

O PREFÁCIO E A INFÂNCIA: ASPECTOS DO ESTILO MIRAMARINO
THE PREFACE AND THE CHILDHOOD: ASPECTS OF MIRAMARIN STYLE

Everardo Borges Cantarino¹
 Mestre em Ciência da Literatura (Teoria Literária)
 Colégio Pedro II/Universidade Federal do Rio de Janeiro
 (everardocantarino@yahoo.com.br)

RESUMO: A linguagem literária do romance **Memórias sentimentais de João Miramar** rompe com as fórmulas acadêmicas do passado, para tratar de uma realidade urbana em transformação no início do século XX em São Paulo, em que convivem o moderno e o arcaico. João Miramar é o autor ficcional do livro, o narrador e o protagonista que encarna essa dicotomia, já que a composição de seu texto é vanguardista, mas ele se insere no conservadorismo da classe de cafeicultores que se instala na cidade, na formação da burguesia urbana no Brasil. Este artigo se propõe a analisar alguns aspectos da técnica empregada pelo escritor ficcional na escrita de suas memórias para uma melhor compreensão do estilo de Oswald de Andrade, o escritor real.

Palavras-chave: Modernismo. Modernidade. Crítica e interpretação.

ABSTRACT: The literary language of the novel **Memórias sentimentais de João Miramar** disrupts with academic formulas of the past, to deal with a changing urban reality in the early twentieth century in São Paulo, where the modern and the archaic live. João Miramar is the fictional author of the book, the narrator and the protagonist who embodies this dichotomy, since the composition of his text is avant-garde, but he is included into the conservatism of coffee growers class that settles in the city, in the formation of urban bourgeoisie in Brazil. This article proposes to perform an analysis of some aspects of the techniques employed by the fictional writer in writing his memoirs for a better comprehension of the Oswald de Andrade's style, the real writer.

Keywords: Modernism. Modernity. Criticism and interpretation.

Introdução

O romance **Memórias sentimentais de João Miramar**, escrito por Oswald de Andrade, é composto por 163 capítulos, extremamente reduzidos, chegando mesmo a haver aqueles constituídos por apenas uma ou duas frases de poucas palavras. Essa inovação criou na crítica uma elasticidade ao se caracterizar e denominar esses pequenos trechos, ou fragmentos, ou diminutos blocos, até porque, além de sintéticos, há certa autonomia entre eles, o que altera a acepção clássica de capítulo. Apesar dessas particularidades, adotaremos em nosso estudo a denominação “capítulo”, como fez, entre outros, Mário de Andrade no ensaio “Oswaldo de Andrade” de 1924, dedicado ao estudo do **Miramar**, e também Samira

¹ Doutorando em Ciência da Literatura (Teoria Literária) Na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Bolsista do CNPq.

Nahid Mesquita que comparou as **Memórias sentimentais de João Miramar** com as **Memórias póstumas de Brás Cubas**, de Machado de Assis, pontuando os também curtos capítulos do romance machadiano. Assim, os capítulos do romance de Oswald de Andrade seriam um aprofundamento do que fora feito no século XIX por Machado, o que confirma, a nosso juízo, o olhar que Oswald tinha para o nosso passado literário, reutilizando, nesse caso, aquilo que dos períodos anteriores continha valor para o século XX, ou seja, o passado que não se encontrava estagnado, desprovido de significado diante da nova realidade². Oswald, nas **Memórias sentimentais**, também inovaria incorporando ao texto o aparato paratextual de um livro, que costuma ter funções pré-definidas e são extratextos, como o prefácio, a epígrafe, o título. Esse aparato torna-se texto na obra oswaldiana, pois gera outros significados que extrapolam a sua função inicial. Esses aspectos estruturais somados aos gramaticais geraram uma linguagem vanguardista que surpreendeu e provocou forte impacto na recepção.

O Modernismo brasileiro da primeira fase (1922-29) se fundamenta numa proposta de renovação a partir da ruptura com as fórmulas acadêmicas, consideradas estagnadas em suas proposições artísticas e temáticas. Nessa época, a vida se modificava, o Rio de Janeiro e São Paulo, cada um a seu modo, cresciam e incorporavam em seu dia a dia as novas técnicas dos tempos modernos. Além dos avanços tecnológicos do transporte, da comunicação, da diversão, também no campo social havia novidades. A população operária crescia, fortemente marcada pela imigração em São Paulo, e a elite, com um passado rural oligárquico de raízes escravistas, se recompunha em um presente urbano burguês conservador. Também se renovava o acirramento de conflitos políticos na esfera do poder, assim como os questionamentos aos papéis sociais então consagrados, como o da mulher, por exemplo, que começavam a ganhar forma. Nesse contexto, mesmo quando a arte não é explicitamente social, observa-se que a proposta modernista não dissocia o estético do ideológico. No “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”, por exemplo, divulgado no mesmo ano da publicação das **Memórias sentimentais de João Miramar**, Oswald de Andrade afirma logo nas primeiras frases do texto: “A poesia existe nos fatos. Os casebres de açafreão e de ocre nos verdes da Favela, sob o azul cabralino,

² Na conferência pronunciada por Oswald de Andrade na *Sorbonne*, em 1923, intitulada “O esforço intelectual do Brasil contemporâneo”, o autor referiu-se aos romances de Machado de Assis como “nossas melhores obras de ficção” (2011b, p. 43).

são fatos estéticos” (1978, p. 5). Ao conferir à realidade vulgar a qualidade de estético, Oswald carrega de sentido ideológico o texto que produz. *Miramar* se insere nesse contexto, com sua composição moderna, provocando muitas polêmicas.

A estrutura móvel das Memórias sentimentais

O ensaio “Estouro e libertação”, de Antonio Candido, publicado em 1945, foi um “estudo fundamental sobre a prosa de Oswald” (CAMPOS, 1971b, p. 106). De fato, antes de Candido, os estudos críticos realizados na década de 1920 foram mais pontuais, identificando inovações no campo da expressividade ou demarcando alguns aspectos do debate sobre a formação nacional. Na década de 1930, a crítica voltou-se sobremaneira para uma literatura social mais pragmática, deixando de lado a produção da primeira fase do Modernismo brasileiro. Só na década de 1940, num esforço praticamente isolado do grupo Clima, se tentou fazer uma nova leitura da obra de Oswald de Andrade, com destaque para a análise de Antonio Candido. Podemos dizer que esse trabalho de Candido publicado em 1945 foi revisto e atualizado em 1970, com o ensaio “Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade”. O crítico propõe, então, uma análise conjunta de **Memórias sentimentais de João Miramar e Serafim Ponte Grande**, denominando os romances de “o par ímpar”, pela rebeldia, experimentação e novos percursos que ambos descobrem. Dentre as observações de Candido está o estilo baseado no choque, na surpresa, na descontinuidade, na tentativa de simultaneidade, além de salientar a diretriz satírica das obras. Este último é um aspecto importante, pois ao enfatizar a sátira na composição do texto, Antonio Candido realiza uma leitura da obra considerando o campo ideológico. Ou seja, quando a sátira recai, por exemplo, sobre o “empolado palavrório”³ dos discursos provincianos, oposto à fórmula oswaldiana, há uma crítica ideológica sendo exercitada, porque a partir da sátira ao estético acadêmico, mesmo que não haja um engajamento político-social convencional, questiona-se também o ambiente social no qual prolifera aquele tipo de discurso. Assim, Antonio Candido situa na crítica a proposta modernista que movimenta a renovação nos campos estético e ideológico.

³ Expressão de Oswald de Andrade, no artigo “Modernismo atrasado”.

Outro importante trabalho de revisão da obra de Oswald de Andrade foi feito pelos poetas concretos. Destacamos de Haroldo de Campos dois ensaios sobre **Memórias sentimentais de João Miramar** e um sobre **Serafim Ponte Grande**. “Miramar na mira” e “Estilística miramarina” saíram em 1964, ano da segunda edição das **Memórias sentimentais**, e “Serafim: um grande não-livro” teve a sua versão final publicada em 1971, na segunda edição do respectivo romance. A leitura de Haroldo enfatiza as inovações estéticas, ressaltando o estilo telegráfico, a técnica cinematográfica, a influência das artes plásticas, da vanguarda europeia, da estética do fragmentário, como um novo valor, que movimenta não apenas o campo estético, mas também, necessariamente, categorias ideológicas, na medida em que estabelece novos horizontes nas expectativas do que seja a arte, produzida num novo contexto em que as técnicas industriais estão presentes no cotidiano das cidades que ganham uma nova dinâmica, sobretudo após a Primeira Grande Guerra.

Dentre os trabalhos críticos realizados a partir da década de 1970, recorreremos ao do norte-americano Kenneth Jackson, cujo livro intitulado **A prosa vanguardista na literatura brasileira: Oswald de Andrade** foi publicado no Brasil em 1978. Jackson observa que os artistas modernistas brasileiros absorveram as tendências da vanguarda europeia para efetuar a ruptura com os ideais e modelos retóricos parnasianos e pensar o país a partir de novos paradigmas. Dito de outra forma, Jackson reconhece ser o contexto daqui bastante diferente do europeu. Enquanto as vanguardas europeias situam-se em uma realidade de grande avanço tecnológico, no Brasil, as inovações na linguagem artística foram associadas a temas nacionais cuja perspectiva era “uma observação mais precisa da vida brasileira” (JACKSON, 1978, p. 13). Daí Kenneth Jackson estabeleceu que as obras vanguardistas do Modernismo brasileiro seriam aquelas que reivindicam mudanças empregando o lastro do experimentalismo das vanguardas artísticas europeias do início do século XX adaptado ao contexto brasileiro. Seria esse o caso dos romances **Memórias sentimentais de João Miramar** e **Serafim Ponte Grande**, de Oswald de Andrade.

Embora Kenneth Jackson tenha abordado vários aspectos das **Memórias sentimentais de João Miramar**, apontando possíveis caminhos a serem aprofundados, nos deteremos aqui aos aspectos estruturais da obra. O crítico

apresenta dois conceitos, desdobrados de estudos de críticos que o antecederam, que consideramos importantes para a recepção das **Memórias sentimentais**: a existência de um processo de amadurecimento de João Miramar, da infância à meia-idade; e o fato de caber à recepção do texto realizar dois níveis de leitura complementares, uma “vertical” e outra “horizontal”.

O processo de amadurecimento de João Miramar, sustentado por uma cronologia das fases de sua vida ocultada pela composição do romance, se estabelece conforme ele rememora os eventos de sua vida e procede à escrita, o que proporciona a Miramar assimilar e revelar níveis de consciência e atitudes críticas ao longo do livro. Quanto aos dois níveis de leitura, a “vertical” se concentra em cada episódio do romance que se apresenta fechado em si mesmo, ou seja, cada episódio contém uma experiência completa de uma vivência do protagonista, o que gera a “autonomia” dos capítulos. A leitura “horizontal” se apoia na cronologia da vida de Miramar, mesmo que esta esteja camuflada pelo estilo fragmentário e pela ausência de um enredo evidente na superfície do texto. Sobre isso Haroldo de Campos escreveu: “embora a pulverização dos capítulos habituais produza um efeito desagregador sobre a norma da leitura linear, não deixa de existir um rarefeito fio condutor cronológico” (1971b, p. 104).

Sendo as **Memórias sentimentais** um projeto de livro “feito de elementos que se deveriam articular no espírito do leitor” (CAMPOS, 1971b, p. 104), a leitura se potencializa com a montagem de blocos, chamados por Jackson de “estruturas significativas”, em que a recepção é responsável pela justaposição de capítulos por critérios temáticos, linguísticos ou outros, sem necessariamente seguir a ordem em que aparecem no romance, ampliando as possibilidades de interpretação do romance, cujo princípio articulador dos episódios não é a lei da causalidade, como ocorria num romance realista-naturalista tradicional, no qual um capítulo é seguido necessariamente de outro, até o desfecho do enredo, como um processo de causa e efeito, o que conduz a narrativa a uma sequência com início, meio e fim, facilmente detectada pela recepção. No **Miramar**, há uma colagem de episódios que justapostos geram uma ordenação que, no nível da narração, não estabelece uma sequência vital. Daí que a ordem dos episódios não é determinada por uma lógica imperativa.

Assim, o encadeamento dos episódios, como uma “colagem de impressões” feita com ironia e humor, dá ao romance “o relato de memórias sob a forma de uma antologia de acontecimentos, como um álbum de fotografias que apresentasse uma visão sincrônica da vida de Miramar” (JACKSON, 1978, p. 27). A articulação das duas leituras, a “vertical” e a “horizontal”, numa perspectiva complementar em busca de um sentido ao que parece desconjuntado, possibilita a organização de estruturas que permitem a identificação dos níveis de consciência e das atitudes críticas de Miramar ao longo da história de sua vida rememorada.

Portanto, a leitura dos episódios da vida de Miramar registrados como fragmentos em um total de 163 capítulos exige da recepção uma postura ativa. Kenneth Jackson referiu-se a essa estrutura como um “quebra-cabeça” a ser montado e interpretado pelo leitor. Usando de outra imagem que nos parece mais próxima ao dinamismo das estruturas móveis das **Memórias sentimentais de João Miramar**, Flávio Loureiro Chaves refere-se ao **Miramar** como um “discurso caleidoscópico, composto de fragmentos, sempre expostos a novas perspectivas de leitura” (1970, p. 17). Também Lucia Helena diz da descontinuidade compondo “um painel caleidoscópico móvel e fragmentado” (1985, p. 92). A ideia do caleidoscópio, que rearranja continuamente os fragmentos coloridos formando novas imagens, nos parece dimensionar o potencial contido no processo de colagem dos fragmentos das **Memórias sentimentais**, que exige um leitor ativo, não só do ponto de vista interpretativo, mas também da própria montagem, selecionando e combinando os fragmentos disponibilizados pelo autor, numa associação de imagens e ideias.

Na década de 1920, os primeiros críticos a analisarem as **Memórias sentimentais de João Miramar** já apontavam para a necessidade de um leitor ativo, capaz de juntar as “peças soltas” que constituem uma antologia da vida de João Miramar. Sérgio Buarque de Holanda e Prudente de Moraes, neto, em ensaio publicado em 1925 na revista **Estética**, afirmam:

Uma das características mais notáveis deste ‘romance’ do Sr. Oswald de Andrade deriva possivelmente de certa feição de antologia que ele lhe imprimiu. [...] Se o autor em vez de situar esses episódios [da infância de Miramar] na página 15 ou 16 onde estão, os houvesse colocado na página 119 onde o romance termina, o conjunto pouco perderia. Isso não importa em dizer que o livro não tem unidade, não tem ação e não é construído. É a própria figura de João Miramar que lhe dá unidade, ligando entre si todos os

episódios. A construção faz-se no espírito do leitor. Oswald fornece as peças soltas. [...] É só juntar e pronto. (1974, p. 218-219)

No entanto, essa junção não se apresenta de modo óbvio. As experiências lembradas por João Miramar em episódios que isoladamente detêm autonomia, por serem completos, como já dissemos, e por isso criarem perspectivas críticas sobre si mesmo, são dotadas de uma linguagem poética que encobre, em certa medida, os acontecimentos da vida de Miramar e exigem do leitor a postura de “descobrir e elaborar um significado e uma continuidade mais profundos, inerentes aos fragmentos, mas nunca formulados explicitamente” (JACKSON, 1978, p. 26). Assim, o plano poético, além de velar os acontecimentos de cada episódio, camufla a sua continuidade, pois o estilo fragmentário da obra em geral desarticula o relato cronológico. Entretanto, João Miramar se reconhece no ato de escrever as suas memórias, restabelecendo a continuidade como um procedimento fundamental das **Memórias sentimentais de João Miramar**. Daí que as “estruturas significativas” da obra implicam numa “inter-relação entre as perspectivas críticas de João Miramar e a composição dos fragmentos de prosa” (JACKSON, 1978, p. 23). Analisaremos a seguir uma “estrutura significativa” montada com o prefácio (“À guisa do prefácio”) e os quatro primeiros capítulos. O fato de esse bloco se constituir por segmentos contínuos no romance é mero acaso.

Técnicas do escritor João Miramar – À Guisa do Prefácio

A apresentação aos leitores do livro **Memórias sentimentais de João Miramar** é feita no prefácio escrito por Machado Penumbra, um personagem do romance. Mais estritamente, Penumbra, um homem das letras, de certa forma, pontua a trajetória de João Miramar em suas vivências literárias, desde que se conheceram no Instituto Histórico e Geográfico, onde se reunia a intelectualidade da província, numa noite em que Penumbra fora o orador daquela sessão, até pouco depois da publicação do livro de memórias de Miramar, cuja autoria do prefácio coube ao amigo das letras. Portanto, Machado Penumbra e João Miramar, em relação às realidades literária e extraliterária, estão no mesmo nível, ambos são personagens do romance de Oswald de Andrade.

Como o prefácio das **Memórias sentimentais** foi escrito ficticiamente por um personagem, para apresentar a obra supostamente escrita por outro

personagem, o autor ficcional, adquire uma função distinta da tradicional, pois não faz a apresentação direta do romance do escritor Oswald de Andrade. Além do prefácio, o título do romance indica que as memórias ali registradas são de João Miramar, que assume ao mesmo tempo as funções de narrador, personagem e autor do romance, registrando suas lembranças passadas. Resumindo, o prefácio não se dirige a Oswald de Andrade, mas a João Miramar. Dessa forma, a relação tradicional dos papéis que cabem aos agentes da realidade extraliterária e aos agentes ficcionais é embaralhada, e, portanto, questionada. Afinal, quem seria o autor das **Memórias sentimentais**, Oswald ou Miramar?

Na primeira frase do prefácio, elaborada como uma notícia que não ocorreu no mundo real, Machado Penumbra confirma a ficcionalidade: “João Miramar abandona momentaneamente o periodismo para fazer a sua entrada de homem moderno na espinhosa carreira das letras” (ANDRADE, 1971, p.9). Portanto, o prefácio faz parte do jogo ficcional que Penumbra anuncia, ou seja, ele se integra à obra de ficção escrita por Oswald enquanto texto inicial. Por isso, mesmo entendendo que o autor efetivo das **Memórias sentimentais** seja Oswald de Andrade, haja vista não haver um texto miramarino e outro, diferente, oswaldiano, isto é, o texto miramarino é prosa oswaldiana, tentaremos aqui extrair do prefácio e dos quatro primeiros capítulos da infância de Miramar, na sequência desse estudo, um perfil do autor ficcional e de algumas de suas técnicas enquanto escritor, visando compreender melhor a prosa oswaldiana.

Machado Penumbra buscou justificar, no prefácio, aquela escrita moderna de João Miramar como “o produto improvisado e portanto imprevisto e quiçá chocante para muitos, de uma época insofismável de transição” (ANDRADE, 1971, p. 9). Essa época seria o período forjado a partir da Primeira Guerra Mundial, que acarretou mudanças profundas na vida cotidiana. O estilo e a personalidade de Miramar, segundo Penumbra, são frutos dessa época, “nasceram das clarinadas caóticas da guerra”, como decorrência da “embaralhada de inéditos valores” (ANDRADE, 1971, p. 9). O prefaciador chama de guerra todo o período que se seguiu aos primeiros bombardeios, mesmo o pós-guerra, devido às mudanças políticas, econômicas, técnicas e comportamentais que afetaram a sociedade. Inclusive a sociedade brasileira que, apesar de um tanto distanciada da conflagração europeia, sofrera os seus reflexos, com o impulso à industrialização, a maciça

imigração de trabalhadores europeus e o progresso tecnológico dos transportes e comunicação.

A cidade de São Paulo, portanto, crescia e se transfigurava num mundo onde as coisas não tinham mais definição. As “ideias novas” e as “práticas novas” que valorizavam a ação, em detrimento ao tradicional repouso dos finais de semana, se inseriam com intensidade na vida da cidade no pós-guerra. Havia um frenesi pelos esportes, danças, bebedeiras, tóxicos, competições, cinemas, passeios, viagens, treinamentos, corridas, parques de diversões etc. (SEVCENKO, 1992, p. 33). A ação irradiava novas significações na nova sociedade, e a herança cultural mantida no mesmo formato do passado tornara-se obsoleta. Os novos valores estavam ligados sobretudo à mobilidade e à ação. Nicolau Sevcenko escreveu: “Nesse desempenho físico, em que o corpo é a peça central, os agentes da ‘ideia nova’ se expõem a um intenso bombardeio sensorial e emocional, que se torna a substância energética em si mesma da ação” (1992, p. 32). Essa exposição era uma característica dos novos tempos, da nova civilização, daí que as investigações psicológicas, fundindo as noções de interior e exterior do indivíduo, impulsionadas pelo trabalho de Freud, se desenvolvem na literatura do século XX, como em Marcel Proust, Virginia Woolf, entre outros.

A guerra deixara também um quadro político instável, um conflito social em efervescência, com greves e agitações operárias crescentes. Talvez por isso Machado Penumbra tenha escrito que o tratado de Versalhes “não foi senão um minuto de trégua numa hora de sangue. Depois dele, assistimos ao derramamento orgânico de todas as convulsões sociais” (ANDRADE, 1971, p. 9). A guerra foi transformadora da sociedade. Após o seu fim, não houve um retorno ao estado anterior. Nas palavras de Sevcenko:

Mas foi a escala sem precedentes da destruição maciça desencadeada pela primeira guerra tecnológica que eliminou fisicamente das posições decisivas os homens ligados ao lastro cultural dos séculos anteriores. Após a Guerra, seja pela morte, afastamento ou desmoralização dos antigos líderes, uma nova geração emergiu: jovens portadores da “ideia nova”, gente vinda do seio do caos metropolitano e formada nele. (1992, p. 32-33).

As mudanças não dizem respeito só às instâncias de poder, mas também à sensibilidade. Sérgio Milliet escreveu em 1925:

A guerra fora um inferno de cinco anos que arruinou o mais enraigado sentimentalismo. Um Cendrars de após guerra, sem braço, de rosto recortado, não pode mais se comover com galanteios fáceis enxertados na sabença dos sonetos de colarinho engomado. (1972, p. 240)

As investigações psicológicas, portanto, são um aspecto da época. Segundo Machado Penumbra, o modo de ser e de escrever de João Miramar parecem um produto daquele período, que a conflagração europeia legou ao mundo moderno. E com ironia afirma tornar-se “lógico que o estilo dos escritores acompanhe a evolução emocional dos surtos humanos” (ANDRADE, 1971, p. 10). Assim, o texto de João Miramar e a sua subjetividade contêm as marcas de um tempo de transição.

Entretanto, apesar de Penumbra inscrever Miramar em seu tempo, buscou mostrar a recusa por parte do autor ficcional da investigação psicológica, substituída por painéis de eventos cuja análise em profundidade ocorre em relação à engrenagem da sociedade, conforme registra o prefaciador: “*Memórias sentimentais* – por que negá-lo? – é o quadro vivo de nossa máquina social que um novel romancista tenta escarpelar com a arrojada segurança dum profissional do subconsciente das camadas humanas” (ANDRADE, 1971, p. 10-11, grifo do autor). De fato, no texto miramarino não há um processo meditativo, de interiorização, de autorreflexão do narrador ou de qualquer personagem, mas pode-se observar que a exterioridade da personalidade de Miramar se aproxima de sua interioridade no processo da escrita das memórias, conforme ele adquire consciência. A palavra “subconsciente” na frase destacada não diz respeito ao indivíduo, isoladamente, ela produz uma crítica ao contexto social em que João Miramar está situado.

Técnicas do escritor João Miramar – A Infância

Nos quatro primeiros capítulos, nos quais João Miramar recorda a sua infância mais remota, os painéis foram constituídos por lembranças afetivas. Portanto o mundo interior de Miramar se revela no exercício da escrita, contudo sem a conotação de um romance psicológico. Nesse sentido, a análise desses quatro capítulos possibilita um melhor reconhecimento de aspectos do estilo miramarino que Machado Penumbra busca apresentar ao leitor no prefácio. Em todos eles há um tédio que se situa nos objetos da realidade exterior lembrados, percebidos contemplativamente por Miramar, sem que esse fastio seja evocado por um

processo de mergulho interior. Entretanto, a identificação do enfado revela uma percepção do narrador em relação à realidade em que estava inserido.

No primeiro capítulo do livro, “O PENSIEROSO” (ANDRADE, 1971, p.13), o desencanto de João Miramar se expressa a partir do seu olhar de menino sobre o mundo. Esse passado longínquo lembrado, o mundo antigo, o mundo da infância, fora fixado na memória do autor pela monotonia das ações previsíveis e dos objetos vagos: uma cidade sem graça; um circo sem mistérios; as obrigações e os ritos religiosos repetitivos e esvaziados de significado; o espaço da casa e o espaço da rua assemelhavam-se num cotidiano sem alegria. O tédio está no mundo exterior e marcaria João Miramar pelo viés do desencanto. Esse passado está distante, cronologicamente falando em relação ao tempo da escrita das **Memórias**, mas próximo do ponto de vista afetivo.

Embora as **Memórias sentimentais de João Miramar** abordem o cotidiano comum de seu autor ficcional, não se constituem como uma escrita trivial de exposição de traços de uma época. Miramar aproxima-se dos objetos com os quais estabeleceu uma relação afetiva para assim traçar o seu itinerário, como painéis montados pela recordação de suas impressões, se negando a uma estratégia meditativa, introspectiva. Evita repetir fórmulas do passado, tais como as românticas em relação ao fastio do mundo. Nessa perspectiva, é possível ao menino, por exemplo, instaurar no presente da narrativa o seu discurso, como digressão, no último parágrafo do capítulo. Dessa forma o menino escapole momentaneamente do tédio, pela imaginação e pelo humor, e registra no texto a opressão daquela realidade enfadonha: “– Senhor convosco, bendita sois entre as mulheres, as mulheres não têm pernas, são como o manequim de mamãe até embaixo. Para que pernas nas mulheres, amém”.

Apesar de escrever um livro de suas memórias, Miramar não busca resgatar uma origem, ao contrário, escreve para desarticular o passado estabelecido, desencantado, e faz isso desarticulando o discurso pelo viés humorístico. Esse seria o método do escritor Oswald de Andrade, que de fato é o autor do romance. No “Manifesto Antropófago”, Oswald de Andrade foi explícito ao usar a alegria como oposto ao conservadorismo, este representado pelo “estado tedioso”. Escreveu Oswald: “A alegria é a prova dos nove” (1978, p. 18). Talvez aqui possamos identificar um equívoco que norteou a primeira fase do movimento modernista

brasileiro, ou seja, a crença no progresso representado, em Oswald de Andrade, como alegria em oposição ao desencanto do passado estagnado. No entanto, todos sabemos hoje, demonstrado no fluxo da história, que o progresso não socializado e disparatado gera desencantos e desilusões.

Os títulos dos capítulos das **Memórias sentimentais de João Miramar**, ou mesmo das obras oswaldianas, em geral têm função que extrapola a finalidade ilustrativa ou atrativa. Quase sempre integram o conteúdo do texto, orientando ou completando a sua significação. O segundo capítulo, “ÉDEN” (ANDRADE, 1971, p. 14), demarca a cidade de São Paulo enquanto referência espacial das lembranças de Miramar. Nesse sentido, o título parece irônico, pois São Paulo, para quem conhece a cidade, não é o Éden, o lugar de delícias, o paraíso tropical que muitos europeus imaginaram ter descoberto com a chegada das caravelas na América. O tempo histórico dos fatos lembrados da infância de Miramar nesse capítulo, tudo indica, data do final do século XIX, início do XX. Isso não é demarcado com precisão, nem importa muito. Entretanto importa o registro de que a cidade de São Paulo ainda não apresentava grandes evoluções da tecnologia, se comparadas com as que surgiriam por decorrência da Primeira Grande Guerra.

Há apenas duas frases nesse capítulo que, justapostas, articulam imagens e ideias. Na primeira, o narrador contesta o olhar europeu, representado pela cultura livresca, que forja imagens exóticas sobre cidades de continentes afastados: “A cidade de São Paulo na América do Sul não era um livro que tinha cara de bichos esquisitos e animais de história”. Na segunda frase, o narrador busca representar a realidade da sua infância com imagens capazes de conter as contradições existentes: “Apenas nas noites dos verões dos serões de grilos armavam campo aviatório com os berros do invencível São Bento as baratas torvas da sala de jantar”. Portanto, na cidade de São Paulo, ao contrário do que imaginavam os que viviam lá na Europa, “cara de bichos esquisitos” só aparecia “nas noites dos verões”, com os insetos. Assim, “as baratas torvas” voavam pela sala de jantar acompanhadas dos “berros do invencível São Bento”. Registra-se que a escrita das **Memórias sentimentais** se dá em um tempo bem adiante, em relação à infância e da criação do “invencível São Bento”.

A Associação Atlética São Bento foi um time de futebol fundado em 1914, campeão paulista desse mesmo ano com um time fortíssimo, uma verdadeira

seleção, formado por jogadores que haviam estudado no Ginásio São Bento. Deste “invencível São Bento”, Miramar/Oswald extraiu os berros, provavelmente da torcida, e por isso não são de pavor mas de diversão, mesmo que haja momentos de tensão em uma partida de futebol. Esses berros de tensão e diversão são justapostos no texto aos voos das “baratas torvas”, forjando uma imagem imprevista, com elementos modernos e arcaicos – o futebol e os insetos. Essa imagem guarda ainda uma referência à presença do imigrante na cidade de São Paulo. O futebol, esporte inicialmente praticado por clubes de imigrantes, introduzido no Brasil na última década do século XIX, se desenvolveu no início do século XX. O primeiro Campeonato Paulista de Futebol foi disputado em 1902 por cinco clubes. Em sua autobiografia, Oswald se declara mackenzista, apesar de o “xodó da cidade” ser o Paulistano (2011a, p. 57). Em outro trecho do mesmo livro, o som gerado pela torcida de futebol parece ter despertado desde o início a atenção do autor:

Da janela lateral de nossa sala de jantar eu avistava as copadas árvores da chácara do Conselheiro Ramalho, na Consolação, que desciam até a atual Avenida 9 de Julho. Detrás, vinha um clamor que se elevava de quando em quando na tarde quieta. Era o futebol que nascia. (2011a, p. 56)

Instalados na cidade sul-americana, esses europeus imigrantes não têm aquela visão de “Éden” criada pelos europeus do além Atlântico. Assim, a partir das duas frases justapostas, o corpo do texto desse capítulo acaba por se constituir em um painel antiéden e estabelece uma relação antitética com o título.

Se a busca do artista vanguardista europeu pelo primitivismo desembocou muitas vezes no exotismo, em Oswald de Andrade, como em outros modernistas brasileiros, o primitivo não parece uma aberração, afinal esse é um elemento sempre próximo em nossa cultura, jamais distanciado conforme se dava na cultura europeia. Por isso Antonio Candido formulou que “as terríveis ousadias de um Picasso, um Brancusi, um Max Jacob, um Tristan Tzara, eram, no fundo, mais coerentes com a nossa herança cultural do que com a deles” (2010, p. 128).

Assim a imagem de São Paulo do tempo da infância do autor ficcional, quando a cidade ainda não apresentava grandes evoluções tecnológicas, recebeu dois elementos da modernidade tratados humoristicamente para o exercício da crítica: mesmo sem aviões, a cidade tinha “campo aviatório”, para insetos; e “os berros do invencível São Bento” podem representar também o frenesi dos esportes

alcançado no pós-guerra. Esses dois elementos da modernidade justapostos a elementos primitivos formam em seu conjunto uma imagem que busca representar parte da realidade brasileira vista por dentro, na qual são encontradas as contradições do moderno e do arcaico, ao invés de mostrar dela apenas o invólucro conforme as imagens registradas por uma “Kodak excursionista”, que se limita a expor a casca, o paisagístico, a cor local, o que resulta no exotismo pela falta do olhar crítico (CAMPOS, 1972). Portanto, no método de João Miramar, encontramos as matrizes da poesia pau-brasil.

O título do terceiro capítulo, “GARE DO INFINITO” (1971, p. 14), é uma metáfora do falecimento do pai de João Miramar. O painel, escrito em primeira pessoa e com o tempo verbal no pretérito, é constituído de índices que se somam, desde o anúncio da doença do pai até a configuração da morte. O menino observa os acontecimentos a certa distância e sofre mudanças em sua rotina que independem de sua vontade.

Uma característica da narrativa em primeira pessoa no texto memorialista é o estabelecimento da dualidade em relação ao tempo, no caso, de João Miramar enquanto narrador e como personagem que viveu o que ele próprio está narrando. A identidade desses sujeitos não é exatamente a mesma, devido ao tempo transcorrido. Nessa perspectiva, o escritor João Miramar explora outros níveis da temporalidade. O narrador memorialista coloca os eventos no passado, estabelecendo uma relação de ulterioridade com eles, por isso o tempo verbal da narrativa está no pretérito. No entanto, busca se aproximar do momento presente dos acontecimentos narrados.

A técnica do escritor para alcançar este efeito está na elaboração “da sintaxe do texto do capítulo, imitativa da sintaxe infantil, do tempo da matéria narrada” (MESQUITA, 1995, p.153). Dessa forma, pela sintaxe, o menino Miramar assume o discurso narrativo, revivendo os acontecimentos como se estivessem ocorrendo no presente da narrativa. Na primeira frase do capítulo, por exemplo, os elementos são coordenados por uma conjunção aditiva que se repete, tal qual a sintaxe infantil: “Papai estava doente na cama e vinha um carro e um homem e o carro ficava esperando no jardim”. A estrutura sintática infantil prevalece nas outras frases do capítulo. Observa-se também que a representação, por exemplo, da casa para onde o menino foi levado, na segunda frase, se estabelece a partir da seleção

dos objetos feita pelo menino, daquilo que mais lhe chama a atenção, numa perspectiva também infantil de livre associação de ideias e de imagens: “uma casa velha que fazia doces”; “a sala do quintal onde tinha uma figueira na janela”. Ainda mais: a linguagem infantil, além do predomínio da coordenação na sentença e da seleção de ideias e imagens feita pela criança, instaura a inocência e a pureza diante do fato trágico: “[...] a voz toda preta de mamãe ia me buscar para a reza do Anjo que carregou meu pai”.

Oswald de Andrade, em outras obras, também faria uso dessa linguagem e desenvolveria esse estilo infantil. Mais do que apenas um aspecto da sua linguagem literária, o “estado de infância” caracteriza em Oswald uma visão de mundo, da vida e da arte: “Neles [nos artistas] bate a pulsação da desgraça alheia. E por isso tiram do seu manto mágico as altas surpresas da poesia e da arte. É um estado de infância esse que acompanha o artista em toda a sua vida” (ANDRADE, 2011c, p. 456).

Apesar de já ter sido reduzido a um entendimento superficial pela crítica, o “estado de infância” no autor vem sempre vinculado às experiências lúdicas da humanidade que se confrontam com as pressões racionalistas. Para a realização dessas experiências, necessita-se de garantias que se estabelecem, conforme palavras de Oswald de Andrade, a partir de “um sentimento que acompanha o homem em todas as suas idades e que chamamos de constante lúdica” (1978, p. 126)⁴, compreendida, assim como a religiosidade⁵, enquanto uma dimensão do ser humano que o acompanha desde a origem, em todos os tempos e espaços. É nessa “constante lúdica” que se deposita a possibilidade de uma “arte livre”, autêntica, original. Nesse sentido é que está a marca da infância em Oswald de Andrade, como a alegria das crianças em sempre se depararem com um novo achado, a cada instante. Assim, a vida é sempre o momento presente, sem projeções, preocupações ou justificativas com um futuro por vir, ou com um passado que já não é mais. O presente é o próprio momento da criança, no qual está contida a sua potência total. Por isso, na poesia pau-brasil, o elogio ao lúdico humano, que prevalece na criança, como no poema a seguir (ANDRADE, O, 1972, p. 42):

3 de maio

⁴ Tese “A crise da filosofia messiânica”, escrita de 1950.

⁵ Oswald compreendia o sentimento religioso como sentimento órfico.

Aprendi com meu filho de dez anos
Que a poesia é a descoberta
Das coisas que eu nunca vi

Com esse espírito infantil, o artista se coloca diante da vida e da obra. Ele situa-se, portanto, no “estado de infância” próprio ao artista e que o acompanha por toda a vida. Mas isso tem como consequência o seu desajuste na sociedade, por não conseguir se adaptar aos padrões estabelecidos na engrenagem social. O artista é incapaz de seguir o modelo de adulto ideal civilizado, por isso traz consigo o estigma dos marginalizados, segundo Oswald, “do primitivo, do louco e da criança” (2011c, p. 456).

No quarto capítulo, “GATUNOS DE CRIANÇAS” (1971, p. 14-15), o estilo infantil é o mesmo com que se forjou o terceiro capítulo: narrativa em primeira pessoa, sintaxe infantil e seleção de ideias e imagens sob a perspectiva da criança. Entretanto há um elemento novo neste episódio: a presença de gente marginalizada, representada pelos ciganos. Há também uma diferença significativa em relação ao circo do primeiro capítulo: aqui ele é vivo, em oposição àquele “circo vago e sem mistério” (ANDRADE, 1971, p.13). E quem propicia a magia do circo são os ciganos, os que estão à margem da engrenagem social.

O episódio é constituído por três frases. A primeira diz: “O circo era um balão aceso com música e pastéis na entrada”. Confirmam-se a sintaxe infantil e a livre associação de ideias e imagens na perspectiva da criança. O mesmo ocorre na segunda frase, na qual o narrador revela ao leitor que o menino Miramar se sentia rei, pois toda aquela alegria do espetáculo circense parecia voltada para ele: “E funâmbulos cavalos palhaços desfiaram desarticulações risadas para meu trono de pau com gente ao redor”. Daí que o menino sentiu o desejo de viver sempre aquele momento, aquela felicidade. Teve então “inveja da vontade de ter sido roubado pelos ciganos”. A inveja surgiu porque a vontade de ser roubado pelos ciganos era um desejo proibido, diante do medo que os adultos inculcavam nas crianças quando um povo cigano chegava a uma localidade, repetindo continuamente que aqueles estranhos tinham por hábito raptar crianças. Por isso os pequenos deveriam se precaver. Daí a inveja que o narrador, o menino Miramar, sentiu daqueles que podiam ter a “vontade de ter sido roubado pelos ciganos”, aquela gente diferente que produzia todo o encantamento do circo, um novo mundo oposto ao mundo

tedioso que o menino Miramar até então conhecia. Assim, o primitivo, o louco, a criança e o artista se identificam no estigma dos marginalizados.

Considerações finais

Na elaboração de seu romance, o autor ficcional João Miramar tem como estratégia configurar as personagens diante do leitor mais pelos seus discursos do que pelas suas ações. Trata-se de um texto, conforme observou Samira Nahid Mesquita, mais voltado para “uma trama da linguagem do que de peripécias” (1995, p. 152). Nessa perspectiva, a “estrutura significativa” analisada pode nos dizer muito do estilo miramarino, que busca desarticular a linguagem e a temática passadista consagradas e se empenha em construir uma literatura moderna.

Machado Penumbra, no prefácio, não identifica no texto de João Miramar um embate posto entre um modernismo e um passadismo. Para ele, o estilo do autor das **Memórias** é decorrência da confusão provocada pela guerra, como já dissemos. Por isso a sua condescendência para com o colega das letras e seu estilo, e a ironia de “reconhecer o direito sagrado das inovações” (ANDRADE, 1971, p. 10). O romance de João Miramar parece não incomodar pois, na ótica de Machado Penumbra, não há ameaças ao *status quo*. As inovações daquela prosa de João Miramar ameaçam apenas “o ouro argamassado pela idade parnasiana”. Ou seja, a oposição que se configura no estilo miramarino seria entre uma suposta idade de ouro parnasiana, anterior à guerra, em que havia um equilíbrio, e o período da conflagração europeia. Como Penumbra considera a guerra um distúrbio momentâneo, propõe que se espere “com calma os frutos dessa nova revolução que nos apresenta pela primeira vez o estilo telegráfico e a metáfora lancinante”. No fundo, Penumbra não acredita que aquelas inovações vinguem em um país como o Brasil, que “desde a idade trevosa das capitâneas, vive em estado de sítio”. E arremata: “Somos feudais, somos fascistas, somos justicadores” (ANDRADE, 1971, p. 10). Temos aí o sarcasmo oswaldiano.

Ou seja, o autor real, Oswald de Andrade, usa de uma retórica empolada no discurso de Machado Penumbra para fazer a crítica à “inteligência brasileira” da época, como também de suas deduções intelectuais frágeis, elaboradas a partir de um ponto de vista conservador e simplório. O erro maior de Penumbra parece ter sido tentar caracterizar a linguagem de Miramar como deslocada do contexto

brasileiro e circunstanciada pela guerra, e por isso efêmera. Daí a sua complacência para com a obra do amigo, apesar de não concordar com aquele estilo.

O personagem Machado Penumbra funciona como representação da elite paulista urbana, conservadora, da qual João Miramar também faz parte. O primeiro encarna a vocação do intelectual de província, que detém informações atualizadas de sua época que extrapolam o provincianismo, mas não as articula para além de suas perspectivas consolidadas. Sabe, por exemplo, do debate crítico de artes plásticas que ocorria naquele momento histórico na Europa, e também do debate em torno da formação de uma língua por modernistas. Mas não vê potência nas **Memórias sentimentais de João Miramar**. Certamente há em Machado Penumbra um caminho para se entender como João Miramar, o herói que viveu a vida burguesa sem se recriminar, aceitando as regras do jogo, sem qualquer propósito de atuar sobre a realidade no sentido de modificá-la, escreveu uma obra tão moderna, na qual, pela sátira, se subteme uma crítica à sociedade, ele incluído. O estilo de João Miramar se constrói como avesso de Machado Penumbra, mas no campo ideológico, ambos pertencem à mesma classe social.

Referências

ANDRADE, M. de. Oswald de Andrade. In: BATISTA, M. R.; LOPEZ, T. P. A.; LIMA, Y. S. de (Org.). **Brasil: 1º tempo modernista – 1917/29**: Documentação. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros – USP, 1972, p. 219-225.

ANDRADE, O. de. **Memórias Sentimentais de João Miramar / Serafim Ponte Grande**. 3. ed. / 2. ed. Obras completas de Oswald de Andrade v. 2: Romances. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; MEC, 1971. (Vera Cruz, 155).

_____. **Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias**. 2. ed. Obras completas de Oswald de Andrade v. 6: Manifestos, teses de concursos e ensaios. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. (Vera Cruz, 147-E).

_____. **Poesias reunidas**. 3. ed. Obras completas de Oswald de Andrade v. 7: Poesias. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; MEC, 1972. (Vera Cruz, 166).

_____. **Um Homem sem Profissão. Memórias e confissões. Sob as Ordens de Mamãe**. 2. ed. Obras completas de Oswald de Andrade. São Paulo: Globo, 2011a.

____. O esforço intelectual do Brasil contemporâneo. In: _____. **Estética e política**. 2. ed. rev. e ampl. Obras completas de Oswald de Andrade. São Paulo: Globo, 2011b, p. 39-53.

____. Do órfico e mais cogitações. In: _____. **Estética e política**. 2. ed. rev. e ampl. Obras completas de Oswald de Andrade. São Paulo: Globo, 2011c, p. 457-460.

CAMPOS, H. de. Estilística miramarina. In: _____. **Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010. p. 97-107. (Debates, 247).

____. Miramar na mira. In: ANDRADE, O. de. **Memórias Sentimentais de João Miramar / Serafim Ponte Grande**. 3. ed. / 2. ed. Obras completas de Oswald de Andrade v. 2: Romances. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; MEC, 1971a. p. xi-xlviii. (Vera Cruz, 155).

____. Serafim: um grande não-livro. In: ANDRADE, O. de. **Memórias Sentimentais de João Miramar / Serafim Ponte Grande**. 3. ed. / 2. ed. Obras completas de Oswald de Andrade v. 2: Romances. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; MEC, 1971b. p. 99-127. (Vera Cruz, 155).

____. Uma poética da radicalidade. In: ANDRADE, O. de. **Poesias reunidas**. 3. ed. Obras completas de Oswald de Andrade v. 7: Poesias. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; MEC, 1972. p. xi-lxi. (Vera Cruz, 166).

CANDIDO, A. Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade. In: _____. **Vários escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1970a. p. 57-87.

____. Estouro e libertação. In: _____. **Vários escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1970b. p. 33-50.

____. Literatura e cultura de 1900 a 1945. In: _____. **Literatura e sociedade: Estudos de Teoria e História Literária**. 11. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010. p. 117-145.

CHAVES, F. L. Contribuições de Oswald e Mário de Andrade ao romance brasileiro. In: _____. (Org.). **Aspectos do Modernismo brasileiro**. Porto Alegre: Publicações da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1970. p. 9-38.

HELENA, L. **Totens e tabus da modernidade brasileira: símbolo e alegoria na obra de Oswald de Andrade**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; UFF, 1985.

HOLANDA, S. B. de; MORAES NETO, Prudente de. Oswald de Andrade: Memórias sentimentais de João Miramar – S. Paulo, 1924. **Estética**, Rio de Janeiro, Livraria Odeon, v. 1, n. 2, p. 218-222, jan./mar., 1925, fac-símile 1974.

JACKSON, K. **A prosa vanguardista na literatura brasileira**: Oswald de Andrade. Tradução de Heloisa Nascimento Alcantara de Barros; Maria Lucia Prisco Ramos. São Paulo: Perspectiva, 1978. (Elos, 29).

MESQUITA, S. N. Memórias póstumas de João Miramar / Memórias sentimentais de Brás Cuba. In: TELES, G. M. *et al.* **Oswald Plural**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1995. p. 147-157.

MILLIET, S. Tendências. In: BATISTA, M. R.; LOPEZ, T. P. A.; LIMA, Y. S. de (Org.). **Brasil: 1º tempo modernista – 1917/29**: Documentação. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros – USP, 1972. p. 240-242.

SEVCENKO, N. **Orfeu extático na metrópole**: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

Recebido em 29 de fevereiro de 2016
Aceito em 12 de maio de 2016