

MONTAGEM EM JOÃO MIRAMAR

DONALDO SCHÜLER (UFRGS)

Abolidos os preceitos retóricos e os processos narrativos usuais, Oswald de Andrade inventa outros recursos em que prosa e poesia confluem¹. Afastados de padrão uniforme, os quadros apresentam: montagem, palavras em liberdade, jogo de palavras, neologismos, metaforismo, paródia. Alguns, em que a técnica poemática suplanta a prosa, apresentam-se como verdadeiros poemas.

1. O PENSIEROSO

"Jardim desencanto
O dever de 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 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 em baixo. Para que pernas nas mulheres, amém."

O "Jardim desencanto", seguido de fragmentos que não recuperam o encanto abre o romance. João Miramar mostra-se um anti-Marcel. Do passado em ruínas, o narrador do romance de Proust constrói um mundo encantado que renasce pleno com períodos amplos e metáforas fartas. O cenário da infância renasce mais belo na magia da escrita do que foi. João Miramar, ao contrário, tira, na primeira linha, o encanto que o Jardim teve ou poderia ter tido. Não se oferece aqui também um anti-Casmurro? D. Casmurro, ao recuperar o passado, velho e desiludido, restaura a atmosfera idílica dos primeiros anos. Aqui a plenitude inicial sofre o bombardeio da consciência crítica, exacerbada nos anos 20 e os fragmentos não se prestam para tijolos de castelos sonhados.

O tempo já não poderá ser o proustiano do fluxo contínuo, abolida a reflexão. Em lugar desse, Oswald cultiva o tempo refletido, medido. Desponta a razão mefistofélica que desencanta e destrói.

No mundo dos sonhos, no jardim encantado, o Anjo Senhor anuncia à Maria o nascimento do Deus-Menino.

No jardim desencantado, por semelhanças e contrastes, a mãe conduz o filho ao lugar de oração imitando à força, "de mãos grudadas". João Miramar, toma o lugar do Menino-Deus. Embora o seu nome esteja associado com a água, João Miramar não está nem na posição de João Batista, o profeta que, com a água e o poder de Deus, regenera os que o buscam. João Miramar prefere o olhar demolidor à intervenção nos acontecimentos para erguê-los ao nível do encanto e do sentido. O olhar de João Miramar desencanta e distancia. Podemos dispor o espaço da devoção recusado pelo olhar e o espaço profano em que João se mantém em duas colunas antitéticas:

jardim encantado	-	jardim desencanto
		circo vago e sem mistério
Anjo do Senhor	-	_____
Maria	-	mãe (manequim)
Menino-Deus	-	João Miramar

O que seria um jardim encantado vê-se no soneto XXIII de **A rua dos cataventos** de Mário Quintana:

"Cidadezinha cheia de graça...
Tão pequenina que até causa dó!
Com os seus burricos a pastar na praça...
Sua igreja de uma torre só...

Nuvens que venham, nuvens e asas,
Não param nunca nem um só segmento...
E fica a torre, sobre as velhas asas,
Fica sismando como é vasto o mundo!...

Eu que de longe venho perdido,
Sem pouso fixo (a triste sina!)
Ah, quem me dera ter lá nascido!

Lá toda a vida pode morar!
Cidadezinha... Tão pequenina
Que toda cabe num só olhar."²

Eis o olhar do encanto, construtor de paraísos, situados antes dos embates da vida, num tempo sem dor, sem passado, nem futuro, perfeito. Em outros sonetos, o circo completa a paisagem dos sonhos.

Se paraísos existiram um dia na vida de João Miramar, sumiram, irrecuperavelmente perdidos. As Musas, filhas da Memória, foram criadoras do poema e de mundos encantados da epopéia a Proust. Sem as Musas, a epopéia aparece estéril, incapaz de ressuscitar o passado. Nos fragmentos que lhe restam, o encanto não comparece. Interrompida está a tradição de **locus amoenus**, assiduamente freqüentado no Mundo Antigo, na Idade Média, no Classicismo e no Romantismo³. O espaço, apenas sugerido como no hai-cai, perdeu o mistério da lírica do Japão. A procissão não evoca outro sentimento além do dever.

Reduzida a puro ato ritual, a oração deriva a um monólogo interior em que se enreda com impressões que não conduzem ao alto⁴. A imagem de Nossa Senhora enreda-se com um manequim, na sala de costura. A imagem profana absorve a sagrada, desvitalizando-a. O amém aparece no fim de uma oração em ruínas. Como no "Poema de sete faces" de Drummond, os olhos, para os quais as coisas perderam o sentido, não entendem coisas tão evidentes como as per-

nas das mulheres. Mesmo desprovidas de sentimento religioso, restaria o encanto que sempre as dignificou. Como nem este resiste, surge a pergunta dessacralizadora por que Nossa Senhora e as outras mulheres não terminam na haste única que sustenta o manequim. O mundo se estende como um tecido significante de significados demitidos.

No trabalho de montagem, entregue à inteligência, o olhar do narrador concorre com o leitor, não para favorecer a elaboração do sentido, mas para torná-lo cúmplice da demissão do sentido.

Nas páginas em que a arte narrativa transmite significados, preservados estão os nexos causais no desenrolar cronológico da narrativa. Desde que faltam, a página impressa mostra, no desmoronamento, o lugar em que estiveram. Como já não estão onde eram aguardados, o leitor é solicitado a constatar, não a compreender. O seu papel é de testemunha.

O quadro termina com uma pergunta: para que pernas nas mulheres? A pergunta é o recurso da ironia. O ironista, ao perguntar, declara não saber e com o estar aquém do saber abala o saber dos que sabem, estratégia de Sócrates contra os redutos sofistas. A ironia agride com maior contundência que a paródia. Esta se dá ainda no território da ode. A paródia depende da ode por necessitar dela para existir⁵. Liberta de todos os compromissos, a ironia ataca de fora e se mantém sem o auxílio do texto agredido. A prosa de Oswald move-se da paródia à ironia.

O segundo quadro retoma a imagem do jardim e o projeta na história.

2. ÉDEN .

"A cidade de São Paulo na América do Sul não era um livro que tinha cara de bichos esquisitos e animais de história.

Apenas nas noites dos verões dos serões de gritos armavam campo aviatório com os berros do invencível São Bento as baratas torvas da sala de jantar."

O narrador destrói a visão do paraíso que reveste o Brasil desde o descobrimento, opondo título e exposição.

O primeiro blocô retoma e nega a São Paulo de Livro, encravada no continente que os europeus quiseram paradi-síaco desde o princípio, povoado de animais exóticos como um dos índices dos sonhos bem-aventurados.

Os insetos do segundo bloco, cotidianos e prosaicos, contradizem a construção livresca. O livro é desacreditado pela realidade que deveria confirmá-lo. Criada a oposição livro-realidade como em **Triste Fim de Policarpo Quaresma**, o memorialista corrige com a observação a deformação livresca. Lançados da riqueza à pobreza, da retórica ao dizer despretençioso, pisamos o território em que nos é dado redescobrir caminhos originais. A liberdade, sem a qual a invenção é impossível, requeria o desmantelamento dos fardos gloriosos que nos retardavam os passos. A montagem se fará com os troncos de um paraíso devastado. O leitor, condenado à passividade pelo autoritarismo do grandioso, é arrancado da letargia e convocado para a reconstrução.

3. GARE DO INFINITO

"Papai estava doente na cama e vinha um carro e um homem e o carro ficava esperando no jardim.

Levaram-me para uma casa velha que fazia doces e nos mudamos para a sala do quintal onde tinha uma figueira na janela.

No desabar do jantar noturno a voz toda preta de mamãe ia me buscar para a reza do Anjo que carregou meu pai."

O quadro se compõe de três momentos, sem vinculação necessária na mente infantil:

- 1) a visita de um homem vista pelo narrador-menino;
- 2) o afastamento do menino;
- 3) o cumprimento de deveres religiosos após o sepultamento.

O adulto retorna à enfermidade que vitimou o pai, re-tendo as informações enigmáticas e parciais dadas ao meni-no para poupá-lo da violência da morte. A morte, não experi-mentada como progresso lento no corpo enfermo, retorna

presa aos três momentos ligados pela montagem. O título jocoso projetado sobre o desenlace figura como última das estações percorridas.

Neste terceiro quadro, o jardim supostamente edênico, é o espaço das vivências infantis que, em vez de evocar lembranças ligadas ao desabrochar da vida, vem enegrecido com as imagens da morte.

Os três quadros iniciais dissolvem no conjunto as impressões positivas suscitadas pelo paraíso e as substituem pelo sem-sentido, o prosaísmo e a morte.

4. GATUNO DE CRIANÇAS

"O circo era um balão aceso com músicas e pastéis na entrada.

E funâmbulos cavalos palhaços desfiaram desarticulações risadas para meu trono de pau com gente em redor.

Gostei muito da terra da Goiabada e tive inveja da vontade de ter sido roubado pelos ciganos."

O título recorda as lendas que perseguiram os ciganos que, em outros tempos, andarilhos no interior, faziam do circo meio de subsistência. Atraído pela magia e o sonho do espetáculo circense, João-menino alimenta o escondido desejo de que os temores dos adultos efetivamente se realizem. "Terra da Goiabada" sobrevive dos dísticos com os quais artistas anunciavam o espetáculo, percorrendo as ruas das cidadezinhas interiores. Um deles dizia:

Hoje tem goiabada?
- Tem, sim, senhor.

A pergunta costumava ser formulada pelo palhaço. A resposta era dada pelo coro dos meninos que o seguiam. A ladainha tinha passagens jocosas:

E o palhaço o que é
- É ladrão de muié (mulher).

O espetáculo começava com essa pitoresca convocação dos espectadores. Como em algumas direções do teatro de vanguarda, o circo procurava abolir a distância palco-

platéia, representação-vida. A vinda do teatro transfigurava a cidadezinha por inteiro, despertando-a do monótono fluir do dia-a-dia.

O menino, sentado na arquibancada de madeira procedia como se o espetáculo tivesse sido montado sô para ele. O reizinho, criado pela fantasia parental, entrona-se no centro do circo e do universo. Na retina crítica do olhar adulto, desmistificador, restam estes repentes paradisíacos.

O quadro retrai-se enigmático, quando não revitalizado pela leitura — fenômeno comum a toda montagem.

A montagem arma-se densa num dos quadros elaborados no fim do romance.

141. O GRANDE DIVORCIADOR

"No escritório arranha-céu um rapapé afirmava para guedelhudos óculos de cigarro que a debênture era um 420.

Moços de luto novo ensinavam que o passo de blues era mais sintético que o do shimmy.

Calados herdeiros viúvas orfandades entre ambições robustas de Jucas e Totôs.

Um pai industrial queixoso das latronagens viciadas do filho almofada longo que lhe batera a amante com olhos de cocaína. E ambos discutiam o caso moral.

Sérios itálicos japonizados no Far-West urbano.

Condes de fala fina apontadora de roupa com cigarro de palha e detenção de milhões implacável falavam grosso.

Inventados inventários em maços de almaços.

E irmãos vinham apaziguar gotas derramadas de sangue em cabaré.

Um silêncio ecoou a aparição do súbito homem célebre teso como um taco moreno.

E foi minha a vez de ouvir num romance naturalista o dossier dactilado de meus detalhados desvios."

Eis aí na ante-sala do advogado, a síntese da sociedade paulistana. Contemplada nessa luz, nada resta de seu orgulho quatro vezes centenário. Desprovidos estão seus representantes das vestes com que a retórica lhes escondia as baixezas. Os moços enlutados estão mais interessados nos ritmos de dança que a nascente potência do Norte

divulga do que na devoção à gloriosa lembrança de seus pais extintos. Nem resta aos mortos o consolo da sobrevivência no coração de ambiciosas viúvas. A cena outrora ocupada por dinastas de feudos rurais abre-se agora à nobreza industrial. O antigo sistema patriarcal, que atribuía ao chefe do clã autoridade absoluta, é substituído pela insolência dos filhos, julgada nos tribunais. A nova moralidade produz jovens drogados que despudoradamente invadem o gineceu dos progenitores. Os postos de mando são disputados com cidadãos de estirpe por imigrantes sem nome de várias origens. A decadente nobreza de sangue alega fortunas inexistentes. Irmãos se ferem em paixões desencadeadas nos prostíbulos.

Esse é o contexto em que se trava o processo de separação movido por Célia, senhora pertencente a antiga família de proprietários rurais, contra João, o homem seduzido pelos costumes urbanos. O capítulo demonstra que a ação de primeiro plano não destoa do ambiente. As descrições minuciosas, praticadas outrora pela arte narrativa, ficam entregues agora aos processos. Oswald de Andrade, desinteressado em registrar banalidades, opta pelo estilo alusivo e encarrega o leitor de completar as situações com as experiências abundantemente vividas. O título do quadro, "O grande divorciador", abriga todo o processo dissolvente e não só o que divide as famílias. O grande divorciador comparece como divindade adventícia, cuja tarefa é dissolver o que os deuses destronados ordenaram. A técnica do fragmento, praticada pelo narrador, responde às novas exigências.

Se "O grande divorciador" coloca a ação romanesca no contexto social, outros a vinculam ao desenvolvimento interno da narração, como ocorre nesse:

90. PARTICIPAÇÃO

"O Conde José Chelinini Della Robbia Grecca e D. Gabriela Miguela da Cunha participam a V. Excia. o seu casamento. Nice."

O quadro contrasta pela brevidade com a anterior. Recupera, não obstante o romance todo: a viagem de Gabriela à Europa em procura do filho, a aproximação de Chelini, colega de Miramar, a disputa de mãe e filha pelo nobre decadente, a oposição de Pantico, os gastos excessivos de Gabriela e o desatino dela ao casar com um homem que tem a idade do filho. A participação, na sua objetividade formal, está impregnada de conflitos em cada palavra. Diferentemente dos quadros de infância sem passado nem projetos futuros, aqui se preserva a memória dos sucessos anteriores e se antecipa o futuro. O enlace, apressadamente feito longe do Brasil, sugere a reação dos familiares.

A montagem, usualmente praticada nos quadros narrativos, diversifica-se de acordo com as circunstâncias e a tópica no conjunto, exigindo variados comportamentos de leitura.

Notas Bibliográficas

- ¹CAMPOS, Haroldo de. **Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana.**
- ²QUINTANA, Mário. **Poesias.** Porto Alegre: Globo, 1962.
- ³AUERBACH, Erich. **Mimesis.** São Paulo: Perspectiva, 1971.
- ⁴HUMPHREY, Robert. **Stream of Consciousness in the Modern Novel.** Berkeley, University of California Press, 1968.
- ⁵SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Paródia, Paráfrase & Cia.** São Paulo: Perspectiva, 1985.

