



nº 12 - junho de 2014

## João Miramar e as dobras do texto

Susanna Busato\*

### RESUMO

Este estudo acerca das *Memórias Sentimentais de João Miramar*, de Oswald de Andrade, tem como objetivo explorar as vozes que organizam o espaço da linguagem na obra. Tal espaço tem como eixo de visão operatório a polifonia, lugar onde os signos se relacionam fora de uma escala hierárquica, ainda que o eixo cronológico da vida de João Miramar seja o fio condutor dos episódios.

PALAVRAS-CHAVE: Oswald de Andrade; Polifonia; Memória; Espaço

### ABSTRACT

This study about *Memórias Sentimentais de João Miramar*, by Oswald de Andrade, aims to explore the voices that organize the space of language in the narrative. Such space has an operative vision called polyphony, by which the signs organize themselves out of a hierarchical scale, although the chronological axis of the life of João Miramar is the guiding principle of the episodes.

KEYWORDS: Oswald de Andrade; Polyphony; Memory; Space

---

\* Professora Doutora da Área de Literatura Brasileira na Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” - São José do Rio Preto – SP – Brasil. susanna@ibilce.unesp.br

“Será esse o Brasileiro do Século XXI?” Com esta indagação, Machado Penumbra, prefaciador da narrativa *Memórias Sentimentais de João Miramar*<sup>1</sup> (1923), de Oswald de Andrade, lança-nos hoje, em pleno século 21, uma provocação. O que tem a nos dizer e ensinar o tal “estilo telegráfico e lancinante”, que Machado Penumbra menciona como o dado moderno do estilo, como “um sério trabalho em torno da ‘volta ao material’”, que “um novel romancista tenta escarpelar com a arrojada segurança dum profissional do subconsciente das camadas humanas”? (ANDRADE, 1980, p. 10-1). Haveria um tom de ironia em sua pergunta lançada ao futuro? Ou previa já o crítico<sup>2</sup> o dado estilístico de uma linguagem em crise, afinal, como bem afirma o prefaciador, tanto a nossa “natureza como nossa bandeira, feita de glauco verde e de amarelo jalde, é propícia às violências maravilhosas da cor. Justo é pois que nossa arte também o queira ser” (ANDRADE, 1980, p. 10). E diante da tal crise, previa ele uma nova configuração estilística para as novas gerações?

À parte o tom “empolado e arrebitado, recheado de clichês acadêmicos, num contraste gritante com o estilo do próprio autor, João Miramar-Oswald”, como bem analisa Haroldo de Campos (1980, p. 27-8) ao fazer referência a Machado Penumbra, o certo é que o prefaciador tem razão e a narrativa das *MSJM* insere, de fato, a inovação na sintaxe e na semântica do texto literário brasileiro, sem se apartar do veio crítico-analítico da sociedade burguesa de sua época, nas décadas iniciais do século 20. Se nenhuma novidade há nessa constatação, resta saber se a obra de Oswald tem leitores e se esses leitores apreendem os dados de experimentação da obra como relevantes para a literatura contemporânea. Ou, em outros termos, se esses leitores conseguem fazer referência aos dispositivos de construção da linguagem que se alimentam do processo histórico-estético da evolução dos gêneros literários, que têm em termos específicos as vanguardas das primeiras décadas no Brasil como um lugar de emancipação cultural importante para as letras brasileiras. Num paralelo de forças, assinala Haroldo de Campos que a obra de Oswald dialogava já com os expedientes linguísticos de James

<sup>1</sup> As novas referências ao nome da obra serão grafadas *MSJM*.

<sup>2</sup> A personagem de Machado Penumbra emerge como paródia, criada por Oswald de Andrade, para ser uma espécie de figura sinédouca da intelectualidade verborrágica e conservadora de sua época. Haroldo de Campos analisa o recurso parodístico utilizado por Oswald de Andrade como uma estratégia de “imitar” por via crítica “um linguajar rebuscado e falso e, através dele, [construir] a caracterização satírica do *status* de uma determinada faixa social urbana de letrados bacharelescos a que ela servia de emblema e de jargão de casta. (CAMPOS, 1980, p. 27)

Joyce, notadamente com a obra *Ulysses*, publicada em 1922, em Paris, e também, por antecipação, com a obra *Finnegans Wake*, que no ano seguinte começava a ser escrita.

Abro aqui um parêntesis breve para lançar um risco analítico na tentativa de aventar um laço de influência ou de similitude traduzida pelas poéticas do tempo, entre a obra de Oswald de Andrade e a produção poética do século XXI. Faço isso na relação com a poesia, por uma motivação que nasce no interior das *MSJM*, cujo tratamento poético se constrói em termos do aspecto híbrido dos discursos que compõem a narrativa das memórias. É do mesmo Haroldo de Campos que transcrevo um poema de seu livro póstumo *Entre Milênios* (2009), em que percebo nas concisas assertivas revestidas de humor, valendo-se de termos em latim, e dispostas como numa colagem de fragmentos, os versos que concorrem para operar a ironia na construção de um mosaico crítico de uma época.

os portenhos sob as patas do Cavallo  
 os brasileiros nas “mãos limpas” dos tucanos  
 os “states” no jecanato do bush  
 o fmi metendo a mão na burra  
 o jader bandalhando no *senatus*  
*incitatus* relinchando na curul  
 assim vive sob a “*pax amerdicana*”  
 o consulado infeliz do merco-sul  
 capital do Brasil é Buenos Aires  
 são Paulo é na Bolívia ou no peru? (CAMPOS, 2009, p. 99)

Transcrevo também um poema da obra de Ademir Assunção, *A voz do ventríloquo* (2012), ganhadora do Prêmio Jabuti em 2013. Meu olhar vai para a encenação que articula de um teatro de vozes, as vozes que emanam do ventríloquo, esse ser que fala com o descompromisso de sua natureza lúdica e dramática. O poeta ventríloquo que se deixa marcar pelos espaços, sugestões e sensações de uma época marcada pela falta de utopia e descrença na vida. É na locução informal, coloquial, humorada, irônica, feita de referências à cultura pop e à literatura, sem descuidar da pintura e do jazz e de outros produtos dos meios midiáticos, que os poemas de *A voz do ventríloquo* podem guardar o som do eco oswaldiano:

O Fim da Utopias  
 daqueles peitos perfeitos de silicone *dow jones* daquele  
 rostinho lindo esticado com botox *wall trade* daquele  
 rabo colossal esculpido com anabolizantes *nasdaq*  
 só restou uma massa disforme de lixo  
 altamente tóxico (ASSUNÇÃO, 2012, p. 80)

Haveria outros poetas com os quais poderíamos nos entreter na exploração de dispositivos de construção que dialogariam com as fontes de nossa modernidade mais próxima, como Frederico Barbosa, Marcelo Montenegro, Angélica Freitas e Marília Garcia, para citar apenas alguns poetas, pouco semelhantes entre si, mas cientes de uma modernidade que busca no intertexto, no humor, e no corte rápido da sintaxe, uma estratégia para atingir o poético de nossos dias.

## 1 Primeira dobra

As *MSJM*, de Oswald de Andrade, inserem-se dentre aquelas narrativas que ainda incomodam pela sua estrutura fragmentada e pela multiplicidade de vozes que participam da narração das memórias de João Miramar. No contexto artístico em que se insere a obra de Oswald de Andrade, o espaço estético é concebido como “polissensorial”, “operatório”, “prático e experimental”, “aberto, ilimitado”. O teórico francês Jacques Aumont afirma que a

crise da perspectiva na cultura moderna deve ser relacionada com a nova concepção de espaço, introduzida pelas geometrias não euclidianas e, no domínio científico, pela teoria da relatividade, [o que] coincide, por outro lado, com a crise da função tradicional da arte como mimese, à qual a estética idealista opõe uma nova visão da arte concebida como conhecimento e linguagem (1995, p. 218).

Eis, portanto, como percebo o espaço da linguagem na obra de Oswald de Andrade, e especificamente, nas *MSJM*: um espaço que tem como eixo de visão operatório a polifonia, lugar onde os signos se relacionam fora de uma escala hierárquica, mas, antes, no centro de uma escala guiada pelo movimento de focalização, que é regido pela coordenação. Segundo a lei do posicionamento de que fala Bakhtin (1981), é o olho/lugar do sujeito que dirige e determina o foco visual e ideológico do tempo e do espaço da cena, da memória, que se realiza a partir das marcas, dos resíduos do tempo. Nada pode ser assumido como *verdade*, em termos da representação da experiência, mas tudo pode ser assumido como *verdade* no universo da ficção vida, direcionada pelo(s) olhar(es) do(s) sujeito(s) que se insere(m) na narrativa das memórias, essa instância mental que recria o tempo num novo espaço. A diagramação das *memórias sentimentais* é estruturada, pois, por um universo temporal fragmentado

que é modulado pela sintagmática dos enunciados dos sujeitos e pela paradigmática dos espaços e tempos que comparecem na construção mosaical dos episódios, macro e microestruturalmente. João Miramar<sup>3</sup> é o centro que revela o mundo a sua volta, mas sua voz é enviesada por outras, a da mãe, dos professores, dos parentes, das cartas, da paisagem dos cartões postais, dos poemas, que se justapõem como num mosaico de vozes.

No âmbito da narrativa das memórias de JM, temos, pois, um elemento autobiográfico que assume a autoria de um tempo vivido logo no início dos episódios. Esse sujeito que se coloca em primeira pessoa terá seu espaço cedido ou ocupado por outros sujeitos ou vozes que construirão metonimicamente o *fio narrativo* das memórias. Estas se traduzem como instantes captados no movimento fragmentado do fluxo contínuo de uma vida. A vida de quem? - perguntaríamos. Daquele que narra os episódios? Daquele que assina as cartas e/ou bilhetes? Daquele que poeticamente descreve o espaço? A narrativa de *MSJM* é construída por várias vozes que se justapõem na ordem dos episódios cronológicos. Percorremos com JM suas primeiras impressões infantis sobre a sexualidade e o espaço da infância até o momento final em que a personagem, aos trinta e poucos anos, nos dá notícia, por meio de uma entrevista, de que as memórias que estamos lendo serão publicadas, o que nos remete diretamente ao prefácio do livro. Elas participam da vida do *eu*. Segundo Bakhtin (2000, p. 169), a vida do *eu* sendo construída pelas narrativas dos outros “seria, não só incompleta em seu conteúdo, mas também internamente desordenada, desprovida dos valores que asseguram a *unidade biográfica*”. Assim, ainda segundo o teórico russo, o *eu* que narra sua vida insinua-se nela, “de modo imediato” através dos outros, de seus narradores: “É assim que o herói pode tornar-se o narrador da sua vida”. É JM, portanto, o autor que reúne os episódios internamente, assume uma posição interna que procura descrever-se pura no sentido de, a partir de dentro dessa vida, também descobrir para o leitor os dados de sua época, da sua sociedade como ela se-lhe apresenta. Dessa forma, pode-se compreender o cuidado com que os episódios emergem com seus sujeitos, como documentos de época, recolhidos por JM na viagem pelo roteiro de sua própria vida.

Haroldo de Campos (1980) acrescenta a esta minha colocação um dado importante para assegurar o ponto de vista do personagem: a paródia. Esta emerge da presença das vozes dos outros que participam da narrativa das memórias da

---

<sup>3</sup> A partir deste momento, a referência ao nome João Miramar será feita abreviadamente JM.

personagem, pois sua presença é intencionalmente costurada pela crítica que organiza os episódios e as vozes. O autor Oswald de Andrade consegue eleger a estratégia dialógica para deixar que as vozes falem por si, sendo que o contraste e o pensamento, por vezes irônico de JM, na sua *sinceridade primitiva*, deixem para o leitor perceber o contexto da época por meio de uma lente multifocal. Assim, por exemplo, deparamo-nos com a paródia do falar pomposo imitado pelo agregado Minão da Silva, da “Fazenda Nova Lombardia” e também considerado “jovem orgulho mulatal do grêmio Bandeirantes”. No episódio 89 – *Literatura*, Minão da Silva responde ao discurso de Machado Penumbra com a seguinte fala:

- Não preocupei as bancadas das escolas, meus senhores e ilustríssimas senhoras e crianças! Mas o conselheiro Zé Alves que o ilustre colega comemoramos não morreu! Apenas desapareceu de nossa competência! O Grêmio Bandeirantes com 500 membros me mandou saudá-lo. Ele tem doutores **que não quiseram vim**. Mas a norma do regulamento dos estatutos me mandou saudar. *Desculpe os erros!* (CAMPOS, 1980, p. 22) (grifos meus).

Haroldo de Campos chama a atenção, nesse trecho, para a paródia do discurso do “letrado pedante e pomposo pelo iletrado (ou semiletrado) pernóstico e deslumbrado, tudo dentro de um mesmo círculo vicioso de alienação” (1980, p. 22).

Assim, nossa indagação inicial percorre o mecanismo lúdico de construção da narrativa das memórias de João Miramar-Oswald de Andrade, para explorar, no âmbito dos limites deste ensaio, como a memória do sujeito atua plasticamente no movimento dos planos sintagmáticos e paradigmáticos. Em outras palavras, como essas vozes comporiam diagramaticamente o contexto cultural e sentimental de JM? Sem querer esgotar, evidentemente, o estudo do mecanismo da obra, meu objetivo aqui é expor alguns elementos para reflexão e análise, que se oferecem à crítica como um ponto de vista dentre tantos a explorar esta que é uma das nossas obras mais inventivas do século 20. Outro objetivo lançado aqui, para ser alcançado a longo prazo, é incentivar a leitura da narrativa oswaldiana pelas novas gerações, para também construírem, no seu panorama de leitura, a memória de nossa vanguarda tão antenada e independente que varou o tempo de sua época com um foguete no espaço.

## 2 Segunda dobra

Se o mundo só pode ser visto em lapsos de movimento, pois nossa percepção apenas absorve fragmentos-istantes desse movimento, como registrar, *a posteriori*, no espaço, o tempo que flui? Todo movimento captado reconstitui-se como fragmento-memória. Sua representação não é integral, mas submetida à tradução pela linguagem, cujos signos refratam o que foi ou se pensou ter sido. A vida de Miramar é uma ficção autobiográfica, que só pode ser contada quando o sujeito de sua vida insinua-se nela “através dos seus narradores”. Bakhtin (2000, p. 167) nos orienta a perceber que 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)”. Assim, os *outros*, no contexto da obra *MSJM*, emergem nos episódios com sua voz (seu modo de pensar), promovendo uma relação ambivalente com outras vozes, participando do mesmo espaço dialógico, sem anular-se.

JM é um ser navegante. Antonio Candido (1977, p. 53) assinala que no nome do personagem “está a vocação e a contemplação do oceano”. Nasce João Miramar no primeiro episódio do livro como um *pensieroso*, um ser que divaga, que parece sempre deslocar-se para mais além de seu mundo, e assim o faz, delineando para nós os limites frágeis entre o mundo da seriedade e o mundo da paródia:

Jardim desencanto  
 O dever e procissões com pálios  
 E cônegos  
 Lá fora  
 E um circo vago e sem mistério  
 Urbanos apitando nas noites cheias  
 Mamãe chamava-me e conduzia-me para dentro do  
     oratório de mãos grudadas.  
 - O Anjo do Senhor anunciou à Maria que estava para  
     ser a mãe de Deus.  
 Vacilava o morrão 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)

Encontrando-se com o mundo possível do interdito, funda-se na narrativa memorialística de JM a sátira, iluminada pelo olhar lancinante de quem vê o mundo com uma navalha na retina. O recorte do mundo lá fora faz-se por via do lírico e do prosaico. O episódio inicial compõe-se hibridamente: poema e prosa conjugam-se na voz do sujeito que narra em primeira pessoa esse seu olhar deslumbrado para a vida. O sujeito lírico do poema seria o mesmo que narra o episódio da infância? O primeiro parece ter o conhecimento do mundo, distanciado, reflexivo: “jardim *desencanto*”; “um circo *vago e sem mistério*”; o mundo da ordem e o mundo seguro das noites ao som dos apitos dos vigias. A voz lírica se constrói na escolha fotográfica e na justaposição dos elementos, como um quadro direto, espontâneo e objetivo da paisagem apreendida sensivelmente pelo olhar. Um olhar crítico que justapõe o fora e o dentro, a paisagem lá fora do mundo e a paisagem interna do ambiente familiar regido pela voz materna. É o olhar de Miramar, o navegante, que nos oferece o movimento de oscilação que vai encontrar na chama do candeeiro que vacila e avermelha pela luz as formas femininas do manequim que espia a um canto, esquecido, o signo do movimento e da relatividade dos valores e das normas. Seria o manequim o espectro nessa cena que se liga às bailarinas amazonas do circo que Oswald de Andrade descreve em suas memórias inacabadas de *Um homem sem profissão* (1976), e que lhe serviam para o sonho de suas noites na solidão pré-adolescente de seu quarto? A disposição dos objetos na cena aponta para esse liame entre o dentro e o fora, entre o sagrado e o profano das formas e do pensamento, momento único do qual emanam os demais signos que irão compor a obra, as suas memórias.

O movimento implicado na relação do tom lírico do poema com o prosaico da narrativa revela-se dinâmico no efeito que produz. Os planos se sucedem em camadas espaciais que vão compondo o tempo da reflexão, essa memória visual que concentra nos versos o universo do desencanto marcado pela seriedade (“o dever e procissões com pálios”) e pela promessa de alegria (“E um circo vago e sem mistério”). A seguir a narrativa se desenvolve marcando o tempo da infância apresentado pela tensão entre ordem e desordem, entre o sagrado e o profano. É a voz da mãe (metáfora da ordem, dos valores sociais prejulgados por uma moral burguesa e conservadora) que atrai JM para o universo da seriedade (“Mamãe chamava-me e conduzia-me para dentro do oratório de mãos grudadas. - O Anjo do Senhor anunciou à Maria que estava para ser a mãe de Deus.”). Mas um dado da cena se anuncia como demarcador do espaço entre um estado e outro do personagem: “Vacilava o morrão do azeite bojudado em cima do copo. Um



manequim esquecido vermelhava.” Dois elementos de cena importantes: o morrão do azeite que *vacilava* (como vacila também o olhar do personagem) e o manequim que *vermelhava*. O espectro de luz que emana do candeeiro e ilumina o manequim promove um encontro inusitado para o olhar do personagem, que é desviado momentaneamente da suposta imagem de adoração no oratório. À situação passiva de seguir pelas mãos da mãe até o oratório para a reza diária, segue-se a ação reflexiva do personagem (o *pensieroso*), que no momento posterior desvia-se do foco de sua oração para refletir sobre a natureza do corpo feminino na sua curiosidade sexual da meninice: “- 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”.

É no interregno da oração (discurso da seriedade) que se impõe a paródia, a voz da consciência crítica do personagem em suas descobertas do corpo feminino no cerne da oração: sagrado e profano se encontram e tensionam pelo discurso o traço do personagem de JM, esse ser que tem no nome o ser navegante, como disse Antonio Candido anteriormente citado aqui. E é essa ação de *oscilar* ou *vacilar* que irá nos oferecer os índices do personagem, que, segundo suas próprias palavras, no episódio 67. *Instituto de Damasco*, nos revela que:

Célia achava que eu devia ter uma vocação nobilitante. Eu não tinha nenhuma. Pensava vagamente em entrar para um club de box depois de ter sido minha compleição elogiada por um entraîneur da Rua do Catete.

Célia não se sensibilizada 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).

JM, em 69. *Etnologia*, provoca-nos com o olhar geômetra e crítico de sua personagem sobre si mesmo, acentuando a diagonalidade no universo da horizontalidade da sociedade burguesa, de que Célia, sua mulher, é um ícone na narrativa. “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) Numa sintaxe que busca a síntese de si próprio, numa montagem ordenadora do espaço social do matrimônio, a linguagem atua como um olhar crítico, que nos remete para o autor Oswald de Andrade, que representa plasticamente a perplexidade de JM diante do espaço estranho. É um jogo de dobras difícil, pois estamos inseridos, na narrativa, num espaço paródico que ilude nosso olhar,

ao oscilar entre o dado documental do texto missivo, como as cartas do primo, do empregado da fazenda ou das tias, por exemplo, que supostamente considerados como elementos extraficcionais, ao serem inseridos no interior da narrativa, assumem uma configuração estética que plasma o fictício da construção do texto literário.

Bakhtin novamente nos indica aqui a trajetória de nosso olhar que persegue as formas do discurso na narrativa dialógica. O teórico russo afirma que 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. Contrariamente, na obra do tipo dialógico, as personagens são inseparáveis de sua ideia. JM é um sujeito que parece navegar no universo cultural de sua época de modo a submeter-se às ondas desse universo, pelas vias da ordem (casa-se com Dona Célia, que a todo momento insiste em que o marido se insira de vez nesse universo social do discurso da seriedade), mas investe-se de um olhar lúdico que se desvia desse universo por vias da geometrização do espaço, tornando-o estranho. Seria então o olhar do autor Oswald de Andrade que se faria entrever no modo de representação desse olhar, valendo-se do estilo telegráfico, geométrico, redimensionador do espaço e da sintaxe narrativa? Leia-se a sequência do episódio 69:

Mas aquela noite fui introduzido no enceramento abobadal e branco do Instituto de cadeiras ouvindo mesa oblonga onde meridianos comemoravam fastos fictícios (ANDRADE, 1980, p. 44).

O espaço é descrito sinodóquica e objetivamente no tom, mas subjetivamente nas escolhas dos elementos espaciais. Os traços geométricos produzem uma espécie de distorção: chão e teto se abrem como as molduras que a forma do *enceramento* (haveria aqui uma imagem crítica do *verniz intelectual* que constrói a pomposidade postiça do tom intelectual do Instituto?) *abobadal e branco* irá ligar-se plasticamente à *mesa oblonga*, de cujos signos se faz ouvir um dado aliterativo jocoso pela repetição da bilabial /b/ que iconicamente expõe o modo concreto com que a personagem descreve o espaço estranho em que é inserida. Outros elementos se fazem ouvir e adensar esse olhar: o ritmo dos elementos que se espacializam no momento de sua descoberta encontram-se em conjuntos sonoros aliterativos que acentuam a distribuição rítmica desses elementos no espaço sintagmático da frase. Seriam eles, segundo minha análise: “mas naquela noite” / “fui introduzido no”/ “enceramento abobadal e branco”/ “do Instituto de cadeiras” / “ouvindo mesa oblonga” / “onde meridianos comemoravam” /

“fastos fictícios”. A separação que faço pode aproximar-se das cesuras de um poema, mas faço essa marcação para apresentar os conjuntos sintagmáticos de formação plástico-sonora desse espaço que se espacializa no momento da enunciação. Enunciá-lo aos poucos vai lhe conferindo uma presença temporal, a do olhar que percorre um caminho desde a entrada do Instituto e avança para o interior amplificado. E, ao perceber o espaço, o sujeito recria-o em linguagem e vai acentuando nela sua tradução *sentimental* que passa pelo veio geométrico e concreto da linguagem (olhar primitivo e puro). Assim, acentuo os conjuntos que iconicamente interessam: “enceramento abobadal e branco” (aliteração das bilabiais e contraste entre as vogais abertas /a/ e fechadas /o/, /ã/); “do Instituto de cadeiras” (aliteração das linguodentais /t/ e /d/, como a adensar na repetição do som o número de cadeiras que se estendem ao redor da mesa); “ouvindo mesa oblonga” (aliteração das nasais /in/, /me/, /on/, do ditongo /ou/, e também a assonância da vogal fechada /o/, produzindo iconicamente o efeito semântico da forma geométrica “oblonga”; “onde meridianos comemoravam” (aliteração das nasais /on/, /me/, /ã/, /am/); “fastos fictícios” (aliteração da fricativa /f/ e da sibilante /s/). Acrescente-se a esses sons a relação reverberativa que realizam com outros pares sonoros dos conjuntos próximos, de modo a construir uma imagem icônica do espaço que vai se abrindo visualmente na linguagem num efeito de distorção como ondas-linhas em curvas, como sugere a presença marcante da aliteração das nasais nos conjuntos apresentados. A diagramação que faço é simplesmente didática e é difícil separar o que no conjunto produz um efeito muito superior a qualquer tentativa de amostragem do sentido pela análise. Novamente é notório o fato como esse sujeito adentra o Instituto: “Mas naquela noite fui introduzido...”, o que confirma em JM o dado navegante de seu nome, como um personagem que vaga, que viaja, que experimenta. É por meio dessa figura que aparentemente parece descompromissada que a crítica emerge. Seu olhar primitivo é alimentado pela linguagem sobre a qual o estilo de Oswald de Andrade (fragmentação e montagem, concisão e geometrização) vai atuar, acentuando a crítica que se insere nos interstícios da linguagem. Semelhante estratégia podemos observar no episódio 15. *Conselhos*:

No quarto de dormir raios 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 se me vissem em molecagens gritantes ou com servos? Só elas é que devíamos frequentar.

Eu achava abomináveis as famílias de nossas relações (ANDRADE, 1980, p. 19).

Em primeira pessoa, a narrativa prossegue fazendo referência ao primo Pantico, cuja falta de educação e comportamento vagabundo eram motivos para que a mãe (provavelmente inscrita em “ralhos queridos”), a voz da seriedade, exigisse que JM se mantivesse apartado de tão péssima companhia. O terceiro período do texto impõe-se no discurso da personagem na forma do indireto-livre, fazendo ressoar pela voz de um a voz do outro: “Que diriam as famílias de nossas relações se me vissem em molecagens gritantes ou com servos? Só elas é que devíamos frequentar”. Finalizando o texto, a voz de JM impõe-se contrariamente, inserindo o discurso do outro de modo irônico. Afirma, nesse exemplo, sua posição lúdica face às formas da seriedade: “Eu achava abomináveis as famílias de nossas relações”.

É por esse olhar que o discurso nos dá a ver o mundo da intelectualidade de sua época, sob o crivo de uma linguagem que se alimenta do ser *infantil, lúdico*, do olhar da personagem, cujo discurso constrói por via de um estilo telegráfico, quiçá cubista, o espaço interno do contexto intelectual da época. O efeito é satírico, evidentemente, e a estratégia da linguagem mira a distorção na descrição plástica do espaço, promovendo o estranhamento e evidenciando a crítica.

O olhar crítico e espacializante dos signos na forma visual que sugerem também pode ser visto por meio da construção dos cartões-postais de viagem que JM estampa nos episódios de suas andanças a partir do porto de Santos até as cidades europeias. Nesses momentos episódios, a linguagem alcança uma construção concisa que procura aglutinar os elementos da paisagem como a compor um espaço na temporalidade de sua percepção. É como se desse voz à paisagem, cuja percepção interna procura registrar-se tal qual como é apreendida. Os episódios aglutinam-se como recordações de viagem guardadas na mala da memória de JM. Por exemplo, transcrevo o episódio 29. *Manhã no Rio*, em que a objetividade do olhar do sujeito na representação da paisagem lança mão de elementos visuais dispostos como numa pintura que se ergue aos poucos na tela.

O furo do ambiente calmo da cabina cosmoramava pedaços de distância no litoral.

O Pão de Açúcar era um teorema geométrico.

Passageiros tombadilhavam o êxtase oficial da cidade encravada de crateras.

O Marta ia cortar a Ilha Fiscal porque era um cromo branco mas piratas atracaram-no para carga e descarga. (ANDRADE, 1980, p. 25)

Nota-se no texto que os elementos se espacializam por força de uma presença interna dos *quadros*, os focos de atenção que são colhidos da paisagem e inseridos no texto como traços e figuras que se autoconstróem. Assim, o verbo criado “cosmoramava” age no sentido de construir uma ação imputada à construção de um *cosmorama*, ou seja, uma paisagem ampla no horizonte (“pedaços de distância no litoral”), pelo “furo do ambiente calmo da cabina”. Em outras palavras, não se tem no texto o sujeito em primeira pessoa marcando a si próprio como o observador da paisagem. Novamente, percebe-se que há, por parte do enunciador do texto, a delegação da construção da paisagem por agentes terceiros. O sujeito das memórias transfere a existência das cenas para a força construtora das imagens que de *per si* tecem a paisagem. Em outras palavras, não há um *eu* que focalize por si, como agente, aquilo que vê. O sujeito é apenas um intermediário que se distancia do objeto para deixá-lo em evidência. Essa estratégia de objetivação procura construir a cena de modo mais visual, matemático, geométrico, como um cartaz. Outros momentos podem ser flagrados na narrativa como no episódio 50. *Adeus e Jazz Band*: “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, 1980, p. 35). A descrição concisa à maneira cubista aglutina a geometrização *sentimental* do sujeito que se entrega às sensações da paisagem, que acabam guiando o seu próprio corpo para dentro dela.

JM, para compor suas memórias de viagem, estampa em seu álbum de figuras os cadinhos da viagem pela Europa. O viajante está entregue às sensações do ambiente e da memória dessas sensações, surge não como sujeito delas, mas como objeto da paisagem que se desenvolve no espaço da memória como traços de movimento pinçados como figuras.

Rodas verticalavam algazarras de chapéus.  
Gritos desnataados, mergulhos no mar do céu, índios adiante. Paradas casavam Picasso, Satie e João Cocteau. Ciclistas decolavam como bonecos eternos. (ANDRADE, 1980, p. 35)

### 3 Terceira dobra

A narrativa das memórias de JM pode ser compreendida como um fluir e confluir de vozes que se alternam e se oferecem como fios de uma rede plástica de signos, que têm como natureza o tempo (da memória) que se constrói em lapsos e em instantes de percepção, e o espaço (da linguagem) que se espacializa em signos por força de uma sintaxe fragmentada, em cortes que justapõem os episódios em momentos, flagrantes anedóticos, textos documentais, impressionistas, e, ainda, líricos. As vozes de JM e de Oswald de Andrade se alternam, se aglutinam, e se afastam. Todo o conjunto da obra se desdobra como um álbum de estampas, um cinema de quadros simultâneos. Ler as *MSJM* hoje é voltar-se para o que demarca nosso mundo do movimento e da aceleração, do fragmento informacional e da simultaneidade na apreensão do todo; ler as memórias de JM é fazer-nos prestar atenção não numa época que já passou (quase um século), mas na época que ainda vivemos. As produções literárias de hoje, atentas ao movimento de nossa modernidade e seus desdobramentos experimentais, devem ser lidas dentro do panorama das dobras, porque nas curvas de nosso tempo podemos encontrar a memória que de nossas vanguardas ainda nos alimentamos.

#### REFERÊNCIAS

ANDRADE, Oswald de. *Memórias sentimentais de João Miramar*. 7ª. Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

AUMONT, Jacques. *A Imagem*. Trad. de Estela dos Santos Abreu e Cláudio Cesar Santoro. 2ª. ed. Campinas: Papyrus, 1995.

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

\_\_\_\_\_. *Estética da criação verbal*. Trad. de Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

CAMPOS, Haroldo de. Miramar na mira. In: ANDRADE, Oswald de. *Memórias sentimentais de João Miramar*. 7ª. Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

CANDIDO, Antonio. Oswald viajante. In: \_\_\_\_ *Vários escritos*. 2ª. Ed. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

Data de submissão: 11/03/2014

Data de aprovação: 30/03/2014