

**O MÉTODO DE MONTAGEM EISENSTEINIANO E A POÉTICA DE  
OSWALD DE ANDRADE: COMUNICAÇÕES POSSÍVEIS**  
EISENSTEIN'S MONTAGE METHOD AND OSWALD DE ANDRADE'S POETICS:  
POSSIBLE DIALOGUES

Alex Alves Fogal <sup>1</sup>  
Bárbara Del Rio Araújo <sup>2</sup>

**RESUMO:** O presente trabalho tem como objeto de estudo o comparatismo entre a técnica de montagem do cineasta Sergei Eisenstein e o método poético do modernista Oswald de Andrade. Através da relação entre a linguagem cinematográfica e a poética, buscaremos aproximar as obras *Pau-Brasil* (1925), *Memórias Sentimentais de João Miramar* (1924) e *Serafim Ponte Grande* (1933) da teoria eisensteiniana de montagem. Acredita-se que o modelo poético oswaldiano com a sua frequente ruptura discursiva e estrutura fraseológica sincopada deixa em evidência uma analogia com a sintaxe cinematográfica do artista russo, baseada em uma estética do conflito. Nesse sentido, percorrer-se-á tanto na prosa quanto na poesia aproximações dessas instâncias.

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura. Cinema. Poética Oswaldiana. Método de montagem eisensteiniana.

## 1 Introdução

A poética<sup>3</sup> de Oswald de Andrade possui lugar de destaque não só em relação ao período modernista como também no que diz respeito ao cenário geral da literatura brasileira. Suas narrativas, poesias, manifestos e até mesmo os textos ensaísticos realizaram contribuições de grande relevância para a arte literária nacional. Assim sendo, essa temática, por si só, já se apresenta como um objeto de estudo instigante. Contudo, o objetivo desse trabalho não é realizar uma exegese da produção literária do autor com vistas a identificar algumas chaves de compreensão de seu método de composição.

A idéia central desse estudo é estabelecer uma análise das semelhanças entre o método poético presente nas criações de Oswald de Andrade e o chamado método de montagem intelectual do cineasta russo Sergei Eisenstein, algo que já foi apontado por críticos de renome, como por exemplo, Haroldo de Campos (CAMPOS, 1999, p.30).

---

<sup>1</sup> Mestre em Literatura Brasileira pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e professor de Literatura no Instituto Superior de Educação Anísio Teixeira (FHA-ISEAT)E-mail: alexfogal@yahoo.com

<sup>2</sup> Mestranda do programa de pós-graduação em Estudos Literários da UFMG (POSLIT/UFMG). Bolsista da CAPES. E-mail: barbaradelrio.mg@gmail.com

<sup>3</sup> O termo "poética" aqui deve ser compreendido como princípio de construção da obra de arte. (SOUZA, 2000, p.27-28)

*Revista Literatura em Debate*, v. 5, n. 8, p. 124 a 137, jan.-jul., 2011. Recebido em 30 maio; aceito em 29 jul. 2011.

Em nenhum momento esse artigo se dedicará a investigar se houve ou não influência do cineasta sobre o escritor, visto que o interesse central aqui é apenas identificar estruturas análogas no modo dos dois artistas formularem o sistema formal na qual as suas produções estão conformadas, ou seja, acreditamos que em vários momentos, a escrita de Oswald se aproxima da linguagem cinematográfica do artista russo. O cerne do trabalho será a comparação do raciocínio apresentado por Eisenstein em *A forma do filme* (2002) e as principais produções literárias de Oswald de Andrade.

## 2 A poética do conflito

Para iniciar o estudo, nada mais justo do que começar pelas considerações de Oswald sobre seu próprio modelo de formulação estética, ou seja, o *Manifesto da Poesia Pau Brasil*, lançado pelo escritor em 1924.

Já de início é interessante notar que a idéia de poética apresentada no manifesto é contrária ao tipo de linguagem literária vigente no Brasil antes da Semana de 22, ou seja, ia em direção inversa ao modelo retórico trabalho pelos “mitos do bem dizer”, buscando uma “poética da radicalidade”. (CAMPOS, 2003, p.20). A lógica da criação literária, segundo a perspectiva de Oswald, deveria ser baseada no conflito, desenhando esteticamente a contradição que dava forma ao Brasil da época, ou seja, massas urbanas em formação *versus* a velha estrutura da oligarquia latifundiária:

Obuses de elevadores, cubos de arranha- céu, e a sábia preguiça solar. A reza. O Carnaval. A energia íntima. O sabiá. A hospitalidade um pouco sensual, amorosa. A saudade dos pajés e os campos de aviação militar. Pau-Brasil (ANDRADE, 2002, p. 331).

Pode-se notar claramente que a idéia de conflito perpassa todo esse trecho do manifesto do modernista, conforme vemos nas relações estabelecidas entre os seguintes pares: arranha-céu e sábia preguiça solar, a saudade dos pajés e os campos de aviação.

Não obstante, na prosa de Oswald de Andrade, como na obra *Memórias Sentimentais de João Miramar*, o conflito entre a linguagem belletrista e a nova poética se instaura a partir da “À guisa de prefácio” já que há um contraste entre a linguagem do personagem Machado Penumbra, autor fictício do prefácio, e a escrita oswaldiana. De certa forma, a apresentação do livro mais parece um antimanifesto na questão lingüística, já que se dá em estilo empolado e arrebicado, recheado de clichês acadêmicos por parte do tom retórico e “barbosiano” de

*Revista Literatura em Debate*, v. 5, n. 8, p. 124 a 137, jan.-jul., 2011. Recebido em 30 maio; aceito em 29 jul. 2011.

Penumbra (CAMPOS, 1999, p.5). Contudo é no conflito, no contraste com o estilo de João Miramar, que a técnica de composição se torna um verdadeiro manifesto, já que a matéria do escrever, o modo de expressão, é elevada ao ridículo (CAMPOS, 1999, p. 5). Oswald coloca em confronto essas linguagens, trazendo o aspecto cômico, jocoso de sua narrativa:

Quanto à glótica de João Miramar, à parte alguns lamentáveis abusos, eu a aprovo sem, contudo, adotá-la nem aconselha-la. Será esse o brasileiro do século XXI ? Foi como ele a justificou, ante minhas reticências críticas. O fato é que o trabalho de plasma de uma língua modernista, nascida da mistura do português com as contribuições das outras línguas imigradas entre nós e contudo tendo paradoxalmente para uma construção de simplicidade latina, não deixa de ser interessante e original. A uma coisa imponho legítimos embargos - é a violação das regras comuns de pontuação. Isso resulta em lamentáveis confusões, apesar de sem dúvida, fazer sentir 'a grande forma da frase', como diz Miramar *pro domo sua* (ANDRADE, 1999, p. 44).

Tal estética confrontativa também pode ser vista em *Serafim Ponte Grande*, romance que desarticula a forma romanesca tradicional. Através da quebra de códigos culturalmente instituídos e em consequência da instauração do estranhamento, confrontam-se o familiar e a inovação em situações como o deslocamento da “errata” da obra da sua posição habitual ou na indicação da data de elaboração do livro em que a cronologia aparece reversa, ou seja, enuncia “Este livro foi escrito de 1929 (era de Wall Street e Cristo) para trás” (ANDRADE, 1996, p. 163) .

Desse ponto de vista, é possível dizer que a reflexão de Eisenstein<sup>4</sup> sobre os conceitos de arte e forma se aproximam bastante do estilo de Oswald:

ARTE :O fundamento da filosofia é um conceito dinâmico das coisas:  
Ser – como uma evolução constante a partir da interação de dois opostos contraditórios.  
Síntese – surgindo da oposição entre tese e antítese.  
Uma compreensão dinâmica das coisas é também básica, no mesmo grau, para uma correta compreensão da arte e de todas as formas artísticas. No campo da arte, este princípio dialético de dinâmica é incorporado no CONFLITO (EISENSTEIN, 2002, p. 50).

Também na obra *Pau Brasil*, publicada pela primeira vez em 1925, essa lógica do conflito aparece como um importante elemento de composição, porém em outra instância. Conforme Haroldo Campos nos mostra, a poesia de Oswald se articula a partir de duas vertentes: uma destrutiva e dessacralizante e outra, construtiva e ordenadora, capaz de rearticular os materiais inicialmente desconjuntados (CAMPOS, 2003, p. 44). Um exemplo disso pode ser vis-

---

<sup>4</sup> O formato da citação foi adaptado para que se enquadrasse no formato do artigo, pois na edição consultada, a organização do ensaio segue uma lógica não convencional, com palavras isoladas em caixa alta e espaços vazios. A edição utilizada consta nas referências bibliográficas.

*Revista Literatura em Debate*, v. 5, n. 8, p. 124 a 137, jan.-jul., 2011. Recebido em 30 maio; aceito em 29 jul. 2011.

to no poema “Canto do regresso á pátria”, no qual o escritor desconstrói o conhecido poema “Canção do exílio” de Gonçalves Dias para construir um outro, articulado em outro plano de montagem:

Minha terra tem palmares  
Onde gorjeia o mar  
Os passarinhos daqui  
Não cantam como os de lá

Minha terra tem mais rosas  
E quase que mais amores  
Minha terra tem mais ouro  
Minha terra tem mais terra [...] (ANDRADE, 2003, p. 193).

Como se vê, essa a formulação estética de Oswald tem como base a dinâmica do conflito, sempre buscando uma formulação a partir da interação de dois opostos. A exemplo da concepção apresentada pelo cineasta russo acerca do que seria o verdadeiro construto artístico, a perspectiva do escritor demonstra que as arestas não precisam ser totalmente aparadas no ato da criação.

### **3 O princípio da lei orgânica**

Outro fator que permite a aproximação entre a perspectiva de Eisenstein e a de Oswald é a questão da qualidade orgânica de uma obra de arte bem realizada, ou seja, a capacidade do artista em cunhar uma forma que se sustente de modo global na estrutura do objeto criado. A partir de algumas considerações sobre seu filme mais conhecido, *O Encouraçado Potemkin* (1925), o cineasta faz algumas considerações sobre a necessidade de harmonia orgânica na composição. Pare ele:

em uma obra de arte orgânica, os elementos que sustentam a obra como um todo perpassam todos os aspectos que a compõem. Um mesmo critério impregna não apenas o todo e cada uma de suas partes, mas também cada área chamada a participar do trabalho de composição. Idênticos princípios sustentarão qualquer área, emergindo em cada uma seus próprios sinais qualitativos de distinção (EISENSTEIN, 2002, p. 148).

Essa mesma lógica de composição pode ser observada na poética empregada por Oswald em suas obras. Conforme vemos no estudo de Kenneth Jackson, o autor lança mão de um método no qual a variedade de fragmentos dá lugar a uma determinada ordem, fundamentada por uma lógica interna (JACKSON, 1978 p. 21). Em *Pau-Brasil*, o autor dá esse tipo de

*Revista Literatura em Debate*, v. 5, n. 8, p. 124 a 137, jan.-jul., 2011. Recebido em 30 maio; aceito em 29 jul. 2011.

ordenação à parte denominada “História do Brasil”, uma vez que os pequenos poemas que a compõe parecem estar fragmentados, mas é possível notar uma sólida coesão entre eles. Todos os poemets, dotados de uma linguagem basicamente descritiva e grafados em português arcaico, se encontram interligados pela temática do Brasil colonial. Hierarquicamente, tudo está estabelecido da seguinte forma: a parte maior, intitulada “História do Brasil”, é dividida em partes menores encabeçadas por subtítulos, que dizem respeito aos nomes de alguns cronistas do descobrimento, como Pero Vaz de Caminha, Gandavo e Fernão Dias (ANDRADE, 2003, p. 105-120). Dessa forma, nota-se que a aparente confusão causada pela transcrição direta de trechos dos textos dos cronistas e pela falta de ligação explícita entre os poemas, é solucionada por meio de um tipo de “qualidade orgânica” (EISENSTEIN, 2002, p. 149). De forma análoga ao que se vê na poesia de T.S Eliot do ponto de vista estrutural, a poética oswaldiana é marcada por uma multiplicidade descontínua de matrizes da composição, que se reúnem numa espécie de “mosaico do organismo poemático maior”(JUNQUEIRA, 1981, p. 20).

O princípio da qualidade orgânica também pode ser observado na prosa oswaldiana, já que os cento e sessenta e três fragmentos da obra *Memórias Sentimentais de João Miramar*, embora apresente um aspecto de dispersão, tem como elemento articulador “um rarefeito condutor cronológico” o qual parodicamente permite entrever “a infância, a adolescência, a viagem de formação, os amores conjugais e extraconjugais, o desquite, a viuvez e o desencanto mediativo do herói (CAMPOS, 1999, p 8). A organização interna da obra está ligada a figura do personagem Miramar, responsável por conectar no espírito do leitor os estilhaços da narrativa. Assim, ainda que os fragmentos da prosa miramariana pareçam desarticulados, móveis e independentes, como fotografias num álbum, há um arranjo que sustenta a estrutura composicional da obra. A progressiva tomada de consciência de si e do contexto social que o rodeia, o desenrolar progressivo da vida de João Miramar, na verdade, proporciona a coerência interna e a continuidade fundamentais das memórias (JACKSON, 1978 p. 27). Semelhantemente, em *Serafim Ponte Grande*, obra denominada por Antonio Candido como “fragmento de grande livro”, a narrativa engloba fragmentos que aparentam ser possíveis pedaços de livros (CAMPOS, 1996, p .8), mas que tem sua organização, sua qualidade orgânica, em uma macrosintagmática, a qual comporta esses pequenos blocos narrativos justapostos metonimicamente, expressando uma função metalinguística de criticar a própria estrutura romanesca:

Cada um desses excertos ou trailers de livros virtuais funciona no plano macrosintagmático, no plano do arcabouço da obra como uma alusão metonímica a um de-

terminado tipo catalogado de prosa, convencional ou pragmática (de uso cursivo), que nunca chega a se impor totalmente ao esquema do livro oswaldiano para lhe dar uma diretriz uniforme, mas antes acena – num processo alusivo e elusivo – como um modo literário *que poderia ser e que não é* (CAMPOS, 1996, p. 8).

Oswald dispõe quadros descontínuos do mundo do romance, ou das próprias fantasias de Serafim, segundo uma sátira caracteristicamente de vanguarda. Lida isoladamente, cada grande unidade cria um romance hipotético em que Serafim faz um papel. Ao mesmo tempo, o desenho temático do romance pode ser encontrado na ordem fundamentalmente cronológica, horizontal, dos sobresintagmas, baseados na vida do herói, a viagem e a sátira do mundo social e de suas perspectivas típicas (JACKSON, 1978, p. 77).

Deste modo, a “poética da radicalidade”, a poética oswaldiana e sua capacidade de afetar a consciência prática e real da linguagem, pode, sobretudo ser aproximado da técnica cinematográfica eisensteiniana na medida em que ambas realizam uma operação combinatória que critica a maneira habitual de representar o mundo e as coisas, buscando uma livre manipulação dos pretextos sígnicos, um novo realismo comensurado à civilização da velocidade e da máquina (CAMPOS, 1970, p. 91). Tanto o método de montagem do cineasta soviético quanto a poética do modernista despojam a concepção de objeto único e produzem o aviltamento sistemático de imagens e matérias através da associação de grande número de fragmentos, conectados sob diferentes formas. Trata-se de modos de apropriação do objeto que não só convidam à contemplação, mas provoca um efeito de choque nas contínuas mudanças de lugares e cenas. Oswald trabalha com uma sintaxe peculiar, visto que o encadeamento das unidades do texto (palavras e frases) é organizado em um estilo de linguagem definido pelo autor como telegráfico, oposto a prolixia, marcado por elipses, o qual re-arranja novíssimas e inusitadas relações entre parte e todo, respondendo a um propósito metalingüístico da paródia. Einstein e sua teoria de montagem apresentam a partir do empreendimento da sintaxe analógica, imagens fragmentárias relacionadas colisivamente, as quais ocasionam o surgimento de uma nova imagem, orgânica e complexa, diferenciada desses elementos quando tomados individualmente. Ambos, diante da estética do fragmentário, postulado fundamental da estética moderna, utilizam a justaposição no lugar na sintaxe habitual – discursiva e lógica - para re-criação:

Uma vez que a idéia de uma técnica cinematográfica envolve necessariamente a de montagem de fragmentos, a prosa experimental de Oswald dos anos 20, com a sua sistemática ruptura do discurso, com a sua estrutura fraseológica sincopada e facetada em planos díspares que se cortam e se confrontam se interpenetram e se desdobram, não numa seqüência linear, mas como partes móveis de um grande ideograma crítico-satírico do estado social e mental de São Paulo nas primeira décadas do século, esta prosa participa intimamente da sintaxe analógica do cinema pelo menos de um cinema entendido a maneira eisensteiniana (CAMPOS, 1999, p. 30).

Tomando a técnica eisensteiniana de montagem por organizar as imagens na narrativa fílmica não a partir de fragmentos sucessivos, mas do choque desses fragmentos independentes, tanto a prosa quanto a poesia oswaldiana podem aludir a esse método de composição já que configuram a produção de sentido no encadeamento de fragmentos em conflito. Einstein concebe o filme como um discurso articulado assertivo que se sustenta por uma referência figurativa ao mundo real. Seu projeto de uma cinedialética, cuja grande façanha é produzir novas imagens a partir da conflitante combinação sintática e semântica dos elementos iniciais, toma o real como alicerce preliminar da criação. Por um princípio semelhante, Oswald de Andrade explora a capacidade relacional das palavras, estabelecendo em suas produções a fixação de diversas redes de associações. Sua poética está na combinação de signos na simultaneidade do objeto, tratada por Mario de Andrade como polifonia poética (ANDRADE, 1960, p. 15).

#### **4 A superposição das imagens**

Tanto nas reflexões de Eisenstein sobre a montagem da obra cinematográfica quanto no método de composição de Oswald, o trabalho com as imagens ocupa lugar central. No primeiro, logicamente, a imagem é essencial por se tratar de cinema; no segundo, o aspecto imagético assume destaque devido ao seu estilo telegráfico (CAMPOS, 1999, p. 26). Porém, não é simples constatação da importância da imagem nos princípios de configuração dos dois artistas que buscaremos elucidar, mas sim a maneira segundo a qual lidam com o elemento visual. Nas proposições do cineasta, observa-se o seguinte:

[...] na realidade, cada elemento sequencial é percebido não *em seguida*, mas *em cima* do outro. Porque a idéia (ou sensação) de movimento nasce do processo da superposição, sobre o sinal, conservado na memória, da primeira posição do objeto, da recém-visível posição posterior do mesmo objeto [...] Da superposição de dois elementos da mesma dimensão sempre nasce uma dimensão nova, mais elevada (EISENSTEIN, 2002, p. 53).

Um tipo de configuração de imagens bastante semelhante é identificado pelo próprio Oswald num artigo escrito sobre sua fórmula estética. A partir de uma citação de Roger Bastide sobre sua técnica de construção (chamada por Bastide de “fotomontagem”), nota-se o seguinte:

Não nego que o estilo seja poético, pela sua riqueza, pela cor de seu vocabulário, a música de suas frases. Mas a poesia está sobretudo nessa brusca irrupção no meio  
*Revista Literatura em Debate*, v. 5, n. 8, p. 124 a 137, jan.-jul., 2011. Recebido em 30 maio; aceito em 29 jul. 2011.

das imagens presentes, das imagens passadas, imagens herdadas, sejam conquistadores portugueses ou negros portadores de bandeiras [...] (BASTIDE apud ANDRADE, 2004, p. 101).

Assim sendo, o trabalho com as imagens passa a se basear no choque, ocasionado pela rápida sucessão de imagens que impede o abandono à interioridade, à simples contemplação, como se estivéssemos diante de um poema de Rilke (BENJAMIN, 1994, p. 191-192). No *Manifesto da Poesia- Pau Brasil* esse traço da poética do autor salta aos olhos:

A poesia Pau-Brasil é uma sala de jantar domingueira, com passarinhos cantando na mata resumida das gaiolas, um sujeito magro compondo uma e a valsa para flauta Maricota lendo o jornal. No jornal anda todo o presente (ANDRADE, 1997, p. 329).

Nota-se que as imagens se encontram amontoadas, pois não há uma preocupação em colocar os pássaros cantando, o sujeito magro e a Maricota em cantos diferentes da sala: é como se suas imagens despencassem do léxico nervoso de Oswald e entrassem todas em choque, para em seguida, saírem de cena e darem lugar ao jornal que trata do presente.

Na prosa oswaldiana, no livro *Memórias Sentimentais de João Miramar*, referida por Haroldo de Campos como uma prosa renovada devido a sua experimentação estilística e sintática, anuncia-se desde o prefácio assinado por Machado Penumbra a característica visual dessa nova poética, além de fazer referência a articulação confrontativa de imagens:

João Miramar abandona momentaneamente o periodismo para fazer sua entrada de homem moderno na espinhosa carreira das letras. E apresenta-se como produto imprevisto e por tanto imprevisto e quiçá chocante para muitos de uma época infismável e de transição. Como os tanks, os aviões de bombardeios sobre as cidades encolhidas de pavor, os gases asfixiantes e as terríveis minas, o seu estilo e a sua personalidade nasceram das clarinadas caóticas da guerra (ANDRADE, 1999, p. 43). “Há além disso nesse livro, um sério trabalho em torno da ‘volta ao material’ – tendência muito de nossa época como se pode ver no Salão d’Outono em Paris (ANDRADE, 1999, p. 44).

A perspectiva visual-material descrita na apresentação da obra *Memórias Sentimentais de João Miramar*, essa “tendência comum a época encontrada no Salão d’Outono em Paris” é comentada por Haroldo de Campos como uma inclinação “cubo-futurismo plástico-estilístico” da prosa miramariana. No ensaio “Estilística Miramariana” (1967), o concretista busca encontrar uma chave para a prosa oswaldiana tomando os estudos do formalista russo Roman Jakobson e do teórico Max Bense. Encontra-a na permeação estratégica metonímica, a qual transpõe relações de tipo aditivo-predicativo, caracterizadas pela contigüidade composicional (que decorrem, sobretudo, no plano sintático), sua solução (CAMPOS, 1970, p. 88).

*Revista Literatura em Debate*, v. 5, n. 8, p. 124 a 137, jan.-jul., 2011. Recebido em 30 maio; aceito em 29 jul. 2011.



*Miramar* é narrado por meio de cláusulas que se encontram se interceptam como planos, os tributos saltam do engate e deslizam de um superfície semântica para outra. Pareceu-nos que, à vista a essa luz, a prosa miramariana refletia o impacto das descobertas pictóricas de Oswald nas exposições de Paris, agitadas nas primeiras décadas do século pelo Futurismo e pelo Cubismo (CAMPOS, 1970, p. 87).

Segundo as pesquisas linguísticas de Jakobson e a análise feita por Haroldo, a metonímia tem grande importância na configuração do realismo na obra e por sua vez o cubismo ofereceria uma orientação nitidamente metonímica na medida em que representa o objeto como dissolvido num sistema de sinedóquio. Sendo assim, o autor do ensaio ainda complementa que o cinema conquistou inusitadas multiplicidades de grandes tomadas sinedóquicas e gradações de tomadas metonímicas (CAMPOS, 1970, p. 88). Eis, portanto, o ponto de convergência entre a estratégia de montagem da sintaxe eisensteiniana e a poética oswaldiana em *Miramar*: o sistema de sinédoque, de composição das imagens. Ambos selecionam detalhes e estabelecem novos sistemas de vizinhança entre as imagens e as palavras. Além disso, ambos fundamentam através dessa técnica de composição de sobreposição de imagens, um tipo diverso de realismo fundado na realidade criada. A prosa oswaldiana demonstra um realismo fundado na realidade do texto, cuja coerência se mede pelos seus próprios materiais (palavras numa determinada ordem de continguidade). Seu estilo cubista toma o objeto como variável, e prestativo sempre a uma outra apresentação, outro arranjo, ou seja, parte de um ponto descritivo, referente ao mundo exterior e logo toma novas associações num processo combinatório. Estabelece-se nesse processo associativo, do mundo exterior e o do mundo de signos - de fundar no texto sua própria realidade – o viés satírico tanto ao nível social quanto linguístico. Semelhantemente, a técnica eisensteiniana constrói seu objeto, produz novas imagens, a partir de uma referência figurativa ao mundo real. Nesse sentido, pode-se conceber tanto a sintaxe oswaldiana como a montagem eisensteiniana como modos de criação:

“A técnica de montagem – que é, sobretudo, uma técnica de criação de contexto através da manipulação das relações de contiguidade- implicando elipses (suspensões ou cortes bruscos), traduz frequentemente a atitude de um pintor cubista reordena o mundo exterior no correal estético que é o quadro, selecionando este ou aquele detalhe, estabelecendo novos sistemas de vizinhança, fazendo um olho, por exemplo, ganhar proporções e sobrepujar todo um rosto, uma perna justapor-se sem transição a uma cabeça, reorganizando livremente a anatomia da figura humana e a relações entre as coisas (CAMPOS, 1970, p. 89).

Nota-se que é tanto pelo método de montagem quanto pela relação de tensão dialética entre arte e mundo empírico, que Oswald e Eisenstein se aproximam. Nos trechos extraídos da

*Memória Sentimentais de João Miramar* que seguem agrupados a seguir pode-se notar tal relação:

9. BOLACHA MARIA

[...] Ela era um jorro das mangas rendadas das pernas louras abertas [...]

(ANDRADE, 1999, p. 47).

40. COSTELETA MILANESA -

Mas na limpidez da manhã mendiga cornamusas vieram sob a janela de grandes sobrados.

Milão se estendia os Alpes imóveis no orvalho.

(ANDRADE, 1999, p. 57).

50. ADEUS E JAZZ BAND

A voz das filhas pródigas gritou para novos personagens que era Madô na Butte.

Um cão ladrou à porta barbuda em mangas de camisa e uma lanterna bicor mostrou os iluminados na entrada da parede.

O cachorro deitado tinha duas caras com uma de esfinge e cabelos bebês.

Mas a calçada rodante de Pigalle levou-me sozinho por tapetes de luzes e de vozes ao mata-bicho decotado de um dancing com grogs cetinadas pernas na mistura de corpos e de globos e de gaitas com tambores.

(ANDRADE, 1999, p. 60).

Identifica-se em construções como “jorro das mangas rendadas das pernas louras abertas” ou “Mas na limpidez da manhã mendiga” manipulações das imagens e dos signos, a livre colagem de imagens e significados que descrevem sucessivamente impressões incomuns (JACKSON, 1978 p. 54). Oswald empresta qualidade, denotação de uma imagem ou de uma palavra a outra. O primeiro fragmento ao caracterizar sua amada Madô, utiliza-se da montagem de imagens como mangas rendadas e pernas louras abertas para qualificá-la. No segundo fragmento, em sua viagem pela Europa, o narrador caracteriza a manhã pela limpidez e pelo adjetivo mendiga, o qual também pode ser referido a “cornamusas” que vem logo a seguir. Além disso, “cornamusas” explicita a questão pictórica da narrativa que condensa imagens em uma só palavra. É, pois, nessa operação de montagem que re-combina e hierarquiza elementos, sempre apontando pra um novo jogo criativo, nova estrutura, que se desenrola a prosa oswaldiana. No fragmento “Um cão ladrou à porta barbuda em mangas de camisa” vê-se claramente a síntese, o simultaneísmo imagético. Tal esforço conciso que promove uma narração sincopada pela justaposição de eventos trazem à tona o ritmo cinematográfico e os cortes e da montagem eisensteiniana.

É por causa desse estilo telegráfico, imbuído de experimentação lingüística e sintática, que recorta e re-monta fragmentos imagéticos isolados combinados de forma criativa, que faz com que Antonio Candido defina o livro como “um dos maiores de nossa literatura”:

*Revista Literatura em Debate*, v. 5, n. 8, p. 124 a 137, jan.-jul., 2011. Recebido em 30 maio; aceito em 29 jul. 2011.

*Memórias Sentimentais de João Miramar*, sobre ser um dos maiores livros da nossa literatura, é uma tentativa seriíssima de estilo e narrativa ao mesmo tempo um esboço da sátira social. A burguesia endinheirada roda pelo mundo, o seu vazio e suas convenções, numa esterilidade apavorante. Miramar é um humorista pince sans rire, que procura kodakar a vida impertubavelmente por meio duma linguagem sintética e fulgurante, cheia de soldas arrojadas, de uma concisão lapidar (CANDIDO, 1995, p. 21).

O crítico ainda estabelece desdobramentos desse estilo pictórico em *Serafim Ponte Grande*, o qual leva as últimas conseqüências o experimento de linguagem desenvolvido em *Miramar*. Para o crítico, o livro de 1933 é o apogeu da técnica e do “sarcasmo e agressão, culminados na apoteose da liberdade absoluta” (CANDIDO, 1995, p. 56). Haroldo de Campos, por sua vez, denomina a obra como “um grande não-livro”, uma vez que ela desarticula a forma romanesca tradicional, propondo novas maneiras de leitura. Vários signos comumente compartilhados são nela arrojados de modo que ocasiona estranhamento. As relações partilhadas são deusautomatizadas como, por exemplo, no espaço típico “Obras do autor”, a rubrica é substituída por “Obras renegadas”. Além disso, a indicação dos direitos autorais é parafraseada satiricamente por “Direito de ser traduzido, reproduzido e deformado em todas as línguas”. Essa quebra da familiaridade codificada culturalmente é sentida na obra tanto em relação a linguagem quanto em relação a sua estrutura organizacional:

“Se no *Miramar*, a grande inovação se punha no nível da sintaxe da escritura, no nível microestético do encadeamento estilístico das unidades do texto (palavras e frases), aqui é a grande sintagmática da narrativa que merece atenção especial do autor. No *Miramar* podemos reconhecer um estilo cubista ou metonímico na maneira pela qual Oswald recombina os elementos frásicos à sua disposição, arranjando-os em novas e inusitadas relações de vizinhança [...] Agora em *Serafim*, essa técnica cubista esse tratamento metonímico parece ocorrer no nível da própria arquitetura geral da obra, na macroestrutura portanto (CAMPOS, 1996, p. 8).

Isto posto, a diretriz narrativa do livro referido parece fragmentada em excertos não em uma perspectiva convencional de capítulos organizados, ao contrário, a grande sintagmática da narrativa se apresenta na justaposição de partes, por sua vez também próximas a técnica cinematográfica eisensteiniana. Trata-se de uma lógica organizacional combinatória, em que as partes, os fragmentos, tomados pelo todo revelam um livro composto, híbrido que critica a forma tradicional da prosa. Eis sua função metalingüística:

Oswald, bricoleur, fez um livro de resíduos de livros, um livro de pedaços metonimicamente significantes que nele se engavetam e se imbricam, de maneira aparentemente desconexa, mas expondo, através desse hibridismo, [...] a vocação mais profunda da empresa oswaldiana: fazer um não-livro, um antilivro da acumulação paró-

dica de modos consuetudinários de fazer livro ou, por extensão, de fazer prosa [...] (CAMPOS, 1996, p. 10).

A narrativa de *Serafim Ponte Grande*, organizada em blocos, não obedece a lógica do encadeamento narrativo. Esses blocos, que podem ter extensão de uma frase ou inúmeras páginas, como, por exemplo, as partes “Recitativo” e “Folhinha Conjugal”, são tomados como microereds que se articulam justapostos perturbando uma seqüência tradicional linear compartilhada. Considerada a divisão da obra em onze blocos fragmentados em seu interior, tomemos como amostra o quarto bloco “Testamento de um legalista de fraque”, especificamente a parte “Cômputo”:

#### CÔMPUTO

EFÉMERIDES, METEMPSICOSE, TRANSMIGRAÇÃO DE ALMAS

Serafim como um diamante no dedo da cidade trepa no caminhão que colocou graças aos acontecimentos, sobre a oscilante banana do arranha-céu, onde inutilmente se apresenta candidato a edil (ANDRADE, 1996, p. 81).

O registro cenográfico deflagrado nesse bloco é interceptado, ficando em suspenso, só reaparece no nono fragmento “Fim de Serafim”.

Acocorado sobre o arranha-céu, depois de luzir de limpo o se canhão, ensaia dois tiros contra o quartel central de polícia romântica de sua terra. Fogueteiro dos telhados, ameaça em seguida a imprensa colonial e o Serviço Sanitário.

Descobrem-no, identificam-no, cercam-no. Os bombeiros guimdam até escadas o pelotão lavado dos Teatros e Diversões.

O povo formiga dando viças à policia. Ele cairá nas luvas brancas dos seus perseguidores.

Uma tempestade se debruça sobre a cidade imprevista. Ele arranca de um pára-raios e coloca-o na cabeça invicto [...] (ANDRADE, 1996, p. 150).

O corte abrupto, a inserção de oito blocos nesse ínterim e a retomada cênica no bloco nono, com Serafim manobrando o canhão e sendo perseguido pela polícia mostram uma suspensão do tempo narrativo, um ‘signo dilatatório’ que só encontra perfazimento na mente do leitor com a repositição da mesma situação no nono fragmento (CAMPOS, 1996, p. 22). Diante desse hiato cronológico, da descontinuidade cênica, e a articulação de planos diferentes podemos aproximar novamente a sintaxe oswaldiana em *Serafim Ponte Grande* da técnica de Eisenstein de montagem, já que ambas consideram os planos, esses blocos, não como unidades relacionadas de forma simples, ao contrário, preferem obter a significação no choque entre elas. Tanto poética oswaldiana quanto a técnica de montagem eisensteiniana revelam um espaço diegético atravessado por interrupções, as quais trazem o sentido de sua narrativa.

## 5 Considerações finais

Conforme tentamos demonstrar nesse artigo, existem vários pontos de contato entre o modo de Sergei Eisenstein montar seus filmes e o método de composição de Oswald, visto que ambos se baseiam em uma concepção de poética baseada no conflito, mas que é regida por uma lei de estruturação orgânica, capaz de racionalizar a técnica de superposição de imagens. O que se vê nesse caso de paralelismo entre a poética do cineasta russo e a do escritor brasileiro é que se utilizam de métodos altamente intelectualizantes, que não permitem ao espectador ou leitor, uma postura passiva e cômoda, uma vez que o primeiro se baseia naquilo que seria o eixo vertical da imagem e o segundo, no eixo vertical da palavra.

A partir do ponto de vista que se buscou defender aqui, os dois artistas apresentam modos similares de pensar a linguagem em suas construções artísticas, pois a mesma estrutura organizacional que Eisenstein aplica ao código cinematográfico pode ser enxergada na prosa poética (ou seria poesia prosaica?) de Oswald. Retomando a fértil conceituação dos formalistas russos, é como se os dois lançassem mão da mesma noção de procedimento estético em suas obras, ou seja, partem dos mesmos princípios para singularizarem os objetos que criam (CHKLOVSKI, 1976, p. 41).

**ABSTRACT:** This work has as study object the comparative between Sergei Eisenstein montage technique and Oswald de Andrade poetic method. By means of relation between movie language and the poetic, we seek to approach the books *Pau-Brasil* (1925), *Memórias Sentimentais de João Miramar* (1924) and *Serafim Ponte Grande* (1933) to Eisenstein montage theory. It's believed that Oswald's poetic model, whose characterization is based in a often break discourse and syncoped phrase structure, evidences an analogy with the Russian artist's movie syntax, which is based in a conflict aesthetic. In this way, we'll percurse in Oswald's narrative and poetry, approach of these instances.

**KEYWORDS:** Literature, Cinema, Oswald de Andrade's poetics, Eisenstein's Montage Method.

## Referências

*Revista Literatura em Debate*, v. 5, n. 8, p. 124 a 137, jan.-jul., 2011. Recebido em 30 maio; aceito em 29 jul. 2011.

- ANDRADE, Oswald de. *Memórias Sentimentais de João Miramar*. 12. ed. São Paulo: Globo 1999.
- ANDRADE, Oswald de. *Pau Brasil*. 2. ed. São Paulo: Globo, 2003.
- ANDRADE, Oswald. *Ponta de Lança*. 5. ed. São Paulo: Globo, 2004.
- ANDRADE, Oswald de. *Serafim ponte grande*. 5. ed. São Paulo: Globo, 1996.
- ANDRADE, Mário de. *Obra imatura: (Ha uma gota de sangue em cada poema - Primeiro andar - A Escrava que não era Isaura)*. 3. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994 – (Obras escolhidas vol. I).
- BITARÃES NETTO, Adriano. *Antropofagia Oswaldiana: um receituário estético e científico*. São Paulo: Annablume, 2004.
- CAMPOS, Haroldo. A estilística Miramariana. In: *Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. 2. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1970.
- CAMPOS, Haroldo. Arte pobre, tempo de pobreza, poesia menos. In: *Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995.
- CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: TOLEDO, Dionísio Oliveira de (Org.). *Teoria da Literatura-formalistas russos*. 2. ed. Porto Alegre: Globo, 1976.
- EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2002.
- JACKSON, Kenneth D. *A Prosa Vanguardista na Literatura Brasileira: Oswald de Andrade*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- JUNQUEIRA, Ivan. Eliot e a poética do fragmento. In: ELIOT, T.S. *Poesia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- SOUZA, Ronald de Melo e. Introdução à poética da ironia. *Revista Linha de Pesquisa*. Rio de Janeiro, vol. 1, n. 1, p. 29-45, out. 2000.