

PACTO E LINGUAGEM NAS MEMÓRIAS DE JOÃO MIRAMAR

ABSTRACT: The 1924 *Memórias sentimentais de João Miramar* (*The Sentimental Memoirs of João Miramar*) is generally considered Oswald de Andrade's most experimental work in the field 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 art and unity remain a challenge to the critic. This essay aims to analyze the language of this book as "a living portrait of our social machine" – in the words of the conservative Machado Penumbra, author of the supposed preface – and proposes parataxe as a key to understand Miramar's stile.

Keywords: *Memórias sentimentais de João Miramar*; Oswald de Andrade; Brazilian modernism; parataxe; hybrid genres; Brazilian fiction.

RESUMO: *Memórias sentimentais de João Miramar*, de 1924, costuma ser considerado o livro de Oswald de Andrade de maior experimentação, no campo da ficção. Incorpora as ideias futuristas, que o autor conheceu durante a primeira viagem a Paris, mas é inclassificável quanto ao gênero literário. Sua arte e unidade ainda desafiam o olhar crítico, mesmo contando com uma farta bibliografia a respeito. Este ensaio analisa a linguagem do livro como um "quadro vivo de nossa máquina social" – nas palavras do conservador Machado Penumbra, que supostamente a apresenta – e propõe a parataxe como elemento chave para entender o estilo miramarino.

Palavras-chave: *Memórias sentimentais de João Miramar*; Oswald de Andrade; modernismo brasileiro; parataxe; gêneros híbridos; prosa brasileira.

*

1. Linguagem e destruição

"O livro saiu a mais alegre das destruições" (Batista, Lopez e Lima 219). Foi com essa denominação certa e aguda que Mário de Andrade acolheu *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924), 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 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), 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* que a arte oswaldiana revela explícita adesão ao experimentalismo. Nele, 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), 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.

A versão final, concebida um ano antes da publicação, levou a uma intensa cirurgia sobre os escritos originais. Em essência, o autor cortou adjetivos e evitou o excesso de descrição (Fonseca 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 desse trabalho 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, Valery 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).

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 rescritas. 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 as linhas gerais que marcam o memorialismo desse livro.

Prosa poética composta de uma série de fragmentos curtos, assemelha-se a um amplo tabuleiro de memórias em que cada trecho 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 textos 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 percebe nesta frase do segmento 10 ("Derrapage") tomada ao acaso: "A viúva envelhecida era um peito de tábuas. E num canto Madô chorava o destino das Madalenas" (*Memórias sentimentais de João Miramar* 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 (*Memórias sentimentais de João Miramar* 58).

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

Depois 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 arbitrárias 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 entremos que termina por dar realce ao conteúdo crítico e satírico com que se apresenta.

Como no caso das referências sensuais ou amorosas de Maria da Glória, que ele caracteriza com algum distanciamento no texto 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
(*Memórias sentimentais de João Miramar* 46).

Ou ainda quando se refere ao próprio casamento, no texto 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
(*Memórias sentimentais de João Miramar* 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") (*Memórias sentimentais de João Miramar*
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 Penumbra – escritor "à
antiga" e também personagem, que se mostra condescendente com os
experimentalismos do colega literato.

*

Mesclados tantos estímulos literários, a síntese resultante assemelha-se a uma
rede de associações 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, *Memórias sentimentais de João Miramar* 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, configurando um "cinematismo contínuo" (Candido 51)

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" (*Memórias*

sentimentais de João Miramar 20). mas com igual poder inventivo na criação de uma “acelerada imagística sonoro-visual” (*Memórias sentimentais de João Miramar* 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 *Memórias sentimentais de João Miramar*, 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 Valéry Larbaud, escritores que o modernista brasileiro conhecera em Paris e de quem se tornara admirador.

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 (*Do Pau-Brasil à antropofagia e às utopias* 6-7).

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 (*Do Pau-Brasil à antropofagia e às utopias* 8).

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 desde o 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.” (*Memórias*

sentimentais de João Miramar 26).

Mário de Andrade repisa o argumento, em seu artigo sobre o livro (Batista, Lopez e Lima 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 acentua o espírito zombador dos textos e salta aos olhos a artificialidade implicada nos rituais sociais e na linguagem que os acompanha. Exemplos disso podem ser encontrados em muitas páginas da obra, mas vamos citar apenas a separação do protagonista, apresentada no fragmento 52 (“Indiferença”) da seguinte maneira: “E meu divórcio recrudescer por sentença regular com Celiázinha homologada à mãe em sete anos e mais rombos no meu pátrio poder por maravilhosa graça do imenso juriconsulto dos Jucás e Totós” (*Memórias sentimentais de João Miramar* 61).

Bem se percebe como o uso do diminutivo, a presença materna e os rombos prescritos pelo juriconsulto – 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 no jogo de sarcasmo e de crítica social e, no limite, resgata um sentido de unidade desconhecido à primeira vista. Observada em retrospectiva, a acumulação de tantas circunstâncias e fragmentos termina por sugerir uma trajetória de vida – e sinaliza uma positividade para o livro, ao final das contas.

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. O mosaico das *Memórias sentimentais de João Miramar* configura 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 livro, passa a aceitar o procedimento proposto. A sobreposição alucinada das imagens evidencia a linha condutora do imaginário, ao mesmo tempo que reforça o experimentalismo do texto.

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, principalmente com o sentido de contrastá-la com o modo tradicional de pensar e agir. Interessa mais apontar o entrelaçamento 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 de Oswald 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.

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, em caderno datado de 1923 (Fonseca 45-46):

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

Os subtítulos arrolados são bastante significativos da oscilação vivida pelo criador ao tentar definir a própria criação. Ao mesmo tempo, configuram uma fuga deliberada ao horizonte dos gêneros tradicionais. Nesse sentido, é curiosa e desconcertante a caracterização do livro como um “poema misterioso 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 a obra 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 (14-15) em que qualifica essa forma de escrita como marcada pelos traços de unidade orgânica, gratuidade e brevidade.

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, ao tomarmos a escrita das *Memórias sentimentais de João Miramar* 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 concebidas inicialmente 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.

2. 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: sem conseguir, no entanto, apagar o entrecho autobiográfico articulado pelo conjunto do livro.

O narrador coloca em cena conteúdos e discursos diversos e dispersos que, no entanto, acabam por compor uma constelação sugestiva. Fragmento após fragmento, delineia-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, torna-se atento à 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 (289), “o discurso provoca a emergência da subjetividade”, 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 à 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 assim uma teia de elementos pretéritos, relacionada ao aqui e agora de quem se lembra. Bergson considera ainda que essa segunda memorização “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” (Bergson 87). É quando a recordação se torna vizinha da imaginação, visto que o ato de rememorar está intimamente associado ao momento presente, que resgata os conteúdos passados. Conforme muda o instante presente, pode haver alteração nas lembranças.

Cada imagem, quando isolada, guarda uma intensidade próxima a um ‘clarão’ (Bergson 89) 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, parece-nos que as peripécias de linguagem das *Memórias sentimentais de João Miramar* em muito se

aproximam da operação relacionada ao segundo tipo de memória. A natureza desse fenômeno ajuda a compreender o mecanismo encontrado no viés oswaldiano, que apresenta uma imaginação 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 uma dimensão nova. Dessa maneira, pode incorporar os vínculos esquecidos ou marginais; quanto maior é o estranhamento das associações feitas, maior será a ênfase no ato da escrita, como acontece no texto 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 (*Memórias sentimentais de João Miramar* 62).

Entregue ao fluxo de imagens e recordações, o texto 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.

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 fragmentos 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" (Benjamin 239).

Ao escavar reminiscências por debaixo dos fatos, o sujeito também 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" (Benjamin 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, *Memórias sentimentais de João Miramar* 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 entrecho, também agregador de diferenças. Aos poucos, o estranhamento torna-se familiar e a prosa cede vez à poesia.

Por certo encontramos nesse livro uma posição 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: são compostas, porém, 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" (*Memórias sentimentais de João Miramar* 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" (*Memórias sentimentais de João Miramar* 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.

Até mesmo os neologismos ajudam a reforçar o impulso gregário da linguagem, como no fragmento 45 ("Aix"): "Albornoz e cafetãs de pele cúprica turcavam no expresso internacional guardanapando suores velhos" (*Memórias sentimentais de João Miramar* 59). O estranhamento do adjetivo (turco) e do objeto (guardanapo) transformados em verbo sugerem um desdobramento da atmosfera onírica em que transcorre a memória. Os elos de associação se concebem livres a ponto de se sobreporem às regras da gramática e à própria realidade.

O crítico alemão Eric Auerbach, em ensaio sobre o poema *Canção de Rolando*, formula um raciocínio útil para entender a questão. Ele associa o uso da sintaxe paratática a efeitos de natureza plástica, pois esse recurso 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 dessa linguagem está mais associado ao caráter cômico-realista, ao promover um estilo "que não descansa na periodicidade nem nas figuras de tal linguagem, mas no ímpeto criar de blocos de discurso, independentes e justapostos" (Auerbach 95). Curiosamente, são reflexões

que se aplicam ao experimento de Oswald.

Logo, podemos concluir de modo mais incisivo: 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" (*Memórias sentimentais de João Miramar* 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 textos, transformando-se no fluxo dominante.

A visão miramarina procura igualmente atenuar o contraste das imagens e referências, à medida que o texto 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" (*Memórias sentimentais de João Miramar* 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 tempo presente, 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. Em sua opinião, durante o período inicial da modernidade literária, muitas obras adotaram essa figura de linguagem inspiradas por uma "gramática da insubordinação". Tal recurso transparece no âmbito da frase e pode influir na 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 (Hayman 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 – igualmente se aplicam ao experimento do escritor brasileiro e atestam a sua sintonia vanguardista. Mais curioso ainda se observarmos que Mário de Andrade emprega imagem semelhante ao comentar a aventura 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. (Batista, Lopez e Lima 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, fator que desestabiliza a hierarquia de valores, como se viu antes. 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 seja 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” (Boletim Bibliográfico da Biblioteca Pública Municipal de São Paulo 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 imaginar o livro sob 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” (Boletim Bibliográfico da Biblioteca Pública Municipal de São Paulo 50). Viés possível de defender, se pensarmos que o espírito satírico do protagonista, pautado pelo fluxo da parataxe e empresta uma vitalidade e inteligência extras para retratar a decadência de certa sociedade.

Qual das duas leituras estará com a razão?

Bem, neste caso, o melhor a fazer é seguir o exemplo de Oswald: deixar a questão em aberto...

Obras citadas

Andrade, Mário de. “Oswaldo de Andrade.” 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. [Publicação original: *Revista do Brasil* 27.105 (1924): 26-32.]

Andrade, Oswald de. “A sátira na literatura brasileira.” *Boletim Bibliográfico da Biblioteca Pública Municipal de São Paulo* 7 (1945): 39-52.

_____. “Manifesto da poesia Pau-Brasil”. *Do Pau-Brasil à antropofagia e às utopias*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, p. 3-10.

_____. *Memórias sentimentais de João Miramar*. São Paulo: Globo; Secretaria de Estado da Cultura, 1990. [1ª ed.: São Paulo: Independência, 1924].

Auerbach, Eric. “A nomeação de Rolando como chefe de retaguarda do exército franco”. *Mimesis*. Tradução de George B. Sperber. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 83-105.

Bastide, Roger. “Os condenados, de Oswald de Andrade.” *Revista do Brasil* 51 (1942): 106.

Benjamin, Walter. *Rua de mão única*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Brasiliense, 1987.

Benveniste, Emile. *Problemas de linguística geral*, vol 1. Trad. Maria da Glória Novak e Maria Luisa Neri. Campinas: Pontes, 2005.

Bergson, Henri. *Matière et mémoire: Essais sur la relation du corps à l'esprit*. Paris: Presses Universitaires de France (PUF), 1985. [1ª ed.: 1939].

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, 1990, p. 5-34.

- Candido, Antonio. "Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade." *Vários escritos*. São Paulo: Duas cidades, 1990. p. 57-87.
- Coutinho, Afrânio. *Introdução à literatura no Brasil*. 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*. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1995.
- Jackson, Kenneth 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.
- Hayman, David. *Re-forming the narrative: toward a mechanics of modernist fiction*. Ithaca: Cornell University Press, 1987.
- Lapa, Manuel Rodrigues. "As conjunções." In: *Estilística da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1965.
- Marinetti, Filippo Tommaso. "Manifesto Futurista." In: 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, p. 89-94.
- 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.