



Memória e esquecimento em *Memórias Sentimentais de João Miramar*

Ariadne Leal Wetmann*

Resumo: Este ensaio tem por objetivo analisar a relação do romance *Memórias Sentimentais de João Miramar* com a memória e o passado, sempre instigante. A partir de processos lingüísticos e estilísticos abundantes na obra em questão, principalmente a metonímia, constatou-se a ênfase de Oswald de Andrade na memória como processo, e não tanto como finalidade. Isso constitui boa parte da verdadeira transgressão dessa obra fundamental para o Modernismo, e não um simples rompimento com o passado.

Palavras-chave: Oswald de Andrade; memória; passado; metonímia; Modernismo.

Abstract: This essay intends to analyze the always instigating relationship of the novel *Memórias Sentimentais de João Miramar*, from the Brazilian writer Oswald de Andrade, with the memory and the past. It is remarkable the emphasis of the author in the memory as a process, and not so much as a purpose, noted by the stylistic and linguistic processes, mainly metonymy, that profuse in the novel. These processes constitute most of the real transgression of that modernist novel, and not merely a rupture with the past.

Keywords: Oswald de Andrade; memory; past; metonymy; Modernism.

Partindo do princípio de que indagações do senso comum podem levar a frutíferas reflexões, o presente trabalho procurará analisar um aparente paradoxo que envolve a obra *Memórias Sentimentais de João Miramar*, de Oswald de Andrade. A leitura desta poderia suscitar o estranhamento em relação à ficcionalização do tema das memórias pelo articulador mais emblemático do Modernismo brasileiro, movimento conhecido por ter como objetivo a ruptura com a tradição, que poderia ser entendida como rejeição ao passado em si. Como evocar memórias sem firmar compromisso com o passado, perguntar-se-ia esse hipotético leitor.

A questão crava raízes na própria Semana de Arte Moderna, e mesmo antes, tendo como base o acirrado debate entre os artistas que a compuseram, Oswald como ardente e destacado defensor, e os críticos literários, artistas e jornalistas que de pronto tomaram como atribuição resguardar as instituições supostamente ameaçadas. A disputa configurou, em grande parte, as feições do Modernismo como as conhecemos, conferindo-lhes muito da

* Graduada em Letras pela UFRGS, mestranda do PPG-Letras/UFRGS na área das Literaturas Brasileira, Portuguesa e Luso-Africanas e bolsista pela CAPES. Fui pesquisadora voluntária do projeto "A Desconstrução do Épico na Literatura Portuguesa do Século XX, coordenado pela Profa Dra. Jane Fraga Tutikian, tendo participado de três edições do Salão de Iniciação Científica da universidade.

polêmica e da irreverência associadas a seu imaginário. Maria Eugênia Boaventura destaca, em sua compilação de artigos da época, o quanto as discussões eram pautadas, de ambos os lados, por um espírito meramente provocativo, que não raro extrapolava as questões literárias. A polarização faz com que pareça razoável opor os “bárbaros” da Semana, termo definido pelo aliado Sérgio Buarque de Hollanda (2000, p.37-39), a toda e qualquer tradição, visto serem reivindicadas pelos conservadores. Segundo Boaventura,

Os apelos de modernização do pequeno grupo, a princípio, soaram como imposição e arrogância. O incendiário artigo de Oswald de Andrade, na véspera da inauguração da Semana, provocou a debandada de muita gente que havia aderido à festa [...]. Reclamava um crítico impaciente: ‘um dos gênios, o Andrade das adiposidades, agrediu feroz e irreverentemente vultos consagrados [...]’ Essa estratégia inicial, de ataque à tradição, harmonicamente defendida pelos modernistas, acirrou o ânimo e se tornou o mote de toda a crítica contrária. (BOAVENTURA, 2000, p.23)

É claro, a idéia de oposição total não resiste a uma segunda análise. Hoje se sabe que o “Andrade das adiposidades”, apesar de muito confortável naquela escaramuça, e mesmo dando forma a ela, conhecia profundamente os clássicos da literatura brasileira e da literatura universal, bem como os admirava. Isso fica bem claro em seus ensaios, como os reunidos postumamente no volume *Estética e Política*. Aliás, alguns meses após a semana, Oswald publica um artigo dedicado a separar classicismo de “academismo”, e também futurismo de “marinetaismo”, outra crítica constante aos modernistas brasileiros. Sua definição de clássico é esclarecedora:

É preciso também que se concorde numa coisa: clássico é o que atinge a perfeição de um momento humano e o universaliza (Fídias, o Dante, Nicolas Poussin, Machado de Assis). Academismo, não. É cópia, imitação, é falta de personalidade e de força própria (ANDRADE, 1992, p.19).

Assim, de acordo com Sérgio Milliet, o objetivo era combater “o anacronismo das normas tradicionais da arte e não a própria substância do passado eternamente moldável às feições novas da sensibilidade” (apud BOAVENTURA, 2000, p.30). Entretanto, refutado o paradoxo do “leitor” referido anteriormente, mostra-se interessante abordar as relações entre *Miramar*, a memória e o passado. Começamos por relembrar algumas das características da obra nesse sentido.

É importante notar, primeiramente, que o percurso do tempo na narrativa é perfeitamente linear. Podem-se entrever os fatos da vida de Miramar em sua ordem cronológica. A inovação reside no fragmentário, tanto representado pela organização em trechos quanto pela linguagem, “sintética e fulgurante”, nas palavras de Antonio Candido (1970, p.44), constantemente associada ao cubismo e ao cinema. Ressalte-se também que, em

termos de registro da memória, Oswald compõe um rico painel no qual se entrelaçam todos os sentidos pelos quais a acessamos, bem como todos os seus aportes: muitas vezes, em uma mesma impressão, unem-se o visual, o auditivo, o tátil e o gustativo, bem como o discurso direto de outros, oral ou escrito, e a repercussão dessas palavras no próprio discurso de Miramar. O trecho seguinte é um ótimo exemplo dessa interação:

Matricularam-me na escola modelo das tiras de quadros nas paredes alvas escadarias e um cheiro de limpeza. [...] começou a aula da tarde um bigode de arame espetado no grande professor Seu Carvalho. No silêncio tique-taque da sala de jantar informei mamãe que não havia Deus porque Deus era a natureza. Nunca mais vi o Seu Carvalho que foi para o inferno. (ANDRADE, s/d, p.47)

Está claro que o entendimento do menino Miramar sobre o paradeiro do professor reflete a explicação de sua mãe, bem como não é mais o que o adulto pensa. E a sucessão dos sentidos obedece a uma concatenação, a visão do branco trazendo o cheiro de limpeza. Assim, percebe-se que pelo menos um recurso característico da memória como processo individual está presente, a associação de idéias, e que a relação com o passado tem nuances insuspeitas. Logo se vê que não é um passado confinado, domesticado em seu lugar distante e descrito com neutralidade, distanciando mais ainda a obra da tradição narrativa realista estrita. O que foi dito e pensado sobre o decorrido oscila no discurso e na memória de Miramar, dissolvendo os contornos entre o pensamento presente e o passado, principalmente nos fragmentos dedicados à infância.

Já a recriação das recordações com novos elementos constitui-se como a própria tônica da obra. Não se deve concluir que, deste modo, a relação com o passado é enfraquecida. Já se tornou consenso a idéia de que essa é uma constante no modo como operam nossas lembranças. De acordo com Jacques Le Goff,

[...] os psicanalistas e os psicólogos insistiram, quer a propósito da recordação, quer a propósito do esquecimento [...] nas manipulações conscientes ou inconscientes que o interesse, a afetividade, o desejo, a inibição, a censura exercem sobre a memória individual. Do mesmo modo, a memória coletiva foi posta em jogo de forma importante na luta de forças sociais pelo poder. (LE GOFF, 1996, p.426)

Ou seja, Oswald manipula o passado, mas como um mecanismo intrínseco da memória e também revelador. Pois não há como negar que a obra satiriza toda uma geração, e os recursos de que se utiliza põem o ridículo em maior evidência, por vezes. Como no trecho 86 (ANDRADE, s/d, p.74), “Campos de Batalha”, no qual Miramar e seus amigos não estão no front da primeira guerra, mas confortavelmente instalados na sala de visitas de uma certa D. Teresinha, limitando-se a chamar o Kaiser de “cavalgadura”. O título adicionado amarra a ironia quanto ao tédio burguês da vida do personagem principal.

Weinrich, no entanto, vai mais longe em relação à questão da memória, afirmando que as peças que as lembranças nos pregam não precisam ser necessariamente negativas. O autor aborda especificamente o esquecimento, que seria necessário mesmo em termos de “economia doméstica psíquica” (WEINRICH, 2001, p.19). Dessa forma, pode-se facilmente conceber o olvido como integrante imprescindível para a memória, seja individual ou coletiva, pois não é possível armazenar tudo que nos ocorre, e é a seleção e a releitura, com efeito, que compõem seu conjunto. As razões para estudar o esquecimento são também estilísticas, pois, de acordo com Weinrich, “o esquecimento aparece como lacuna no texto, que se pode preencher com escrita e pensamento, mas que talvez seja exatamente o que torna o texto lacunoso enigmático e interessante” (WEINRICH, 2001, p.22).

Atinge-se, então, uma dimensão pertinente para o estudo da complexa interação passado/presente no romance. Se a tradição da literatura brasileira saturava-se através do academismo, o esquecimento era necessário, tanto para resgatar a tradição literária brasileira quanto para renová-la. Como já mencionado, o retrato da vida literária da época é agudo, representado por figuras como Machado Penumbra e Dr. Pilatos, tornado ainda mais pelo fato de que Oswald tomou parte ativa nessa *intelligentsia*. *Miramar*, aliás, começou a tomar forma em 1916, antes do Modernismo. Haroldo de Campos, no prefácio a *O Perfeito Cozinheiro das Almas deste Mundo*, fala da “verve parnaso-acadêmica [...] – nossa leviana e retardada *belle époque* – [...] enquanto possibilidade de paródia (e de autoparódia)...” para os “romances-invenções oswaldianos” (CAMPOS, 1992, p.XIV). Formas de exorcizar e evocar ao mesmo tempo. Mas há na obra aqui discutida até uma “Canção do Exílio”, no percurso da viagem de *Miramar*. Note-se que as lembranças são buscadas pelo personagem em sua nostalgia, mas também atrapalham (ANDRADE, s/d, p.61):

Meus olhos vão *buscando lembranças*
[...]
Nostalgias brasileiras
São *moscas na sopa* [...]
Os portos de meu país são bananas negras
Sob Palmeiras
Os poetas de meu país são negros
Sob bananeiras
As bananeiras de meu país
São palmas calmas
Braços de abraços desterrados que assobiam
E saias engomadas
O ring das riquezas [grifos meus]

Pode-se entender essa articulação como outra maneira de formular a própria antropofagia. Antonio Candido define muito bem a devoração como uma das características

não só da obra, como também da vida de Oswald, no conhecido ensaio “Digressão Sentimental sobre Oswald de Andrade”, publicado em 1970. Em um trabalho memorialístico notável, o crítico aproxima-se do homem para retificar “a agressividade misturada de condescendência” (SOUZA, 1970, p.61) de seu “Estouro e Libertação”, publicado em 1945. A partir da idéia de que “de um homem assim, pode-se dizer que a existência é tão importante quanto a obra” (Idem, *Ibidem*, p.75), episódios significativos são contados e estes dois princípios são estabelecidos, o da devoração e o da mobilidade.

O primeiro é definido como “abertura sôfrega em relação ao mundo”, que fazia Oswald sempre buscar o contato humano e ir “armazenando” os tipos que encontrava (cf. SOUZA, *Ibidem*, p.76). É uma relação óbvia com a memória, e de importância cabal para entender trechos como o seguinte, em que os personagens são rapidamente delineados com uma característica marcante:

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
Periquito esganiçava maliciosos pra riba de moá de mistura com pés de anjo apelidais em Cotita, que o chamava de shoking e garganta. (ANDRADE, s/d, p.86)

Entretanto, a questão da mobilidade, também óbvia em comportamentos folclóricos do modernista como passar rapidamente e sem aviso do louvor à detração, da raiva ao esquecimento, pode ser associada a processos bem conhecidos de evocar o passado. Candido, ao elencar as maneiras como essa mobilidade se manifesta no texto, cita “a elipse, a alusão, [...], o choque do absurdo, pressupondo tanto o elemento ausente quanto o presente, tanto o implícito como o explícito” (SOUZA, 1970, p.78). Mais uma vez, podemos associar tais instrumentos lingüísticos e estilísticos à própria maneira como nossa mente opera. Le Goff chama a atenção para a teoria de Pierre Janet de que “o ato mnemônico fundamental” é a narrativa, uma vez que “é comunicação a outrem de uma informação, na ausência do acontecimento ou do objeto que constitui o seu motivo” (LE GOFF, 1996, p.424/425). Daí o papel fundamental da linguagem, desempenhado com maestria por Oswald, que nos convida a preencher as lacunas da memória de Miramar através de sua prosa entrecortada e associativa.

Cabe ainda analisar outro recurso estilístico no romance de Oswald como diretamente vinculado à rememoração. De imediato, na leitura, saltam aos olhos inúmeras imagens como as seguintes: “Maneco que era *filho da venda da esquina*” (ANDRADE, s/d, p.46); “os *corações* meus e de Madô *desceram malas* em München” (Idem, *Ibidem*, p.56); “sentaram-me num *automóvel de pêsames*” (Idem, *Ibidem*, p.62); etc. A figura de linguagem representada pela metonímia é logo reconhecida como prolífica e bastante produtiva em delinear os painéis

fragmentários das memórias de Miramar. Ora, tratando-se de, na definição de Jakobson, citado por Haroldo de Campos (1967, p.87/88), algo que “afeta a operação de combinação de contexto, a capacidade de hierarquização das unidades lingüísticas, a relação de contigüidade...”, fica clara a noção de associação de idéias.

A questão da metonímia rende outros desdobramentos interessantes para a compreensão de *Miramar*, ainda de acordo com Campos. Ele aproveita também as concepções de Jakobson a respeito da preferência por um dos pólos da linguagem, metonímia e metáfora, por movimentos artísticos e/ou literários para melhor entender como isso se dá na obra de Oswald. Ao passo que o Romantismo fica no campo da metáfora, assim como o surrealismo, o Realismo sempre preferiu a metonímia, no que foi seguido pelo cinema e pelo cubismo. A estética do modernista brasileiro afilia-se ao cubismo na idéia metonímica de “reapresentação do mundo” (CAMPOS, 1967, p.89) que cerca o movimento, podendo ser facilmente percebida, por exemplo, em quadros que fragmentam uma certa situação e distorcem seus elementos, destacando os que lhe convierem. No romance, isso se dá em passagens como a seguinte:

O circo era um balão aceso com música e pastéis na entrada.
E funâmbulos cavalos palhaços desfiaram desarticulações risadas para meu trono de pau com gente em redor.
Gostei muito da terra da goiabada [...] (ANDRADE, s/d, p.46)

Mas Campos levanta a questão de que, se a Vanguarda em geral compartilha a preferência pela metonímia com o Realismo, onde residiria então a violação aos códigos consagrados principalmente pela narrativa realista? Exatamente pela característica já apontada no presente trabalho, de que, enquanto para um autor realista a metonímia é simplesmente um meio, para Oswald “o que interessa [...] é o processo metonímico” (CAMPOS, 1967, p.92), de maneira mais geral, como ressaltamos, o processo da memória em si. Ou seja, é o próprio trabalho com o passado que, no caso de *Miramar*, está no cerne da ruptura necessária em relação aos códigos então vigentes. Até porque, como comprova Campos, o cotejo entre os trechos publicados em 1916 e os da versão final mostra que aquele era tão somente “um relato de viagem ao gosto duvidosamente crepuscular das elites da época” (Idem, *Ibidem*, p.92), e que a diferença desta é exatamente a sintetização da narrativa convencional, principalmente através de imagens metonímicas.

Assim, pode-se compreender a articulação entre memória, passado e presente na narrativa de *Memórias Sentimentais de João Miramar* enquanto uma ênfase no processo mnemônico, em detrimento do resultado da rememoração, que muitos de seus

contemporâneos queriam apenas como uma série de “fantasmas” a serem invocados de forma ordeira. Oswald, com seu romance, não apenas desafiou os conservadores, como resgatou a tradição memorialística e também a renovou, conferindo-lhe novas nuances.

Referências

- ANDRADE, Oswald de. “O futurismo tem tendências clássicas”. In: *Estética e Política*. São Paulo: Globo, 1992.
- _____. *Memórias Sentimentais de João Miramar*. Rio de Janeiro: Record/Altaya, s/d.
- BOAVENTURA, Maria Eugênia. *22 por 22: a semana de arte moderna vista pelos seus contemporâneos*. São Paulo: Edusp, 2000.
- CAMPOS, Haroldo de. “Estilística Miramarina”. In: *Metalinguagem*. Petrópolis: Vozes, 1967.
- _____. “Réquiem para Miss Cíclone, musa dialógica da pré-história textual oswaldiana”. In: ANDRADE, Oswald. *O Perfeito Cozinheiro das Almas deste Mundo*. São Paulo: Globo, 1992, p. XIV.
- HOLLANDA, Sérgio Buarque. Il faut des barbares. In: BOAVENTURA, Maria Eugênia. *22 por 22: a semana de arte moderna vista pelos seus contemporâneos*. São Paulo: Edusp, 2000.
- LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.
- CANDIDO, Antonio. “Estouro e Libertação”. In: *Vários Escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970.
- WEINRICH, Harald. *Lete: arte e crítica do esquecimento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.