

*E se acha que falo escuro não mo tache,
porque o tempo anda carregado; acenda
uma candeia no entendimento...*

*Arte de Furtar**

MIRA: LINGUAGEM: VISÕES DE UMA VIAGEM NO DISCURSO

Cassiana Lacerda Carollo

Uma série de posições adotadas por Oswald de Andrade em sua obra *Memórias Sentimentais de João Miramar* exigem do estudioso a reformulação de critérios na abordagem do texto. Inicialmente, o primeiro aspecto a ser destacado é o empenho consciente do autor em transgredir o código linear e sucessivo. Vale dizer, que tal deliberação compositiva vai resultar na lição fundamental das *Memórias* como escrita organizadamente anárquica.

A não identidade é o princípio que reúne a obra num todo funcionando a partir do jogo de junção e disjunção.

Desde o prefácio temos rompida a identidade da personagem: narrador: autor, que logo no primeiro capítulo desaparece (Machado Penumbra) dando lugar a Miramar, personagem — narrador que vai flutuar topologicamente entre o *eu* e o *ele*.

No mesmo prefácio, devido às características metalinguísticas, vale dizer de linguagem sobre a linguagem e de crítica de linguagens, observa-se a pertinência de dois propósitos:

- 1) crítica ao(s) estilo(s) empolado, acadêmico (de Machado Penumbra), o que torna o prefácio uma espécie de anti-manifesto.
- 2) Difere das técnicas inovadoras de composição manipuladas ao longo da obra: metáfora lancinante, frase liberta da estrutura tradicional,

* Epígrafe das *Memórias Sentimentais de João Miramar*.

língua sem arcaísmo, natural, neológica, estilo telegráfico. Aspectos postos em relevo na medida em que a escritura do narrador-autor é criticada.

O aspecto deslitteratizante é evidenciado já na primeira frase:

“João Miramar abandona momentaneamente o periodismo para fazer a sua entrada de homem moderno na espinhosa carreira das letras”

O abandono do periodismo implica numa série de conotações: informação direta, comunicação, simplicidade. A mesma palavra vai funcionar como antítese natural de “mundo das letras”: informação empolada, fechada. A paródia é um elemento que se impõe desde início tornando impraticável o reconhecimento de uma estrutura estilística dominante em *Miramar*, desde que a mesma funciona na maior parte dos casos como *estilo-caricatura*, um estilo para não ser levado a sério. Temos como resultado um estilo que é a ligação de todos os estilos diferentes, impregnando-se o texto desta posição dialógica, ou seja do texto que se reflete, da identidade e linearidade comprometidas.

Reconhecendo-se no autor esta posição experimentalista diante do texto, este se torna um pretexto em si mesmo, realizando um romance *na linguagem* e não só *através da linguagem*.

No conteúdo alegórico da apelação de personagem e no título do livro encontramos a chave deste processo. O nome *Miramar* é uma espécie de ideograma trocadilhesco que contendo o verso e o reverso das polaridades significativas da obra funciona como uma espécie de identificação.

Assim entre as associações fonéticas e semânticas de Miramar:

Mirar — denotativamente: fitar, olhar visando, apontar uma arma

amar

mar — conotações de viagem, experiência

Veremos que estas associações nos levam a uma evocação canibalesca, como posição básica diante do fato da língua.

Negação e afirmação, devorar e criar apontar e contemplar. O que nos leva, através da apelação alegórica, a chegar à invariante central da obra, pois "o que é variante a língua geral torna-se invariante na meta-linguagem"

Assim, os elementos denotativos da palavra mirar já resultam na reversibilidade e intercambiação do personagem, coerente com o propósito de misturar uma farmácia de prosas e dicções "em obediência ao seu propósito de demolir e satirizar os gêneros e as sintaxes acumuladas no tempo"

Na alegoria MIRAMAR o 'mito da viagem' apontado por Antonio Candido não é apenas "a contrapartida anárquica da revolução permanente" mas a viagem (mar) dentro através da linguagem resultando, na antropofagia do código e na autofagia do narrador. Este mesmo processo reflete-se inclusive na estrutura da trama em A₁ (pre-fácio) + B + A₂ (entrevista entrevista)

Do mesmo modo poderá ser estudada a transposição alegórica conduzida por Machado Penumbra (Machado de Assis: todo um repositório cultural), por Machado Penumbra (sombra incompleta).

Este personagem que surge, inicialmente como narrador do prefácio, transforma-se em personagem secundário carregando através do livro uma série (soma/suma) de dicções.

Quanto à reversibilidade, esta atinge outros personagens (Poncio Pilatos, Dona Glória, Dr. Mandarin) resultando não apenas numa mentalidade tipo, como viu H. de Campos, mas em múltiplos variáveis: fragmentos de uma bricolage de discursos.³

Assim as personagens são uma soma dos clichês que compõem a oratória acadêmica, iguais pela indiferença.

Estas primeiras observações já nos levam a constatar que o texto é modelado no desdobramento de duas vertentes de produtividade e produto = texto, ou seja, projeto e prática essencial em sua totalidade.

(1) Mario Chamie ao considerar o domencionamento paródico-alegórico em *Finnegans Wake* de Joyce demonstra a transposição alegórica da apelação dos personagens como lemento para fixar as polaridades significativas da obra. Ainda quanto à questão de grande variante deve-se destacar a idéia do livro único em Mallarmé.

(2) CAMPOS, Haroldo. *Miramar na Mira*, IN: ANDRADE Oswald de. *Memórias Sentimentais de João Miramar Serafim Ponto Grande*. Rio, 4.ª ed., Civilização/MEC, 1972 (Obras Completas 2).

(3) Aplicamos o termo bricolage para ilustrar a idéia do meta-narrador bricoleur aquele que trabalha com restos, fragmentos de dicções já relacionados, porém não esquecendo o aspecto de mistura ordenada.

Estas duas vertentes também transparecem no título da obra *Memórias*: (ação passada, impressão, faculdade reter idéias adquiridas) e *Sentimentais* = (efeito relativo ao sentimento, impressionável).

Em síntese no título de “Memórias” temos o livro como resultado, memórias como cultura deslitoralizada.

Daí ser a obra de Oswald um texto às avessas, para fazer compreender que o que se lê como verossímil no fundo é mais que o nível retórico da produção de sentido na parole.

Compreendido o caráter de bricolage e da produção ditando o texto em uma políssimia generalizada, seria insuficiente como ponto de partida a constatação da dicotomia história/discurso proposta por Todorov, devido a prolixidade de ser o discurso (I) de vários discursos (II) que vão sendo criticados abrindo um terceiro discurso (III) que é aquele da crítica e paródia. Desde que o discurso possui uma relação homológica com a frase “na medida em uma mesma organização formal regula todos os sistemas semióticos (...) o discurso seria uma *grande frase* (cujas unidades não precisariam ser necessariamente frases).

Porém Barthes vê na relação frase-discurso uma relação secundária pois, “estruturalmente a narrativa participa da frase sem poder jamais se reduzir a uma soma de frases”.

A narrativa é uma grande frase como toda frase constativa é de uma certa maneira o esboço de uma pequena narrativa.

A grande dificuldade em se classificar o discurso pelo fato deste repousar em uma única linguagem das próprias condições da linguagem, coloca à baila a dicotomia história/discurso, pois também a fabulação, mesmo do ponto de vista denotativo, não segue aquela lógica das ações expostas por Todorov.

Tomemos o preceito da repetição, que consiste em um de seus aspectos na integridade do narrador: ora temos Penumbra, ora Miramar (eu) ora é um ele, ou os vários eus das citações. Enfim, os dois níveis sofrem o efeito desta meta-narrativa comprovando a necessidade de um método integrativo de trabalho (de um nível para outro) e não simplesmente distributivo (no mesmo nível).

(4) Para Barthes há 3 tipos de discurso e metonímico, metafórico e o antimemático.

A princípio isto poderia nos parecer lógico desde que toda unidade de um nível só tem sua significação caso possa integrar um nível superior, daí porque se está insistindo em colocar a língua narrativa além da frase.

Na tentativa de classificar o tipo de estrutura de discurso é bastante esclarecedor o estudo de Mario Chamie sobre *Serafim Ponte Grande*.⁵

Neste trabalho demonstra o citado ensaísta que os textos de bricolage, por se realizarem como uma espécie de mistura evidenciada e, ainda devido sua sucessão alternada, não só metafórico ou só metanímicos.

Assim, realmente são flagrantes os componentes metonímicos no nível do sintagma, sendo impertinente ignorá-los ao nível do paradigma.

Este aspecto, nos parece já ter sido bastante explorado por Haroldo de Campos em seu trabalho *Estilística Miramarina*, ainda que a preocupação de H. de Campos seja a de definir a prosa do O. de Andrade como resultado do futurismo plástico-estilístico através da orientação metonímia do discurso.

Porém, como procuraremos constatar, e como resultado de um processo de junção e disjunção, ao nível do discurso temos a metáfora-sintetizadora (a grande frase).

Para melhor compreendermos esta síntese metafórica em termos bilaterais temos a seguinte configuração esquemática:

- | | |
|--|--|
| a) Prefácio — anti-manifesto
junção/disjunção | |
| b) Prólogo inicial do caráter de Miramar
evolução de sua infância e adolescente | choques entre adultos e a criança os tabus, preconceitos, família e escola. Junção e disjunção do narrador ora é Miramar, ora a narrativa é objetiva |
| | (ele) |
| c) Primeira situação do livro: a viagem/disjunção do país e da família | aventura liberta da imaginação.
Vários lugares pessoais
Narrador (eu) e ele. |

(5) Chamie, Mário. Caleidoscópio e Distaxia. In: —. *Intertexto*. São Paulo, Praxis, 1970. p. 30-60.

- | | |
|---|--|
| d) o casamento re-
gida de junção:
traição | volta ao Brasil, torna-se órfão, casamento problemático financeiros o grande industrial. a amante. desastre industrial, o ambiente lírico-cultural de São Paulo, a família de Célia. |
| e) Morte de Célia: disjunção o fim do lirismo entrevista entrevista | Errata
Recreio Pingue-Pongue fim do livro quando começam as memórias: junções. |

Observando as junções e disjunções ao nível da ação percebe-se facilmente todo corte metafórico sustentado as derivações livres e performativas.

Porém o mais importante a ser constatado a partir desta colocação literal é o jogo distributivo. Convém trabalhar em alguns exemplos que demonstram o jogo da integração,

Na frase:

“Chapelões e revólveres de último modelo saíam mecanicamente das telas barulhentas e passeavam calmos nas ruas irrigadas de pó vermelho.”⁶

É evidente no nível da frase o jogo metonímico em que as cláusulas se encontram e se interceptam como planos.

Esses tópicos em junção, aparecem integrados na metáfora que é a grande frase.

Voltando de viagem Miramar sente-se inadequado diante da paisagem, que por sua vez é inadequada diante de si mesma.

“Beiramáramos em auto pelo espelho de aluguel arborizado das avenidas sem sol”.

Os tópicos = espelho de aluguel
avenidas matinais sem sol.

Também funcionam ao nível da frase como discurso me-

(6) ANDRADE, Oswald, *Memórias Sentimentais de João Miramar* 2.^a ed., Rio de Janeiro Círculo de Cultura/MEC, 1972 (Obras Completas, 2).

(7) Idem, cap. 59 p. 39 e cap. 66 p. 42.

tonímico mas em junção são a transposição metafórica do universo existencial da personagem:

Espelho de aluguel = aspiração ao esquecimento
(finanças matrimoniais)

Avenidas sem sol = inadequação do personagem
na visão ideal da natureza
tropical.

Este jogo de permutação poderá ser estudado, para melhor compreensão no bloco do parágrafo e no capítulo.

Tomemos o primeiro capítulo "O Penseiroso" em relação ao "Regendo" para termos evidenciado o caráter desta mistura ordenada.

Porém, voltando a insistir no problema da não identidade, que resulta na característica de *Miramar*, como processo, e voltando ao problema de colocar em evidência a produtividade do texto uma das junções básicas quanto à verossimilhança semântica é da topologia comunicativa.

Na topologia do locutor que é a conexão sujeito-destinatário, observamos em todo texto um desdobramento do sujeito do discurso como outro (seu interlocutor) gerando um locutor flutuante no decorrer do livro.

Esta flutuação do locutor pode ser compreendida através, da análise de um conjunto de elementos que compreendem o processo de enunciação.

Analisando um recurso que ocupa grande parte do livro que é o da citação⁸ veremos que das 11 cartas — 8 funcionam como citação: Assim temos:

1) no cap. 66

Interlocutores

Nair Pântico emissor 2 e a receptor 1 a

O sentido da citação é reformado pelas palavras:

"Prima Nair mandou uma carta ao Pântico dizendo assim:

No capítulo 78

Interlocutores

Nair — Célia emissor 2 a receptor b

(8) Todorov em sua obra *Littérature et Signification* define citação como um enunciado "à double procès d'inonciation, un énoncé dont l'énonciation actuelle n'est pas rigide".

No capítulo 85

Interlocutor
(Nair) Celia emissor 2 (a) receptor 2 b

Capítulo 71

Interlocutores
mãe - vários emissor 1 b receptor (1)

Cap. 104

Interlocutor
Nair - vários emissor 1 d receptor 1

Cap. 109

Nair - vários emissor 1 d receptor (1)

No cap. 162, 147, 76, 100 — os interlocutores são João e respectivamente Celia, Pilatos, respectivamente:

emissor 1 (d, f, g) receptor 1

Os discursos, notas de jornal ficaram no mesmo nível de interpretação dos casos procedentes (Cap. 81, 160, 156).

Observe-se que nestes casos o enunciado deixou de ser uma seqüência consciente de palavras para retornar um objeto.

Como registro da fala estes casos de citação e interpretação colocam-se, entre os discursos conotativos em que se acentua o efeito da evocação pelo meio

Desde que o contexto evocado é linguístico temos, conforme Todorov, um texto onde “se manifestent les phénomènes de pastiche et d’évocation par milieu”⁹.

Dentro deste tipo de discurso conotativo enquadram-se o prefácio, as citações (cartas) discursos, notas de jornal, testamento literário de Teodomiro Pélago de Brito, Rumo sensorial, textos estes em que fica bastante evidenciado o aspecto literal do discurso (em oposição ao discurso referente).

Mesmo os textos mais ligados ao aspecto referencial são de caráter descritivo e não narrativo. e a descrição é um tipo de discurso em que a sucessão das palavras no enunciado não corresponde a nenhuma sucessão no objeto. Sendo a distorção uma característica da descrição esta mesma é acentuada pelo processo metonímico-cubista de apreensão da realidade.

(9) TODOROV, *Izvetan Literature et Signification*, Paris, Larousse, 1967, p. 84.

Ainda como discurso que destaca o aspecto de literalidade, temos o discurso narrado que aparece poucas vezes na obra, porém que vem evidenciar a oposição: palavra do personagem/narrador.

É interessante notar que em apenas 11 dos 163 capítulos¹⁰ aparece o estilo direto ou indireto e mesmo neste caso se evidencia o recurso do pastiche e do clichê.

Outro processo utilizado pelo autor para colocar em maior evidência a enunciação se dá no aproveitamento do discurso pessoal.

Este tipo de discurso que é sustentado pelos *shifters* é dos mais ricos em Miramar.

Os *shifters* (pronomes pessoais e possessivos) tem sua dupla relação destacada principalmente nas passagens em que se ressalta a oposição visão do adulto experiência infantil ou adolescente:

“Ia na frente bamboleando maleta pelas portas lam-piões *eu* menino” (p. 15)

“Ele era músico e ia morar em Paris comigo, o *jo-vem poeta Miramar* (p. 20).

Em outros casos observamos o jogo *eu* e *nós*:

“Descemos de cigarro vagarosos pelos círculos da cidade pelas cruzes dos bares em tête à tête com futuro.

Vi-o entre um italiano (p. 31)

Outra utilização bastante sutil dos *shifters* se dá nos casos de “indeterminação do sujeito” em contraponto com o discurso pessoal.

“Levaram-me para uma casa velha” (p. 14)

“Matricularam-me na escola modelo” (p. 16)

“Sentaram-me num automóvel de... (p. 38)

É interessante notar que estes casos ocorrem apenas no período de formação da personagem, destacando mais uma vez a oposição de visões adulto/adolescente.

Ainda acentuando o caráter de literalidade da enunciação observamos grande evidência do discurso avaliatório.

(10) Capítulos: 1, 41, 67, 89, 72, 74, 84, 88, 89, 93, 103, 129, 144, 155, 161, 163.

“Degraus enchiam confusos escolas de Flauta”
(p. 21)

“Molhei secas pestanas para rinção corcunda que
vira nascer meu pai (p. 38).

A enumeração deste registro da fala não pretende ser exaustiva neste trabalho, seu desígnio é avaliar a sua variedade nas *Memórias Sentimentais*.

Chamamos atenção para certas particularidades do registro da fala, principalmente para salientar que a flutuação do locutor não se estabelece nesta obra unicamente através da análise dos focos narrativos

Aliás, nas *Memórias* apesar de variar a narração entre a terceira pessoa e a primeira, observa-se uma constante que é a posição do narrador “par dédans”.

Porém, na medida em que o discurso volta-se sem cessar sobre si mesmo (paródia, pastiche) e que não trata de outra coisa senão da linguagem, vale dizer da enunciação enunciada, não há lugar para uma “visão”.

O papel desta última é assegurado pelos registros de fala postos em jogo, subvertendo se assim o verossímil do “querer dizer” por um “poder dizer” projeto e prática.

Este jogo de espelhos e a pseudo diferença parole do locutor escutando-me no seu interlocutor, “enquanto o verossímil exige um sujeito do discurso que considere como outro interlocutor, com o papel pelo mesmo proceder se identifica,”¹¹ o verossímil de segundo grau em *Miramar* seria a mola que constitui o outro enquanto mesmo (pseudo-diferença) e permite sua recepção pelo mesmo *outro* no discurso.

Esta topologia comunicativa que vai resaltar a ideologia da verossimilhança em *Miramar* estabelece uma coerência interna com as intercambiações de “desordem associacionista” reafirmando o caráter de grande invariável, constituída de todas as variáveis possíveis, e que se traduz numa morfologia aberta.

(11) KRISTEVA, J. A. A produtividade dita texto. In: -----, *Literatura e Semiótica*. Petrópolis, Vozes, 1971. p. 58.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Oswald. *Memórias Sentimentais de João Miramar*, 4.^ª ed. Civilização/MEC, 1972 (Obras Completas, 2)
- BARTHES Roland et alii. *Análise Estrutural da Narrativa*. Petrópolis, Vozes, 1971 (Novas Perspectivas em Comunicação, 1)
- CAMPOS, Haroldo. *Metalinguagens*: Petrópolis, Vozes, 1967.
- CHAMIE, Mário. *Intertexto*. São Paulo, Praxis 1970
- KR:STEVA, Julia et alii. *Literatura e Semiótica*. Petrópolis, Vozes, 1971 (Novas Perspectivas em Comunicação, 1)
- TODOROV, Tzvetan. *Littérature et Signification*. Paris, Larousse, 1967.