

Pacto e linguagem nas *Memórias sentimentais de João Miramar*

Fernando Paixão

Memórias sentimentais de João Miramar (1924) is generally considered Oswald de Andrade's most experimental work of fiction. Though it incorporates the futurist ideas the author came into contact with on his first trip to Paris, it is unclassifiable in terms of literary genre. Even with such an extensive bibliography devoted to it, its unique artistry remains a challenge to the critic. This essay aims to analyze the composition of this book as "a living portrait of our social machine"—in the words of the conservative Machado Penumbra, author of the supposed preface—whilst examining the link that joins memory and language in Oswald's work.

Linguagem e destruição

“O livro saiu a mais alegre das destruições” (M. de Andrade 219). Foi com essa denominação certa e aguda que Mário de Andrade acolheu *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924),¹ recém publicado por Oswald de Andrade. Era tal a experimentação presente nesse livro que somente pela qualificação de sua radical negatividade seria possível dar conta do desconcerto promovido pelo então amigo. Dois anos após o estardalhaço da Semana de Arte Moderna e o surgimento das primeiras diferenças e rugas entre alguns de seus participantes, Oswald deliberadamente propôs a si mesmo o trabalho fino de destruir a tradicional prosa brasileira.

Nessa altura, ele já havia publicado seu primeiro romance, *Os condenados* (1922),² no qual exercitara uma técnica de narrativa próxima da linguagem cinematográfica. Planos rápidos e objetivos contam a história da prostituta Alma e de um ambiente crepuscular, bem distante do imaginário romântico.

A triste realidade de personagens metidos em jogos amorosos contrasta com a energia da cidade, captada de forma coloquial e direta. Segundo Roger Bastide, trata-se de um livro que mostra o fim de certa concepção de amor (106).

Mas é com *Memórias sentimentais de João Miramar* (daqui em diante, *MSJM*) que a arte oswaldiana revela explícita adesão ao experimentalismo. Nesse livro, o autor incorpora uma série de subversões literárias, influenciado pelos ventos vanguardistas vindos da Europa—que conhecera na primeira viagem a Paris, em 1912. Contagiado de início pelo Manifesto Futurista (1909),³ de Filippo Tommaso Marinetti, Oswald decidiu desde cedo tomar o partido da renovação destruidora. Por mais de uma década, escreveu inúmeros trechos das memórias sentimentais e publicou alguns deles em jornais e revistas, anunciando a obra por vir.⁴

A versão final, concebida um ano antes da publicação, levou a uma intensa cirurgia sobre os escritos originais. Em essência, ele cortou adjetivos e evitou o excesso de descrição (Fonseca 2006: 117). Surge daí uma linguagem propositalmente telegráfica, entrecortada e com forte componente associativo e subconsciente. Pode-se mesmo afirmar que o longo tempo de maturação dessa obra coincide com a trajetória de aproximação de Oswald ao ideário cubo-futurista, conforme alardeado nos anos de 1910.

Durante seu casamento com Tarsila do Amaral, ambos realizaram algumas viagens à Europa, onde conviveram na capital francesa com alguns dos principais artistas ligados às vanguardas. Mantiveram contato estreito com Jean Cocteau, Blaise Cendrars, Fernand Léger, Max Jacob, Valéry Larbaud, Igor Stravinsky e outros. No que se refere à recusa radical da rima e da métrica, o poeta modernista recebeu influência de Paul Fort e de Marinetti—cujo manifesto tivera uma precoce tradução no Brasil logo após o lançamento, em jornal do Rio Grande do Norte e depois da Bahia, mas sem grande repercussão (Saraiva 146).⁵

Foi principalmente com Oswald que o futurismo encontrou no Brasil um adepto à altura de suas intenções destruidoras. Já em 1916 foram publicados no jornal *O Pirralho* alguns fragmentos iniciais das memórias miramarinas, em versões que foram depois totalmente reescritas. Fato que nos leva a um questionamento natural: Em que medida essa obra se aproxima dos preceitos de Marinetti? Questão importante para se refletir, pois permite compreender o imaginário de Oswald durante seus primeiros anos de criação e a maneira como contribuiu para a estética modernista daquele período. Antes de qualquer conclusão, porém, será necessário retomar algumas das linhas gerais que marcam o memorialismo desse livro.

Prosa poética composta de uma série de fragmentos curtos, a obra assemelha-se a um amplo tabuleiro de memórias em que cada texto também guarda um sentido de unidade, inclusive com título autônomo. Apostando na mistura de gêneros, a trajetória do protagonista emerge indiretamente por

meio de uma diversidade de registros textuais superpostos, tanto na forma de anotação pessoal como também de poemas, poemas em prosa, diálogos, cartas, bilhetes, trechos de discursos e outros artifícios. Fica sugerida ainda uma sutil articulação entre as partes no que se refere a alguns fatos e personagens que cercam João Miramar. Ao todo, 163 pequenos fragmentos compõem o *puzzle*.

De início, João Miramar evoca momentos da infância e o despertar de sensações em meio aos eventos familiares. São os anos das primeiras andanças e paisagens, a baliza dos papéis em sociedade rivalizando com a sensualidade. Tudo sugerido de forma breve, sutil, em que as circunstâncias se veem recuperadas de maneira aleatória. O leitor se depara, na verdade, com um acúmulo de imagens flagradas em estado de colagem, como se pode perceber nesta frase do fragmento 10 (“Derrapage”) tomada ao acaso: “A viúva envelhecida era um peito de tábuas. E num canto Madô chorava o destino das Madalenas” (*MSJM* 48). Mas, já a partir do fragmento 43 (“Veneza”), o protagonista empreende uma viagem à Europa que o tira dos braços de mamãe e o lança no campo do cosmopolitismo. Tais descobertas—que são culturais e afetivas ao mesmo tempo—estão marcadas por uma forte visualidade, conforme se pode apreciar nesta referência a Veneza:

Cristais joias couros lavrados marfins caíam com xales italianos de cores vivas nos canais de água suja.

Gondolamos graciosamente na Ponte de Rialto e suspiramos na outra.

Mas São Marcos era uma luz elétrica noturna de banho turco num disparate de mundiais elegâncias aviadoras rodeando concertos servidos com sorvetes (*MSJM* 58).

Em torno a algumas palavras associadas à cidade forma-se uma constelação de qualidades transfiguradas no entrechoque de elementos visuais.

A partir do fragmento 56 (“Órfão”), João Miramar volta a São Paulo e procura adaptar-se à vida de homem adulto (Jackson 51). O livro passa então a ser ocupado também por outros personagens e discursos, presentes na forma de cartas e discursos que entremeiam os capítulos do protagonista. Deparamos com uma série de situações evocadas em estado onírico, de múltiplas e arbitrarias associações. Ainda assim, delineiam-se alguns fatos objetivos e biográficos—como o casamento com Célia, que depois resultou em doença e separação, ou as tentativas profissionais com o cinema e outras atividades—em que o protagonista acaba malsucedido. É de tal ordem a justaposição de fatos, imagens e fragmentos que termina por dar realce ao conteúdo crítico e satírico com que se apresenta.

Como no caso das referências sensuais ou amorosas que ele caracteriza com algum distanciamento, ao descrever Maria da Glória, no fragmento 6 (“Maria da Glória”):

Preta pequenina do peso das cadeias. Cabelos brancos e um guarda-chuva. O mecanismo das pernas sob a saia centenária desenrolava-se da casa lenta à escola pela manhã branca e de tarde azul.

Ia na frente bamboleando maleta pelas portas lampiões eu menino (MSJM 46).

Ou ainda quando se refere ao próprio casamento, no fragmento 62 (“Comprometimento”), sem perder o viés mordaz:

O Ford levou-nos para igreja e notário entre matos derrubados e vasta promessa das primeiras culturas.

Jogaram-nos flores como bênçãos e sinos tilintintaram.

A lua substituiu o sol na guarita do mundo mas o dia continuou tendo havido entre nós apenas uma separação precavida de bens (MSJM 64).

Em outras passagens, contudo, sobressaem distintas propriedades da linguagem, tais como: o lirismo—“Montanhas espetavam tetas para a sede azul do céu,” fragmento 45 (“Aix”) —; a livre associação—“Matemáticos garupas midinettes de pernas ao léu sobre peixes circulares num oceano aéreo de gaitas,” fragmento 51 (“14 de julho”)—ou a criação de neologismos—“Fordes quilometraram açafrões de ocaso,” fragmento 58 (“Nova Lombardia”) (MSJM 59, 60, 63).

Destaca-se ainda o recurso frequente de metalinguagem, presente no início do livro por meio de um suposto prefácio creditado a Machado Pe-numbra—escritor “à antiga” e também personagem do livro, que se mostra condescendente com os experimentalismos do colega literato.

* * *

Mesclados tantos estímulos literários, a síntese resultante assemelha-se a uma rede de imagens cujo denominador comum está anunciado desde o título: *memórias sentimentais*. Ao que parece, o qualificativo funciona nessa expressão como um argumento justificativo para a vertigem de tantos elementos e torções de linguagem. Na medida em que as evocações são mobilizadas pelo sentimento, torna-se possível romper com as categorias de espaço e tempo ou recorrer livremente a cortes abruptos, alusões ou choque de referências.

Antonio Candido propõe uma chave para o entendimento desse processo ao afirmar que o livro se oferece como obra aberta, qualidade que promove tanto o livre entrelaçamento de evocações e registros estilísticos como também a mistura de planos de percepção. Segundo ele, MSJM pressupõe “tanto o elemento ausente quanto o presente, tanto o implícito quanto o explícito” (78). Vem daí sua completa recusa ao sentido literal das frases e o gosto pelas imagens sobrepostas, em um “cinematismo contínuo.” Haroldo de Campos, por sua vez, estabelece laços entre os estilos de Oswald e de James Joyce, chegando a afirmar que “Miramar é um Ulisses ingênuo” (MSJM 20), mas

com igual poder inventivo na criação de uma “acelerada imagística sonoro-visual” (*MSJM* 20). As definições semelhantes de ambos os críticos, embora de filiações teóricas distintas, coincidem no argumento de reconhecer a vivacidade imagética e o vanguardismo do livro.

No entanto, sabe-se que a adesão de Oswald ao ideário de Marinetti transformou-se ao longo dos anos. A rigor, o futurismo que estava na mente de Oswald, por ocasião da reescritura das *MSJM*, já não era o mesmo de anos anteriores. Estava agora associado a um sentido “largo e universal que abrangia toda a revolução moderna das artes” (cit. Coutinho 251), conforme ele mesmo admitiu em declaração feita na época. Nas lembranças de João Miramar, pode-se encontrar eco de Ardengo Soffici, dissidente futurista, defensor da ideia de que a arte deve comprometer-se com a distração. Em sua visão, a ironia tinha mais valor que as doutrinas. Espírito compartilhado também por Max Jacob e Valery Larbaud, escritores que o modernista brasileiro conheceu em Paris e de quem se tornara admirador.⁶

Aos poucos, o fascínio inicial pelos jogos de desconstrução literária foi sendo substituído pela necessidade de buscar um viés tupiniquim para o movimento modernista. Fato que se evidencia pela publicação em página de jornal, no mesmo ano, do seu bombástico *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* (1924), em que deixa clara a sua posição:

Não há luta na terra de vocações acadêmicas. Há só fardas. Os futuristas e os outros.

Uma única luta—a luta pelo caminho. Dividamos: Poesia de importação. E a Poesia Pau-Brasil, de exportação (*A utopia antropofágica* 42).

Ou, ainda, quando afirma em seguida:

O trabalho da geração futurista foi ciclópico. Acertar o relógio império da literatura nacional.

Realizada essa etapa, o problema é outro. Ser regional e puro em sua época (44).

A distância frente ao movimento de Marinetti se vê compensada pelo elemento nacional enquanto saída para o impasse. As técnicas de desconstrução da linguagem eram incorporadas, sim, mas com base em um material linguístico e social que fosse marcadamente brasileiro. Faltava ao futurismo o sal da terra e isso fazia toda a diferença. E nas memórias sentimentais, a questão nacionalista aparece logo já no início, na voz da artificiosa apresentação de Machado Penumbra, que diz aprovar a “glótica” do amigo e se pergunta: “Será esse o Brasileiro do Século XXI? Foi o que ele [João Miramar] a justificou, ante minhas reticências críticas.” (*MSJM* 26). Mário de Andrade repisa o argumento, em seu artigo sobre o livro (222), ao justificar a desconstrução de Oswald com o propósito de capturar uma língua brasileira em formação. Daí a utilidade, inclusive, dos “erros.” Curiosamente, porém, a regressão a

um estado primitivo da linguagem tem como propósito central justamente ironizar o modo de vida e de pensar típicos da aristocracia paulistana.

Nesse sentido, verifica-se uma real integração entre conteúdo e forma, com vistas a sugerir a dinâmica perversa em que estão envolvidos os personagens principais e seu grupo social. A fragmentação das imagens acentua o espírito zombador e salta aos olhos a artificialidade implicada nos rituais sociais e na linguagem que os acompanha. Exemplos disso podem ser encontrados em muitas páginas do livro, mas vamos citar apenas a separação do protagonista, apresentada no fragmento 52 (“Indiferença”) da seguinte maneira: “E meu divórcio recrudescer por sentença regular com Celiazinha homologada à mãe em sete anos e mais rombos no meu pátrio poder por maravilhosos graças do imenso jurisconsulto dos Jucás e Totós” (*MSJM* 61). Bem se percebe como o uso do diminutivo, a presença materna e os rombos prescritos pelo jurisconsulto—tudo em uma só frase—contribuem para acionar o grão de ironia no interior da situação sugerida. João Miramar não poupa nem a si mesmo nesse jogo de sarcasmo e crítica social. E, no limite, resgata um sentido de unidade que escapa a um primeiro olhar. Vista em retrospectiva, a acumulação de tantas imagens e fragmentos termina por sugerir uma trajetória de vida—e sinaliza uma positividade para a obra.

Encontra-se aí um claro desvio em relação ao espírito programático de Marinetti, somado a outros aspectos que ganham realce e se afastam da doutrina importada; por exemplo, no que se refere à completa supressão do “eu” e de todo traço psicológico a ele associado. Ora, a criação de Oswald aponta para o sentido oposto. Os fragmentos das *MSJM* configuram uma vivência entrecortada, dispersa em mil e um detalhes e situações, mas que de antemão supõe a centralidade do sujeito. Já ao longo das primeiras páginas o leitor percebe essa dinâmica e, com o andar do texto, passa a aceitar o procedimento proposto. A sobreposição alucinada das imagens evidencia a linha condutora do imaginário, ao mesmo tempo que lhe reforça o experimentalismo do livro.

Ainda por conta da figura de João Miramar, ficam rebaixadas algumas características caras ao futurismo, como o culto alucinado da velocidade e da técnica. Claro que Oswald está atento à modernização de São Paulo, presente em tantas passagens evocadas no livro, mas principalmente com o sentido de contrastá-la com o modo tradicional de pensar e agir. Interessa mais apontar o entrelaço de elementos que o culto absoluto da máquina. Em alguns trechos, predomina até mesmo certo toque de lirismo, que pouco se enquadra nos ditames do movimento.

Ao misturar as memórias com discursos correntes da vida cotidiana—como o bilhete, o diálogo, a anotação íntima—, o esforço deliberado do autor está voltado para criar um formato novo, estranho aos hábitos literários da época. Logo, também no que se refere ao gênero literário, a destruição

promovida na linguagem resulta num livro de caráter inclassificável, em sintonia com o seu projeto demolidor, com paralelos ao *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade.⁷

O próprio autor teve muitas dúvidas sobre como apresentar aquelas páginas ao público. Um ano antes de sua publicação, a questão veio à berlinda com premência, a ponto de deixar rastros nos manuscritos. Quem descobriu a pista foi Maria Augusta Fonseca, que teve acesso às três versões originais da obra e fez um cotejamento criterioso entre elas. Vale a pena transcrever a descrição que ela faz da página inicial do segundo manuscrito da obra, em caderno datado de 1923:

Na parte superior direita, grava-se do punho do autor: Oswald de Andrade. Seis linhas abaixo, OA indica o título da obra, grafando-o em letras de fôrma: MEMÓRIAS SENTIMENTAES. Duas linhas abaixo, o subtítulo—escrito a lápis em letras maiúsculas e sublinhado: FORMA EM ROMANCE DE POEMA. Uma linha pulada e uma explicação escrita em letra cursiva, minúscula, a tinta azul, depois rasurada a lápis. Sob o risco é possível ler:

poema misterioso e ryth
mado de João Miramar co
mo se fosse antigo (Fonseca 45–46)

Os subtítulos arrolados são bastante significativos da oscilação vivida pelo autor ao tentar definir a própria obra. Ao mesmo tempo, configuram uma deliberada fuga aos gêneros tradicionais. Nesse sentido, é curiosa e desconcertante a caracterização do livro como um “poema mysteryoso e rythmado [. . .] como se fosse antigo.” Palavras que revelam o avesso do que realizam e ampliam a sátira com o inusitado corte de versos. Ao cabo, temos um terceto torcido.

Mais criativa ainda é a expressão “forma em romance de poema,” já por si poética e que remete ao princípio geral da composição. A primeira parte do enunciado, “forma em romance,” configura de pronto uma inversão dos termos naturais, de modo a afirmar a ênfase formal da proposta. Mas também a segunda parte—apresentando-se como um “romance de poema”—pode ser entendida como maneira de fechar em círculo a interdependência entre o todo (romance) e o particular (poema).

Inevitável ainda considerar a hipótese do poema em prosa, tanto pela solução visual de textos curtos e autônomos como pela composição rápida e ágil dos andamentos. Por certo, muitos dos 163 fragmentos que compõem o livro podem ser compreendidos no âmbito desse gênero, tal é o emprego inventivo das palavras ao caracterizar as imagens. Apresentam uma dinâmica imaginária que bem se enquadra na clássica definição de Suzanne Bernard em que qualifica essa forma de escrita como marcada pelos traços de unidade orgânica, gratuidade e brevidade (14–15).

Tendo em vista que os fragmentos dessa natureza constituem maioria, poder-se-ia defender a ideia de que o livro se estrutura a partir desse gênero. No entanto, há um argumento contrário que talvez prevaleça. Afinal, se tomarmos a escrita das *MSJM* como uma rede de poemas em prosa, esse entendimento acabaria por reduzir o largo horizonte de sentidos apontados na obra, conforme apresentado até aqui. E ainda que esse gênero seja predominante no conjunto, há de se considerar a inter-relação entre os próprios textos, dado que introduz um elemento novo à dinâmica.

Ao final, depois de muitas dúvidas, Oswald passou um risco sobre as alternativas inicialmente concebidas e preferiu se restringir ao título principal. A “forma em romance de poema” desapareceu como proposta explícita, mas permanece como boa síntese para resumir a impossibilidade de classificar tal obra. Na versão derradeira, antes de ir ao prelo, o autor optou ainda por acrescentar as palavras do pseudo prefaciador Machado Penumbra, servindo como uma espécie de advertência ao leitor quanto à “alegre destruição” que se segue.

Entre memória e sátira: o pacto

A soma de todos os elementos expostos até aqui converge para uma composição radical, à beira da ilegibilidade, mas que mantém um fio de narratividade muito própria, próxima da extravagância. Ou seja: subsiste à destruição da linguagem um rastro ficcional que permeia os recursos formais e cria uma obra *sui generis*. Nesse sentido, chama a atenção que a verve miramarina apareça (des)articulada em soltos fragmentos, recolhidos pelo arbítrio da memória e desobedientes da sintaxe e da pontuação, mas sem conseguir apagar o entrecho autobiográfico articulado pela soma dos textos.

O narrador coloca em cena conteúdos e discursos diversos e dispersos que, no entanto, acabam por compor uma constelação sugestiva. Fragmento após fragmento, delinea-se a figura de um homem que recorda o passado e já não mais se reconhece nele, retomando-se sob uma ótica distanciada e consciente das circunstâncias. Por conta disso, pode até mesmo detectar a bizarrice provinciana.

A estrita cronologia dos eventos cede vez a uma bricolage de imagens mentais, em consonância com uma apreensão fragmentária e involuntária dos acontecimentos. Resulta, assim, uma trajetória conturbada, decadente, cujo desenho do rosto se compõe do entrecruzamento de dois tempos: passado e presente. De um lado, a rememoração promove a retentiva de cenas e conteúdos ligados aos anos de outrora; de outro, a natureza das lembranças e das associações está ligada a uma operação realizada *a posteriori*—fixada no momento da escrita.

Trata-se, pois, de uma visão acumulativa de duas dimensões temporais, entrelaçadas num só discurso, criando uma terceira margem para representar

o percurso biográfico. Ao modo de um centro magnético, que atrai a convulsão anárquica das imagens, o “eu” resiste enquanto fio condutor, cuja identidade se desvela aos poucos. Chama a atenção, aliás, a alta recorrência de frases articuladas em torno à primeira pessoa, como um elo a subsistir em meio à dispersão de imagens. Entendido pela ótica da linguística, o “eu” resultante de um texto “produz algo muito singular, que é exclusivamente linguístico: o ‘eu’ se refere ao ato de discurso individual no qual é pronunciado, e lhe designa o locutor” (Benveniste 289). Sob esse ponto de vista, subjetividade e linguagem se equivalem e tornam-se presentes ao leitor pelo ato mesmo das palavras. No caso de João Miramar, no entanto, a explosão dos sentidos é de tal ordem que suscita uma dúvida quanto à qualidade do sujeito que emerge das tais memórias.

Se, conforme afirma Benveniste, “o discurso provoca a emergência da subjetividade” (289), o jogo polifônico das imagens recortadas por João Miramar fixa então uma identidade desconcertante, que se dá a conhecer aos poucos. Ao rememorar, pergunta-se pela própria identidade e entrega-se ao método menos científico de fazê-lo, memórias que revisitam com frescor a trajetória percorrida.

Para entender melhor esse mecanismo, será útil recorrer às ideias de Henri Bergson em torno do tema. Em seu livro *Matéria e memória*, de 1939, apresenta uma sofisticada abordagem filosófica, inspirada no cientificismo do seu tempo, cujo mérito está em compreender o ato mnemônico enquanto um complexo processo de apropriação do passado e que envolve mediações. Ao lado da memória primeira, voltada para o registro linear dos fatos cotidianos—e submetida, portanto, à cronologia—, o filósofo francês caracteriza outra espécie de reminiscência, em que se leva em conta o percurso temporal, mas com o sentido de perceber nele os contrapontos, as variantes e as semelhanças. Nesse caso, o pensamento do presente é que passeia pelo passado e recolhe dele as imagens-lembranças significativas do vivido. Forma-se então uma teia de elementos pretéritos, mas relacionados ao aqui e agora de quem se lembra. Bergson considera ainda que essa segunda memória “não representa mais o nosso passado, mas joga com ele; e se ela merece ainda o nome de memória, não é mais porque conserva as imagens antigas, mas sim porque ela prolonga o seu efeito útil até o momento presente” (87). É quando a recordação se torna vizinha da imaginação, visto que o ato de rememorar está intimamente associado ao momento presente que resgata conteúdos passados. Conforme muda o instante presente, pode haver alteração nas lembranças. Cada imagem, quando isolada, guarda uma intensidade próxima a um clarão e se articula discursivamente com as outras, despertando conexões novas, associação de ideias. Bergson enfatiza que esse espírito livre de rememorar, quando ocorre, tem a ver com o estranhamento frente ao caráter prático da vida. Desperta uma intensidade própria, que repercute

a subjetividade vigente no momento da anamnese. Por meio de imagens e fragmentos, o ato mnemônico representa uma visão que envolve noções do particular e da totalidade, em simultâneo.

Ora, ao voltarmos a atenção para a aventura literária de Oswald, parecemos que as peripécias de linguagem das *MSJM* em muito se aproximam da operação relacionada ao segundo tipo de memória.⁸ A natureza desse fenômeno ajuda a compreender o mecanismo encontrado no texto oswaldiano, que apresenta uma imaginação também projetada em dois tempos. Enquanto o passado serve de arca de onde são recolhidas as imagens-lembranças, o tempo do discurso reorganiza os sinais e formula um novo contexto. Assim, interessa ao protagonista dar asas aos vínculos esquecidos ou laterais; quanto maior for o estranhamento das associações feitas, maior será a ênfase no ato da escrita. Como acontece no fragmento 55 (“Fio de luzes”):

O vento batia a madrugada como um marido. Mas ela perscrutava o escuro teimoso.

Uma longe claridade borrou a esquerda na evidência lenta de uma linha longa (*MSJM* 62).

Entregue ao fluxo de imagens e recordações, o discurso chama a atenção para si e, ao cabo, expressa a (in)consciência de uma identidade que se dá a conhecer—em flagrante delito. Deparamos, portanto, com um João Miramar que tem existência predominante no chamado tempo linguístico—ou tempo do discurso, como preferem alguns críticos.⁹

Os simulacros do passado não respondem mais por seu tempo e contexto. Tornam presente uma persona resultante de toda aquela trama de acontecimentos e alumbramentos pretéritos. Portanto, ao deixar em aberto o vínculo dos diferentes elementos que aproxima, a linguagem expressa uma vivência transcorrida no plano emocional e acena com um memorialismo de tipo moderno, vale dizer, de *escavação*. O conceito de escavação está aqui empregado no sentido proposto por Walter Benjamin num dos textos curtos incluídos no ciclo “Imagens do pensamento.” Sob o título “Escavando e recordando,” o filósofo sugere que o ato de rememorar não serve de instrumento para explorar o passado, mas é igual a um “meio onde se deu a vivência, assim como a terra é o meio no qual as antigas cidades estão soterradas” (239). Ao escavar a memória por debaixo dos fatos, o sujeito descobre “as imagens que, desprendidas de todas as conexões mais primitivas, ficam como preciosidades nos sóbrios aposentos de nosso entendimento tardio, igual a bustos na galeria do colecionador” (239). A metáfora dos bustos bem serve ao périplo da criação oswaldiana, que apresenta uma autobiografia escavada de modo sentimental e recolhe fragmentos de bustos caídos no chão.

Para dar vida a esse jogo, *MSJM* usa e abusa da parataxe, figura de linguagem que permite justapor elementos diversos por meio de conjunções ou não, sem o apoio da subordinação. Tal expediente intensifica os textos com uma multiplicidade de sentidos, ao mesmo tempo que dá forma a uma operação errante da rememoração. Por meio da parataxe, alteram-se os valores dos acontecimentos e desaparece a hierarquia entre os fatos ou entre as coisas, abrindo espaço para uma imaginação sem limites.

O notável, porém, é que esse procedimento acaba por configurar uma unidade de tom e de perspectiva pessoal ao conjunto. O efeito acumulativo de elementos ocorre tanto no plano da frase como no andamento de cada texto, também agregador de diferenças. Aos poucos, o estranhamento torna-se familiar e a prosa cede vez à poética.

Encontramos neste livro uma poesia contra o lirismo convencional, avesso às metáforas conhecidas. Oswald está deliberadamente interessado em obter o efeito estético perturbador e, com esse intento, utiliza-se da parataxe para intensificar a sinestesia das imagens. Não por acaso, boa parte das frases se entremostra longa e intrincada, quase ilegível, mas na verdade está composta da conjunção de pequenas imagens-lembranças que instauram o ritmo da frase e a aura textual. Como aparece, por exemplo, no fragmento 12 (“Cidade de Rimbaud”): “Mamãe queria que eu fosse o melhor dos alunos mas na abertura esplanada onde os outros bolavam caía vida do tinir das forjas e dos bondes no recorte de apitos e pregões” (48). A coordenação discursiva, finalizada com a conjunção copulativa “e,” faz com que elementos distintos do tempo e do espaço encontrem um nexos instantâneo.

Muitas vezes, o texto está composto de uma série de frases em paralelo, resultando numa espiral de significados. Fica o dito pelo não dito—como no fragmento 115 (“Glossário brasílico”), que se inicia de maneira estonteante: “O em vez e o éramos em cinco do Conde contradançavam com a cintura de charmeuse da Nair pedidora de citronadas, concordando ambos em que mancava o Pantico para a alegria ser universal” (86). Apesar de tratar-se de um rol alucinado de referências, sobressai o elemento afetivo da incorporação, proporcionado pelo uso frequente das conjunções e seus derivativos.¹⁰

Até mesmo os neologismos ajudam a reforçar o impulso gregário do texto, como no fragmento 45 (“Aix”): “Albornoz e cafetãs de pele cúprica turcavam no expresso internacional guardanapando suores velhos” (59). O estranhamento do adjetivo (turco) e do objeto (guardanapo) transformados em verbo bem pode ser entendido como um desdobramento da atmosfera onírica em que transcorre a memória. Os elos de associação se concebem livres a ponto de sobrepor-se às regras da gramática e à própria realidade.

Concluindo de outro modo: o livro oswaldiano propõe ao leitor uma espécie de *pacto paratático* no que se refere à linguagem e ao imaginário do protagonista. Coerente com essa proposta, sua escrita não deseja a dita

comunicação e sim uma expressão pura, associativa, a ser complementada durante a leitura com a atenção e vivência de quem lê, pois muitos são os vazios que permanecem em meio ao correr das palavras. Além disso, a parataxe também promove a simbiose do popular e do erudito, do baixo e do elevado, produzindo uma terceira possibilidade com esse encontro, como aparece no fragmento 41 (“Vaticano”): “Raffaello Sanzio d’Urbino / Ventania / Muitos lençóis / E rabanadas esportivas de profetas” (41). Versos típicos da surpresa oswaldiana. Com vistas a superar a hierarquia social das referências, a oralidade conjuntiva contamina boa parte das frases e dos fragmentos, transformando-se no fluxo dominante.¹¹

O texto procura igualmente atenuar o contraste das imagens e referências, à medida que o discurso as encadeia com naturalidade. Quando faz uso da conversa das ruas e dos salões, não o faz por fidelidade à fala, mas para acentuar, por via do cômico, os maneirismos de outros tempos. A exemplo do que aparece no fragmento 72 (“Sossegadas carambolas”): “O Dr. Pilatos com ohs e ahs emitira a Célia entre duas bananinhas uma opinião a meu respeito” (*MSJM* 68). Trata-se, por assim dizer, de uma oralidade que vem acompanhada de maleabilidade e surpresa.

O mesmo pacto linguístico contribui para evidenciar o espírito distanciado com que João Miramar enxerga o passado. Estabelecido no presente do discurso, ele dispõe de toda a liberdade formal para sugerir ou parodiar o ridículo de certas situações e personagens de outrora. As cenas vividas são referidas por meio do pretérito simples, mas com maior frequência em verbos conjugados no pretérito imperfeito—traço de estilo bastante sintomático. O protagonista não se furta em revelar a vida pregressa ao sabor dos ventos e transtornos, pois sabe que cresceu em meio à trama de hábitos e compromissos de uma sociedade provinciana em transformação. Transcorridos os anos, ele se pergunta por sua trajetória e o espelho fragmentário da memória lhe devolve um retrato complexo, multifacetado e com retoques de sátira, com ênfase na glosa de si mesmo e do meio que o circunda.

Esse efeito geral estaria também relacionado à parataxe, se levarmos em conta as considerações do crítico David Hayman (147) sobre o assunto. Ele ressalta que muitas obras escritas no período inicial da modernidade literária adotaram essa figura de linguagem enquanto estratégia discursiva voltada para criar uma “gramática da insubordinação.” Tal recurso transparece no âmbito da frase, mas pode influir a estrutura textual, ao promover a confluência de diferentes discursos. Em sua opinião, o emprego desse recurso estaria associado, desde então, a uma tendência pela descontinuidade e pelo choque irreverente (148). O estilo ágil da conjunção seria, inclusive, recorrente sobretudo quando se explora o clima farsesco de uma história. De certa maneira, é como se o emprego da parataxe tornasse mais aceitável ao leitor a incorporação de passagens incômodas ou repugnantes.

Hayman lembra ainda que não poucas vezes o narrador desse tipo de história assume ares de clown, o que lhe permite a liberdade de embaralhar coisas distintas ou mesmo indigestas, cabendo ao leitor preencher os vazios da narrativa. Ao adotar o espírito farsesco, o narrador faz com que a sua dose de veneno crítico à sociedade circundante se torne igualmente aceitável. É curioso como as conclusões do crítico norte-americano—estudioso da obra de James Joyce—se afinam perfeitamente ao livro do autor brasileiro e atestam a sintonia vanguardista que mobilizava o projeto oswaldiano. Mais curioso ainda se observarmos que Mário de Andrade emprega imagem semelhante ao comentar o livro do parceiro modernista. Antes de caracterizar a alegre destruição promovida por João Miramar, inicia seu artigo com uma confissão:

Uma das faculdades que mais admiro em Osvaldo é esse poder certo de interessar e divertir. E no claudismo do criador do mito futurista brasileiro há uma qualidade ainda por destacar: não é clown de profissão. A raridade do bom palhaço vem disso. (219)

Com esse comentário, o autor de *Macunaíma* queria também ressaltar o relativismo moral e social que permeia o livro, submetido a uma vocação clownesca e só assim capaz de confrontar a literatice nacional da época. Sob esse ângulo, desarma-se qualquer possibilidade de autobiografia edificante. Como se fosse um boneco de ventríloquo, o protagonista deixa registrado um percurso sentimental da cena autobiográfica e carrega nas tintas da sátira.

A resultante final, por sua vez, desemboca no riso crítico, riso que desestabiliza a hierarquia de valores, como se viu. Riso—assunto caro ao nosso autor, que já havia experimentado o humor corrosivo em *Pau Brasil*. E agora o faz com a prosa, de comicidade evidente e explosiva, a ponto de se tornar uma marca forte da sua personalidade literária. Ao tratar do assunto, em conferência bem posterior, de 1945, Oswald resume sua visão, que talvez possa ser esclarecedora na caracterização final do João Miramar que aqui se desenha. Diz ele: “Os filósofos procuram então dar a isso [o riso] um sentido. Dizem que é um complexo de inferioridade que se vinga. O riso se produz diante da pose que fracassa. Schopenhauer diz que o riso sai do contraditório” (1945: 40).

Essas afirmações serviriam bem para resumir a sagacidade da figura trágico-comica de João Miramar, personagem que um dia teve pose e a foi perdendo aos poucos, ao sabor das pequenas derrotas que surgiram. Mas, essa seria apenas uma hipótese e talvez pessimista demais, sem levar em conta o relativismo do pacto que envolve o estilo miramarino. Na contramão desse juízo, igualmente se pode pensar o livro sob a inspiração de outro trecho da mesma conferência: “A sátira é sempre a defesa individual ou social contra a opressão, o enfatuamento e as usurpações de qualquer espécie” (50).

Viés possível de defender, se pensarmos que o espírito satírico do protagonista, acionado a partir do presente que promove a parataxe e empresta uma vitalidade extra a esse mesmo personagem.

Notas

1. A primeira edição de *Memórias sentimentais de João Miramar* foi publicada em São Paulo, pela Independência, em 1924.

2. O primeiro volume da trilogia *Os condenados* foi publicado em São Paulo, pelas Oficinas Gráficas Monteiro Lobato, em 1922.

3. Depois da publicação em periódicos italianos, o *Manifesto del futurismo* teve sua tradução francesa, *Manifeste du futurisme*, publicada no jornal *Le Figaro*, em fevereiro de 1909.

4. Boa parte dos esboços de *MSJM* foi publicada em *O Pirralho*, jornal criado por Oswald de Andrade, que existiu entre 1911 e 1918.

5. A tradução pioneira do *Manifesto futurista* ocorreu, parcialmente, em março de 1909, no jornal *A República*, feita provavelmente por Manuel Dantas. Em dezembro do mesmo ano, foi publicada a tradução integral de Almáquio Dinis em *Diário de Notícias*.

6. As formulações da estética futurista e o modo como foram incorporadas pelos autores modernistas brasileiros aparece analisada no capítulo “Ser futurista” (Fabris 65–133).

7. Se confrontado com Macunaíma—personagem igualmente forte do nosso modernismo e declarado “sem caráter”—, a figura de João Miramar não se define facilmente. Há quem defenda a ideia de que as memórias miramarinas caracterizam um “herói à procura de seu caráter e de uma consciência crítica que possa lhe dar um fundamento para agir” (Jackson 59). Acreditamos que essa leitura adota uma perspectiva um tanto positiva, quase redentora, para compreender a rememoração feita. A procura de caráter do protagonista oswaldiano, no entanto, não se consuma, pois sua trajetória é interrompida no último capítulo, em forma de sucinta entrevista. Momento derradeiro do livro que só reafirma a ironia e o desalinho. Uma outra interpretação possível seria a de compreender a trajetória de Miramar como uma expressão da impossibilidade de se formar o caráter naquele ambiente social, tal foi a desordem dos fatos e afetos que mobilizou o protagonista. Contenta-se rememorar, mas sem o poder de julgamento ou finalização.

8. Oswald de Andrade foi leitor de Bergson e faz referência ao livro do filósofo sobre o riso na famosa conferência “A sátira na literatura brasileira” (1945).

9. Dentre os quais destaca-se Gerard Genette, que qualifica o discurso narrativo em três tempos: o do enunciado, o dos acontecimentos tratados e ainda o tempo do ato narrativo produtor, que se dá durante a leitura (13–26). Não seria demasiado considerar que a estratégia oswaldiana procura induzir uma leitura em que predomina o choque de conjunções.

10. Rodrigues Lapa opina, em seu livro sobre estilística da língua portuguesa, que um importante papel das conjunções está relacionado ao valor afetivo, de modo a subestimar as diferenças em nome da contiguidade (200).

11. Em seu estudo sobre a *Canção de Rolando*, Erich Auerbach (83–105) associa o uso da sintaxe paratática a efeitos de natureza plástica, pois essa técnica dilui uma “cena” em uma série de pequenas parcelas acidentais e desse modo afrouxa a relação explicativa entre os “quadros estáticos.” Auerbach ainda sugere que o emprego da parataxe está mais associado ao caráter cômico-realista, ao promover um estilo “que não descansa na periodicidade nem nas figuras de linguagem, mas no ímpeto de blocos de discurso, independentes e justapostos (95).

Obras citadas

- Andrade, Mário de. “Oswaldo de Andrade.” (1924) In: Batista, Marta Rossetti; Lopez, Telê Porto Ancona; Lima, Yone Soares de (Org.). *Brasil, 1º tempo modernista—1917–29, documentação*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP), 1972.
- Andrade, Oswald de. “A sátira na literatura brasileira.” *Boletim Bibliográfico da Biblioteca Pública Municipal de São Paulo* 7 (1945): 39–52.
- . *Memórias sentimentais de João Miramar*. (1924) São Paulo: Globo; Secretaria de Estado da Cultura, 1990.
- Auerbach, Eric. *Mimesis*. (1953) Trad. George B. Sperber. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- Bastide, Roger. “Os condenados, de Oswald de Andrade.” *Revista do Brasil* 51 (1942): 106.
- Benjamin, Walter. *Rua de mão única*. (1950) Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- Benveniste, Emile. *Problemas de linguística geral*, vol 1. (1996) Trad. Maria da Gloria Novak e Maria Luisa Neri. Campinas: Pontes, 2005.
- Bergson, Henri. *Matière et mémoire: Essais sur la relation du corps à l'esprit*. (1896) Paris: Presses Universitaires de France (PUF), 1985.
- Bernard, Suzanne. *Le poème en prose: de Baudelaire jusqu'à nos jours*. Paris: Librairie A.G.-Nizet, 1994.
- Campos, Haroldo de. “Miramar na mira.” In: Andrade, Oswald. *Memórias sentimentais de João Miramar*. São Paulo: Globo; Secretaria de Estado da Cultura, 1990a. 5–33.
- Candido, Antonio. “Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade.” *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1977. 57–87.
- Coutinho, Afrânio. *Introdução à literatura no Brasil*. (1959) 15ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.
- Fabris, Annateresa. *O futurismo paulista: Hipóteses para o estudo da chegada da vanguarda ao Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- Fonseca, Maria Augusta. *Dois livros interessantíssimos: Memórias sentimentais de João Miramar e Serafim Ponte Grande—edições críticas e ensaios*. 2006. 567 f. Tese

- (Livre-docência em Teoria Literária)—Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), São Paulo, 2006.
- . *Por que ler Oswald de Andrade*. São Paulo: Globo, 2008.
- Genette, Gerard. *Discurso da narrativa*. (1972) Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1995.
- Hayman, David. *Re-Forming the Narrative: Toward a Mechanics of Modernist Fiction*. Ithaca: Cornell UP, 1987.
- Jackson, K. David. *A prosa vanguardista na literatura brasileira: Oswald de Andrade*. Trad. Heloísa Nascimento Alcântara de Barros e Maria Lúcia Prisco Ramos. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- Lapa, Manuel Rodrigues. *Estilística da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1965.
- Marinetti, Filippo Tommaso. “Manifesto futurista.” In: Teles, Gilberto de Mendonça, 1977. 83–88.
- Saraiva, Arnaldo. *Modernismo brasileiro e modernismo português: Subsídios para o seu estudo e para a história das suas relações*. Campinas: Editora da Unicamp, 2004.
- Teles, Gilberto de Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: Apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 até hoje*. Petrópolis: Vozes, 1977.