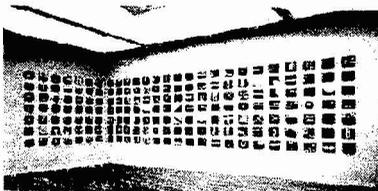


IRACEMA, MACUNAÍMA E O QUIETO ANIMAL DA ESQUINA: O NACIONAL EM RETRATOS E BORRÕES

Ivete Lara Camargos Walty*

Silviano Santiago, em artigo do *Jornal do Brasil*, intitulado "Brasil mostra tua cara" afirma:

A literatura brasileira de hoje (romance, conto e poesia) é fundamentalmente pessimista em relação aos valores hegemônicos no país e no Ocidente, vale dizer, em relação às possibilidades de articular no presente Arte, Nação e História. Por isso ela abandonou de vez a possibilidade de representar a nação brasileira, de forma histórica e global, pois sabe que a atualidade do país é a sua fragmentação em multifacetados grupos sociais, agressivamente subjetivos, que não conseguem se articular coletiva e ideologicamente de modo a constituir isso a que chamamos de "brasilidade" ou essa outra coisa ainda mais complexa a que chamamos de "globalização brasileira" (1996, p.7).



E, mais à frente, discutindo o afluxo das biografias de artistas e homens de sucesso na sociedade atual, afirma que no campo literário isso não estaria ocorrendo dada a consciência de que já não é possível se apresentar retratos da nação, a não ser borrões como os de Francis Bacon:

É inevitável que surjam outras e mais caras alegóricas do Brasil neste tempo de incertezas e precariedades. Por sua vez, a literatura se recusa a mostrar uma cara do Brasil com perfil nítido e personagens com percursos biográficos completos. Se ela mostra uma cara do Brasil (e, na realidade, a mostra) é a duma figura humana (?) num quadro de Francis Bacon. Essa cara ficcional e poética do Brasil, se cara for, são antes borrões grotescos, ininteligíveis e farsescos da "brasilidade" (1996, p. 7).

Discutir a pertinência dessa afirmação, nesse momento em que se relativizam os limites entre o nacional e o universal, entre o próprio e o alheio, o local e o global, a periferia e o centro, com o aparecimento de outras for-

* Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais; PUC-Minas, Belo Horizonte.

mas identitárias de pertencimento, seria muito relevante, sobretudo no que se refere à articulação Arte, Nação e História. As obras de Alencar, Mario de Andrade e João Gilberto Noll permitem-me realizar um estudo de figurações de nacionalidade nos diferentes momentos da produção literária brasileira, observando ora retratos desses personagens/textos emblemáticos, ora seu desmanche em borrões, anti-alegóricos.

Para isso, analiso não apenas as obras ficcionais mas também alguns textos críticos a elas referentes, o que me possibilita entrever tais figurações tanto no que se refere à produção quanto à recepção, tendo como parâmetro a questão do nacionalismo, essa palavra instável, como quer Antonio Candido:

(...) na história brasileira deste século, têm sido ou podem ser considerados formas de nacionalismo o ufanismo patrioteiro, o pessimismo realista, o arianismo aristocrático, a reivindicação da mestiçagem, a xenofobia, a assimilação dos modelos europeus, a rejeição desses modelos, a valorização da cultura popular, o conservantismo político, as posições de esquerda, a defesa do patrimônio econômico, a procura de originalidade etc., etc. Tais matizes se sucedem ou se combinam, de modo que por vezes é harmonioso, por vezes, incoerente. E esta flutuação, esta variedade, mostra que se trata de uma palavra arraigada na própria pulsação da nossa sociedade e da nossa vida cultural (1995, p. 14).

Essa afirmação de Antonio Candido, feita com base nos acontecimentos históricos e culturais, pode se fortalecer no presente momento, à luz de novos acontecimentos político-econômicos mundiais, a explicitarem as relações globalizadas e seus efeitos devastadores nos países em desenvolvimento. Nacionalismo e colonização são palavras que costumam andar juntas, como acontece no momento, mesmo que sob novas formas. O estudo das três obras possibilita a ampliação dessa reflexão no âmbito da literatura, enquanto texto/território nacional, tomado não mais em sua inteireza mas na configuração de fronteiras móveis.

A obra *Iracema* sempre foi dada como alegoria romântica da nacionalidade em que o Brasil buscaria sua origem na união entre brancos e índios, concretizada no nascimento de Moacyr. Caracterizando-se como romance de fundação, *Iracema*, a mulher/terra, como já tão decantado pela crítica, trai seu povo e morre para que nasça a nova nação, criada à imagem e semelhança do colonizador. O autor, na busca de origem de seu povo, pinta o índio com cores européias, fazendo-o nobre, tão nobre que se sacrifica em nome da civilização, como se pode ver na fala de Batuireté, no momento de sua morte: “— Tupã quis que estes olhos vissem antes de se apagarem, o gavião branco junto da narceja” (p. 69, cap. XXII).

A superfície do texto, no entanto, pairam outros signos que instalam a contradição a ser desvelada pelos leitores de épocas outras. Assim a relação texto/território, norteando o exame do que se denomina instâncias discursivas, permite o resgate de vozes diversas, no jogo enunciativo do texto, lançando outras luzes sobre a nacionalidade aí construída. Basta ler textos críticos contemporâneos para que se possa desvendar outros sentidos de nacio-

nalidade aí inscritos. Haroldo de Campos (1992), por exemplo, realçando o caráter de tradução do texto de Alencar, afirma que a “barbarização da língua” imprime nele um caráter polifônico, rompendo com o monologismo inerente à lenda que sustenta a obra. Discorrendo sobre a opção pela prosa em detrimento do verso, Haroldo de Campos denomina *Iracema*, “uma arqueografia de vanguarda”, fruto, poderíamos acrescentar, de uma desterritorialização do gênero e da língua. Ressalte-se, no entanto, que o crítico usa em seu título o prefixo *arque*, marca de escavação, de busca de raízes pré-históricas. A idéia é, pois, de busca de origem, de doação de uma nacionalidade que, embora fundada no modelo europeu, se quer fortemente marcada pela brasilidade.

Por outro lado, Renato Janine Ribeiro (1998) afirma: “Buscar as raízes é, para Alencar, pluralizar a origem, assumindo o elemento ameríndio, mas, já pelo projeto, isso implica não repudiar a invasão do continente” (RIBEIRO, 1998, p. 407).

A partir disso, Janine discorre sobre a nacionalidade como perda e, diferentemente de Haroldo, volta à lenda como forma de legitimação da história.

Podemos, no entanto, ir mais adiante, afirmando que ao construir seu texto sobre uma lenda, Alencar, mesmo inconscientemente, mostrou a impossibilidade da origem, relativizando a própria história. Nesse sentido, essa leitura a contrapelo, mais que denunciar, como já fiz antes (WALTY, 1987-1988) o avanço do colonizador pelo texto/território nacional, exhibe a desconstrução da nação no momento mesmo de sua formação. Mas, paradoxalmente, incorpora o *mythos* ao *logos*, num processo de contaminação irreversível.

Esse deslizamento de fronteiras, tanto territoriais como textuais, é, por sua vez, explicitado em *Macunaíma* em sua relação com a ausência de caráter nacional, na própria produção da obra. Em *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*, a alegoria nacional exhibe suas ranhuras, suas lacunas, lidando com elas, sem submeter-se ao modelo pedagógico de nação (cf. BHABHA, 1998). Muda-se a relação colonizado/colonizador que, diferentemente do que ocorre em *Iracema*, se quer agora antropofágica, canibalesca, mas não dramática, antes lúdica com a potência deslocadora do humor.

Enquanto Alencar parece ceder espaço ao estrangeiro que transpõe fronteiras e, pouco a pouco, invade a terra e o corpo da mulher, sujeitando-a e atribuindo-lhe a responsabilidade pela sedução, Mario de Andrade faz seu “herói” enfrentar o gigante Venceslau Pietro Pietra, dominando-o. Mas essa dominação é relativa já que *Macunaíma* carrega consigo as marcas da civilização, sabendo-as irreversíveis. Relativas também são as fronteiras do texto/território, marcado pela intertextualidade. As



lendas, mais que base da narrativa, são tecidas a outros textos, num emaranhado discursivo que, metonimicamente, representa o emaranhado nacional em sua relação com o elemento latino-americano e com o europeu. A crítica é unânime em reconhecer esse emaranhado já confessado pelo próprio autor no aposto rapsódia, ressaltando seu aspecto de mosaico, de bricolage, de texto carnavalesado, marcado pela apropriação parodística. A despeito da discussão sobre vinculação ou não da obra à identidade nacional, discussão essa de que participa o próprio autor, desde os prefácios não publicados da obra, pode-se afirmar que tal vinculação é também irreversível. Macunaíma tornou-se uma alegoria nacional, mesmo que se tenha construído como anti-alegoria.

O jogo entre escrita e oralidade, entre o erudito e o popular, entre a cidade e a selva, como mostra Eneida Maria de Souza, é o próprio jogo da escrita na busca de sua própria definição e da definição da nação, mesmo que esta se exhiba como descaracterizada, tomada pelo hibridismo, pela diversidade cultural. Essa escrita é fruto da "traição da memória" que leva o autor a construir o conceito de sabença, desafiando e deslocando o saber dado como superior, incluindo aí o saber do colonizador. A apropriação operaria a transgressão, a releitura de modelos, como acentua Eneida Maria de Souza (1988, p.26). Diz ainda a Crítica, discutindo o papel do papagaio e do jabuti na narrativa:

O herói, enquanto avatar da linguagem do pássaro, registra e veicula as palavras do outro, repetindo-as, sem controle, no ato de enunciá-las. Apropria-se da fala do jaboti, presente em diferentes contos nos quais é personagem e a utiliza como saída astuciosa para suprir a força física (SOUZA, 1988, p. 34).

Mario de Andrade, dessa forma, faz um pastiche do projeto romântico de busca da origem nacional e, levando-o às últimas consequências, exhibe seu avesso. Não é sem razão que podemos associar a repetida frase "Muita saúde e pouca saúde os males do Brasil são", com a instalação "The World Flag Ant Farm" (Figura 1) feita pelo artista japonês Yukinori Yanagi, primeiramente na 45ª Biennale di Venezia e depois na XXIII Bienal de São Paulo, em 1996, onde formigas vivas foram colocadas sobre bandeiras de cores coloridas de diferentes nações. Elas aí circularam, comendo os contornos dos símbolos nacionais. Mas para infelicidade do autor, não comeram tanto quanto ele queria, explicitando, de qualquer forma, a permanência do conceito de nacional, meio ao deslizamento de fronteiras.

Esse procedimento de se colocar as formigas sobre as bandeiras parece dar conta do processo construtivo dos livros de João Gilberto Noll, entre eles *O quieto animal da esquina*, em que fronteiras espaciais e temporais, mais que relativizadas pelo deslizamento textual, querem-se desmanchadas. Neste livro, a relação brasileiro/estrangeiro, manifesta na adoção da personagem, menino de rua, por um alemão, seria contra-alegórica, ou alegórica no sentido benjaminiano, já que os pares se desfazem numa total confusão de limites, ora incluindo novos elementos, ora excluindo estes e aqueles, concre-

tizando o que Kristeva chama de abjeção — aquilo que perturba uma identidade, um sistema, uma ordem.

A personagem desnomeada de *O quieto animal da esquina* apresenta ao leitor uma identidade em ruínas. A imagem de casa na narrativa é reveladora: no início a personagem sem nome mora em um prédio abandonado e invadido, com a mãe, caracterizando um lar, ainda que em seu avesso. O estupro da vizinha e o afastamento da mãe apagam essa imagem. Na prisão, os presos são dados como ruínas humanas: "(...) com aqueles cinco corpos estragados e malcheirosos, que fosse capaz de encostar no braço deles, comentar qualquer coisa, armar alguma com aqueles homens feios e estragados". Ou ainda:

O dia clareou e eu caminhava pela cela, e cada olho foi se abrindo eu via, em cada espreguiçar, bocejo, peido, arrotos eu estava ali, vendo, e eu fazia um pouco o mesmo, também me espreguiçava, bocejava, fingia que peidava, eu arrotava, e era assim que eu procurava me impregnar daqueles cinco bandidos feios e estragados (p. 15).

A inserção da personagem, denominada tarada pelos companheiros da prisão, naquele ambiente escatológico, em que o ser humano se reduz aos seus excrementos, parece ser interrompida quando esta é levada para a clínica Almanova. Ali, introduz-se um ambiente doméstico e afetivo, que, na verdade, parece produto de sonho ou fantasia. De qualquer forma, um ideal de lar que não se concretiza, dando lugar à "adoção" por um estrangeiro, Kurt, um "estranho benfeitor", visto ironicamente como pai do céu e da terra: "O Pai, quando estarei contigo enfim?" (p. 23) O desamparo do filho/Cristo propaga-se pela narrativa, sem a possibilidade do encontro.

A partir daí, muitas são as imagens que nos levam a um desmanche da idéia de lar, de pátria, num jogo de apropriações corporais, metáforas da inserção de um no outro, sem fronteiras de idade, sexo ou hierarquia social. Há uma profanação do corpo, uma profanação da alma, uma profanação da vida e da morte. A família de agregados: um ex-pracinha; a empregada, o casal e o hóspede/filho adotivo, ao lado dos sem terra ou dos populares num comício de Lula, configuraria a pátria impossível vislumbrada pela alemã Gerda:

Ela recordava: tão logo se conheceram voltaram ao Brasil, o pai de Gerda possuía a terra onde hoje os dois viviam, construíram ali, casaram-se, mas não vieram os filhos, e o que ela tinha dentro de si começou a doer, como um país cultivado em pensamento mas para todo o sempre desconhecido (p. 48).

Não é pois sem razão que a personagem sem nome possui Gerda no momento de sua morte, como se buscasse ser o pai daquele filho que sabia impossível. Ou quem sabe, o filho dessa mãe estrangeira e estéril.

O texto se constrói num processo de espelhamento na busca alucinada de uma identidade impossível, como se pode ver na cena em que a personagem se reconhece num menino de rua: "pois o guri era simplesmente a mi-

na cara de criança" (p. 63), ou: "era assim que eu procurava esquecer que existia um guri com a minha cara por aí, um guri que se quisesse poderia mais tarde até passar por mim (...)" (p. 64).

A escrita metalingüística exhibe seu fracasso no poema escrito pelo protagonista: "O tiro no jardim em frente/A unha empedernida crispando a terra morna". Mas essa escrita mal resolvida, mesmo que não se queira, é busca. Busca como aquela empreendida pela personagem na cena da cozinha:

Encontrei um bicho horrível debaixo do fogão. Poderia ser uma aranha mas mais se assemelhava a um verdugo. Eu estava ajoelhado e o **esmaguei com** a base do lampião. A lua era cheia. O céu baixo coalhado de estrelas entrava pela janela da cozinha. (...) Eu engatinhava pela laje da cozinha com o lampião na mão, à procura de alguma coisa que Kurt não conseguia encontrar. Eu engatinhava pela cozinha sem muita esperança naquela busca, ele não fazia a menor idéia de onde pudesse estar. Eu por mim nem procurava mais (p. 57).

A inserção de um espaço no outro, de um tempo no outro, de uma personagem na outra, como fragmentos que se misturam sem remeter-se ao todo, são as ruínas de uma identidade textual e nacional, como o "samba em Berlim" ou a "cachaça com coca cola". Resta saber se essas ruínas podem ser lidas como as ruínas de Benjamin, na cena do anjo de Paul Klee: o fim e o princípio de algo; o passado desmontado, possibilitando entrever-se o que antes fora sufocado, ou se seriam ruínas amorfas, elas sim escamoteadoras de corpos e vozes.

Para refletir sobre essa questão, vale voltar ao conceito de abjeção, discutido por Kristeva:

Face à ameaça angustiante da invasão exterior, o sujeito perde os limites ou perde-se nos limites. Atingida a sua identidade, dilui-se nesse apagamento de fronteiras entre si e o objeto, isto é, dilui-se na ab-jecção (BABO, 1993, p.106).

Ora, tal analogia, já extremamente significativa no estudo da constituição do sujeito, amplifica-se na busca de uma nacionalidade e sua delimitação de territórios. O jogo entre assimilar e recusar o outro, entre sujar-se ou limpar-se de seu contacto/ "contágio" é desvelador do processo canibalesco da colonização e seus avessos.

Maria Augusta Babo (1993), citando Kerleroux, ressalta a analogia entre comer e falar e, por extensão, escrever, no processo identitário.

Tanto o falar como o comer são processos orais que se definem por um constante atravessar da fronteira entre o dentro e o fora. O falar do interior para o exterior, no sentido de uma expulsão ou expansão; o comer, do exterior par o interior, no sentido



de uma ingestão ou absorção (1993, p. 114).

Voltemos às obras no exame dos códigos sexual e alimentar que permeiam as relações culturais: amor, sexo, bebida, comida se associam a outros signos, como por exemplo, a terra e a riqueza, desvelando relações de poder. Iracema e Martim se unem com a ajuda do licor alucinógeno, segredo da Jurema, partilhado pela Virgem com o estrangeiro. Mas a ousadia de tal comunhão precisa ser exorcizada através do sacrifício daquela que traiu seu povo. No prólogo da obra, o autor se preocupa com o destino do texto:

O livro é cearense (p. 9)

(...)

Receio sim, que o livro seja recebido como estrangeiro e hóspede na terra dos meus (p.10).

E continua no posfácio:

Esse livro é pois um ensaio ou antes amostra. Verá realizadas neles minhas idéias a respeito da literatura nacional; e achará aí poesia inteiramente brasileira, haurida na língua dos selvagens. (...) (p. 100).

Embora diga que "o caminho do estado selvagem não existe; (...) faz-se na ocasião da marcha", tenta traçar um caminho para o leitor, O autor se quer, pois, pai do livro que também quer conformador de uma pátria, de uma nação.

Por sua vez, Macunaíma corre atrás da Muiraquitã de Venceslau Pietro Pietra, valendo-se de subterfúgios que envolvem sexo e alimento, em procedimentos escatológicos. O texto incorpora tal escatologia, fazendo da linguagem a coisa, contaminando pela sujeira o que é dado como puro ou original. O autor, que escreve dois prefácios e abre mão de publicá-los, tentando libertar o leitor de um caminho determinado por sua autoridade, põe seu nome na capa e o exhibe, mas não esconde que se apropria de textos outros, expondo-se como plagiarius, "falso progenitor", "aquele que incorria no crime de raptar crianças alheias" (BABA, 1998, p. 111). Dessa forma, relativiza o conceito de autoria e de pátria, fazendo-o deslizar nas fronteiras textuais e territoriais.

Em *O quieto animal da esquina*, o sexo é simultaneamente elemento de dominação e libertação, e a personagem sem nome iguala-se aos outros personagens-ruínas através de seus excrementos. Entre coisa e pessoa, a personagem circula esquizofrenicamente, dividindo-se em outras, repetindo-as ou repelindo-as. A escrita também esquizofrênica desampara



o leitor e, embora haja o nome de um autor na capa do livro, a figura de autor no texto é o da personagem desnomeada, a deambular pelo texto, “a unha empedernida crispando a terra mole”. Seria o lugar dessa personagem/livro o lugar da cultura atual tal como é definido por Bhabha, um lugar intersticial, “um entre-lugar deslizante, marginal e estranho” (1998), a desestabilizar certezas e centros?

Tomando-se como referencial o conceito de história constelar de Benjamin, estabelecemos, pois, uma aproximação dessas obras, no intento de fazê-las dialogar sob o prisma da construção identitária nacional. A relação literatura/História norteou, pois, a construção dos mapas textuais e territoriais nas três obras em questão, levando-se em conta, três diferentes configurações de nacionalidade. Viu-se, no entanto, que mesmo a obra que se quer alegórica, na ilusão de ser lida como uma “poesia inteiramente brasileira”, deixa entrever suas fissuras, possibilitando leituras desconstrutoras. O que interessa, pois, não é classificar as obras de acordo com o momento em que foram produzidas, mas aproximá-las fazendo-as dialogar para que se construam cadeias de sentido, possibilitadas pela recepção diferenciada. Nesse sentido, a relação eu/outro, identidade/alteridade permitiu-nos uma releitura de obras do passado à luz do obras do presente. Uma pergunta se impõe: — A busca e o respeito à diferença pode levar a uma indiferenciação indiscriminada?

Tanto a já nomeada XXIII Bienal de São Paulo, que se construiu sob o tema Universalis, questionando o etnocentrismo através da desmaterialização da arte no fim do milênio, como a XXIV Bienal de São Paulo, ao tomar como tema a antropofagia, aproximam obras de diferentes tempos e espaços, num movimento, ao mesmo tempo, sincrônico e diacrônico. Dessa forma relativizam a diferença sem diluí-la. Isso porque potencializam uma rede de olhares que desloca molduras e fronteiras, sem a ingenuidade de ignorá-las. Das alegorias de Eckhout (1641) (Figura 2) aos borrões de Francis Bacon (1969) (Figura 3), passando pela anti-alegoria de Tarsila Amaral (1928) (Figura 4), o que se tem é o jogo antropofágico, enquanto processo de devoração e vômito, incorporação e repulsa, condensação e deslocamento do outro, na busca de constituição do eu ou da nação, do corpo ou do texto/território.

Referências bibliográficas

- ALENCAR, José de. *Iracema*. 4ª ed. São Paulo: Ática, 1973.
- ANDRADE, Mario de. *Macunaíma*. O herói sem nenhum caráter. 6ª ed. São Paulo: Martins, 1970.
- BABO, Maria Augusta. *A escrita do livro*. Lisboa: Vega/Passagens, 1993.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila et al. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. *Obras escolhidas*. V. 1. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 222-232.
- CAMPOS, Haroldo de. Iracema: uma arqueografia de vanguarda, p.127-145 e Mario de Andrade: a imaginação estrutural, p. 167-182. *Metalinguagem e outras metas*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

- CANDIDO, Antonio. Uma palavra instável. *Folha de S. Paulo*, 27.08.95, p. 13-14 (Cad. 5).
- KRISTEVA, Julia. *Le pouvoir de l'horreur*. Essai sur l'abjection. Paris: Du Seuil, 1980.
- NOLL, João Gilberto. *O quieto animal da esquina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- RIBEIRO, Renato Janine. Iracema ou a fundação do Brasil. FREITAS, Marcos Cezar (Org.) *Historiografia brasileira em perspectiva*. São Paulo: Contexto, 1998.
- SANTIAGO, Silviano. Brasil, mostra tua cara. *Jornal do Brasil*, 20.04.96, p. 7.
- SOUZA, Eneida Maria de. *A pedra mágica do discurso: jogo e linguagem em Macunaima*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1988.
- WALTY, Ivete L. C. Religião e identidade em Iracema. *Ensaio de semiótica*. ns. 18-20, Belo Horizonte, FALE/UFMG, 1987-1988, p. 209-225.
- XXIV BIENAL DA SÃO PAULO: núcleo histórico: antropofagia e histórias de canibalismo. V. 1. (Curadores: Paulo Aherkenhoff e Adriano Pedrosa). São Paulo: A Fundação, 1998.

Apesar de haver uma ênfase diferente colocada nos valores do "novo" por cada um deles (Oswald mais inclinado para o dadá, Siqueiros ficando mais na linguagem do neo-classicismo), a literatura do primeiro, assim como a produção mural e de cavalete deste último, naquela época, "deglutiram" um grande número de influências (técnicas, processos, materiais) que foram transformados por eles em ferramentas propícias para a contradição. Fazendo isso, eles produziram inovadores paradigmas, ora para a literatura, ora para as artes visuais na América Latina, os quais, na verdade, insinuam-se inarticuláveis no seu sincretismo de elementos antinômicos. Essa convergência entre a visão emancipadora e os seus propósitos torna-se mais evidente na axiologia que eles deram, depois de 1933, aos novos meios de reprodução mecânica (fotografia e cinema) para a sua concepção de prática vanguardista. Nesses anos de exílio em Los Angeles e Buenos Aires, Siqueiros começou a gestar a idéia do mural cinematográfico, que culmina com o grandioso Retrato de la burguesia (escadaria do Sindicato Mexicano dos Eletricistas, Cidade do México, 1938-1940). Esse conceito do pintor encontra em equivalente assombroso no romance mural concebido por Oswald e exemplificado por sua obra inacabada Marco Zero (1933-1945). Esse épico progressivo, em três volumes, era considerada pelo próprio escritor como desafio-colage mais importante de sua carreira. No caso de Siqueiros, o mural cinematográfico representava "a união da pintura monumental como o cinema[...]" Desse jeito, era a síntese tanto de seus notáveis experimentos com novas tecnologias e materiais (fotos, câmara fotográfica, aerógrafo, bonecos, brocha mecânica, etc.) quanto da sua assimilação da teoria e da prática futuristas processadas durante longo tempo. De modo concomitante, esse romance mural, nas palavras de Oswald, "participava da pintura, do cinema e do debate público", com uma tendência pronunciada para "a frase social". O elemento estrutural destes textos era a "prosa cinematográfica"; um recurso presente já em seus primeiros escritos e que foram caracterizados por Antonio Cândido pelo fato de consistirem tanto em "continuidade cênica" quanto em "tentativa de simultaneidade".

Mari Carmen Ramírez