

AS VOZES DISCURSIVAS NA LINGUAGEM DE *MEMÓRIAS SENTIMENTAIS DE JOÃO MIRAMAR*, DE OSWALD DE ANDRADE

Susanna Busato*

Resumo

Este artigo é um estudo da obra *Memórias Sentimentais de João Miramar*, de Oswald de Andrade, vista sob a perspectiva da teoria do discurso de Mikhail Bakhtin. Esse procedimento visa compreender a natureza, a presença e os efeitos de sentido decorrentes dos discursos que constroem a narrativa das memórias da personagem de João Miramar que se constituem como escritura no plano estético da obra.

Palavras-chave

Discurso; Memória; Narrativa; Oswald de Andrade.

Abstract

This article is a study of Oswald de Andrade's novel *Memórias Sentimentais de João Miramar* seen through the perspective of Mikhail Bakhtin's theory of discourse. This is the strategy used to understand the nature, presence and meaning effects inherent to the narrative discourses of João Miramar's memories which are presented in a written form in the aesthetics level of the artistic work.

Keywords

Discourse; Memory; Narrative; Oswald de Andrade.

* Departamento de Estudos Linguísticos e Literários – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas – UNESP - 15054-000 - São José do Rio Preto – SP – Brasil. E-mail: susanna@ibilce.unesp.br

Este artigo¹ procura evidenciar a performance discursiva das vozes na obra *Memórias Sentimentais de João Miramar*², de Oswald de Andrade. Os aspectos procedimentais da linguagem na construção dos discursos são tomados como ponto de partida para a análise. A perspectiva teórica que fundamenta este estudo é a da teoria do discurso de Mikhail Bakhtin, que visa a ajudar na compreensão da natureza, presença e efeitos de sentido decorrentes dos discursos que constroem as MSJM. O contexto em que o estudo se encontra propõe contribuir para a fortuna crítica de Oswald de Andrade, cuja obra ainda carece de uma análise mais aprofundada.

Compreendo a linguagem da obra MSJM como a grande protagonista da viagem empreendida pela memória dos acontecimentos narrados por João Miramar, cujo nome já traz um signo - "Miramar" - catalisador das práticas inventivas de Oswald de Andrade: o olhar que se lança ao mar, metáfora do horizonte do possível, do movimento "kodacado" pela objetiva da invenção, da máquina que concebe o mundo em fragmentos, em episódios concisos, redimensionando-os no espaço do texto³.

Submetida a uma operação rearticuladora dos eixos sintagmático e paradigmático da construção da linguagem, a obra busca o tempo todo relativizar um modo de narrar intimista, subjetivo. Note-se que as memórias são "sentimentais", elas anunciam esse ingrediente emocional esperado. O que ocorre, porém, não é a confissão de um "eu" que reduz os acontecimentos de sua vida segundo seu ponto de vista exclusivamente. O adjetivo "sentimentais" soa ironicamente como sema de um discurso intimista, levando em conta o estilo de natureza futurista, de resolução cubista, que perpassa a narrativa das MSJM. O adjetivo resgata o tom ornamental e emotivo de um discurso ainda consumido nas primeiras décadas do século 20. O tom da obra, entretanto, subverte o título, cuja natureza subjetiva se esvai em meio à polifonia discursiva encontrada pelo leitor durante a narrativa.

Os episódios flagrados pelo "eu" na obra catalisam discursos trazidos pela memória que esteticamente os concebe como as narrativas dos outros, sem as quais, segundo Mikhail Bakhtin, a vida do "eu" "seria, não só incompleta em seu conteúdo, mas também internamente desordenada, desprovida dos valores que asseguram a 'unidade biográfica'" (BAKHTIN, 2000, p. 168). Deste modo, o "eu" que narra sua vida insinua-se nela, como afirma Bakhtin, "de modo imediato" através dos outros, "'através dos seus narradores'. É assim que o herói pode tornar-se o narrador da sua vida" (BAKHTIN, 2000, p. 169).

Desse modo, o que a narrativa das MSJM promove é um discurso plural que se representa na estrutura fragmentada do enredo no qual as memórias de João Miramar são o mecanismo construtor da invenção. Nesse construir-se, a memória seria a metáfora da natureza poética da escritura. Seria ela o instrumento necessário para encontrar na palavra uma outra memória: a presença de sua natureza plástica no movimento de convergência dos planos sintagmáticos e paradigmáticos da linguagem. A memória inventiva da palavra, concebida no discurso do outro (concebido em termos ideológicos e figurativos), construiria um quadro, uma unidade significativa de um plano, em termos do recorte feito pela objetiva "sentimental" do olhar da personagem João Miramar.

O dialogismo, segundo Bakhtin, é uma ciência das relações; é uma categoria estética e, também, um princípio filosófico que orienta um método de investigação. Segundo Irene Machado, o dialogismo é um "modo de sistematização do conhecimento,

1 Este trabalho resulta da pesquisa "Aspectos procedimentais da linguagem em *Memórias Sentimentais de João Miramar*, de Oswald de Andrade", desenvolvida com auxílio da FAPESP - Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo.

2 A referência a esta obra de Oswald de Andrade será feita, de agora em diante, abreviadamente: MSJM.

3 Neste sentido, Antonio Candido chama a atenção para o nome de João Miramar, no qual "está a vocação e a contemplação do oceano". Um olhar para os embarques, como diz Candido, que, em termos reais, Oswald protagonizou: o movimento de translação de um ponto a outro, do Novo ao Velho Mundo, num retorno ao primeiro, amadurecido pela "consciência da revisão de valores tradicionais em face das novas experiências de arte e de vida" (CANDIDO, 1977, p. 53).

de ordenação das partes num todo e de construção da percepção” (MACHADO, 1995, p. 36). Tem-se, pois, como princípio desse método o da relatividade: “entre a mente que percebe e a coisa percebida, há uma diversidade de focalizações” (MACHADO, 1995, p. 36 - 37). Para Bakhtin, “a percepção humana é comandada por uma ‘lei do posicionamento’ que determina o prisma do campo visual de focalização” (MACHADO, 1995, p. 37). Assim, tudo o que é visto é direcionado pelo modo e pelo lugar de onde o fato é visto.

A estrutura narrativa das MSJM traz uma configuração discursiva dialógica, na medida em que promove a internalização de diferentes pontos de vista discursivos na escritura do texto. A não-existência de uma voz narrativa única a orientar a organização ideológico-discursiva da obra promove a polifonia interna, uma vez que outras vozes narrativas encaminham e tecem o enredo.

Bakhtin, em seu estudo sobre o autor e o herói, no que se refere à narrativa autobiográfica e à biográfica, apresenta um componente interessante senão dialético para a análise de uma narrativa que busca, segundo o teórico russo, “objetivar meu eu e minha vida num plano artístico” (BAKHTIN, 2000, p. 165). Assinala Bakhtin que no campo da biografia (o que mais se aproxima da narrativa das MSJM), “o autor [...] situa-se muito próximo de seu herói: eles parecem ser intercambiáveis nos lugares que ocupam respectivamente e é por esta razão que é possível a coincidência de pessoas entre o herói e o autor (fora dos limites do todo artístico)”. Prossegue o autor afirmando que:

O valor biográfico pode ser o princípio organizador da narrativa que conta a vida do outro, mas também pode ser o princípio organizador do que eu mesmo tiver vivido, da narrativa que conta minha própria vida, e pode dar forma à consciência, à visão, ao discurso, que terei sobre minha própria vida” (BAKHTIN, 2000, p. 166).

Cogitamos, a princípio, que, sendo MSJM um livro de “memórias”, o narrador-personagem guiaria a narrativa sob o seu ponto de vista, caracterizando-a como do tipo monológico, uma vez que as memórias de um “eu” pertencem a esse “eu”, que as dita, que as organiza no tempo e no espaço da enunciação. Cabe a ele escolher os episódios, cabe a ele interpretá-los. Dessa perspectiva, ter-se-ia um discurso centrado no “eu” que fala, portanto.

Entretanto, a presença do “eu” no mundo faz-se mediante a presença do outro. Melhor dizendo: na “recordação que temos habitualmente de nosso passado, esse outro é muito ativo e marca o tom dos valores em que se efetua a evocação de si mesmo (nas recordações da infância, é a mãe incorporada a nós mesmos)” (BAKHTIN, 2000, p. 167).

Elegendo um “eu”, a narrativa objetiva a vida desse “eu” num plano artístico. O autor concebe, portanto, um personagem⁴ que carrega as marcas, por um mecanismo intertextual, de si próprio.

Bakhtin, em *Estética da Criação Verbal*, afirma que:

O herói e o narrador são intercambiáveis; qual dentre nós – serei eu? Será o outro? – começou a narrativa que conta o outro com quem vivo uma mesma vida, com quem compartilho os mesmos valores, no seio de uma família, de uma nação, da humanidade. Pouco importa: entrelaço-me com a narrativa num tom e numa linha formal que nos são comuns (BAKHTIN, 2000, p. 168).

Depreende-se disso que herói e narrador são os autores de uma mesma narrativa, mas sob planos diferentes. Segundo Bakhtin, herói e narrador são dois e não se confundem, mas também não se opõem. O herói é “o portador da unidade da vida” e seu comportamento é passivo diante da vida, pois não pode alterá-la, mas documentá-la no âmbito da memória, e o autor, “o portador da unidade da forma” (BAKHTIN, 2000,

4 Segundo Lotman, a “personagem artística é construída não só como a realização de um esquema cultural determinado, mas também como um sistema de desvios significativos em relação a este” (LOTMAN, 1978, p. 406). Isto quer dizer que, ao mesmo tempo em que a personagem criada pelo autor – a de João Miramar – carrega as suas marcas, ela difere em termos de ideia, ou seja, ela tem uma configuração própria.

p. 178), tem comportamento ativo, uma vez que atua como articulador da linguagem que representa o herói e sua vida, de acordo com as tendências estéticas de sua época e de seu próprio projeto poético. O discurso do herói, para Bakhtin, é um discurso sobre o mundo e sobre si mesmo. Ao observar o contexto da obra de Dostoiévski, Bakhtin afirma que "os princípios supremos da cosmovisão são idênticos aos princípios das vivências pessoais concretas" (BAKHTIN, 1981, p. 65). O universo do outro, segundo Bakhtin, é material de representação no romance dialógico. O universo de suas ideias é traduzido como imagem artística, sendo, portanto, representado.

A noção de ponto de vista surge neste contexto da(s) autoria(s), uma vez que a consciência do herói não se confunde com a consciência do autor. Embora a vida, enquanto experiência de uma existência, se situe fora das fronteiras da obra, a narrativa dessa vida traz um elemento de ingenuidade e espontaneidade situado fora da obra, flagrado pelos discursos pertencentes ao mundo não-literário, como, por exemplo, os diálogos transpostos para a narrativa, as cartas, os cartões postais, os telegramas, os textos jornalísticos, os discursos dos oradores, que aparecem como verdades, como documentos que contam a vida do herói. A espontaneidade dos discursos insere-se na obra como procedimento de construção pela mão do autor que atua no plano estético e articulador da linguagem da narrativa. Esse procedimento de construção é o que vai organizar a obra: assim ocorre o aspecto simultaneísta na concepção dos capítulos e na concepção da sintaxe dos enunciados.

João Miramar e Oswald de Andrade são os autores, em planos diversos, de uma mesma narrativa, a qual, num jogo de encaixe, desdobra-se à leitura. O leitor participa das duas consciências, da personagem do herói e a do autor, à medida que se insere nos meandros da linguagem e da estória narrada, em sua tentativa de resgatar os elos e as imagens que se insinuam no movimento ideogramático que tecem no espaço-tempo da leitura.

Logo no princípio da narrativa, o leitor se depara com um elemento singularizador e dinâmico: o prefácio escrito por Machado Penumbra, um dos personagens do livro, responsável por apresentar João Miramar ao mundo das Letras. A narrativa começa aí onde, tradicionalmente, seria o lugar do discurso extralinguístico, do discurso que, no mundo real do autor, tece um ponto de vista sobre a obra desse autor. Assim, percebe-se esse "pano de cena" como um elemento dialógico, que se coloca estranho à expectativa do leitor ao se oferecer ambigualmente como discurso inserido no universo da narrativa e como discurso situado no universo do autor.

As fronteiras entre o plano do autor e o plano da personagem participam de um movimento simultâneo que relativiza a ideia de vida simbolizada pelo termo "memórias" e a ideia de representação no contexto da grafia de uma vida. Com que obra o leitor se depara? Com as memórias de João Miramar, cuja autoria, além de ser anunciada por Machado Penumbra, no prefácio, é creditada pelo próprio herói no Capítulo 163, "Entrevista Entrevista" ("– Com que então o ilustre homem pátrio de letras não prossegue suas interessantíssimas memórias?"), ou com as MSJM, escritas por Oswald de Andrade em 1923 e publicadas em 1924? Ambos participam de uma alteridade, ambos são os outros que contam um mundo de valores: a personagem conta o seu, o autor conta o dele. Em outras palavras: a personagem narra sua vida nos recortes dos fatos que resgata de sua memória; o autor constrói uma linguagem representada por sua memória criadora da experiência artística, absorvida e filtrada nas vanguardas artísticas europeias.

A voz que abre a narrativa, a de Machado Penumbra, voz do crítico, da personagem representante da elite intelectual da época em que se passa a estória – a sociedade paulistana da década de 10, é ambígua, pois se identifica com a do autor Oswald e, ao mesmo tempo, contrapõe-se a ela. Machado Penumbra é o crítico que coloca a obra de autoria de João Miramar/Oswald no contexto das inovações da época, "embaralhada de inéditos valores e clangorosas ofensivas que nos legou o outro lado do Atlântico com as primeiras bombardas heróicas da tremenda conflagração européia" (ANDRADE, 1980, p. 9).

A identidade de Machado Penumbra dissocia-se da voz do autor no sentimento manifesto da personagem (que traz em seu nome uma paródia ao “penumbrismo” ou “decadentismo” do século anterior ao da publicação da obra), que representa, no entanto, o instrumento necessário para apresentar a obra à época, devido à autoridade de sua posição no contexto cultural da São Paulo da primeira década do século 20. Mas é Machado de Assis, o criador e desafiador da linguagem, que parece ser parodiado pelo autor para falar por trás da figura conservadora do crítico, é ele que se entrevê na avaliação positiva da obra:

Torna-se lógico que o estilo dos escritores acompanhe a evolução emocional dos surtos humanos. Se no meu foro interior, um velho sentimentalismo racial vibra ainda nas doces cordas alexandrinas de Bilac e Vicente de Carvalho, não posso deixar de reconhecer o direito sagrado das inovações, mesmo quando elas ameaçam espedaçar nas suas mãos hercúleas o ouro argamassado pela idade parnasiana. VAE VICTIS! Esperemos com calma os frutos dessa nova revolução que nos apresenta pela primeira vez o estilo telegráfico e a metáfora lancinante (ANDRADE, 1980, p. 10).

Nestas últimas palavras do prefácio, percebe-se a voz de Oswald, seu projeto poético anunciado pela visão do crítico, o que provoca um verdadeiro contraponto. Neste momento, a voz de Oswald faz-se ouvir, parodia a si mesma nesta apresentação e provoca o leitor com o presságio inaugurado pelo novo estilo.

Machado Penumbra apresenta a obra como “produto improvisado e, portanto, imprevisto e quiçá chocante para muitos, de uma época insofismável de transição” (ANDRADE, 1980, p. 9). O crítico reconhece a inovação da obra e a defende apesar de perceber o conflito que a obra gera no contexto literário da época, marcado pelo estilo parnasiano, do qual o crítico é um representante.

Faz, porém, Machado Penumbra um senão à obra: “eu a aprovo sem, contudo, adotá-la nem aconselhá-la”. E mais adiante: “A uma coisa apenas oponho legítimos embargos – é à violação das regras comuns da pontuação. Isso resulta em lamentáveis confusões, apesar de, sem dúvida, fazer sentir ‘a grande forma da frase’, como diz Miramar pro domo sua”. O crítico é representante de uma voz que entra em conflito o tempo todo com o estilo da narrativa que apresenta. Ao considerar a obra como “o quadro vivo de nossa máquina social”, (ANDRADE, 1980, p. 10) o crítico chama a atenção para o desenho da análise feito pela obra sobre a consciência humana, cuja descrição é feita por força da própria estrutura da narrativa: a inserção do discurso do outro traz a marca ideológica da sociedade da época. Finaliza o crítico considerando a obra como um “ensaio satírico” (ANDRADE, 1980, p. 10).

O que, em termos da própria narrativa, assombra o leitor é o fato de, no último capítulo, deparar-se com o capricho do narrador que decide interromper suas memórias por força daquilo que Bakhtin alude: “A memória do passado é submetida a um processo estético, a memória do futuro é sempre de ordem moral” (BAKHTIN, 2000, p. 167). Em outras palavras, ao chegar ao fim da narrativa, o que foi lido pelo leitor passa a coroar-se de passado, representado pelo “estilo telegráfico e pela metáfora lancinante” (ANDRADE, 1980, p. 12), e, por força do corte narrativo, o narrador João Miramar, agora assumidamente autor da narrativa que acabamos de ler, confere-lhe um fim a que nós assistimos em presença. Mas, podemos cogitar: onde está o fim? Aquilo que antecederia a fala de Miramar no Capítulo 163, “Entrevista Entrevista”? Abruptamente, por meio de um discurso “de ordem moral”, Miramar põe fim as suas memórias, pois são suas como afirma, e não do autor da obra – Oswald de Andrade, que apenas obedece ao desmando da personagem⁵:

Disse-me o Dr. Mandarin que os viúvos devem ser circunspectos. Mais, que depois dos trinta e cinco anos, mezzo del camin di nostra vita, nossa atividade sentimental não

5 O autor insere neste momento a questão da representação, pois a personagem, embora assumida independência em sua atitude, configura-se como persona, representação, objeto criado pelas mãos do autor. O interessante é notar a inserção na narrativa do caráter ambíguo da personagem que, embora seja criação, é dotada de razão e autonomia discursiva, objetivando a autoria do relato.

pode ser escandalosa, no risco de vir a servir de exemplo pernicioso às pessoas idosas (ANDRADE, 1980, p. 94).

Em termos temporais, o fio condutor da narrativa segue a cronologia dos acontecimentos na vida de João Miramar: sua infância, adolescência, maturidade, seu casamento e sua inserção no mundo artístico do cinema e das Letras. A focalização dessas fases adquire, em termos de discurso narrativo, uma nuance específica. Faz-se ouvir a voz da infância nos primeiros capítulos e a presença do discurso materno manifesto na consciência da personagem Miramar. Outros discursos vão se sobrepondo por acumulação: vozes que se projetam dos familiares, dos amigos íntimos, da vida escolar. Busca-se submeter o discurso a uma pintura dos momentos marcantes na vida de João Miramar. Pintura que tenta organizar no espaço do capítulo-fragmento o cenário físico e ideológico do momento narrado. A linguagem se encarrega de construir esse espaço e tempo narrativos do discurso, por meio da aglutinação de imagens recortadas à memória, desreferencializadas no interior do espaço de linguagem, submetidas a um processo de resignificação.

No contexto da focalização plural dos discursos as MSJM contradizem um pensamento que concebe a narrativa de memórias focalizada na 1ª pessoa – João Miramar tão-somente. O primeiro capítulo – “O Pensieroso”, traz a marca de um eu que anuncia nas entrelinhas de sua divagação aquilo que será a narrativa, ou seja, um misto entre a ordem, a sociedade, seus valores e caminhos predeterminados por uma ideologia burguesa elitizada e conservadora (condição na qual João Miramar passivamente se insere) e a desordem, anunciada pela lembrança do circo, da relatividade imposta à vida, inerente a ela (condição na qual João Miramar adquire distanciamento crítico, orientada, em termos estilísticos, pelo autor). A digressão que o menino João Miramar faz ao rezar junto com a mãe no oratório da casa preconiza essa relatividade, a paródia inerente da vida, levada a procedimento artístico na concepção das memórias da personagem:

Vacilava o murrão do azeite bojudo em cima do copo. Um manequim esquecido vermelhava.

— Senhor convosco, bendita sois entre as mulheres, as mulheres não têm pernas, são como o manequim de mamãe até embaixo. Para que pernas nas mulheres, amém (ANDRADE, 1980, p. 13).

A inserção do profano (a iniciação da sexualidade) no discurso sagrado da oração remete a narrativa à sátira. As memórias vão buscar, portanto, nos meandros do inconsciente do sujeito, as imagens. A linguagem articuladora da narrativa irá promover a seleção dos discursos e dos fatos e colocá-los em relação. O olhar crítico do narrador submeterá à ordenação sintática os flagrantes da memória e, por força da concisão, da simultaneidade com que a linguagem representará esses flagrantes, promoverá os diagramas imagísticos da narrativa.

O título do capítulo – “O Pensieroso” configura-se como uma voz que dialoga com o conteúdo do capítulo. O diálogo inter e intratextual bipolariza o texto neste momento da narrativa, uma vez que o vocábulo “pensieroso”, em italiano, significa “aquele que está absorto em seus pensamentos”. O substantivo dá nome ao comportamento da personagem que se apresenta ao leitor, de forma burlesca, pois o autor vai buscar na língua italiana um significante que pluraliza significados para a obra, numa alusão, provável, também, ao gesto reflexivo em que a escultura de Rodin e a de Miguelângelo estão assentadas. A questão filosófica do “pensieroso” adquire tom jocoso no contexto sagrado da oração. Sua filosofia questiona a seriedade da vida e, como a escultura de ambos os artistas, distancia-se do meio para, no caso do enredo das MSJM, anunciar um tom narrativo que irá buscar na configuração sintática da frase (a articulação com que se procede à simultaneidade da construção do pensamento que se apresenta, do contexto sagrado ao contexto profano) a semântica das relações que a memória da personagem João Miramar vai tecendo ao longo da obra e que o estilo do autor Oswald

de Andrade vai dialetizando, pela montagem sintética dos fragmentos da vida de João Miramar.

A narrativa constrói-se em sua natureza subjetiva sobre os sentimentos pessoais de João Miramar. Mas, o que o leitor encontra não é o relato cerimonioso e adjetivado, balizado pela autoridade discursiva do monólogo, como poderia sugerir o adjetivo "sentimentais", posposto a "memórias", cuja carga semântica remeteria ao aspecto intimista do "eu". A narrativa constrói-se por episódios narrados sem a obediência a um foco narrativo único, ou seja, a figura do narrador assume várias "personas", embora se perceba que a personagem de João Miramar é a que dá unidade à narrativa fragmentada das memórias, uma vez que é ele que recorta de sua memória os instantes e é ele, em certa medida, que articula os discursos. Poder-se-ia pensar numa falsa subjetividade na concepção da narrativa narrada por João Miramar, pois o eu que se anuncia no adjetivo "sentimentais" assume uma posição eclipsada na estrutura da obra, cooperando com o autor Oswald de Andrade, criador dessa narrativa, que segue a orientação de uma vertente "simultaneísta" da arte. Essa talvez seja a dificuldade maior da análise da obra, pois, subjacente à escritura da narrativa, encontra-se operando uma mente criadora, a do autor da obra, que organiza o material e provoca no enredo uma tensão entre a subjetividade (proposta no título e representada pela personagem de João Miramar) e a objetividade (implícita na concepção dos discursos oriundos de vozes autônomas).

Em termos temáticos, a vida de João Miramar poderia ser a vida de qualquer pessoa (o nome "João" anteposto a "Miramar" traz essa marca do indivíduo comum, que acentua esse dado). O que empresta singularidade, talvez, ao tema é o nome "Miramar", cuja significação expus anteriormente. Estaria em "Miramar" aquilo que resgataria um elemento crítico do caráter da personagem. Alguém que, embora inserido no cotidiano de sua época, obtém um olhar distanciado sobre esse mesmo cotidiano. É evidente que o tema da vida circunscreve a obra a um espaço, a um quadro que se bifurca em episódios que vão se justapondo sem lógica aparente.

Esse espaço circunscrito é iniciado, como assinalei, pelo prólogo, intitulado "À Guisa do Prefácio", cujo enunciador surge de dentro da narrativa. E termina com um capítulo em que a personagem João Miramar dá por encerradas suas memórias. As outras molduras que antecedem o prólogo, que divisam o mundo do autor do mundo da narrativa, como a dedicatória a Tarsila do Amaral e Paulo Prado, uma citação de "O Uruguai", de Basílio da Gama, e outra citação de "A Arte de Furtar", anunciam a entrada da cena narrativa, cuja cortina é o "À Guisa do Prefácio". Ao final do último capítulo, porém, surge uma assinatura, "Sestri Levante – Hotel Miramare. 1923.", do próprio autor Oswald de Andrade, encerrando o mundo ficcional e anunciando o mundo do autor.

Muito embora a dificuldade se instale na construção da análise, procedo a um raciocínio que ao menos dê conta de compreender os espaços ocupados tanto pela personagem João Miramar quanto pelo autor Oswald de Andrade. Deste modo, ao observar o capítulo de abertura da obra, percebo que o distanciamento, representado no texto, do narrador João Miramar, promove uma consciência em termos da montagem narrativa, embora o resultado final (as imagens) pareça fruto dos desejos do inconsciente da personagem, como no estado do sonho, em que as imagens "brotam" na simultaneidade em que são percebidas pela memória. Assim, os eventos são narrados, ou melhor: "apresentados", "colados", "montados", uma vez que a narrativa não segue uma organização linear por força das diferentes focalizações que a tecem. A bifocalização dos enunciados no primeiro capítulo dá-se pela voz de uma consciência anterior à personagem – ordem moral e religiosa guiada pela mãe (que a oralidade do discurso do menino Miramar reproduz) – e pela voz de uma consciência interna da personagem que contradiz o mundo externo e o coabita. Esse elemento de tensão é essencial na compreensão da narrativa, pois é aquele que singulariza os capítulos, configurando-os como "quadros"

do álbum de vida de João Miramar.

E “quadros”, aqui, seria uma metáfora para explicar a concepção do instante flagrado pela memória da personagem e mimetizado pela linguagem artística manipulada pelo autor⁶. Instante único, eu diria, uma vez que a memória criativa da personagem vai pontuar, pelo distanciamento crítico, os “acordes” dialógicos e ideológicos presentes na concepção “simultaneísta” da composição.

O “estilo telegráfico” anunciado pela personagem-prefaciador da narrativa remete ao simultaneísmo da composição. Observando novamente o capítulo 1, “O Penseroso”, o entrelaçamento de discursos (o sagrado e o profano), no contexto da divagação do pensamento da personagem, traz a marca do estilo cubista, que, em termos literários, refere-se à representação fragmentada do referente, que é expresso em planos superpostos e simultâneos. No contexto do discurso da personagem, percebe-se a presença simultânea do discurso do outro citado (a oração) e do discurso espontâneo oriundo da contemplação do manequim que “vermelhava” a um canto, fazendo a vez de um ícone, justaposto ao ícone religioso para o qual a vela se acendia. A passagem que antecede o relato, nesse capítulo,

Jardim desencanto
O dever e procissões com pálios
E cônegos
Lá fora
E um circo vago e sem mistério
Urbanos apitando nas noites cheias (ANDRADE, 1980, p. 13).

configura-se como um poema, pelo caráter sintético das imagens submetidas ao corte sintático das frases/versos e pela ausência de pontuação ao longo da composição. Este início traz o contexto “sentimental” que as memórias da personagem irão resgatar, um cenário “desencantado”, ou seja, um cenário que se (des)canta ao ser contado, que se “desnarra” ao ser narrado, que é concebido pela ótica do “alheamento” do “eu”, ou ainda, de seu distanciamento para com o seu mundo, e, por esse mecanismo, tende a representá-lo mais de perto. Nesse contexto, a narrativa se oferece sem ilusões, ou melhor, sem o dom de iludir o leitor pela construção de uma vida narrada em suas peripécias, que mimetizam o tempo cronológico de uma vida, para dar a sensação de verossimilhança às ações dos personagens. O tom da sátira promove o olhar crítico do narrador perante sua vida, ao delegar à linguagem o papel de ordenadora desse olhar.

As MSJM passam, assim, no contexto da pluralidade discursiva, a ser as memórias de uma época também⁷, uma vez que cada personagem orientadora da narrativa empresta a sua singularidade à estória. Em outras palavras: as memórias de João Miramar não são orientadas por ele tão-somente, enquanto autor da narrativa de sua vida. A representação de cada voz no contexto da narrativa promove, conscientemente, uma relação dialógica entre elas, pois cada uma, segundo Bakhtin, traz o sentido da “ideia”, de uma ideologia, de um ponto de vista particular⁸. A consciência brota do autor, que, implicitamente, se movimenta nos gestos singularizadores da sintaxe “telegráfica”, “ideogrâmica”, que constrói uma imagem crítica, na sua natureza estética.

A personagem de João Miramar parece se colocar de forma contraditória no contexto de sua sociedade narrada no romance. Ele se apresenta desde a infância como uma

6 Vale ressaltar neste momento o caráter ambíguo do estilo, pois, ao final da narrativa, o leitor depara-se com a obra do autor João Miramar, ou seja, suas Memórias, escritas no estilo “telegráfico” anunciado pelo prefácio de Machado Penumbra. Então, o leitor fica dividido entre a obra escrita por Oswald de Andrade e a assertiva interna da personagem sobre o fato de que a obra é, na verdade, de sua própria autoria.

7 Antonio Candido, em “Estouro e Libertação” (Candido, A. *Brigada Ligeira*. São Paulo: Martins, s/d. p. 21), afirma que a obra MSJM “é uma tentativa seriíssima de estilo e narrativa, ao mesmo tempo que um primeiro esboço de sátira social. A burguesia endinheirada roda pelo mundo o seu vazio, as suas convenções, numa esterilidade apavorante. Miramar é um humorista pince sans rire, que procura kodacar a vida imperturbavelmente, por meio duma linguagem sintética e fulgurante, cheia de soldas arrojadas, de uma concisão lapidar”.

8 As diversas focalizações assumem a figura de uma carta, um poema, um bilhete, um cartão postal, um diálogo, uma entrevista. Algumas vezes, os diálogos são permeados pela voz do narrador Miramar, que apresenta as falas, outras vezes, o diálogo reproduz-se sozinho pelo discurso direto. Dessa forma, cada capítulo da narrativa toma a forma de um discurso único, que concorre para a pluralidade discursiva da narrativa como um todo.

consciência que revela a dubiedade das coisas. Casa-se com uma representante da burguesia, viaja e revela o homem contraditório que segue os preceitos da sociedade, as convenções, mas também, em seu íntimo, rompe com as regras e extravaza os desejos. É por meio do ponto de vista de João Miramar, daquele que está no centro e revela o mundo burguês a sua volta e que também se descentra pela voz do autor, pela linguagem que articula o mundo como um cenário cubista, que seu mundo é revelado.

Vejam, num outro exemplo, o entrelaçamento discursivo que as vozes narrativas perfazem no Capítulo 15, "Conselhos", no qual se percebe o conflito de pontos de vista entre a personagem Miramar e a mãe, representante do discurso oficial:

No quarto de dormir ralhos queridos não queriam que eu andasse com meu primo. Pantico não tivera educação desde criança e por isso amava vagamundear. Que diriam as famílias de nossas relações que me vissem em molecagens gritantes ou com servos? Só elas é que devíamos freqüentar (ANDRADE, 1980, p. 19).

Note-se que a oração que abre o capítulo faz parte do estilo da narrativa sintética da obra, sendo a sintaxe típica do autor. A expressão "ralhos queridos" é uma metonímia da mãe zelosa que aconselha o filho antes de dormir. O parágrafo bifocaliza os discursos ao passar do tipo indireto ao indireto-livre, no qual se insere a fala (o conselho) da mãe de João Miramar:

Pantico não tivera educação desde criança e por isso amava vagamundear. Que diriam as famílias de nossas relações que me vissem em molecagens gritantes ou com servos? Só elas é que devíamos freqüentar⁹ (ANDRADE, 1980, p. 19).

Esta fala é contraposta ao ponto de vista da personagem que vem logo em seguida: "Eu achava abomináveis as famílias das nossas relações", onde o discurso da mãe aparece citado com ironia. As "famílias das nossas relações" seriam os "censores" sociais que funcionam como uma sinédoque da sociedade hierárquica que a personagem nega em seu juízo.

Percebe-se, pois, aqui, que as vozes que atuam na construção da memória são enunciados que representam pontos de vista sobre um mundo que se quer objetivar na narrativa. Depreende-se disso que, por mais que se tente objetivar esse mundo pela memória, o caráter subjetivo do discurso transparece por meio dos enunciados que simultaneamente constroem a imagem do referente. Eis aqui o hibridismo discursivo construtor da sequência narrativa, cujos planos se recortam em lances sintéticos.

Segundo Bakhtin (1981), a ideia, na obra de tipo monológico, pode fundir-se com a forma, organizando os princípios de escolha do material que dão à obra um tom único. Esse tom tem sua natureza na tradição que particulariza o gênero da obra, na qual se representa a ideologia que acompanha o estilo.

Na obra dialógica, entretanto, os personagens são inseparáveis de sua ideia. Eis aqui, então, como na narrativa das MSJM a voz infantil interage com o estilo do autor, na tentativa de fazer-se ouvir de modo marcante. Trata-se, pois, da fabricação de uma voz, de um modo de pensar infantil, que se orienta pela memória criadora do autor que a faz renascer na mente da personagem de João Miramar.

O Capítulo 20, "Rumo Sensacional", por exemplo, traz, misturado ao discurso do narrador João Miramar, a citação da fala da personagem do professor Seu Madureira, "poeta e misantropo" que se despediu dos alunos com um discurso citado pelo narrador: "Partíamos na direção da vida – estrada onde havíamos de encontrar muitas vezes abismos recobertos de flores" (ANDRADE, 1980, p. 21).

O discurso do professor traz lugares comuns como a associação entre "vida" e "estrada", ao longo da qual há "abismos recobertos de flores", imagem que traz a ideia

9 O enunciado "Pantico não tivera educação desde criança e por isso amava vagamundear" tanto pode ser entendido como a voz de João Miramar que, ao narrar este episódio, lembra o comportamento de Pantico, ou ainda pode ser entendido como o discurso da mãe inserido na consciência da personagem menino de João Miramar, que surge, neste momento, representado na integridade de sua voz infantil, que reproduz o discurso materno.

corrente da felicidade no fim dos percalços. É de se observar a qualidade da fala do professor com o título de poeta que lhe era conferido como aposto ao nome. Isso explica a imagem "poética" utilizada e a imagem do "poeta" de gabinete que João Miramar vai encontrar em outros personagens, quando conhece a sociedade intelectualizada de sua época, já na fase adulta. O título do capítulo, "Rumo Sensacional", revela um olhar irônico para com o discurso romântico e inflamado do professor ao despedir-se dos alunos.

Observa-se na estrutura da narrativa de MSJM a linguagem artística a conceber sua natureza e a linguagem comportada do relato, que insere a presença da voz do outro, promovendo o contraponto necessário à descrição dos fatores culturais que se revelam no contracampo dos discursos.

O olhar irônico que a personagem lança para a sua sociedade constrói-se por uma linguagem fragmentada, cujos elos coesivos de natureza linguística tornam-se elípticos. No capítulo 69, "Etnologia" (ANDRADE, 1980, p. 43), a personagem de João Miramar contrapõe sua dialógica tendência a ser um "fazendeiro matrimonial" a "ter uma vocação nobilitante" como desejava Célia, sua mulher. Seu espírito burguês, desprovido de nobreza, conforme se pode constatar no cap. 67 - "Instituto de Damasco", levava-o a pensar "vagamente em entrar para um club de Box" (ANDRADE, 1980, p. 42). No Capítulo 69, a personagem afirma, numa sintaxe que já busca a síntese de si próprio, o procedimento da montagem ordenadora dos retratos do universo do casamento: "Eu pendia mais para bilhares centrais que para pesquisas científicas. Era dono de casa com safras longínquas livros quadros criados e a senhora grávida" (ANDRADE, 1980, p. 43).

Nesse mesmo capítulo aparece citado, em discurso direto, o contexto intelectual de sua época, cujo espaço João Miramar descreve em estilo telegráfico:

Mas aquela noite fui introduzindo no enceramento abobadal e branco do Instituto de cadeiras ouvindo mesa oblonga onde meridianos comemoravam fastos fictícios. Eloqüentes citações diziam sábios lábios trêmulos de moço em nervos (ANDRADE, 1980, p. 44).

A apresentação do discurso da intelectualidade de sua época, no citado capítulo "Etnologia", vem pela voz da personagem que se insurge no ambiente do "enceramento abobadal e branco do Instituto de cadeiras ouvindo mesa oblonga onde meridianos comemoravam fastos fictícios" (ANDRADE, 1980, p. 43). A descrição do espaço traz um olhar distanciado, crítico e sintético, já filtrado pelo tempo que a memória recria no discurso da narrativa. Não se tem mais a mescla interna do discurso do outro junto ao do "eu", como se observou na fase da infância de João Miramar. No contexto da fase adulta, a linguagem organiza os discursos de outra forma, ou melhor, a tendência é citar o discurso do outro por meio do discurso indireto ou direto.

No enunciado mencionado acima, a linguagem vai buscar no elemento semântico - a erudição presente na fala do "orador e ilustre escritor Machado Penumbra", conforme se lê no cap. 70 - "Rodinha" - um elemento de analogia, uma imagem, representada aqui pelo hermetismo vocabular e pelo arranjo sintético que o trabalho com as metonímias organiza no eixo sintagmático. Os elementos "abobadal" e "mesa oblonga" fornecem, pelas dimensões espaciais a que se referem, juntamente com o termo "meridianos" (numa alusão aos sujeitos dispostos ao longo da mesa e a sua importância no universo circunscrito em "abobadal"), o espaço ilhado e hermético da intelectualidade, por um lado, e a perspectiva irônica da personagem que nos faz entrever um espaço disforme, caricatural, que as formas oblonga e abobadada configuram no contexto dos "fastos fictícios", ou seja, dos registros de obras memoráveis, dos anais, cuja natureza não se integra à realidade cotidiana. Nessa perspectiva, tem-se a voz do autor Oswald de Andrade implícita na operação seletora e ordenadora do enunciado. A fala em discurso direto do orador ilustre segue afinal em dois longos períodos cheios de referências históricas, numa tentativa de comentário sobre o tempo presente.

O olhar cubista reúne os elementos da cena e cria uma representação distanciad

ideologicamente daquele contexto. A seguir, o contraponto da sintaxe e da semântica do discurso marcado pela eloquência e verbosidade:

— Mil outros trechos de mil outros escritores convencer-vos-ão, senhores, que o mundo de hoje anda não só pior que o mundo debochado de Péricles e Aspásia, mas pior que o mundo ignaro do Medievo trevosos e pior até que o mundo das utopias científicas e revolucionárias da Revolução Francesa! Nessas intermitências de progresso e regresso, em círculos de princípios que formam a base de novas babéis, novas confusões de línguas e novos rebanhos voltando a velhos apriscos, só uma lição nos assoberba, a lição severa da História! (ANDRADE, 1980, p. 44).

A “rodinha” de letrados encontrada pela personagem de Miramar – Machado Penumbra, Sr. Fíleas e o Dr. Pepe Esborracha – será a escolhida para frequentar o contexto “chique” desejado pela esposa, D. Célia, que desejava que o marido tivesse uma vocação nobilitante, conforme está no capítulo 67. “Instituto de Damasco” (ANDRADE, 1980, p. 42).

A partir daí seguem os discursos citados diretamente e/ou indiretamente, no que se refere às falas das personagens que estão presentes no espaço vivido pela personagem João Miramar. No Capítulo 67. “Instituto de Damasco”, por exemplo, a voz de Célia, esposa de João Miramar, vem citada pelo discurso indireto:

Célia não se sensibilizava ante meus racontares de possibilidades hercúleas entre pesos trampolins argolas. Retorquia mesmo que não achava isso digno de um fazendeiro. Eu era apenas um fazendeiro matrimonial (ANDRADE, 1980, p. 42).

No pensamento de Célia, em sua crença, o ser fazendeiro era na sua natureza algo importante e essa condição advinda com o casamento deveria ser acentuada por uma “vocação nobilitante” (como está no primeiro enunciado do capítulo: “Célia achava que eu devia ter uma vocação nobilitante”). O ponto de vista de João Miramar conflita com o da esposa ao afirmar que ele “era apenas um fazendeiro matrimonial”, uma vez que “pendia mais para bilhares centrais que para pesquisas científicas. Era dono de casa com safras longínquas livros quadros criados e a senhora grávida” (ANDRADE, 1980, p. 43).

As cartas e postais, assim como os poemas, configuram-se como vozes narrativas que inserem o espaço do texto não-artístico no interior da narrativa literária. Nas cartas, as revelações dos familiares que estão longe têm seu caráter e comportamento sugeridos ao leitor em doses rápidas. Em termos de construção estilística, tais textos inserem um outro tom à narrativa e um novo ritmo. Promovem no leitor uma participação singular, pois o diálogo entre tais textos que formam capítulos e os demais capítulos anteriores e posteriores é sugerido e não evidenciado pelo narrador. O leitor é persuadido a interpretar os fatos, as opiniões, os acontecimentos, e a projetar semas qualificadores das posições assumidas pelas personagens.

Tecendo algumas considerações finais, eu afirmaria que o universo polifônico da obra MSJM traz para o pesquisador um desafio na sua tentativa de compreender a natureza discursiva das vozes que se sobrepõem e se articulam nas zonas espacio-temporais da narrativa. A existência de pontos de vista na tecitura do relato das memórias da personagem de João Miramar promove a construção de um ideograma estético complexo na sua estrutura.

“A ‘vida’ numa obra literária”, conforme nos assegura Lotman, “é um discurso não estetizado, um texto artisticamente não organizado e portanto verdadeiro” (LOTMAN, 1978, p. 431). No entanto, a partir do momento em que esta vida, no caso, a vida de João Miramar, é inserida no universo artístico da obra literária, ela ganha um novo caráter: “é natural que um texto qualquer, entrando numa obra artística, seja um texto artístico” (LOTMAN, 1978, p. 432).

Assim, aparece o problema da construção do texto artístico (organizado), que imitaria o não-artístico (a não organização) e da criação de uma estrutura tal que fosse entendida como a “ausência de estrutura” (LOTMAN, 1978, p. 432). O aspecto formal

da obra MSJM, em sua estrutura fragmentada, em que capítulos se combinam numa ordem, ainda que cronológica, oferece-se num movimento alinear à leitura que se dá em “saltos”. Esse movimento desenha traços de significação que entram em conflito com outros por força de sua natureza discursiva. Está aqui, nesse confronto textual, o aspecto da bricolagem como procedimento construtivo da narrativa. Tal procedimento traz a ação de desfuncionalizar o objeto discursivo no momento em que ele passa de um contexto a outro. Esse é o caso dos textos não-artísticos que se inserem na narrativa literária das MSJM para operar como pontos de vista, posições e olhares cujo efeito, na articulação que perfazem no macrotexto, é tornar complexa a estrutura.

O aspecto da imitação do texto não-artístico de que fala Lotman, no que se refere à ação da narrativa literária de apropriar-se do caráter espontâneo daquele, é fator importante para a criação do simulacro de uma vida que a memória tenta organizar em termos textuais e artísticos. O lembrar já é uma ação que leva a mente a criar novamente o passado. Nesse criar já estão implícitas as marcas do presente que o pensam, fazendo com que esse passado não seja mais o mesmo, mas uma imagem de si mesmo, e, portanto, uma representação.

Pode-se entender todos os momentos reflexivos dentro do texto das MSJM, mesmo quando o narrador traz para o discurso da narrativa textos de cartas, telegramas e cartões postais, como imagens resgatadas pela memória de João Miramar, que age, estilisticamente, pela mão do autor, que, implicitamente, se projeta na narrativa como uma mente que articula, segundo o seu ponto de vista do que seja artístico, coerente com seu projeto poético, todos os instantes discursivos da estória, toda a linguagem organizadora do discurso.

Segundo Bakhtin, o texto é um “reflexo subjetivo de um mundo objetivo” (BAKHTIN, 2000, p. 340). E o autor prossegue, afirmando que o texto “é a expressão de uma consciência que reflete algo” (BAKHTIN, 2000, p. 340). No caso de *Memórias sentimentais de João Miramar*, a presença de textos de natureza não-literária (telegrama, carta, bilhete, postal) no interior da narrativa promove outras significações, sugeridas pelas vozes dos próprios textos transpostos pela voz do autor Oswald, que se insere na articulação elaborada e pensada em termos de capítulos nos quais esses textos e suas vozes estão presentes. Fala-se, aqui, de uma intenção, de uma consciência criadora – a do autor – que elabora a representação literária no objeto das memórias. A linguagem sintética que organiza a obra chama a atenção sobre si mesma, tornando complexa a natureza dos discursos.

BUSATO, S. The Discursive Voices in the Language of *Memórias Sentimentais de João Miramar*. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 1, n. 2, p. 3 - 15, 2009.

Referências

ANDRADE, O. *Memórias sentimentais de João Miramar*. 7 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoievski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

_____. *Estética da criação verbal*. Trad. Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

CANDIDO, A. Estouro e libertação. In: _____. *Brigada ligeira*. São Paulo: Martins, 1945. p. 17 - 32

_____. Oswald viajante. In: _____. *Vários escritos*. 2 ed. São Paulo: Duas Cidades, 1977. p. 33 – 50.

LOTMAN, I. *A Estrutura do texto artístico*. Lisboa: Estampa, 1978.

MACHADO, I. *O romance e a voz*. Rio de Janeiro: Imago, 1995.