

A simultaneidade cinematográfica nas *Memórias sentimentais de João Miramar*, de Oswald de Andrade

Prof. Dr. Marcus Vinicius Nogueira Soaresⁱ (UERJ)...

Resumo:

O trabalho pretende investigar o impacto da linguagem cinematográfica, em seu estágio de desenvolvimento técnico nas décadas de 1910 e 1920, na produção literária do Modernismo Brasileiro, em especial nos romances de Oswald de Andrade. Trata-se de observar de que modo o autor se apropria dos mais recentes processos de organização narrativa do cinema, inclusive do ponto de vista teórico – como os novos recursos de planos cênicos e de montagem, desenvolvidos, à época, por cineastas como Griffith e Eisenstein –, reelaborando-os na construção de seus próprios romances, particularmente das Memórias sentimentais de João Miramar, de 1924, com intuito de produzir, literariamente, efeitos de percepção de simultaneidade.

Palavras-chave: Oswald de Andrade, prosa cinematográfica, montagem eisensteiniana.

1 Introdução

Já é lugar-comum na crítica literária brasileira relacionar a obra de Oswald de Andrade à linguagem do cinema. Monteiro Lobato, comentando o primeiro volume da “Trilogia do exílio”, *Os condenados*, destacava-lhe o processo cinematográfico, uma vez que o romance continha uma “série de quadros à Griffith” (apud BRITO, 1978, p. xix). Couto de Barros escreveu, sobre o mesmo romance, que “o livro inaugura em nosso meio técnica absolutamente nova, imprevista, cinematográfica” (apud BRITO, 1978, p. xix). Mário de Andrade lembrava que o processo simultâneo dos capítulos seguia a “beneficiação do cinematógrafo” (apud BRITO, 1978, p. xx). Tristão de Ataíde formula uma boa síntese, também sobre *Os condenados*, que vale a pena transcrever:

O Sr. Oswald de Andrade [...] procura a simultaneidade das ações de forma a conservar à vida e ao ritmo do pensamento a sua marcha original. A ordem da exposição lógica está muitas vezes em contradição com a desordem aparente dos acontecimentos e ideias. Sente-se nesta reação contra a ordem artificial, a influência do cinema como a proclamou Epstein ou como a ensaiou Jules Romains. (apud BRITO, 1978, p. xx)

Se as apreciações anteriores foram produzidas no calor da estreia de Oswald como romancista, ou seja, na década de 1920 (o livro foi publicado em 1922), vinte anos depois ainda repercutiam. Antonio Candido, em artigo de 1943, numa das primeiras tentativas de abordagem global da produção romanesca do autor de *O rei da vela*, destacava em *Os condenados* a utilização “em larga escala [...] da técnica cinematográfica” (CANDIDO, 1970, p. 38). De acordo com o crítico paulista, contradizendo o próprio Oswald que se referia a si mesmo como o introdutor da “técnica do contraponto” na nossa literatura, tratava-se menos do “processo do contraponto que o da descontinuidade cênica, a tentativa de simultaneidade, que obcecou o modernismo” (CANDIDO, 1970, p. 38). Com acuidade, Candido lembra o interesse de Mário de Andrade pela discussão, principalmente no que tange à questão da simultaneidade que, como já destacado, Mário já vislumbrara no romance de Oswald. Nunca é demais recordar que Mário propôs, em *Pauliceia desvairada*, tanto o “verso harmônico” – “A cainçalha... A bolsa... As jogatinas...” (“Rua de São Bento”) –, quanto a “polifonia poética” – “A engrenagem trepida... A bruma neva...” (“A caçada”), técnicas, conforme ele, baseadas na “combinação de sons simultâneos” (ANDRADE, [ca.1982], p. 27), de palavras soltas, no primeiro caso, e de frases, no segundo. Mário vai retornar ao tema em

1924, no ensaio “A escrava que não é Isaura”, publicado no ano seguinte. Ali, partindo da aproximação entre simultaneidade e polifonismo, o autor chega à afirmação da excelência da música enquanto arte pura, principalmente a partir da produção de Bach e Mozart. Esse processo será interrompido pelo gesto imitativo da arte de Beethoven e só retomado na modernidade artística com o advento da “cinematografia”. Escreve:

Realizando as feições imediatas da vida e da natureza com mais perfeição do que as artes plásticas e as da palavra (e nota-se que a cinematografia é ainda uma arte infante, não sabemos a que apuro atingirá), realizando a vida como *nenhuma arte* ainda o conseguira, [a cinematografia] foi o *Eureca!* das artes puras. (ANDRADE, M., 1980, p. 258)

Para Mário, se toda polifonia é simultaneidade, nem toda simultaneidade é polifônica, pois a mera coexistência de objetos em determinado momento não garante a inter-relação compositiva com vistas ao que o criador de *Macunaíma* denominou de “efeito total final”, ou seja, o efeito a que se chega após o desenvolvimento dos conflitos das diversas vozes de que se compõe a obra. Se, para Mário, a polifonia *stricto sensu* só se realiza plenamente na música e na pantomina, na literatura ela tem um sentido conotativo que, na poesia modernista, se manifestaria na “superposição de ideias”. É o que ele tenta demonstrar com o poema de Ronald de Carvalho, cujo título, sintomaticamente, é “Música de câmara”:

Um pingo d’água escorre na vidraça.
Rápida, uma andorinha cruza no ar.
Uma folha perdida esvoaça,
esvoaça...
A chuva cai devagar (apud ANDRADE, M., 1980, p. 269-270)

Há, no poema, de acordo com o autor de *Pauliceia*, uma “superposição psicológica” (ANDRADE, M., 1980, p. 270) cujo resultado final – a despeito da relativa trivialidade das sensações superpostas do que pode ser suscitado pelas percepções do pingo, da andorinha, da folha e da chuva – alcançaria certa complexidade perceptiva capaz de produzir a comoção que caracteriza a pura obra de arte. Conferindo às “ideias” mencionadas por Mário outro estatuto, é possível observar no poema de Carvalho uma superposição de imagens e não propriamente de ideias, e de imagens supostamente objetivas, uma vez que minadas pela sutil presença da subjetividade inscrita no qualificativo “perdida” e na repetição do verbo “esvoaçar”, reiterada ao infinito pelas reticências. É interessante notar que, para Mário, a poesia modernista tem um lastro subjetivo que a contamina, apesar da comoção final produzida pela polifonia poética pretender ser eminentemente artística – “arte pura” como ele preconiza. Nesse sentido, melhor exemplo poderia ser encontrado na coletânea *Pau-brasil*, de Oswald de Andrade, como em “O capoeira”, no qual a superposição de imagens, agora desubjetivadas, confere ao poema uma autonomia estética poucas vezes alcançada na poesia brasileira, realizando de certa forma a polifonia marioandradina, pelo menos a que ele propõe, mesmo que não a tenha realizado poeticamente (cumpre assinalar que *Pau-brasil* foi publicado em 1925, mesmo ano de “A escrava que não é Isaura”, o que não impediria a Mário de conhecer previamente alguns poemas do livro do então amigo):

– Qué apanhá sordado?
– O quê?
– Qué apanhá?
Pernas e cabeças na calçada (ANDRADE, [ca.1981], p. 89)

Contudo, ao final, veremos que, apesar desse reparo, as ponderações de Mário se aproximam de modo instigante das de Sergei Eisenstein.

2 Montagem e memória: técnicas cinematográficas no romance oswaldiano

Retornemos à prosa de Oswald de Andrade, entretanto não mais à “Trilogia do exílio” e, sim, às *Memórias sentimentais de João Miramar*, romance que é o nosso principal objeto de interesse. Quase tudo que foi emitido pela crítica sobre *Os condenados* no que concerne à técnica cinematográfica pode também ser dito sobre as *Memórias* e de modo ainda mais contundente. Todavia, é só na década de 1960, quando a obra de Oswald de Andrade começa a ser redescoberta e republicada, que os estudiosos vão aprofundar as possíveis relações das *Memórias*, e, por extensão, do *Serafim Ponte Grande*, com o cinema. O crítico e poeta concretista Haroldo de Campos, na introdução que elabora para a edição de 1964 dos romances oswaldianos, reitera o que afirmava Antonio Candido sobre Oswald ser, com a publicação de *Os condenados*, o introdutor da técnica cinematográfica na literatura brasileira, contudo estendendo a afirmação ao romance de 1924. Uma vez mais cumpre transcrever uma passagem um pouco mais extensa, considerando a sua importância para o que pretendemos desenvolver daqui em diante:

Uma vez que a ideia de uma técnica cinematográfica envolve necessariamente a de montagem de fragmentos, a prosa experimental do Oswald dos anos 20, com a sua sistemática ruptura do discursivo, com a sua estrutura fraseológica sincopada e facetada em planos díspares, que se cortam e se confrontam, se interpenetram e se desdobram, não numa sequência linear, mas como partes móveis de um grande ideograma crítico-satírico do estado social e mental de São Paulo nas primeiras décadas do século, esta prosa participa intimamente da sintaxe analógica do cinema, pelo menos de um cinema entendido à maneira eisensteiniana. (CAMPOS, 1980, p. xli)

Infelizmente, nesse texto, Haroldo de Campos não desenvolve o que ele mesmo chamou de “cinema entendido à maneira eisensteiniana”. Em outro ensaio do mesmo ano, intitulado “Estilística miramarina”, o crítico paulista vai um pouco mais longe quando associa a técnica de montagem do cinema à “atitude metonímica” (CAMPOS, 1992, p. 100) dos pintores cubistas – associação que Eisenstein já fizera quando explicava diferentes tipos de montagem. Por sinal, é o procedimento metonímico levado ao extremo da autorreferencialidade literária que o autor de *Galáxias* destaca como o traço inventivo da prosa oswaldiana. Assim, partindo dessas ponderações, caberiam as seguintes perguntas: como a montagem, metonimicamente falando, se elabora nas *Memórias sentimentais de João Miramar* e em que medida a concepção eisensteiniana de montagem auxiliaria o entendimento da que se processa no romance oswaldiano. Aproximemo-nos desse.

O texto das *Memórias sentimentais de João Miramar* é composto de 163 capítulos ou fragmentos numerados e acompanhados de títulos. Há, entre eles, “certa unidade de tom”, assinalada pela peculiaríssima sintaxe, “vinham motivos como gafanhotos para eu e Célia comermos amoras em moitas de bocas” (ANDRADE, 1980, p. 39), embora diversas vezes normalizada pela enunciação de algum personagem, como na fala do acadêmico Dr. Pilatos: “– Seu marido, minha senhora, parece Telêmaco segundo o Fénelon na tradução portuguesa em quem era de admirar tanta facúndia em tão verdes anos”. Além disso, há capítulos apresentados como poemas, o de número 44, “Mont Ceniz”, “O alpinista/de alpenstock/desceu/nos Alpes” e outros curtíssimos, “minha sogra ficou avó”, oração que corresponde a todo capítulo 75, “Natal”. Na sua totalidade, os capítulos ou fragmentos são organizados segundo uma lógica sequencial cronológica que pode ser distribuída de acordo com as três fases biológicas da vida do narrador: infância (1-27), juventude (28-55) e maturidade (56-163). Na primeira fase, preponderam as relações familiares, a educação, tanto a doméstica quanto a escolar, a descoberta da sexualidade, etc.; na segunda, a viagem à Europa, marcada, principalmente, pela vida boêmia; por fim, a terceira, que no livro se desenrola no maior número de capítulos, onde se narra o retorno de João Miramar a São Paulo, o

casamento com a prima Célia, o seu trânsito pelas altas esferas acadêmicas, a paternidade, o caso com a Mademoiselle Rolah, a fundação de uma companhia de cinema e, na continuação, a ruína de tudo isso, empresa, casamento, caso amoroso, etc. Como se pode notar, Oswald de Andrade não privilegia a descontinuidade no modo como ele organiza a ordem temporal do enredo. Na verdade, a manutenção desse eixo contínuo evidencia certas descontinuidades que são as que lhe interessam singularizar. Em outras palavras, a continuidade é devida à lógica verossímil com que o narrador dispõe, no ato de rememoração, determinado evento de sua vida na posição temporal que ele deve ter ocupado em relação a outro evento; já o modo como cada evento em si mesmo foi rememorado traduz a descontinuidade característica de toda e qualquer lembrança ou imagem do evento. De um lado, a posição do evento – continuidade diacrônica; de outro, a memória do evento – descontinuidade sincrônica.

Não seria essa a ideia de montagem de Sergei Eisenstein, ou seja, de um procedimento que desintegra o evento em vários planos, reorganizando-os mais adiante em um todo sob o ponto de vista da relação do artista com o evento ou, em termos do romance em questão, do narrador com a memória do evento?

É sempre bom lembrar que, para Eisenstein, o “fenômeno do movimento no cinema” não se limitaria a duas imagens imóveis que, apresentadas sucessivamente, em determinada velocidade, produziriam a fusão ilusória de movimento; para o genial criador do *Encouraçado Potenkin*, o “movimento nasce do processo de superposição, sobre o sinal, conservado na memória, da primeira posição do objeto, da recém-visível posição posterior do mesmo objeto” (EISENSTEIN, 2002, p. 53). Assim, a percepção do movimento no cinema não seria sucessiva, mas simultânea, quer dizer, a simultaneidade é o seu princípio seminal. Podemos, então, arriscar por inferência que, para o cineasta russo, a montagem é o correlato artístico do modo como a percepção do movimento ocorre no processo da cinematografia. Se nos permitem mais uma inferência, agora com vistas ao romance em questão, é a montagem que organiza a memória dos eventos em *João Miramar*. Nesse sentido, podemos, e o que nos parece preferível, reportarmo-nos agora aos capítulos ou fragmentos como cenas ou sequências, uma vez que é no interior delas que os fragmentos são dispostos como planos organizados em uma sequência. Vejamos um exemplo das *Memórias sentimentais de João Miramar*.

29. MANHÃ NO RIO

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)

Essa sequência corresponde ao momento em que o navio Marta, onde se encontra João Miramar rumo à Europa, chega ao Rio de Janeiro. São quatro planos: a visão que se tem da escotilha do navio como a de um cosmorama, o elemento natural que, em sua perfeição, se destaca na paisagem, os passageiros maravilhados com a topografia da cidade vista do tombadilho e, por fim, o navio atracando. Embora cada plano possua independência em relação ao outro, de tal modo que poderiam até figurar, individualmente, como único plano da sequência, eles são confrontados no interior da sequência visando a reelaboração do todo. Esse não corresponde, realisticamente, à imagem pura e simples do navio chegando ao Rio de Janeiro, mas, sim, à imagem reconstruída de fragmentos de memória dessa chegada.

Além disso, a independência dos planos conduz à desierarquização da sequência na medida em que os elementos utilizados em sua composição são funcionalmente equivalentes, tanto na relação entre os planos quanto na relação entre os fragmentos que compõem os próprios planos. Os deslocamentos sintáticos atestam essa desierarquização. No primeiro plano, Oswald afasta a

locução adjetiva “da cabina” do substantivo “furo” que seria, a priori, a sua posição lógica, interpondo entre as duas expressões outra locução de valor circunstancial; todo esse conjunto, “o furo do ambiente calmo da cabina”, tendo, obviamente, “furo” como núcleo, é posicionado como sujeito do neologismo verbal “cosmoramar”, que deveria funcionar, em seu sentido metafórico, como um predicativo; por fim, o complemento direto dessa ação é a própria paisagem. Ora, pelo título da sequência, “Manhã no Rio”, percebe-se que, inicialmente, se trataria da descrição de uma paisagem, sendo essa, então, o elemento dominante de toda sequência e a escotilha atuaria apenas como o objeto através do qual a paisagem era vista.

Não seria despropositado afirmar que Oswald estaria aqui realizando uma simples alteração da ordem hierárquica, conferindo à perspectiva da qual se observa a paisagem (de dentro da cabina através da escotilha) a dominância sintática e, conseqüentemente, no interior do plano, em detrimento da própria paisagem que passaria a exercer uma função acessória – essa reordenação hierárquica é o que sugere Haroldo de Campos (1992), analisando outra sequência do romance, a de número 50, intitulada “Adeus e jazz band”, quando se refere à “operação combinatória ou metonímica” (p. 102) como princípio de organização das *Memórias*. Todavia, o procedimento metonímico, a nosso ver, não implica o estabelecimento de uma nova ordem hierárquica; se assim fosse, a metonímia teria, na verdade, um caráter meramente substitutivo. Entretanto, não é o que ocorre: tanto na metonímia propriamente dita quanto na sinédoque o termo que aparece no lugar sintático de outro não elimina o termo excluído do campo de significação do sintagma. Ao contrário, o termo excluído permanece como projeção significativa não nomeada, projeção sem a qual os vocábulos empregados não poderiam estabelecer o vínculo metonímico ou sinédóquico. No exemplo utilizado por Haroldo, “um cão ladrou à porta barbuda em mangas de camisa e uma lanterna bicor mostrou os iluminados na entrada da parede” (ANDRADE, 1980, p. 34), o único elemento que não aparece nomeado é o porteiro que, contudo, é apresentado por meio de closes. Nesse sentido, a “operação metonímica” não promove substituições, mas, sim, superposições de elementos simultâneos não hierarquizados, na medida em que, diante da presença do termo escolhido, mantém-se a memória semântica do termo que foi descartado. Quer dizer, ao retirar o papel de dominância da figura humana em sua integridade, o narrador não o coloca em segundo plano como se barba, manga de camisa e lanterna ocupassem agora o primeiro plano, numa simples troca de posição hierárquica.

O mesmo pode ser dito a respeito do fragmento por nós analisado: a paisagem não desaparece em favor de elementos que seriam fatalmente negligenciados se o romance correspondesse ao modelo tradicional de narrativas de viagem no qual se busca a fidedignidade à paisagem descrita. Na verdade, ela é incorporada em um conjunto (plano ou sequência) no qual assume o mesmo valor significativo dos outros elementos em jogo. Nesse caso, não estaríamos nos remetendo à polifonia proposta por Mário de Andrade e, mais uma vez, à montagem eisensteiniana? Não teria sido exatamente esse efeito peculiar de simultaneidade, de superposição no teatro Kabuki, que fascinou o autor de *Alexandre Nevsky*, levando-o a refletir sobre o que ele chamou de “conjunto monístico”, ou seja, um conjunto no qual “som – movimento – espaço – voz não acompanham (nem mesmo são paralelos) um ao outro, mas funcionam como elementos de igual significância” (EISENSTEIN, 2002, p. 29) e que ele procurou desenvolver em sua própria obra?

Conclusão

Com certeza Oswald de Andrade não escreveu os seus primeiros romances sob a influência dos ensaios ou do cinema de Sergei Eisenstein, afinal o longa de estreia do cineasta russo, *A greve*, só foi produzido em 1924, mesmo ano da publicação das *Memórias sentimentais de João Miramar*, e dois anos depois de *Os condenados*, onde, como vimos, já era notório o influxo da linguagem cinematográfica; todavia, é impressionante como ambos caminharam em uma trilha de reflexão e realização artísticas próximas e complementares. Se Eisenstein pode nos ajudar, e muito, na

compreensão da técnica literária oswaldiana, como procuramos esboçar aqui, o contrário também pode ser verdadeiro.

Referências Bibliográficas

- 1] ANDRADE, Mário de. Prefácio interessantíssimo. In: **Pauliceia desvairada**. São Paulo: Círculo do Livro, [ca. 1982].
- 2] _____. A escarava que não é Isaura. In: **Obra imatura**. São Paulo: Martins; Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.
- 3] ANDRADE, Oswald de. **Poesias reunidas**. São Paulo: Círculo do Livro, [ca. 1981].
- 4] _____. **Memórias sentimentais de João Miramar e Serafim Ponte Grande**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.
- 5] BRITO, Mário da Silva. O aluno de romance Oswald de Andrade. In: ANDRADE, Oswald de. **Os condenados**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- 6] CAMPOS, Haroldo de. Miramar na mira. In: ANDRADE, 1980.
- 7] _____. Estilística miramarina. In: **Metalinguagem e outras metas**. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- 8] CANDIDO, Antonio. Estouro e libertação. In: **Vários escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1970.
- 9] EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

ⁱ **Prof. Dr. Marcus Vinicius Nogueira Soares**
Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)
soaresmarcus@hotmail.com