

A poética espacial da vanguarda argentina: uma cidade

Rita Lenira de Freitas Bittencourt

Doutoranda em Literatura

América es un poema ante nuestros ojos;
Borges, citando Emerson,
El tamaño de mi esperanza.

Este artigo empreende a leitura de um poema modernista, a partir de suas coordenadas espaciais, perspectiva marcante nos escritos rioplatenses, especialmente nas produções vanguardistas, que tentam incorporar, verbalmente, as contemporâneas técnicas da pintura, além de explorar as possibilidades expressivas provocadas pelos avanços técnicos e científicos, que dotam os textos de velocidade e provocam

Anuário de Literatura 8, 2000, p. 123-135.

o deslocamento do olhar em direção a um hibridismo poético, característico da pós-modernidade.

1. *Río de Janeiro*

Trabalhando as impressões sensoriais do ponto de vista do inesperado e do exagero, os versos de Oliverio Girondo, tematizando uma cidade brasileira, o Rio de Janeiro¹, elaboram uma miscelânea que oscila entre a carnavalização e a caricatura, próxima do que, em artes plásticas, convencionou-se chamar *primitivismo*:

RÍO DE JANEIRO

La ciudad imita en cartón, una ciudad de pórvido.

Caravanas de montañas acampan en los alrededores.

El "Pan de Azúcar" basta para almibarar toda la bahía...

El "Pan de Azúcar" y su alambre carril, que perderá el equi-
librio por no usar una sombrilla de papel.

Con sus caras pintarrajeadas, los edificios saltan unos encima de otros y cuando están arriba, ponen el lomo, para que las palmeras les den un golpe de plomero en la azotea.

El sol ablanda el asfalto y las nalgas de las mujeres, madura las peras de la electricidad, sufre un crepúsculo, en los botones de ópalo que los hombres usan hasta para abrocharse la bragueta.

!Siete veces al día, se riegan las calles con agua de jazmín!

Hay viejos árboles pederastas, florecidos en rosas té; y viejos árboles que se tragan los chicos que juegan al arco en los paseos. Frutas que al caer hacen un buraco enorme en la vereda; negros que tienen cutis de tabaco, las palmas de las manos hechas de coral, y sonrisas desfachatadas de sandía.

Sólo por cuatrocientos mil reis se toma un café, que perfuma todo un barrio de la ciudad durante diez minutos.

Este poema, publicado em 1921, em blocos de versos livres, inicia com uma descrição da paisagem, um plano geral estático da cidade em cartão, para, em seguida, antropomorfizar os elementos. Depois de um primeiro movimento/acampamento das montanhas, segue-se uma abertura espetacular, que envolve os edifícios. Estes, devidamente maquiados, elaboram uma pantomima cenográfica/acrobática que, por sua vez, aciona efeitos de iluminação, realizados tanto pelo sol quanto pelo crepúsculo.

Existe um jogo de formas entre as nádegas das mulheres, as lâmpadas que iluminam as ruas e os botões que seguram as calças dos homens, que compõe uma sensualidade rotunda, cheia, que se espalha pelo espaço. Também o elemento natural “peras” sofre um processo de deslocamento, passando a compor um outro quadro, associando a maturação à eletricidade e tornando-se, na oscilação entre luzes e sombras, uma natureza morta.

Na mesma vertigem sensorial, as ruas são perfumadas com jasmim, provocando a exclamação diante do exótico ritual que se repete, por sete vezes, todos os dias.

Paralelamente, prossegue a descrição da cidade, enfatizando o colorido das velhas árvores que ora são pederastas, ora escondem crianças, completada pelas cores e sorrisos dos negros. Esta composição, acrescida de sorrisos, monta um quadro simplório e semi-tropical da então capital do Brasil.

Há ainda os exageros do peso das frutas e do cheiro do café, além de uma preocupação com detalhes temporais mínimos: sete vezes são regadas as ruas, toma-se um café por somente quatrocentos mil-réis, o cheiro do café se espalha pelo bairro todo durante dez minutos. São idas e vindas do hiperbólico

ao insignificante, milimetricamente registradas, em planos que se superpõem, misturando, plasticamente, movimentos, cores e odores, criando surpreendentes imagens e distribuindo sabores: O Pão de Açúcar, sozinho, adoça a baía inteira.

Café, pão, açúcar. Homens, mulheres, crianças. Negros em cores. Frutas enormes. Prédios que brincam com palmeiras. Luzes que ofuscam. Um agrupamento urbano às margens de um oceano açucarado, que cabe todo num postal: uma cidade de granito.

Há um contraste entre a magnificência teatral da pedra, que serve de cenário, e o movimento, luz, ares, putrescência de objetos e sujeitos assim emoldurados, construindo perspectivas assimétricas. E no caráter assimétrico da imitação, os elementos são flagrados liberando uma energia que se dissipa. Neste sentido, o enfoque trabalhado por Gironde descreve um processo de dissolução, a partir de uma constante saturação da visão e dos sentidos.

Aos olhos do visitante, tudo chama a atenção, atrai e se oferece numa mesma onda sensorial, gastadeira e brincalhona. Gironde vê o Rio de Janeiro de um modo *clownesco* e utiliza esses recursos, juntamente com os do desenho - conforme a aquarela anexa ao poema - para mostrar que esta cidade simpática e singular não é a imitação pura e simples de qualquer cidade européia. Seria, no máximo, a caricatura de uma. Ao que parece, o poeta preocupou-se em preservar certa originalidade pitoresca do brasileiro.

Se a cidade européia caracteriza-se como acumulação, hierarquia, perspectiva ordenada, a cidade latina, o Rio, aparece, neste poema, como dissipação, anarquia, caos, fundando o nacional como apropriação. Observa-se, assim, a

presença de elementos das propostas antropofágicas teorizadas por Oswald de Andrade².

Girondo preocupou-se, também, em manter as descrições na superfície. Alguém passeia pelas ruas e usufrui do que a cidade lhe oferece e isto é tudo. O espaço é o da exterioridade das coisas e pessoas e nisso se resume todo o conhecimento. São impressões de um *flanêur*³ sul-americano registradas, também, na pintura: cubistas pelas superposições de planos; primitivistas pelos contornos e cores. Nesta estética de mesclas, promovida entre o verbal e o pictórico, podemos perceber a preocupação moderna de pesquisar e favorecer o contato entre diferentes linguagens.

2. Estética de mesclas

Num artigo publicado em 1927, intitulado. *Gente de Martín Fierro*⁴, o poeta brasileiro Ronald de Carvalho comenta:

Na pintura argentina, não existe nada mais pictórico que a poesia de Girondo, O autor de **Veinte poemas para ser leídos en el tranvia** tem a ciência dos croquis. Joga com a imagem como um peixe com o cintilar da água. (...) Seu ritmo é rápido, sem cadências nem cortes solenes. Ritmo de um poeta que sabe saltar ao desconhecido, que lança toda uma teoria de cultura em cada imagem concentrada. Girondo é o típico humanista moderno. Quase sempre

define as coisas ao contrário. Faz da realidade uma história para rir-se.

Se, como bem aponta o autor de **Toda a América**, na poesia Girondo é pictórico, na pintura ele desenvolve um processo de construção de sentido através de contradições irônicas entre as palavras e a imagem. Assim, elabora uma estética de “dupla” feita que otimiza-se pelo teatral, bem ao gosto moderno, pelas manifestações do tipo *performance*, o que, no entender de Francine Masiello, estende-se ao grupo inteiro da vanguarda argentina:

Con sus exhibiciones y manifiestos, con el carácter festivo que él promueve entre los martinfierristas argentinos y las generaciones siguientes de poetas, Girondo privilegia la performance. Pero una estética performativa es también otro modo de borrar la distinción entre arte y vida, de desmontar la institución burguesa del arte, de dar un final al discurso académico, de fundir los límites de las identidades y los géneros. El elemento superficial de la escritura, al tejer nuevos modos de representar el mundo, introduce un modo visual en la literatura que promueve relaciones alternativas entre sujeto y objeto y lleva toda percepción a la superficie de las cosas. Girondo es constantemente fiel a esta empresa. No es extraño, por lo tanto, que **Veinte Poemas** y **Calcomanías** estén acompañadas por acuarelas del propio Girondo, **Interlunio** tenga como texto complementario los dibujos de Spillimbregó, su *Pintura Moderna* ofrezca una extensa reflexión sobre el arte moderno europeo

y *Figari Pinta* se presente como uno de los más notables poemas.

A criação poética, tendo como perspectiva a exploração, pela incorporação, do espaço visual, absorve objetos que antes não se conectavam nem ao sujeito nem à história. Por outro lado, combinando ludicamente a cultura letrada e a cultura popular e investindo em outros modos de percepção, traz este visual à tona, anunciando a tirania do olhar sobre as inquietações da vida interior, desenvolvendo novos modos de representação e, através de uma infinita produção de sentidos, subvertendo toda a crença em uma razão única para a expressão cultural.

A vanguarda conseguiu redefinir os velhos dualismos cartesianos, rompendo com as distinções entre a arte e a vida, entre a identidade superficial e o essencialismo profundo. Girondo tem nos *flashes* pictóricos das composições verbais e nos aspectos textuais das pinturas a base da sua representação poética. À maneira de Blaise Cendrars⁵, aplica seu olho de turista à América, vendo-a por outra alternativa, definindo-a de outro jeito, fora dos circuitos convencionais de sentido. O fato do poema ser acompanhado por uma aquarela intensifica suas diferenças.

Os artistas brasileiros envolvidos na Semana de Arte Moderna, especialmente Oswald de Andrade, foram movidos por impulsos similares. Deram prioridade ao espetáculo visual, ampliando as possibilidades estéticas do poema: aos “mundos interiores”, opõem superfícies, *tableaux*, fotogramas captados pelo olho, inspirados na tecnologia moderna, no cinema e na máquina, produzindo uma experimentação agressiva na qual

todos militam. No processo de aliança entre o visual e o verbal, entretanto, apesar da enérgica expressão do desejo de conquista, as composições, tanto de Oswald quanto de Girondo, nos mostram que nenhuma identidade é fixa ou imutável.

No caso de *Río de Janeiro*, dá-se um discurso bem ameno. A aquarela pouco tem de agressiva, a não ser que se considere o congelamento plástico de uma leitura de identidade como triunfo da conquista do visitante, ou como expressão do desejo masculino de dominação da terra e dos espaços nacionais. Esta possibilidade é tematizada por Francine Masiello:

Los proyectos poéticos de Girondo y sus compañeros de generación exploraron el espectáculo visual como un proyecto de dominación, un modo de congelar todas las prácticas en el espacio y afirmarlas como el triunfo del poeta en el mundo. Aquí, la libidinización de la masculinidad heterosexual y la conquista de la tierra y de los objetos son establecidos en el texto poético a través del congelamiento temporario de las identidades superficiales de los otros.

Como estamos tratando do surto vanguardista e muito já se disse de suas tendências viris, do poder da visada que deu forma a um cânon modernista de práticas que insistem no controle e no domínio, tanto em Cendrars, quando em Oswald ou em Girondo, não seria estranho se apontássemos a sexualidade máscula da paisagem e do texto girondianos como

uma marca estética recorrente. Preferimos, no entanto, pelo caráter da pintura em questão, partir para uma leitura mais lúdica que sexual, mais *voyerista* do que propriamente dominadora. Acreditamos que a reivindicação territorial do Gironde em viagem tem mais um sentido de distanciamento, uma contemplação de cartão postal que manifesta, na verdade, uma impossibilidade real de alcance. Não é por acaso que o universo evocado é o infantil, dando um efeito de duplo afastamento, neste caso, temporal.

Ainda assim, Beatriz Sarlo resgata as componentes sensoriais desse contato destacando que, em vez de “saber”, os verbos conjugados pelos modernistas são “apalpar”, “ouvir”, “olhar”, “perceber”, ações de avanço e de intervenção territoriais, que, no entanto, sofrem uma redução do seu efeito possessivo:

En la literatura de Gironde no se produce lo que Baudrillard llama “sobrecarga de los signos posesivos⁶”. Cultiva una distancia respecto de los objetos, que pertenecen al “mundo” y son digeridos en la economía del poeta. Las cosas están allí, afuera, en la escena urbana; la relación simbólica que se establece con ellas no es de propiedad, tampoco de apropiación; nadie las incorpora a su patrimonio porque sobre ellas se ejerce, básicamente, el común derecho de la percepción. No es preciso, por lo demás, preservarlas de un desastre, resguardarlas de un proceso que amenace su existencia, el tiempo no puede arrojarlas hacia el pasado, porque son nuevas, instaladas en un puro presente. La escena urbana, que para Gironde es una naturaleza, no tiene historia, en consecuencia nada puede

perderse ni convertirse en objeto de evocación: el presente es más extenso que el pasado; lo que se ve cubre y obtura lo que otros poetas construyen como recuerdo. En este mundo no es necesaria la posesión porque no es necesario asegurarse contra la pérdida.

Há uma afetividade que se funda na exaltação do presente e um processo de evolução artística no qual a cena vale por si mesma, sem transcendências ou vínculos com o passado. Se o artista escolhe a comicidade e a ironia, recursos retóricos que rebaixam o “alto” e o “espiritual”, colocando-os no nível dos espetáculos mundanos, atravessados pelo desejo, sua mirada estética é a única responsável pelo deslocamento:

Girondo desplaza los objetos consagrados del museo o da iglesia a la calle: en este movimiento, todos pierden, dejan de ser obras que exigen distancia, son comparadas con lo que no corresponde, se las trata de manera “inadecuada”. El prestigio es corroído por la ironía que ocluye las diferencias históricas, culturales, estéticas. No solo se desacraliza la religión, también el arte pierde su aura.

A propósito de *As flores do mal*, Walter Benjamin escreve que os poemas de Baudelaire, desenvolvendo a conhecida reflexão de Valéry sobre a estética “de choque” da modernidade, constituem-se “um arsenal” contra as formas de uma sociedade e de intelectuais absolutamente conservadores. Os poemas de Oliverio Girondo, plenos de

uma alegria que acaba de inaugurar-se, de uma sensualidade transgressora e pública, que se dissipa no espaço das ruas e que se espalha pela paisagem, funcionam como armas nos embates iniciais das lutas modernistas. Além disso, apoiados na mescla de linguagens, potencializam um hibridismo que enfatiza a dimensão espacial, abrindo caminho para que rotas, trajetos, roteiros, desenhos, diagramas sejam as formas visíveis da poesia mais recente.



Notas

1. O poema *Río de Janeiro*, de Oliverio Gironde, datado de 1920, foi publicado em *veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, livro que marcou o encontro entre o tempo presente e as cidades, numa espécie de diário de viagem cosmopolita. Posteriormente, foi incluído nas *Obras Completas*, Buenos Aires, Losada, 1968, pp. 61-62. Nas duas edições, vem ilustrado por uma aquarela, também de Gironde, que contrapõe-se à linguagem do poema, de exuberâncias em perfumes e imagens, por ser terna, quase infantil, nos tons pastéis das casinhas da favela que se empilham morro acima e na forma do morro, um elefante que dorme tranqüilamente tendo por trás as montanhas de corcovas de camelos, um céu limpo e palmeiras. Infelizmente, por motivos técnicos, não nos foi possível reproduzi-la, acompanhando este artigo, o que, sem dúvida, implica em algumas perdas na leitura.
2. Vale conferir o poema *mate chimarrão*, de Oswald de Andrade, composto por elementos ligados à estética cubista, que tem alguns pontos em comum com as escolhas poéticas de Gironde exibidas em *Río de Janeiro* e, por outro lado, certa feição gauchesca, marca política fundante da cultura argentina.
3. Delfina Muschiatti, no artigo *Oliverio Gironde y su tienda nomade*, chama a atenção para a paixão do poeta pela viagem, um dispositivo que constitui a literatura argentina e a literatura americana em conjunto, caracterizando a emergência ao mesmo tempo “nômade” e “improvisadora”: “un language mestizo, de fronteras

siempre inestables y en des-identidad, como una nueva forma de pensar el cuerpo en devenir, en la niebla invisible del espacio, más allá de toda percepción.”

4. O artigo de Ronald de Carvalho *Gente de Martín Fierro* foi publicado, inicialmente, em *O Jornal*, Rio de Janeiro, em 9 de outubro de 1927 e, posteriormente, recebeu tradução para o espanhol, feita por R. A, e figura na *Obra Completa*, de Girondo, como um texto de diálogo crítico entre os dois países.

5. Blaise Cendrars faz parte, em 1924, da “caravana paulista” que compõe-se, além do poeta, de Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade e seu filho Nonê, Olivia Guedes Penteadado, Godofredo da Silva Telles e René Thiollier. Vão para o Rio de Janeiro, no carnaval, e depois, durante 15 dias, visitam as cidades históricas mineiras. Blaise Cendrars publica *Kodak*, título mudado, em seguida, para *Documentaires*, e convida Tarsila para ilustrar outro livro de poemas *Feuilles de Route, I – Le Formose*, que será publicado no final daquele ano. Nestes trabalhos, explora suas impressões de viagem durante a estada no Brasil.

6. Sobre a frase citada, Beatriz Sarlo registra: BAUDRILLARD, J. *Crítica de la economia política del siglo*. México: Siglo XXI, 1974, p.21.

Referências bibliográficas

ALCALÁ, M. L. e SCHWARTZ, J. (org.) *Vanguardas Argentinas anos 20*. São Paulo: Iluminuras, 1992. Trad. Maria Angélica K. de Almeida.

BENJAMIN, W. “Parque Central”. In BENJAMIN, W. *Obras Escolhidas III*. São Paulo: Brasiliense, 1989. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista.

CARVALHO, R. “Gente de Martín Fierro”, MASIELLO, F. “Oliverio Girondo: naturaleza y artificio” e MUSCHIETTI, D. “Oliverio Girondo y su tienda nomade”. In GIRONDO, O. *Obra Completa*. Madrid: Unesco, ed. Raul Antelo. Col Archivos, 1999.

GOTLIB, N.B. *Tarsila do Amaral, a Modernista*. São Paulo: Senac, 1998.

SARLO, B. *Una Modernidad Periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1988.

