilidade plástica. Anos antes, o alemão Carl Einstein publicava *Neger Plastik e African Sculpture*, um pioneirismo nos estudos da arte africana, posteriormente Carl Einstein seria publicado na Revista *October* Nº106-107. Em 1913 Aconteceria a Armory Show, primeira exposição internacional contando com inúmeras obras de, entre outros, Rodin, Renoir, Picasso, Duchamp, e o próprio de Zayas.

Dois fatos interessam ainda, o encontro de Stieglitz e de Zayas com Alice B Toklas e Gertrude Stein e com Tzara. De Zayas ao retornar à N.Y escreve um artigo em *Câmera Work*, onde proclama estrondosamente “art is dead” e Stieglitz publica perfis de artistas escritos por Gertrude Stein em um número especial de *Camera Work*<sup>12</sup>. Gertrude Stein opera uma espécie de simultaneísmo agregando pintura à escrita na produção dos retratos (escritos) dos artistas que conhecia. A verdade da obra depende do movimento ocular como espécie de scanner. Picabia em artigo publicado na revista 291, se refere a arte como um uma forma de criar outro espaço, diz que não se re-cria a realidade, mas outra e que em sua arte a subjetividade é expressa no título e a pintura é o objeto, “in my work the subjective expression is the title, the painting the object.”<sup>13</sup>Picabia diz ainda que há centenas de maneiras para expressar a arte e que cada artista deve encontrar sua linguagem sublime e superior.

A morte da arte não é o desaparecimento, mas o silêncio a não comunicabilidade da escritura, do eu poético o vazio da imagem ‘falena’ como quer Didi-Hubermann, a imagem inapreensível, como o punctum ou a imagem do poema de Joaquim Cardozo A Escultura Folheada, que tem na imagem um “simples ponto, simples furo e nada mais”. A linguagem da ficção dizia Foucault em *Distância, aspecto, origem* “é a nervura daquilo que não existe tal como é”. Assim o rosto pintado e raspado da arte moderna é encontrado por estes trabalhos de Oswald que trouxe juntamente com Tarsila do Amaral, Lasar Segall, entre outros, uma forma em cuja arte construísse outros rostos que não os emblemáticos, os canônicos. E falando de rostos, sabendo de como a sociedade do espetáculo opera através da imagem, estes rostos deveriam aparecer em várias tomadas, dimensões diferentes que a mentalidade primitiva encontra mais referência que as multidões das urbes. A arte, a literatura não buscava, portanto, um púlpito, uma base; buscava antes um espaço aberto para mover-se, como uma máquina de guerra. Um movimento sem fim para engendrar neste percurso caminhos com a possibilidade de bifurcação com o qual se pode olhar os mesmos rostos com perspectivas diferentes, “a identificação dos modos de construção ficcional aos modos de uma leitura de signos escritos na configuração de um lugar, um grupo, um muro, uma roupa, um rosto”. ((RANCIÈRE, 2005, p. 55).

T & M

Texto recebido em agosto de 2008.

Aprovado para publicação em outubro de 2008.

### SOBRE O AUTOR

Cristiano Moreira é assessor cultural e mestrando em Teoria da Literatura na Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC. Publicou o livro de poemas *Rebojo* (Florianópolis: Bernúncia, 2005). É editor da Papa-Terra, selo pelo qual será lançado seu outro livro de poemas *O Calafate Miope*.

### NOTAS

- <sup>1</sup> Conforme conhecida frase de Eisenstein, “aquela chaleira me olha”.
- <sup>2</sup> O rosto como labirinto pode ser lido em narrativas de Borges como *Abenjacan, o Bokari, morto em seu labirinto* e *Os dois reis e os dois labirintos*. Ambas as narrativas estão em *O Aleph*.
- <sup>3</sup> Acessível em <http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/dadas/picabia.htm>.
- <sup>4</sup> Devo estas informações ao Professor Raúl Antelo, no curso *Antropofagias* ministrado no curso de Pós-graduação em literatura na UFSC, no primeiro semestre de 2008.
- <sup>5</sup> SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo:Perspectiva, 1978.
- <sup>6</sup> O termo aparece também em *Atração do mundo- políticas de globalização e identidade na moderna cultura brasileira*. In *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: UFMG, 204, p. 21.
- <sup>7</sup> Não abordarei neste trabalho, mas vale lembrar o ensaio de Paul Virilio, *Velocidade e Política*, publicado no Brasil pela editora Loyola. Virilio analisa como o biopoder investe nas estratégias de logística para produção de um estado totalitário e, axialmente, da guerra. Diz o escritor francês que vivemos em uma sociedade dromológica.
- <sup>8</sup> He studied mechanical engineering and photography at the Polytechnic of Berlin. In 1883 Stieglitz saw a camera in a shop window in Berlin, bought it, and photography in earnest began. Many years later he wrote “I bought it and carried it to my room and began to fool around with it. It fascinated me, first as a passion, then as an obsession.” From 1892 he was becoming famous for his photographs of everyday life in New York and Paris. There is a tremendous atmospheric quality in many of his outdoor scenes. Informação colhida em: <http://www.rlegat.com/photohistory/history/stieglitz.htm>- acesso em 28/08/2008.
- <sup>9</sup> O simples uso da técnica, o aperto do gatilho, o click na câmera, tem efeito de alimentação de informações para a indústria. A este respeito vale lembrar o livro de Villém Flusser, *A filosofia da caixa preta*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2006.
- <sup>10</sup> Grupo de artistas amadores, entre eles fotógrafos, que utilizavam técnicas de colagem de intervenções na composição de fotografias.
- <sup>11</sup> In. ZAYAS, MARIUS de. *How, When, and Why modern art came to New York*. Edited by Francis M Naumann. Massachusetts: The Mit Press.
- <sup>12</sup> in. STEIN, Gertrude. *Auto biografia de Alice B. Toklas*. Porto Alegre: 1989, p. 97.
- <sup>13</sup> In. Revista 291 N° 12.

### REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. *Nota de literatura I*. São Paulo:Ed.34 – Duas cidades, 2008.
- AGAMBEN, Giorgio. *Medios sin fin*. Madri: Editora Nacional, 2002
- ANDRADE, Oswald. *Poesias reunidas. Obras Completas*. Vol. 7. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1974.
- ANDRADE. Oswald. *Memórias Sentimentais de João Miramar*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1971.
- ANDRADE. Oswald. *Estética e Política*. São Paulo:Globo, 1992.
- ANDRADE, Oswald. *Um homem sem profissão- sob as ordens de mamãe*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1976.
- ARAGON, Louis. *O Camponês de Paris*. Rio de Janeiro; Imago, 1996.

COM QUE ROSTO, ATRAVESSO O MAR? OU QUE ROSTO IREI BUSCAR

- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas Vol. I-Magia-técnica, arte-política*. São Paulo:Brasiliense,1994.
- BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Lisboa: edições 70, s/d
- CANDIDO, Antonio. Estouro e Libertação. In. *Brigada Ligeira e outros escritos*. São Paulo: UNESP, 1992
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI,Felix. *Mil Platôs- Capitalismo e Esquizofrenia*, Nº 3. São Paulo: Ed. 34, 2005
- ROSA, Nicolas. *Usos de la literatura*. Rosário: Laborde, 2000.
- SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo:Perspectiva, 1978.
- \_\_\_\_\_. *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: UFMG, 204
- STEIN, Gertrude. *Auto biografia de Alice B. Toklas*. Porto Alegre: 1989
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: Ed. 34 -Eixo, 2005.
- ZAYAS, MARIUS de. *How, When, and Why modern art came to New York*. Edited by Francis M Naumann. Massachussets: The Mit Press.

Universidade Estadual do Oeste do Paraná  
Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação

REVISTA TEMAS & MATIZES

Versão eletrônica disponível na internet:

[www.unioeste.br/saber](http://www.unioeste.br/saber)