

NARRATIVAS ESPACIALIZADAS:
UM ESTUDO DE *MEMÓRIAS SENTIMENTAIS DE JOÃO MIRAMAR*, DE OSWALD DE
ANDRADE, E DE *CONFISSÕES DE RALFO*, DE SÉRGIO SANT'ANNA

SPECIALIZED NARRATIVES: A STUDY OF *MEMÓRIAS SENTIMENTAIS DE JOÃO
MIRAMAR*, BY OSWALD DE ANDRADE, AND *CONFISSÕES DE RALFO*, BY SÉRGIO
SANT'ANNA

Daiane Carneiro Pimentel¹

Resumo: Este artigo propõe-se a investigar a estruturação espacial em *Memórias sentimentais de João Miramar*, de Oswald de Andrade, e em *Confissões de Ralfo*, de Sérgio Sant'Anna. Ambos os romances assumem um caráter de mosaico, na medida em que são compostos por elementos descontínuos, os quais devem ser apreendidos espacialmente. *Memórias sentimentais de João Miramar* apresenta um “estilo telegráfico”, o qual é fruto da montagem de fragmentos e produz um efeito de simultaneidade. As noções de linearidade e de sucessão, as quais sustentam a ideia de que a literatura é uma arte temporal, também são problematizadas em *Confissões de Ralfo*, romance composto por nove pequenos livros os quais constituem unidades distintas. A descontinuidade é intensificada pelo fato de textos de autoria e de gêneros diversos terem sido incorporados à narrativa de Ralfo. Acredita-se que a estruturação espacial torna-se um fator decisivo para que se discuta o próprio conceito de obra, tradicionalmente entendida como algo unívoco e total. Os dois romances mencionados colocam em questão tal perspectiva, ao privilegiarem o estabelecimento de múltiplas relações entre os fragmentos que compõem a narrativa.

Palavras-chave: Estruturação espacial; romance brasileiro; fragmentação.

Resumo: This article intends to investigate the spatial structure on *Memórias sentimentais de João Miramar*, by Oswald de Andrade, and *Confissões de Ralfo*, by Sérgio Sant'Anna. Both novels take a mosaic character, since they are composed by discontinuous elements, which must be seized spatially. *Memórias sentimentais de João Miramar* has a “telegraphic style”, which is the result of mounting fragments and produces a simultaneous effect. The linearity and succession notions, which support the idea that literature is a temporal art, are also problematized in *Confissões de Ralfo*, a novel composed by nine little books which are separate units. The discontinuity is intensified because texts with different authorship and genres have been incorporated into the Ralfo's narrative. It is believed that the spatial structure becomes a decisive factor in that we discuss the concept of work, traditionally understood as something univocal and total. The two novels mentioned call into question this perspective, by favoring the establishment of multiple relationships between the fragments that make up the narrative.

Keywords: Spatial structure; Brazilian novel; fragmentation.

Espaço(s) literário(s)

De acordo com Luis Alberto Brandão (2013), quatro abordagens do espaço na literatura seriam proeminentes: 1) representação do espaço; 2) espaço como forma de estruturação textual; 3) espaço como focalização; 4) espaço da linguagem.

Os estudos que se dedicam à representação do espaço normalmente entendem essa categoria como “existente no universo extratextual” e como “cenário”, ou seja,

¹Universidade Federal de Minas Gerais – CAPES – e-mail: d.cpimentel@yahoo.com.br.

lugares de pertencimento ou trânsito dos sujeitos ficcionais, recurso de contextualização da ação” (BRANDÃO, 2013, p. 59). Há também os espaços de representação que assumem um sentido metafórico, como o “espaço social” e o “espaço psicológico”.

Já a segunda abordagem do espaço na literatura volta-se aos procedimentos formais que produzem um efeito simultaneidade e, assim, fazem com que a obra apresente uma estruturação espacial:

A vigência da noção de espacialidade vincula-se, nesse contexto, à suspensão ou à retirada da primazia de noções associadas a temporalidade, sobretudo as referentes à natureza consecutiva (e tida, por isso, como contínua, linear, progressiva) da linguagem verbal (BRANDÃO, 2013, p. 60).

A terceira linha de investigação defende que o recurso literário responsável pelo ponto de vista, pela focalização ou pela perspectiva possui uma natureza espacial. Por conseguinte, a narrativa seria sempre realizada a partir de um lugar e o narrador constituiria um espaço de observação. De um modo mais genérico, o entendimento do espaço como focalização pode levar a enfatizar a autorreflexividade da voz poética, se for considerado que observar equivale “a configurar um campo de referências do qual o agente configurador se destaca” (BRANDÃO, 2013, p. 62-3).

A quarta maneira de compreender a feição espacial da literatura afirma que “há uma espacialidade própria da linguagem verbal” e que “a palavra é também espaço” (BRANDÃO, 2013, p. 63). Tal concepção baseia-se na ideia de que os signos linguísticos são corpos materiais. A materialidade da linguagem seria explorada nos textos literários, cuja espacialidade se acentua à medida que dimensão formal se destaca da dimensão contedística.

Entre os quatro modos de abordar o espaço na literatura, interessa-me a segunda, isto é, a que se dedica à estruturação espacial, a qual se volta aos procedimentos formais que produzem um efeito simultaneidade. A estruturação espacial permite compreender o aspecto eminentemente fragmentário assumido por narrativas produzidas ao longo do século XX. A fragmentação e o efeito de simultaneidade criado por ela seriam, pois, traços característicos da literatura moderna.

Literatura: arte temporal?

A obra *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*, publicada por Gotthold Ephraim Lessing em 1766, é fulcral para se pensar sobre o espaço, ainda que

seja necessário rever – ou mesmo contestar – alguns argumentos nela defendidos. Em uma postura contrária à aproximação forçada entre as artes verbais e as visuais,² Lessing enfatizou as diferenças entre as linguagens artísticas:

Se é verdade que a pintura utiliza nas suas imitações um meio ou signos totalmente diferentes dos da poesia; aquela, a saber, figuras e cores no espaço, já esta sons articulados no tempo; se indubitavelmente os signos devem ter uma relação conveniente com o significado: então signos ordenados um ao lado do outro também só podem expressar objetos que existam um ao lado do outro, ou cujas partes existem uma ao lado da outra, mas signos que se seguem um ao outro só podem expressar objetos que se seguem um ao outro ou cujas partes se seguem uma à outra (LESSING, 1998, p. 193).

Ao distinguir características próprias a cada sistema de signos, o teórico alemão estabeleceu limites entre as artes do tempo (artes verbais) e as artes do espaço (artes visuais). Tal divisão revela-se insatisfatória quando se observa a produção de escritores e pintores a qual tenciona as fronteiras entre o verbal e o visual, o temporal e o espacial, a sucessão e a simultaneidade. No âmbito da literatura, a estruturação espacial é um dos casos em que se problematiza o binarismo verificado no *Laocoonte*.

Mas também é preciso reconhecer que Lessing desempenhou uma função importante na reconfiguração de um pensamento sobre a literatura e as artes visuais, na medida em que refletiu sobre o funcionamento dos signos de cada expressão artística.³ De acordo com Joseph Frank, Lessing apresenta uma nova concepção de forma estética, concepção essa não mais pautada em leis externas:

A concepção de forma estética herdada da Renascença pelo século XVIII era puramente externa. Presumia-se que a literatura clássica (...) tivesse alcançado a perfeição, e tudo o que os escritores subsequentes podiam fazer não ia muito além de imitar seu exemplo. (...) Para Lessing, como vimos, a forma estética não é um arranjo externo provido por um conjunto de regras tradicionais: é a relação entre a natureza sensorial do veículo artístico e as condições da percepção humana (FRANK, 2008, p. 170-1).

² Lessing defende que muitos críticos de arte não perceberam que filósofos e oradores clássicos, embora admitissem que a pintura e a poesia gerassem efeitos similares, acentuaram que ainda assim elas são diferentes. Ignorando tal diferença, “ora eles [os críticos de arte] forçaram a poesia dentro dos confins estreitos da pintura; ora eles deixaram a pintura preencher toda a larga esfera da poesia” (LESSING, 1998, p. 76).

³ Clauss Clüver destaca a obra de Lessing entre aquelas que impulsionaram uma mudança teórico-crítica que viria a se consolidar no século XX: “Enquanto que a mudança ocorrida no século XVIII, de uma abordagem retórica para uma abordagem estética da arte, criava um novo estatuto para todas as artes, esforços críticos, tais como o *Laokoön*, de Gotthold Ephraim Lessing (1766), estimulavam novas tendências no sentido de salientar em cada arte a sua identidade própria, tendências que continuariam a aprofundar-se durante todo o século XIX e que se estenderiam até o fim do Modernismo” (CLÜVER, 2001, p. 335).

Frank assume a concepção de forma estética encontrada no *Laocoonte* para, então, “traçar a evolução da forma na poesia moderna e, mais particularmente, no romance moderno” (LESSING, 1998, p. 172). Ao investigar a literatura moderna, Frank trabalha com as categorias tempo e espaço, entretanto sem entregar-se a uma divisão estanque. Para o pesquisador norte-americano, as formas artísticas, em seu contínuo processo de mudança, oscilariam entre os polos temporal e espacial. Essa hipótese constitui o ponto de partida do artigo “A forma espacial na literatura moderna”, uma referência para o estudo da estruturação espacial.

A princípio, Frank detém-se nas obras de Ezra Pound e T.S. Eliot, a fim de demonstrar que a poesia moderna contradiz o modo como, para Lessing, a linguagem verbal deveria ser percebida (FRANK, 2008, p. 173). Em poemas que se caracterizam pela associação de imagens fragmentadas, a forma espacial ganha relevo e exige uma leitura pautada não na sucessão, e sim na simultaneidade.

Em seguida, Frank argumenta que, na prosa moderna, também há a predominância da forma espacial. Um exemplo, pertencente ao século XIX, seria *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, em cuja cena do comício agrícola são justapostas ações que se desenrolam em três níveis: no primeiro nível, há os espectadores do comício; no segundo, há os oradores oficiais; no último, há Emma e Rodolphe. O narrador apresenta, simultaneamente, as ações que se passam em cada um dos três níveis, de maneira que os galanteios trocados por Emma e Rodolphe, os discursos dos oradores e as falas do povo se interpenetram. Por conseguinte, a sequência temporal é dissolvida, a narrativa espacializa-se e “a total significância da cena é dada somente pelas relações reflexivas entre as unidades de significação” (FRANK, 2008, p. 178).

Uma vez que a cena do comício é estruturada por meio de cortes entre os níveis de ação, Frank denomina cinematográfico o método empregado por Flaubert (FRANK, 2008, p. 177). Essa afinidade entre *Madame Bovary* e o cinema é igualmente defendida por Sergei Eisenstein, que, além de cineasta, foi um dos grandes teóricos da sétima arte, em especial da montagem. Em *A forma do filme*, Eisenstein argumenta que, por meio da montagem, os fragmentos filmados – os chamados planos – devem ser combinados de maneira a gerar uma descontinuidade, um conflito entre as imagens (EISENSTEIN, 2002, p. 42). Embora atinja enorme destaque no cinema, a montagem é, segundo o realizador

soviético, um princípio criativo comum a diversas artes.⁴ Portanto seria possível afirmar que, na cena do comício agrícola de *Madame Bovary*, há uma “montagem-cruzada de diálogos” (EISENSTEIN, 2002, p. 21).

O princípio da montagem estaria presente, de modo bastante evidente, nas obras de James Joyce, cuja literatura, segundo Eisenstein, é a que mais se aproxima do cinema (EISENSTEIN, 2002, p. 167). Na esteira de Eisenstein, Frank observa que, em romances como *Ulisses*, o método cinematográfico acentua-se, pois a narrativa é inteiramente composta pela justaposição de fragmentos. Em *Ulisses*, as informações sobre os personagens, bem como sobre as relações que eles estabelecem entre si, estão dispersas ao longo da narrativa. Consequentemente,

(...) o leitor é forçado a ler *Ulisses* exatamente da mesma maneira que lê poesia moderna – montando os fragmentos continuamente e guardando as alusões na mente até que, por referência reflexiva, ele possa ligá-las a seus complementos (FRANK, 2008, p. 180-1).

Isso corrobora a hipótese de que a literatura moderna exige uma leitura orientada pela lógica da simultaneidade. Segundo Frank, a estruturação espacial pode ser percebida inclusive em *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, uma obra tradicionalmente abordada sob o prisma do temporal (FRANK, 2008, p. 181-7). À semelhança de Frank, Georges Poulet, em *O espaço proustiano*, investiga a fragmentação do romance de Proust. Para Poulet, esse romance seria composto por uma série de quadros justapostos, os quais se referem uns aos outros, como se descobre ao final da leitura:

Assim que o romance termina, (...) a multiplicidade descontínua dos episódios, até esse momento semelhante a uma série de quadros isolados e justapostos, descobre-se, no espírito daquele que a abarca por inteiro, dando lugar a uma pluralidade coerente de imagens que se referem umas às outras, que se esclarecem mutuamente, e, em suma, que *compõem entre si* (POULET, 1992, p. 91, grifo do autor).

A análise empreendida por Poulet endossa, pois, a hipótese de Frank segundo a qual um dos traços da literatura moderna é a estruturação espacial. Na esteira de ambos os autores, passo a analisar a estruturação espacial em dois romances brasileiros: *Memórias sentimentais de João Miramar*, publicado por Oswald de Andrade em 1924; e

⁴ A esse respeito, afirma Vincent Amiel: “As colagens de Braque ou Picasso, a poesia de Mallarmé, a escultura fragmentada de Rodin, são outras tantas formas de *montagem* (...). Estética dos fragmentos, esta forma de criação valoriza a fragmentação mais do que a unidade a priori” (AMIEL, 2011, p. 5, grifo do autor).

Confissões de Ralfo: uma autobiografia imaginária, publicado por Sérgio Sant'Anna em 1975.

Narrativas espacializadas

Memórias sentimentais de João Miramar possui um texto de apresentação intitulado “À guisa de prefácio” e assinado Machado Penumbra, um dos personagens do romance. Penumbra enfatiza o caráter moderno – e revolucionário – que torna as *Memórias sentimentais* um produto “imprevisto e quiçá chocante para muitos de uma época insofismável de transição” (ANDRADE, s.d., p. 43). De acordo com Penumbra, a modernidade da obra decorre sobretudo do fato de serem empregados “pela primeira vez o estilo telegráfico e a metáfora lancinante” (ANDRADE, s.d., p. 43). Tal técnica de composição, explica Haroldo de Campos, no artigo “Miramar na mira”, baseia-se na montagem de fragmentos, a qual conduz a uma descontinuidade narrativa e produz um efeito de simultaneidade (CAMPOS, s.d., p. 29). Assim, o romance de Oswald assumiria um aspecto cinematográfico:

Uma vez que a ideia de uma técnica cinematográfica envolve necessariamente a de montagem de fragmentos, a prosa experimental dos 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, s.d., p. 30).

A montagem de fragmentos, pela qual a narrativa se espacializa, pode ser percebida na divisão de *Memórias sentimentais de João Miramar* em 163 episódios, a maioria dos quais bastante curtos. Isso significa que a obra compõe-se de lampejos, de pequenas tomadas de cena trazidas à tona durante o trabalho de rememoração empreendido pelo narrador-personagem Miramar. Ademais, a fragmentação está presente em cada um dos episódios, já que eles se estruturam pela justaposição dos acontecimentos que fazem parte da história de Miramar, como exemplifica a seguinte passagem, retirada do episódio “Férias”:

Dezembro deu à luz das salas enceradas de tia Gabriela as três moças primas de óculos bem falados.
Pantico norte-americanava.

E minha mãe entre médicos num leito de crise decidiu meu apressado conhecimento viajheiro do mundo (ANDRADE, s.d., p. 53).

Segundo Campos, *Memórias sentimentais de João Miramar* constitui “o verdadeiro ‘marco zero’ da prosa brasileira contemporânea, no que ela tem de inventivo e criativo” (CAMPOS, s.d., p. 14).⁵ Tamanhas inventividade e criatividade relacionam-se ao fato de esse livro fazer “perimir o conceito de romance, de novela ou de conto, diante de uma nova ideia de texto” (CAMPOS, s.d., p. 33). Acredito que a estruturação espacial é um fator decisivo para que *Memórias sentimentais* problematize a noção tradicional de obra e assuma um papel de destaque no cenário literário. Isso porque, conforme ressalta Brandão, a investigação sobre a estruturação espacial permite uma discussão do próprio conceito de obra:

Por um lado, a obra é constituída por partes autônomas, concretamente delimitadas, mas que podem estabelecer articulações entre si – segundo, pois, uma concepção relacional de espaço. Por outro, exige-se a interação entre todas as partes, algo que lhes conceda unidade, a qual só pode se dar em um espaço total, absoluto e abstrato, que é o espaço da obra (BRANDÃO, 2013, p. 61-2).

As noções de linearidade e de sucessão, as quais fundamentam a ideia de que a literatura é uma arte temporal, são problematizadas de um modo talvez mais radical em *Confissões de Ralfo*, de Sérgio Sant’Anna. No “Prólogo” do romance, uma voz – cuja identidade não é revelada e cuja função é a de “autor”, mas um autor ficcional, não coincidente com Sérgio Sant’Anna – reflete sobre a construção do livro: “Resumindo, digamos que este livro trata da vida real de um homem imaginário ou da vida imaginária de um homem real” (SANT’ANNA, 1975, p. 2). Esse homem é Ralfo, personagem em que se transforma a voz autoral. Ainda no “Prólogo”, o leitor é advertido de que a autobiografia de Ralfo não só “é composta de fragmentos selecionados de uma existência” (SANT’ANNA, 1975, p. 2) como também apresenta uma variação do ponto de vista narrativo. *Confissões de Ralfo* conta ainda com o seguinte “Roteiro”:

Além do prólogo, epílogo e nota final, as *Confissões de Ralfo* compõem-se de nove pequenos livros. Possuindo muitas vezes um tênue e até suspeito relacionamento entre si, possivelmente esses livrinhos serão melhor desfrutados como unidades distintas, que se subdividem, por sua vez, em

⁵ Na esteira de Campos, Sérgio Sant’Anna refere-se à importância de Oswald para a literatura brasileira: “E este romance [*Confissões de Ralfo*], como toda narrativa moderna brasileira, paga algum tributo a Oswald de Andrade, principalmente ao Oswald guerrilheiro da vida e da estética (...)” (SANT’ANNA, 1975).

outras unidades ou episódios, em número trinta e dois (SANT'ANNA, 1975, s.p.).

O “Roteiro” aponta para o fato de *Confissões de Ralfo* solicitar uma leitura orientada pelo vetor espacial, na medida que as sequências temporais são tensionadas pela fragmentação da obra. Devido à grande descontinuidade entre os nove livros e entre os 32 episódios, é possível afirmar que a fragmentação atinge o próprio Ralfo, que, durante a narração de sua própria história, assume uma personalidade multifacetada. Ademais, Ralfo incorpora à narrativa textos de variados gêneros, como canção, interrogatório, guia turístico, carta, sentença judicial, diário, discurso político e relatório. Alguns desses textos têm a autoria atribuída a terceiros, o que significa que a *autobiografia imaginária* se constrói a partir de recortes com diferentes origens.

Por apresentar tais características, a obra de Ralfo, quando submetida ao julgamento de uma crítica especializada, em uma espécie de tribunal literário, é classificada como um “*romance desestrutural*” (SANT'ANNA, 1975, p. 222, grifo do autor). Para os críticos, cujo conservadorismo é satirizado nas entrelinhas, as *Confissões* organizam-se pela “sutil combinação das partes entre si”, assim demonstram “o mais completo desprezo pelas regras estruturais do romance”, segundo as quais Ralfo não deveria acumular suas aventuras “com uma impossível e inadequada relação de causa e efeito” (SANT'ANNA, 1975, p. 222). De tão aberrante, o livro não poderia receber um destino que não fosse este: ser rasgado e lançado no lixo. Depois de ouvir a sentença do júri, Ralfo joga para o alto as folhas originais, as quais são pegas aleatoriamente pela multidão presente no tribunal. Sem qualquer tipo de amarra, o livro multiplica-se:

O povo brincava como num circo, cantarolando as canções formadas casualmente pelas palavras em liberdade, enquanto os guardas procuravam inutilmente controlar a massa, que descia das galerias; que assaltava, agora, a mesa enorme dos ministros, pegando as pastas de originais, arrancando folhas ao acaso, rasgando-as, jogando-as para o alto, fazendo delas aviõezinhos. De modo que não havia mais várias cópias de um livro, mas centenas, milhares de livros, conforme os fragmentos que se uniam acidentalmente, para formar, às vezes, um nexos inesperado, como um interrogatório policial entremeando-se com um exame de literatura. Ou duas gêmeas gordas numa guerra do Eldorado. Ou uma gigantesca cidade que se transforma num imenso hospício. Ou ainda, ao contrário, um hospício que cresce tão espantosamente que se torna uma cidade, com casas, ruas, cinemas, monumentos e até uma administração pública integralmente formada por loucos. E muitas coisas mais (SANT'ANNA, 1975, p. 229).

É como se, nessa que é última cena de *Confissões*, a obra alcançasse seu

principal objetivo: colocar as “palavras em liberdade”, expressão de Marinetti citada por Ralfo no trecho acima. Se analisado de acordo com o prisma temporal, o romance *Confissões de Ralfo*, de fato, é “desestrutural”. Se, por outro lado, for considerado o prisma espacial, é possível entender que a obra possui sim uma estrutura, estrutura essa que coloca em atrito simultaneidade e linearidade, descontinuidade e continuidade.

Considerações finais

A análise de *Memórias sentimentais de João Miramar*, de Oswald de Andrade, e em *Confissões de Ralfo: uma autobiografia imaginária*, de Sérgio Sant’Anna corrobora, pois, a hipótese de Frank segundo a qual um dos traços da literatura moderna é a espacialização. Ambos os romances assumem um caráter de mosaico e exigem uma leitura orientada pela lógica da simultaneidade, de maneira que os elementos descontínuos sejam apreendidos espacialmente, em um lapso de tempo, e não como uma sequência (FRANK, 2008, p. 172).

Dessa maneira, a estruturação espacial torna-se um fator decisivo para que se discuta o próprio conceito de obra, tradicionalmente entendida como algo unívoco e total. Os dois romances analisados colocam em questão tal perspectiva, ao privilegiarem o estabelecimento de múltiplas relações entre os fragmentos que compõem a narrativa.

Referências

AMIEL, Vicent. *Estética da montagem*. Trad. Carla Bogalheiro Gamboa. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2011.

ANDRADE, Oswald de. *Memórias sentimentais de João Miramar*. Rio de Janeiro: Record/Altaya, s.d.

BRANDÃO, Luis Alberto. *Teorias do espaço literário*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CAMPOS, Haroldo de. “Miramar na mira”. In: ANDRADE, Oswald de. *Memórias sentimentais de João Miramar*. Rio de Janeiro: Record/Altaya, s.d.

CLÜVER, Claus. Estudos interartes: introdução crítica. In: BUESCU, Helena; DUARTE, João Ferreira; GUSMÃO, Manuel (Orgs.). *Floresta encantada: novos caminhos da literatura comparada*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2001.

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

FRANK, Joseph. A forma espacial na literatura moderna. *Intertexto*, Uberaba: UFTM, v. 1, n. 2, jul.-dez., 2008.

LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Trad. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.

POULET, Georges. *O espaço proustiano*. Trad. Ana Luiza B. M. Costa. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

SANT'ANNA, Sérgio. *Confissões de Ralfo: uma autobiografia imaginária*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1975.