

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

Marcos Holanda Almeida

**A poética da visualidade em Memórias Sentimentais de João Miramar,
de Oswald de Andrade.**

**PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS
EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA**

SÃO PAULO

2008

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

Marcos Holanda Almeida

**A poética da visualidade em Memórias Sentimentais de João Miramar,
de Oswald de Andrade.**

**PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS
EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA**

SÃO PAULO

2008

Marcos Holanda Almeida

Dissertação apresentada à
Banca Examinadora da
Pontifícia Universidade
Católica de São Paulo, como
exigência parcial para
obtenção do título de Mestre
em Literatura e Crítica
Literária sob a orientação da
Profa. Dra. Olga de Sá.

São Paulo

2008

BANCA EXAMINADORA

DEDICATÓRIA

À minha mãe, pelo apoio incansável e por acreditar em mim.

AGRADECIMENTOS

Aos professores do curso Literatura e Crítica Literária, por tudo o que me ensinaram e pela generosidade.

À Profa. Dra. Olga de Sá, que aceitou a orientação deste trabalho, garantindo sua realização. Por seu incentivo e paciência criteriosa.

À minha filha Evelyn, verdadeira luz para os meus olhos.

“a massa ainda comerá do biscoito fino que eu fabrico”

(Oswald de Andrade)

Ocupação de Dulchy-le-Château pelos franceses.
A doutrina de Monroë se estende: a ...
... para os americanos.

V.

AMAR - AMAR - AMAR
AMAR - AMAR - AMAR

é a divisa do

Mira**NAR**
Mira**NAR**

Que mira o Miramar?

Mira amar.

Miramar.

RESUMO

ALMEIDA, Marcos Holanda. **A poética da visualidade em Memórias Sentimentais de João Miramar**, de Oswald de Andrade. 2008. 90 f. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2008.

Esta dissertação tem por objetivo alcançar uma possível leitura do romance, *Memórias Sentimentais de João Miramar*, a partir das concepções teóricas do cinema Eisensteiniano, uma vez que constatamos a necessidade de uma técnica de montagem na leitura dos capítulos-fragmentos presentes na obra oswaldiana. Além da teoria da montagem do cinema eisensteiniano, esta pesquisa também fará uso do conceito de imagismo poundiano, a fim de compreender o processo de condensação da imagem utilizado na prosa miramariana. Analisaremos também o processo de construção metonímico, provocado pela linguagem telegráfica utilizada no romance, e a possível presença do cubismo na concatenação e justaposição dos seus capítulos-fragmentos, a fim de corroborar a tese de que Oswald antecipa diversos conceitos da moderna teoria literária, criando, portanto, uma verdadeira poética da visualidade em sua obra.

Palavras-chave: Oswald de Andrade, Memórias Sentimentais de João Miramar, Poética da Visualidade.

ABSTRACT

ALMEIDA, Marcos Holanda. The poetry of visuality in *Memórias Sentimentais de João Miramar*, of Oswald de Andrade. 2008. 90 f. Essay (Master's degree) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2008.

This essay aims to achieve a possible reading of the novel, *Memórias Sentimentais de João Miramar*, from the theoretical concepts of film, from Eisenstein's theory of montage, once we see the need for a technique of montage in reading the chapters-fragments in this novel. In addition to the theory of montage of Eisenstein's movie, this research will also use the concept of image from Ezra Pound theory of imagism in order to understand the process of condensing the image used in Oswald de Andrade novel. We also analyze the process of metonymy, caused by telegraphic language used in the novel, and the possible presence of cubism in the concatenation of its chapters and juxtaposition-pieces in order to corroborate the theory that Oswald de Andrade anticipates several concepts of modern literary theory, creating, therefore, a real poetry of visuality in his work.

Key words: Oswald de Andrade, Memórias Sentimentais de João Miramar, Poetry of visuality.

SUMÁRIO

Introdução.....	14
1. Da linguagem do cinema à linguagem literária.....	18
1.1 . A justaposição dos capítulos- fragmentos e a reconstrução da memória.....	33
2. Experiências vanguardistas: o cubismo e o futurismo no romance moderno.....	38
2.1. A formação do pólo metonímico.....	44
3. O texto sincrético na escrita de MSJM.....	52
3.1 A poética da visualidade.....	60
4. Considerações finais.....	75
Referências.....	80

Introdução

A obra *Memórias Sentimentais de João Miramar* (1990), juntamente com *Serafim Ponte Grande* (1980) marca, segundo os críticos, o momento de maior inovação e, por conseguinte, o ápice da prosa inventiva de Oswald de Andrade.

Esta inventividade está presente, como já o indica o próprio prefácio do livro, no uso da linguagem condensada e da metáfora lancinante. Esta mesma linguagem fragmentada e telegráfica aproxima-se da estética do cinema, formando assim uma prosa cinematográfica. Esta prosa cinematográfica, empreendida da teoria da montagem de Eisenstein, caracteriza-se pela sucessão de imagens fragmentárias ordenadas, de cuja seqüência ou colisão emergiria uma nova imagem maior do que as imagens separadas ou diferente delas. Como observa Haroldo de Campos (1990, p. 29) *o tempo requeria uma nova poesia e uma nova prosa, comensuradas ao cinema.*

A inventividade a que empreendeu Oswald de Andrade também pode ser notada pela constante ruptura dos gêneros em

suas obras. Estas rupturas, que abolem os limites entre a poesia e a prosa, denotam a radicalidade de sua engenhosidade criativa.

A radicalidade desta nova poética oswaldiana é ainda maior se levarmos em consideração a técnica empregada por Oswald na composição das *Memórias Sentimentais de João Miramar*, uma vez que o enredo tradicional não existe, pois a sucessão de seus capítulos-instantes, de seus fragmentos, se faz como se fosse uma prosa cinematográfica, isto é, desenvolvida com descontinuidade cênica, criando assim uma espécie de simultaneidade dos acontecimentos. Esta tentativa de simultaneidade está aliada à justaposição de textos de várias naturezas: cartas, diário, discursos, poemas, teatro etc..

Oswald utiliza-se, portanto, de diversos recursos para inovar na sua prosa, dentre eles podemos destacar ainda a forte presença de aspectos cubistas, que se apresentam no momento mesmo da concatenação dos capítulos-fragmentos presentes ao longo de todo o romance, findando em um processo que se poderia chamar metonímico, segundo a definição de pólo metonímico apresentada por Roman Jakobson (1973). Nesta definição encontra-se, conforme anuncia Haroldo de Campos (1992, p. 98), uma possível chave para a prosa oswaldiana, uma vez que é justamente nesta

construção metonímica que podemos encontrar o que há de mais surpreendente em *Memórias Sentimentais de João Miramar*.

O primeiro contato do leitor com esta obra já permite reconhecer que estamos diante de uma obra que transgride todas as normas do romance convencional, já que mistura continuamente a prosa com a poesia, abolindo os limites entre uma e outra. Estas rupturas se dão como acentua Antonio Candido (1970, p. 44), graças à linguagem viva e expressiva, apoiada em elipses e subentendidos.

Ainda sobre os recursos inovadores da prosa-poética oswaldiana, Kenneth Jackson (1978, p. 14) observa que a imagística sonora e visual dos romances de Oswald tem sido comparada à de *La Bataille de Trépoli* (1911/1912) de Marinetti, pelo emprego de recursos poéticos na prosa.

Esta indefinição inicial é o primeiro indício das inovações e do radicalismo que Oswald de Andrade empreendeu em seu projeto estético. Radicalismo este que se aproxima também do conceito de Poética da Radicalidade (1966, p.35), que Haroldo de Campos bem observa acerca da poesia de Oswald de Andrade.

O caráter expressivo causado pela exploração de uma linguagem telegráfica e condensada, aliado à deglutição das formas e estruturas européias pretendida por Oswald acentua as suas pretensões por uma nova estrutura do romance brasileiro.

Levando em consideração estes aspectos abordados, esta pesquisa tem por objetivo alcançar uma possível leitura do romance a partir das concepções teóricas do cinema Eisensteiniano (cf, EISENSTEIN, 2002), do imagismo poundiano (cf, POUND, 1970), do processo de construção metonímico (cf, JAKOBSON, 1973) e da possível presença do cubismo na concatenação e justaposição dos capítulos-fragmentos do romance, a fim de corroborar a tese de que Oswald antecipa diversos conceitos da moderna teoria literária, criando, portanto, uma verdadeira poética da visualidade em sua obra.

1. DA LINGUAGEM DO CINEMA À LINGUAGEM LITERÁRIA.

Oswald de Andrade, em seu processo de criação literária, utiliza uma linguagem tão sintética e telegráfica, que seus capítulos-fragmentos se aproximam muito da linguagem então utilizada pelo cinema de sua época. São 163 capítulos-instantes, que ganham significação e coerência na medida em que são encarados sob esta ótica, a ótica da descontinuidade narrativa linear, e a montagem, que é operada pelos olhos e pela mente do leitor. O processo de construção em *Memórias Sentimentais de João Miramar* parece, portanto, se enquadrar perfeitamente com o que Sergei Eisenstein teoriza sobre o processo de montagem. Por montagem, entendemos a “sucessão de imagens fragmentárias ordenadas, de cuja seqüência ou colisão emergiria uma nova imagem maior do que as imagens separadas ou diferente delas”.(cf, CAMPOS, 1990, p.30) Em seu ensaio *Miramar na Mira*, Haroldo de Campos já nos chama a atenção para estes aspectos que aproximam a prosa do *Miramar* do cinema entendido à maneira eisensteiniana:

Uma vez que a idéia de uma técnica cinematográfica envolve necessariamente a

de montagem de fragmentos, a prosa experimental de Oswald dos anos 20, com sua sistemática ruptura do discurso, com sua estrutura fraseológica sincopada e facetada em planos díspares, que se cortam e se confrontam, se interpenetram e se desdobram, não numa seqüência linear, mas como partes móveis de um grande ideograma crítico-satírico do estado social e mental de São Paulo nas primeiras décadas do século, esta prosa participa intimamente da sintaxe analógica do cinema, pelo menos de um cinema entendido a maneira eisensteiniana.

(CAMPOS, 1990, p.29-30)

Ao transpor a linguagem do cinema à linguagem literária, Oswald cria uma obra que desafia a capacidade imaginativa (visual e sinestésica) de seus leitores, uma vez que a montagem pressuposta por seus capítulos cria, freqüentemente, imagens

absurdas, com a finalidade de atualizar sua mordaz sátira aos valores sociais e institucionais de sua época.

Vejamos o Capítulo 8 - Fraque de Ateu:

8 Fraque de Ateu

Sai de D. Matilde porque marmanjo não podia continuar na classe com meninas.

Matricularam-me na escola modelo das tiras de quadros nas paredes alvas escadarias e um cheiro de limpeza.

Professora magrinha e recreio alegre 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.

Analisemos inicialmente a justaposição de imagens presentes no título que abre este capítulo, Fraque de Ateu, onde temos a palavra Fraque, que nos evoca a imagem de uma vestimenta de padre, o que nos leva diretamente a associá-la com a idéia de religiosidade e devoção. Por outro lado, a palavra, Ateu, traz em si a imagem controversa da proposição anterior. É justamente neste ponto onde vemos a mordacidade da sátira poética de Oswald de Andrade, pois consegue, pela simples justaposição das imagens evocadas pelo título que abre o capítulo, não só preparar o leitor para o que virá em seguida, no sentido de antecipar-lhe ou mesmo apresentar dicas sobre o seu conteúdo, como também lhe atiza a curiosidade por meio desta justaposição de imagens tão conflitantes, e portanto, tão dialéticas, fazendo-o repassar os mesmos quadros de sua experiência. Sobre este aspecto da montagem, em que o leitor (expectador) participa ativamente do processo de justaposição das imagens, Eisenstein, teórico e cineasta russo, nos diz que:

(...)a força da montagem reside nisto, no fato de incluir no processo criativo a razão e o sentimento do espectador. O espectador é

compelido a passar pela mesma estrada criativa trilhada pelo autor para criar a imagem. O espectador não apenas vê os elementos representados na obra terminada, mas também experimenta o processo dinâmico do surgimento e reunião da imagem, exatamente como foi experimentado pelo autor. E este é, obviamente, o maior grau possível de aproximação do objetivo de transmitir visualmente as percepções e intenções do autor em toda a sua plenitude, de transmiti-las com “a força da tangibilidade física”, com a qual elas surgiram diante do autor em sua obra e em sua visão criativas. (EISENSTEIN, 2002, p.29).

O processo de justaposição de imagens nos põe no centro da criação literária, fazendo-nos participar de um processo paralelo ao processo pelo qual o autor passou ao criar a sua obra.

Seguindo a análise, temos o capítulo em si, 8- Fraque de Ateu, em que as palavras postas em liberdade vão se combinando e criando contextos ainda mais inusitados, até chegar à síntese dedutiva que o explica como um todo.

De início temos uma transposição de imagens, em que somos informados da transferência do jovem aluno João Miramar, que estudava em uma escola mista, para outra escola, em que estudavam somente meninos. A descrição da imagem que compõe esta nova escola nos envolve sinestesicamente. Mais adiante, o recurso da onomatopéia é utilizado para gerar outras combinações, em que o tique-taque do relógio nos informa sobre o silêncio que havia na sala de jantar. A justaposição destas imagens cria também a seguinte combinação: relógio + passagem do tempo + silêncio = ansiedade. Desta forma, vemos o jovem Miramar romper o silêncio da sala de jantar com a informação de que não havia Deus, porque Deus era a natureza, conforme lhe havia ensinado na escola o Seu Carvalho. A última frase deste capítulo, não só conclui a imagem como também explica todo o processo de construção da mesma, em que temos o Seu Carvalho, com suas idéias panteístas e a mãe de Miramar, uma mulher católica, cristã. Findando com a ida de Seu Carvalho para o inferno, por ser, supostamente, um ateu.

João Miramar percorre assim todas as lembranças de sua infância aliadas à fragmentação e a enumeração caótica com que uma criança descobre e questiona o mundo. Esta visão infantil aproxima-se de certo primitivismo, já que ambas partem de certa ingenuidade na visão de mundo lógico, mecanizado e racional.

No processo de construção da imagem da prosa oswaldiana, a montagem não é uma simples correlação de fatos ou coisas, mas um produto. Quando há um produto de uma justaposição de imagens, o resultado é diferente de cada elemento separado. No caso da justaposição de imagens oswaldiana, o que temos sempre, é uma combinação imprevista. A radicalidade deste processo possibilita-nos, portanto, uma nova interpretação da cultura brasileira por meio de sua assimilação destruidora e recriadora da cultura Européia, que visava a uma civilização desrecalcada e anti-autoritária

No ensaio *Digressão Sentimental sobre Oswald de Andrade* (1970), Antonio Candido analisa os processos que aproximam a prosa oswaldiana da linguagem do cinema, enfatizando, justamente este caráter inusitado de decompor a imagem através de associações muitas vezes absurdas até pulverizá-la e recompor

uma imagem diferente, o que segundo a terminologia de Eisenstein seria o produto da justaposição das imagens.

Vejamos, portanto, como Antonio Candido avalia este processo:

(...) a sua composição é muitas vezes uma busca de estruturas móveis, pela desarticulação rápida e inesperada dos segmentos, apoiados numa mobilização extraordinária do estilo. É o que explica a sua escrita fragmentária, tendendo a certas formas de obra aberta, na medida em que usa a elipse, a alusão, o corte, o espaço branco, o choque do absurdo, pressupondo tanto o implícito quanto o explícito, obrigando a nossa leitura a uma espécie de cinematismo descontínuo, que se opõe ao fluxo da composição tradicional. Frequentemente a sua escrita é feita de frases que se projetam como antenas móveis, envolvendo, decompondo o objeto

até pulverizá-lo e recompor uma visão diferente. (CANDIDO,1970, p.78)

Como observa Antonio Candido, é justamente deste cinematismo descontínuo que surge a principal marca desta nova forma de narrar proposta por Oswald de Andrade, uma vez que inverte justamente a posição do leitor, que agora também é responsável por dar plasticidade à obra, realizando em sua mente a síntese que dará significado ao romance.

Vejamos os capítulos 3. Gare do infinito e 56. Órfão para em seguida analisarmos como Oswald, ao tratar do mesmo tema, a *morte*, em dois momentos distintos da vida de João Miramar, Infância e Juventude, cria conexões e justaposições inesperadas, dando ao assunto sentido e caráter estético diferente por meio da montagem.

3.Gare do Infinito

Papai estava doente na cama e vinha um carro e um homem e o carro ficava no jardim.

Levaram-me para uma casa velha que fazia doces e nos mudamos para a sala do quintal onde tinha uma figueira na janela.

No desabar do jantar noturno a voz toda preta de mamãe ia me buscar para a reza do Anjo que carregou meu pai.

56. Órfão

O céu jogava tinas de água sobre o noturno que me devolia a São Paulo.

O comboio breiou lento para as ruas molhadas, furou a gare suntuosa e me jogou nos óculos menineiros de um grupo negro.

Sentaram-me num automóvel de pêsames.

Longo soluço empurrou o corredor conhecido contra o peito magro de tia Gabriela no ritmo de luto que vestia a casa.

No capítulo 3. Gare do infinito temos uma situação enigmática já a partir do título, afinal, como pode a Gare (estação) levar ao Infinito? Após a leitura do capítulo os porquês vão se esclarecendo para o leitor, uma vez que o assunto do mesmo é o anúncio da morte do pai do jovem Miramar. O capítulo se desenvolve em três momentos distintos, no primeiro somos informados do estado de saúde do pai de Miramar, “Papai estava doente na cama e vinha um carro e um homem e o carro ficava no jardim.” Já no segundo momento, temos a saída de Miramar para uma casa de doces, a fim de distraí-lo até que o velório fosse organizado. “Levaram-me para uma casa velha que fazia doces e nos mudamos para a sala do quintal onde tinha uma figueira na janela.” O terceiro momento é uma síntese das imagens anteriores, pois vem marcado pela notícia do falecimento do pai de Miramar. “No desabar do jantar noturno a voz toda preta de mamãe ia me buscar para a reza do Anjo que carregou meu pai.” O clima de luto é criado a partir da justaposição das imagens: jantar noturno / voz toda preta de mamãe.

Miramar, neste capítulo, apresenta-nos sua visão ainda infantil e ingênua quanto aos fenômenos que ocorrem a sua volta, denotando também a influência religiosa e conservadora de sua mãe, uma vez que as imagens Gare e Anjo, segundo sua descrição,

resultam na imagem do Infinito, daí o título Gare do infinito, lugar para onde os anjos possivelmente levam os homens bons.

O capítulo 56. Órfão, apresenta um Miramar já mudado, no entanto, surpreendido novamente pela notícia de falecimento que o aguardava. Desta vez, Miramar já maduro, recém chegado da Europa, descreve-nos, por meio de imagens que pressupõe todo o ambiente de luto que o aguardava, a tristeza que se instaurava ao seu redor. “Longo soluço empurrou o corredor conhecido contra o peito magro de tia Gabriela no ritmo de luto que vestia a casa.” Ambos os capítulos são desenvolvidos a partir de cortes e rupturas aliados à justaposições e sínteses dando aos mesmos um certo caráter de antologia.

Em seu ensaio *Serafim: Um grande Não-Livro*(1980), Haroldo de Campos, ao se referir à linguagem utilizada por Oswald na composição das *Memórias Sentimentais de João Miramar*, enfatiza justamente esse seu caráter de antologia, uma vez que as *Memórias* criam uma imagem do próprio Miramar, em diversos momentos de sua vida, como num álbum de fotografias.

(...) no Miramar Oswald desenvolvera o projeto de um livro estilhaçado, fragmentário,

feito de elementos que se deveriam articular no espírito do leitor, num livro que era como que a antologia de si mesmo. (1980, p. 104)

Sobre esse papel de reorganizador da imagem, em que o leitor é colocado como o responsável pelo processo que trará luz ao produto da montagem, assim se manifesta Kenneth D. Jackson:

Nos episódios das Memórias, a construção poética de imagens lembradas na verdade encobre os acontecimentos de tal forma que o leitor deve, continuamente, descobrir e elaborar um significado e uma continuidade mais profundos, inerentes aos fragmentos, mas nunca formulados explicitamente. (1978, p.26)

Este processo de leitura-montagem é inerente à prosa de Oswald de Andrade sem a qual a estrutura romanesca perde grande parte de seu significado uma vez que é justamente desta

justaposição de imagens que surge a sensação de novidade e descoberta constantes.

Valter Jens, (apud CAMPOS, 1971, P. 21) ao analisar a radicalidade da poética Oswaldiana, observa também a importância deste mesmo processo em que o leitor participa ativamente da construção de sentido do texto literário em que o poeta trabalha preferentemente com reduções, com rarefações e abreviaturas estilísticas, de uma tal audácia que o texto omitido compensa a dimensão escrita do texto; seu conteúdo consistiria em enfileirar frases justapostas, entre as quais o leitor, para compreender o texto, deve inserir articulações.

O leitor enfrenta, neste sentido, um objeto de arte estranho, o que segundo Anatol Rosenfeld (apud in CAMPOS, 1971, p.22) provoca um choque alienador, que é suscitado justamente pela omissão sarcástica de toda uma série de elos lógicos, fato que leva à confrontação de situações aparentemente desconexas e mesmo absurdas. Ao leitor assim provocado cabe a tarefa de restabelecer o nexo do texto.

Kenneth Jackson observa, sobre a estrutura do romance oswaldiano, que, “embora a estrutura crítica do romance possa ser

organizada pelo leitor, os fragmentos independentes dominam a obra com sua sátira e ironia constantes” (1978, p.62).

Temos, portanto, um processo de leitura crítica que domina tanto nos planos isolados de cada capítulo quanto no conjunto dos capítulos que compõem a obra como um todo. Oswald de Andrade, como ainda nos lembra Jackson (idem, p.62), através dos fragmentos, realiza a arte de crítica, que é inflexivelmente aplicada a cada parte da obra.

1.1- A JUSTAPOSIÇÃO DOS CAPÍTULOS FRAGMENTOS E A RECONSTRUÇÃO DA MEMÓRIA.

Os 163 capítulos fragmentos presentes nas *Memórias Sentimentais*, podem ser lidos, se encarados como um grande quebra cabeças a ser montado, de acordo com um fio condutor que une ora os acontecimentos isolados, ora passagens que nos dão uma verdadeira noção de que o tempo age sobre a forma de se constituírem. Haroldo de Campos, ao observar este aspecto, cria um verdadeiro roteiro para nossa compreensão das *Memórias*, vejamos:

(...) no Miramar, 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, calcado no molde residual de um “Bildungs-roman” que nos oferece –em termos paródicos, é verdade –a infância, a adolescência, a viagem de formação, os amores conjugais e

extraconjugais, o desquite, a viuvez e o desencanto meditativo do herói, “o literato” – memorialista cujo nome lhe dá título.

(CAMPOS, 1980, p.104)

Apesar da aparente desagregação da leitura linear, temos um fio condutor que nos permite analisar as *Memórias* em momentos distintos, o que enfatiza ainda mais a necessidade de utilizarmos a montagem como processo rearticulador dos capítulos fragmentos. A rearticulação do produto das justaposições realizadas pelo leitor formaria uma espécie de álbum de fotografias. Duas formas, portanto, se apresentam para ordenar a nossa leitura dos fragmentos, como observa Kenneth Jackson:

(...)cada fragmento pode ser visto como uma descrição pessoal ou “vertical” de uma experiência selecionada. Ao mesmo tempo, a série de fragmentos numerados pode ser lida como um relato cronológico ou histórico do desenvolvimento da vida e do mundo de

Miramar. Ambos os sentidos, o pessoal (vertical) e o histórico (horizontal), abrem perspectivas complementares sobre o conteúdo por meio da estrutura, sempre dentro da sátira e da paródia estilísticas. (1978, p.24)

Como podemos notar, ambas as leituras, pessoal (vertical) ou histórico (horizontal) nos conduzem a momentos distintos de percepção estética. Ora analisamos um quadro sincrônico, pelo recorte de um dado momento histórico, ora temos um panorama da vida de Miramar num quadro mais complexo, em que o personagem autor, memorialista, analisa a sociedade e também faz a sua auto-análise em uma espécie de autopsicografia.

Kenneth Jackson apresenta-nos um perfeito quadro didático onde podemos perceber claramente a separação dos fragmentos em três blocos distintos, afim de que a análise dos fragmentos possa seguir a seqüência cronológica proposta inicialmente.

Fragmentos 1-27 parte I, 28-55 parte II, 56-163 parte III. Os fragmentos de 1 a 27 evocam o mundo da infância e a educação de Miramar, enquanto que os episódios de 28 a 55 relatam suas aventuras na Europa. Em ambas as seqüências, os fragmentos são narrados diretamente através do estilo poético de João. O fragmento “56. Órfão” encontra Miramar novamente em São Paulo, sozinho, depois da morte de sua mãe, diante de uma vida por reconstruir. A seqüência 57 - 163 reproduz a reintegração na sociedade empreendida por Miramar: seus amores conjugais e extra-conjugais, seus contratos e seus fracassos nos negócios e suas relações sociais. Os episódios finais desvendam o profundo descontentamento do viúvo Miramar e seu progressivo afastamento meditativo do mundo.

(JACKSON, 1978, p. 51)

Os 163 capítulos-fragmentos das *Memórias Sentimentais*, se encarados na sua radicalidade construtiva, levando em consideração seu aspecto visual e sinestésico, podem ser analisados, ora como um álbum de fotografias, ora como um completo e complexo quebra cabeças, aproximando-se muito de um quadro cubista, pois, nos apresenta, de forma simultânea e concatenados por meio da justaposição, não só momentos distintos da formação de João Miramar como também sua preparação para a carreira das letras.

O cinematismo nas *Memórias Sentimentais* conforme observamos, é de caráter essencial para chegarmos à compreensão da poética da visualidade na obra oswaldiana.

2. EXPERIÊNCIAS VANGUARDISTAS: O CUBISMO E O FUTURISMO NO ROMANCE MODERNO.

Oswald de Andrade, em seus momentos de maior inventividade, produziu uma obra que se destaca pela inventividade, pela inovação e experimentação estilística. Esta experimentação estilística tem influência, conforme observaremos, na vanguarda européia, de onde, Oswald de Andrade, com sua vertente antropofágica retira a essência para a criação de sua radicalidade poética.

Annateresa Fabris, em seu texto *Futurismo: uma poética da modernidade* (1987) ressalta justamente os elementos mais constitutivos do Futurismo italiano, colocando-o a par com a dimensão antropológica e estética do homem, uma vez que traduz o sentido da novidade e da descoberta, num mundo onde as fronteiras são encurtadas e a comunicação precisa ser ágil.

“A velocidade é a nova dimensão antropológica e estética da sociedade industrial: graças a ela se modificou o sentido

de distância, tomou um novo vulto a significação de comunicação, levando o homem a sair de seus estreitos limites pessoais e/ou interpessoais, a fim de abarcar o universo num olhar múltiplo e sintético ao mesmo tempo. Essas idéias, verdadeiras precursoras das teorias mcluhanianas de ‘o meio é a mensagem’ (as grandes descobertas científicas exerceram uma influência decisiva na psique humana, renovaram completamente a sensibilidade) e da ‘aldeia global’ (a terra aplequenada pela velocidade, o conhecimento agilizado pela simultaneidade) implica, no âmbito estético, a hipóstase do dinamismo, do simultaneismo, da interpretação dos planos, a fim de traduzir pela palavra e pela imagem ‘um novo modo de ver o universo’ (Marinetti)”.

(1987, p.89-90)

Oswald cria, assim, um verdadeiro estilo vanguardista na prosa modernista brasileira, uma vez que sua poética apropria-se antropofagicamente da linguagem do Futurismo, como resultado desta fusão, Oswald utiliza-se de uma linguagem e de uma forma inovadora, conforme observa Kenneth Jackson:

Na prosa modernista brasileira, Oswald de Andrade foi o principal autor cujas obras levaram adiante, de modo consistente as duas principais preocupações do movimento: a criação de um novo estilo poético baseado na realidade brasileira e a redefinição do caráter e dos objetivos nacionais. Em dois dos romances da década de 20, *As Memórias Sentimentais de João Miramar* e *Serafim Ponte Grande*, Oswald de Andrade, por suas experiências intrínsecas com a linguagem e a forma, desenvolveu uma expressão original do estilo vanguardista.

(JACKSON, 1978, p. 17)

A partir de sua antropofagia, portanto, Oswald deglutiou o futurismo italiano, incorporando em sua prosa seus elementos essenciais, a linguagem fragmentária, a liberdade tipográfica e a metáfora lancinante como formas de expressar a sua contrariedade ao marasmo provinciano que habitava São Paulo do início do século XX. Como ainda observa Jairo Luna:

Oswald (...) logo se apercebeu da importância que o Futurismo poderia representar como instrumento de contestação ao marasmo provinciano, por isso incorporou em sua obra elementos futuristas, como a prosa fragmentária e a liberdade tipográfica, mas não louvou a guerra ou o progresso pelo progresso, antes criou a antropofagia, que deglutiria o Futurismo com olhar crítico.

(1999, p.10)

A presença de Oswald na Europa no início do século XX e o seu contato com as expressões artísticas da vanguarda denotam o seu principal interesse por renovar a produção poética da modernidade.

Dentre estas influências destaca-se também o Cubismo, que com suas marcas distintas perpassa a obra oswaldiana.

O Cubismo, como define Lígia Cademartori:

É um movimento de vanguarda, de incidência facilmente identificável nas artes plásticas, a partir do quadro de Pablo Picasso, “ As senhoritas de Avignon”, de 1917. O cubismo decompõe os objetos para recompô-los segundo uma lógica própria, que não obedece às leis naturais. A deformação do objeto se dá por via de geometrização. A transposição desse estilo à literatura, conforme se pode observar na obra de Apollinaire (1880-1918), assim como na de Jean Cocteau (1889-1963), apresenta as seguintes características: supressão da

discursividade lógica e do nexos causal; estética fragmentária que, decompondo o objeto, seleciona e enfatiza os detalhes, recarregando-os de expressividade.

(1993, p.63-64)

Compreender o sentido da prosa miramariana implica em analisar a presença de aspectos Futuristas, presentes na linguagem concisa e sintética, na liberdade tipográfica, liberdade esta que dá ao texto oswaldiano um aspecto físico mais concreto, renunciando certas formas poéticas da contemporaneidade, bem como os aspectos cubistas que se apresentam no momento mesmo da concatenação dos capítulos-fragmentos presentes ao longo de todo o romance, findando em um processo que se poderia chamar metonímico, segundo a definição de pólo metonímico apresentado por Roman Jakobson (1973).

Nesta definição encontra-se, conforme anuncia Haroldo de Campos (1992, p. 98), uma possível chave para a prosa oswaldiana, uma vez que é justamente nesta construção metonímica que podemos encontrar o que há de mais surpreendente em *Memórias Sentimentais de João Miramar*.

2.1 – CUBISMO LITERÁRIO: A FORMAÇÃO DO PÓLO METONÍMICO.

A partir das formulações de Max Bense, contidas em sua *Teoria do Texto Cubista*, Haroldo de Campos (1992, p. 101) tenta entender o sentido da prosa miramariana e como esta pode se aproximar do Cubismo. Haroldo aponta assim, que segundo Max Bense o texto cubista é aquele cuja realização não se refere imediatamente à representação de um objeto do mundo exterior ao texto, mas sim ao texto em si mesmo, como seu próprio objeto estético, no sentido da realidade do mundo que lhe é privativo.

Bense define o estilo cubista como um estilo digital, pois o objeto estético, em tal caso, é um objeto variável, cujos elementos se prestariam sempre a uma outra apresentação, a um outro arranjo.

A partir das formulações de Max Bense sobre o cubismo literário e do processo metonímico descrito por Jakobson, Haroldo de Campos assim apresenta a prosa miramariana:

No caso da prosa miramariana de Oswald de Andrade, o estilo cubista, a operação combinatória ou metonímica nele realizada, está do lado do cubismo histórico, é ainda residualmente icônica em relação ao mundo exterior. Propõe, no fundo, através da crítica à figura e à maneira habitual de representar o mundo das coisas, e mediante uma livre manipulação de pretextos sígnicos daquela e destas, um novo realismo comensurado à civilização da velocidade e da máquina, à civilização que incluiu o cinema como seu aporte mais característico no elenco das artes.

É justamente a partir deste processo de combinação metonímica, icônica e residual, como aponta Haroldo de Campos, que Oswald consegue criar, por meio da manipulação das imagens, a sua crítica aos valores de sua época, atingindo o ápice de sua criatividade literária, pois seleciona muitas vezes cenas e

informações triviais em informação estética. Campos aponta como exemplo desta operação metonímica a seguinte passagem:

“um cão ladrou à porta barbuda em mangas
de camisa”

Oswald estaria assim, como observa Campos (1992, p.102), emprestando à porta as qualidades do porteiro que a foi abrir e definindo o todo pela parte (isto é, o porteiro por suas barbas e por suas mangas de camisa). Este é um dos exemplos mais nítidos de como Oswald seleciona os elementos da realidade exterior e os rearticula livremente segundo sua sensibilidade crítica a fim de dar-lhes um caráter estético.

Apesar de apresentar uma prosa residual e icônica, como aponta Haroldo de Campos, Oswald consegue radicalizar o processo combinatório a partir de uma nova estrutura. Como ainda afirma Campos, *isolando e destacando faces da realidade reordenadas à descrição do autor, parece sair de uma tela cubista.* (idem, p, 103)

Vejamos a seguir a capítulo 11. Colégio.

Malta escabriavam salas brancas e corredores perfeitos com barulhento fumo na aula de desenho de seu Peixotinho.

O diretor vermelho saía do solo atrás da barriga e da batina.

E com modos autoritários simpatizou cínico comigo o ruivo José Chelinini.

O capítulo inicia-se com uma descrição sinestésica das salas de aula, que eram brancas, juntamente com o comentário sobre a perfeição de seus corredores, tudo isso misturado ao inquietante barulho que provinha da sala de aula de seu Peixotinho. Em seguida temos a descrição de uma das cenas mais chocantes deste capítulo, pois o diretor da escola é definido pela cor vermelho e aparenta sair do solo atrás da barriga e da batina. É claro que o diretor não era vermelho, mas Oswald assim o descreve, metonimicamente, a fim de enfatizar a raiva que o mesmo estava sentindo ao deparar-se com a bagunça que estava se passando ali.

Sobre este processo de descrição metonímica Campos esclarece que:

Na prosa miramariana a atitude metonímica é assumida em si mesma: o que interessa, em última instância, nessa prosa, é o processo metonímico pelo qual os dados de uma realidade trivial (irrelevante na sua versão estilística originária, convencional) são reelaborados, rearticulados, reordenados para adquirir condição estética. (1992, p. 105)

Sobre esta linguagem cubista, em que os fragmentos se justapõem e criam novos contextos através de relações de vizinhança e hierarquia, reorganizando o mundo exterior, em seu ensaio *Estilística Miramariana*, Haroldo de Campos assim se manifesta:

A técnica de montagem – que é sobretudo uma técnica de criação de contexto através da manipulação de relações de contigüidade

(embora dela possa resultar muitas vezes a metáfora no plano semântico) - , implicando elipses (suspensões ou cortes bruscos), traduz freqüentemente a atitude de metonímia com que o pintor cubista (um Picasso, um Braque, um Juan Gris) reordena o mundo exterior no cor-real estético que é o quadro, selecionando este ou aquele detalhe, estabelecendo novos sistemas de vizinhança, fazendo um olho, por exemplo, ganhar proporções e sobrepujar todo um rosto, uma perna justapor-se sem transição a uma cabeça, reorganizando livremente a anatomia da figura humana e as relações entre as coisas. (CAMPOS ,1992, p.100)

Como podemos notar, a prosa Miramariana se constitui como prosa Cubista no momento mesmo em que Oswald de Andrade apropria-se de uma estética fragmentária que, decompõe o objeto, seleciona e enfatiza os detalhes, recarregando-os de expressividade.

A fim de entendermos o sentido desta prosa telegráfica, recorreremos mais uma vez à definição de Jakobson sobre o distúrbio da contigüidade, em que o teórico assim se manifesta:

A ordem das palavras se torna caótica; os vínculos de coordenação e subordinação gramatical, quer de concordância, quer de regência, dissolvem-se. Como seria de esperar, as palavras dotadas de funções puramente gramaticais, como por exemplo as conjunções, preposições, pronomes e artigos, desaparecem em primeiro lugar para serem substituídas pelo estilo chamado “telegráfico”.

(1973, p. 51)

É este telegrafismo que constituirá o que é mais característico na prosa oswaldiana, pois é do mesmo que surgirá a necessidade do leitor de inserir articulações, dando ao texto um caráter dinâmico de participação e interação, criando verdadeiros desafios para a sua interpretação.

O romance realista, conforme observa Jakobson, já fazia uso de descrições metonímicas a fim de enfatizar certos traços que caracterizavam as personagens:

(...) o autor realista realiza digressões metonímicas, indo da intriga à atmosfera e das personagens ao quadro espaciotemporal. Mostra-se ávido de pormenores sinedóquicos.

(1973, p. 57)

Como podemos observar, a partir de seu telegrafismo, sua estética da contigüidade, Oswald inova, pois ao trabalhar a partir de recortes da realidade, cria uma obra tão imagística que é capaz de condensar toda a poética da visualidade que ora marca a literatura contemporânea.

3. O TEXTO SINCRÉTICO NA ESCRITA DE MSJM

Oswald de Andrade sempre procurou, com seu estilo paródico, satírico e arrojado, não só romper com os cânones do passado, mas também a partir de sua devoração crítica (antropofagia) criar as bases de uma nova literatura, verdadeiramente afinada com a modernidade. Seu romance invenção, *Memórias Sentimentais de João Miramar*, é a primeira experiência com verdadeiro êxito deste seu propósito, uma vez que intercala ou mesmo enquadra diversos gêneros literários em um nova forma poética, paródica e satírica. Este sincretismo poético será analisado sob a ótica do plurilingüísmo.

Por plurilingüísmo, entendemos aqui, uma forma de criar em que os gêneros intercalados ou enquadrados produzem um efeito estético específico, crítico e paródico, de acordo com o que teoriza Mikhail Bakhtin em seu ensaio *O Plurilinguismo no Romance*.

O plurilingüísmo descrito por Oswald de Andrade em seu romance-invenção, *Memórias Sentimentais de João Miramar*, possibilita-nos, portanto, uma nova interpretação da cultura brasileira por meio de sua assimilação destruidora e recriadora da

cultura Européia, que visava a uma civilização desrecalcada e anti-autoritária.

Dessa forma, vemos aqui uma possível aproximação da antropofagia oswaldiana com o plurilingüismo de Bakhtin, uma vez que ambos pressupõem a presença marcante do discurso de outrem na linguagem de outrem. Bakhtin (2002) chega a enfatizar que este recurso serviria justamente para refratar a expressão das intenções do autor. A paródia literária serviria ainda, segundo Bakhtin, para demarcar um momento de ruptura e transformação de um novo momento literário, serviria, portanto como uma espécie de releitura crítica e criativa de discursos anteriores. Chegando justamente no ponto em que um possível encontro com o ideal oswaldiano é possível: A releitura crítica e criativa de discursos anteriores por meio de sua antropofagia. A sátira de uma linguagem artificial, a paródia de uma linguagem oca e pretensiosa, como podemos observar no prefácio das *Memórias Sentimentais de João Miramar* na linguagem apresentada por Machado Penumbra.

(...) *Memórias Sentimentais* — por que negá-lo? — é o quadro vivo de nossa máquina social que um novel romancista tenta

escalpelar com a arrojada segurança dum profissional do subconsciente das camadas humanas.

Há, além disso, nesse livro novo, um sério trabalho em torno da "volta ao material" — tendência muito de nossa época como se pode ver no Salão d'Outono, em Paris.

Pena é que os espíritos curtos e provincianos se vejam embaraçados no decifrar do estilo em que está escrito tão atuado quão mordaz ensaio satírico.

MACHADO PENUMBRA.

Apesar de sua linguagem artificiosa, Machado Penumbra acaba nos introduzindo num universo completamente contrário ao status quo paulista do início do século XX, percebe em *Memórias Sentimentais* o que há de mais inovador, o seu apurado trabalho formal, a fim de preparar o leitor para o que há de encontrar nas páginas que se seguem. Verdadeira revolução copernicana em matéria de criação poética. “*Esperemos com calma os frutos dessa*

nova revolução que nos apresenta pela primeira vez o estilo telegráfico e a metáfora lancinante.”

Vejamos alguns destes momentos em que o discurso plurilíngüe se apresenta, atualizando a sátira poética oswaldiana:

130. RESERVA

"21 de Abril

Seu Dr.

Peguei hoje na pena para vos Felicitar os
nossos antes Passado sendo um dia de
grande gala, para nós no nosso Grande
Brasil sendo o dia do nobre Brasileiro
Tiradentes que foi ezeccutado na forca, mais
tudo passa vamos tratar do nosso futuro que
é melhor os passado eram bobos, por aqui
todos Bom grassas a Deus o mesmo a todos
que aí estão. Candoca, Rufina, Delina, Maria
José, Bermira e a filha estão todos na
mesma. Só eu saí sorteado para o
Regemento Suprimentar de Paracatu no
Goiás e queria que V. S. desse as

providências para mim ficar em Caçapava no Regimento de Infantaria Montada fica mais perto aqui eu estudarei para ser a Luz de minha família. Representar talento com meu falecido avô Capitão Benedito da Força Pública, não estudando agora, quando mais o tempo passa e a Velhice chega conduz a Tristeza, porque este mundo é um passatempo que nós temos essa é a Verdade! Só temos que tratar do Futuro neste mundo não valhe nada a Beleza as Festas as Inlusão do mundo só o talento com o grande Rio Branco o Ouro Preto, O Padre feijó, José Bonifácio, Rui Barbosa e outros que nem se sabe.

Seu criado às ordens

Minão da Silva".

Aqui, Oswald retrata o personagem Minão da Silva, um agregado da fazenda, sem estudos, mas atraído pela literatura, que gosta de se expressar literariamente, escrevia cartas cheias de

erros gramaticais. Este capítulo, contraposto aos que apresentam a linguagem beletrista de Machado Penumbra, dá o verdadeiro sentido das intenções da poética oswaldiana, pois apresenta uma verdadeira sátira dentro da sátira. Um discurso, portanto, plurilíngüe por excelência.

Vejamos a seguir como se manifesta Machado Penumbra num de seus discursos:

69. ETNOLOGIA

(...)

— Mil outros trechos de mil outros escritores convencer-vos-ão, senhores, que o mundo de hoje anda não só pior que o mundo debochado de Péricles e Aspásia, mas pior que o mundo ignaro do Medioevo trevoso e pior até que o mundo das utopias científicas e revolucionárias da Revolução Francesa! Nessas intermitências de progresso e regresso, círculos de princípios que formam a base de novas babéis, novas

confusões de línguas e novos rebanhos
voltando a velhos apriscos, só uma lição nos
assoberba, a lição severa da História!

Observemos neste capítulo de repreensão ao mundo moderno, ainda acanhado e preso a velhas tradições passadistas. Machado Penumbra nos incita a rever “Mil outros trechos de mil outros escritores”, como se estivesse já aludindo a uma espécie fragmentação histórica de discursos diversos, gerando inter-relações de progresso e regresso na história, que conforme conclui, só resultaram em novas babéis, em novas confusões de línguas, novos rebanhos (escritores) que voltam sempre a velhos apriscos, velhas tradições do passado. Vemos aqui uma verdadeira advertência aos novos escritores e também aos leitores a fim de que aprendam com a história.

Enfim, a produção romanesca de Oswald parece se enquadrar perfeitamente numa das principais formulações de Bakhtin; a de que os gêneros intercalados ou enquadrados são as formas fundamentais para introduzir e organizar o plurilingüísmo no romance, criando assim, uma verdadeira poética da modernidade.

O plurilingüismo é entendido aqui, portanto, como uma ferramenta importantíssima para a compreensão da tessitura poética oswaldiana uma vez que abre caminhos para múltiplas leituras discursivas, atualizando portanto, a sátira-poética oswaldiana. O sincretismo proveniente deste tipo de linguagem, aliado a gêneros e modos específicos de apresentação de sua poética tais como cartas, discursos, poemas, etc., poderá ser melhor entendido se encarado sob o olhar de uma poética da visualidade, uma vez que a mesma apresenta o verdadeiro sentido da modernidade da poética oswaldiana. Por poética da visualidade, entendemos a possibilidade de perscrutar a obra oswaldiana a partir de diversos vieses e metodologias que exploram a visualidade artística, desde suas manifestações visuais e sonoras até suas manifestações físicas e concretas, um verdadeiro trabalho de exploração entre forma e fundo, tudo entendido a luz de um plurilingüismo capaz de sintetizar a modernidade de seu discurso poético, corroborando a tese da antropofagia oswaldiana, que deglute a história e tira-lhe somente o que é essencial para a construção do novo.

3.1 A POÉTICA DA VISUALIDADE

Levando em consideração os aspectos visuais da poética oswaldiana, podemos aproximá-la do conceito de fanopéia do poeta e crítico norte americano Ezra Pound. Por fanopéia, entendia o crítico a situação em texto na qual há o predomínio da imagem visual, uma imagem condensada capaz de materializar os mais diferentes extratos da realidade, projeto este muito similar à linguagem telegráfica e a metáfora lancinante oswaldiana.

Segundo Pound (cf. 1970, p.63), esta condensação da linguagem (expressão verbal) se dá por três modos: Fanopéia, em que há o predomínio da imagem, usa-se a palavra para lançar na imaginação do leitor uma imagem visual; Melopéia, visa produzir correlações emocionais por intermédio do som e do ritmo da fala; Logopéia, visa produzir ambos os efeitos, estimulando as associações (intelectuais ou emocionais) que permanecem na consciência do receptor em relação as palavras ou grupos de palavras efetivamente empregados. Grande literatura seria, portanto, a linguagem carregada de significado até o máximo grau possível, ou seja, uma linguagem capaz de materializar e de condensar o máximo de visualidade e musicalidade possível. Neste

sentido, a compreensão do imagismo poundiano é de caráter essencial para a leitura da poética oswaldiana, pois Oswald cria uma obra que constantemente desafia nossa imaginação visual, pois cria uma linguagem verdadeiramente condensada, passando por todos os extratos da teoria poundiana, criando um imagismo que muitas vezes ainda a supera, pois cria simultaneidades e correlações próprias da linguagem das outras artes, tais como o cinema e o cubismo.

Jairo Luna, em seu ensaio, “A poética da visualidade em Almada Negreiros e Oswald de Andrade”, já nos chamava a atenção sobre a possibilidade de haver na poesia oswaldiana elementos que superavam o imagismo da teoria poundiana, culminando numa espécie de exploração do espaço em branco da página. (cf. 1999, p. 7).

Oswald, portanto, com seu projeto formal de invenção poética, passa pelos mais diversos extratos da visualidade, desde a justaposição cinematográfica até a simultaneidade da linguagem cubista. Seus capítulos-instantes e sua linguagem metonímica geram minutos de poesia, flashes instantâneos que condensam a linguagem criando, assim, uma verdadeira poética da visualidade em sua obra.

Como resultado deste constante trabalho formal com a imagem e suas múltiplas correspondências, Oswald apresenta trechos sonoro-visuais que impressionam a imaginação dos seus leitores, criando um efeito de estranhamento que atualiza a sua metáfora poética constantemente.

Vejamos a seguir alguns destes momentos em que a fanopéia, (metáfora visual), funde-se à melopéia:

42. SORRENTO

Velhas velas cigarras

Brumais no mar vesuviano

Com jardins lagartixos e douradas mulheres

Entre muros de uvas aléias

De fartos pomares

Insetos piedigrottas

Roendo caixas de fósforo

Trigonometrias brancas

No crepe azul de água napolitana

Longe cidade sesta quieta

Entre echarpes tiradas de costas

Ponteando cinzas índigos de montes

Um inglês velho dormia de boca aberta
como uma boca enegrecida de túnel sob
óculos civilizados.

O Vesúvio esperava ordens eruptivas de
Thomas Cook & Son.

E uma mulher de amarelo informava a um
esportivo em camisa que o casamento é
um contrato indissolúvel.

As aliteraões dão ao capítulo uma perfeita correlação entre o visual e o sonoro, até findar em uma imagem metonímica que apresenta paisagens do sul de Nápoles associadas a fatos históricos evocados indiretamente, pois o Vesúvio é o vulcão que sepultou com lavas a cidade de Pompéia no ano de 79, e aqui é apresentado como se estivesse apenas aguardando ordens de Thomas Cook e Son (uma companhia de turismo) para voltar a ser atração turística.

Podemos observar esta preocupação com a metáfora visual, e até mesmo este processo de condensação da imagem que sugere múltiplas correlações em quase toda a obra uma vez que a mesma se compõe de capítulos-instantes, fundindo quase sempre poesia e prosa. Vejamos:

61. CASA DA PATARROXA

A noite

O sapo o cachorro o galo e o grilo

Triste tris-tris-tris-te

Uberaba aba-aba

Ataque e o relógio taque-taque

Saias gordas e cigarros.

Esta cena prenuncia o momento de reflexão e ansiedade que se segue no capítulo seguinte; 62. COMPROMETIMENTO. Seu lirismo onomatopaico dá à noite um caráter ambíguo de silêncio e agitação, seguido do ataque do relógio que insiste em bater as horas. O corte dos versos e a tentativa de similaridade fonética ou variação fônica deixam claro também a preocupação de Oswald

com os elementos visuais mais físicos, com a visualidade mais concreta de sua obra, intercalando os mais diversos ritmos e modos de exploração do espaço visual da página em branco, fundindo assim forma e espaço de representação num mesmo e único objeto na construção formal de sua poética.

62. COMPROMETIMENTO

O Forde levou-nos para igreja e notário
entre matos derrubados e a 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.

Aqui a cena de casamento, um verdadeiro flash
cinematográfico, vem acompanhada por outra, uma verdadeira

promessa de prosperidade, tudo num só lance de simultaneidade e justaposição.

A seguir temos mais um capítulo-instante que abole qualquer tentativa de delimitação normativa entre poesia e prosa, condensado a metáfora poética por meio de aliteraões e justaposições muitas vezes seguidas pelo recorte metonímico.

74. SAL O MAY

Os cabarés de São Paulo são longínquos
 Como virtudes
 Automóveis
 E o pisca-pisca inteligente das estradas
 Um soldado só para policiar minha pátria inteira

E o gru-gru dos grilos grelam gaitas
 E os sapos sapeiam sapas sopas
 No alfabeto escuro dos brejos
 Vogais
 Lampiões lamparinas
 E tu surges através de um fox-trot errado e da
 lenda

Delenda linda Salomé

Ó dançarina cafajeste

Cheia de moscas ignorantes e de boas
intenções

A javá é uma polca porca com poeira azul

Mas o roxo arroxa a procissão de cortinas
cor-de-rosa

— Eu não ligo

— Eu quero saber que negócio é esse de
esperar com o revólver na estrada

— Aquele capanga preto mandou o braço e a
mulher levou um pontapé

— Na barriga

O saxofone obstina uma dor de dentes delirantes

Que o maxixe espasma

Entre tiros e gorjetas

Mas o escapamento aberto escapa

Na noite penitenciária

— Senhor dai-nos o pão-de-ló iluminado da redenção

O Tietê rola rumas de tijolos

Côr-de-água côr-de-rosa

Há neste capítulo uma concisa ironia na associação entre a distância dos cabarés de São Paulo e a virtude, pois Miramar, agora casado, sai da monotonia das noites na fazenda em busca de aventuras. A cena é composta por constantes aliteraões que indicam a presença de grilos e sapos compondo uma espécie de alfabeto da noite nos brejos. A partir daí começam as aventuras extraconjugais de Miramar, mescladas muitas vezes às mais diversas aventuras. O capítulo é formado por sínteses imagísticas que compõem o universo conturbado da noite num cabaré, findando em brigas, tiros, emboscadas e fugas incríveis. Miramar nos apresenta a cena com uma concisão lapidar, deixando a seus leitores a necessidade de uma leitura crítica a partir de uma técnica de montagem, deixa portanto implícito a necessidade de uma síntese visual construída a partir de múltiplas correlações, procedimento próprio das artes plásticas e até do cinema, como vimos apresentando. A condensação desta imagem, construída pelas correlações sonoro-visuais e reconstruída no espírito do leitor é que dão à poética miramariana o sentido de sua radicalidade modernista.

O máximo de condensação imagística é conseguido em capítulos como este, que nos informa implicitamente sobre o nascimento do filho do Miramar com Célia.

75. NATAL

Minha sogra ficou avó.

Rolah, amante de Miramar, que pretendia ser estrela de cinema, e cujo projeto também faria Miramar muito rico, pois seria o deslanche de sua empresa cinematográfica para o sucesso reconhecido, aparece aqui dando brilho ao Hotel Suíço, o mesmo brilho já antevisto na condensação imagística do título, que prenuncia a dualidade entre brilho das estrelas e da estrela Rolah.

92. ESTELÁRIO

Coração esperançava esperançoso
Começo claro da noite cidadina
Retalhos grandes de nuvens

E duas estrelas vivas
Trem rolava com minha estrela
Bordando a vida fabricadora
Do Brás à Luz
Rolah estrelava o Hotel Suíço

A imponente figura de Rolah é apresentada por Machado Penumbra, pseudo prefaciador do livro e também personagem das Memórias, no seguinte capítulo:

137. BAILE

"A sua loira e estranha divindade dominou a sala fantástica até extinguir-se a última nota da mágica orquestra".
Para o álbum de Mlle, Rolah. Machado Penumbra.

Célia descobre o romance de Miramar com Rolah e como consequência, Miramar tem que enfrentar o divórcio e em seguida encarar também a falência financeira devido à má aplicação de seus bens na indústria cinematográfica.

142. LENGAL-LENGA

— Sou consultor de sua tia, fui amigo de seu falecido pai conheci seus avós. Fiz o casamento de seus tios. Sou mais um conselheiro íntimo que um advogado banal.

Porém, a situação é insustentável. Sua senhora, coitada, reuniu provas esmagadoras contra o seu leviano proceder. O Sr. tem sido avistado em excessos com cômicas. À margem disso o caso financeiro negreja no horizonte. O Sr. adquiriu rapidamente uma reputação de dilapidador. O seu nome já figura no Boletim das Falências e Protestos, no

pasquim secreto e implacável, a destilar
condenação, a destingir desonra!

— Ao lado do Conde Chelinini.

— Perfeitamente. Mas o conde acusa-o
de se ter locupletado. Perfeitamente, o
conde acusa-o.

146. VERBO CRACKAR

Eu empobreço de repente

Tu enriqueces por minha causa

Ele azula para o sertão

Nós entramos em concordata

Vós protestais por preferência

Eles escafedem a massa

Sê pirata

Sede trouxas

Abrindo o pala

Pessoal sarado.

Oxalá que eu tivesse sabido que esse
verbo era irregular.

Este é sem dúvida um dos capítulos de maior radicalidade dentro da composição das memórias, pois nele estão expressas as bases de toda a poética da modernidade, a começar pelo neologismo do verbo Crackar, que faz referência à quebra da bolsa de Nova York em 1929, até findar na espacialização dos versos, abrindo novos campos para a visualidade concreta do signo, imprimindo um novo ritmo à leitura.

Conforme observa Haroldo de Campos:

A visualidade propôs o equilíbrio geométrico e a síntese, o discursivo ecoou pelo branco da página como por um vazado de arquitetura.

(1971, p 46)

Esta exploração visual da espacialidade será ampliada anos mais tarde pelos poetas concretistas, mas já é prenunciada aqui por Oswald devido à sua constante preocupação com a construção da forma, pelo uso da síntese nas *Memórias Sentimentais*.

Oswald, portanto, se analisado por sua poética da radicalidade, e por sua constante inventividade, se encaixaria

perfeitamente na categoria dos inventores, que segundo a classificação poundiana é composta por homens que descobriram um novo processo ou cuja obra nos dá o primeiro exemplo conhecido de um processo. Oswald cria, com a sua radicalidade, as bases da nova poética da modernidade.

A poética Oswaldiana parece assim ultrapassar o imagismo da teoria poundiana, pois cria uma obra que consegue condensar e criar ao mesmo tempo um universo próprio dentro da estética do fragmento e das correlações metonímicas, atualizando quase sempre uma espécie de sátira poético-imagística, um discurso moderno e uma forma moderna, fundindo o visual e o concreto, na física de suas representações formais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Encaixo tudo, somo, incorporo”

(Oswald de Andrade)

Obra verdadeiramente inovadora, conforme analisamos, *Memórias Sentimentais de João Miramar* é o romance que inaugura a prosa vanguardista em nossas letras.

Oswald de Andrade, com a sua antropofagia, parece deglutir as suas próprias experiências em uma forma lapidar. Sua antropofagia está baseada, vale dizer, na aceitação não passiva, mas sob a forma de uma devoração crítica, da contribuição européia e a sua transformação em um produto novo, dotado de características próprias, que, por sua vez, passava a ter uma nova universalidade, uma nova capacidade de ser exportado para o mundo. (cf. CAMPOS, 1977, p 30).

Oswald consegue, por fim, plasmar uma perfeita incorporação dos mais diversos gêneros e tendências literárias e vanguardistas em uma nova forma, renunciando certas tendências da modernidade.

É o próprio Oswald quem diz em seu manifesto antropofágico: *Somos concretistas*. Oswald tinha consciência de seu trabalho de plasma da língua, era um perfeito engenheiro da linguagem, herança tão cara aos escritores contemporâneos. Sua obra propõe uma verdadeira integração com o leitor, que deixa de ser expectador de uma história, para ser verdadeiramente, ativo participante de sua trama. *Memórias Sentimentais* põe o leitor em uma posição privilegiada, como co-autor da obra, uma vez que é do mesmo que surgirão as inferências que trarão o sentido mais remoto do texto, conforme analisamos.

Por ser toda constituída por capítulos-fragmentos, *Memórias Sentimentais* desafia o leitor constantemente a criar novos significados para a sua textura poética. Ora o leitor a encara como um recorte sincrônico, ora como uma tomada diacrônica, ambas as leituras findam em uma mesma imagem, um complexo imagístico que decompõe a vida de Miramar, e depois a recompõe num quadro de simultaneidades e correlações dispares que vão desde a sua infância até a sua fase de maturidade intelectual.

Como tivemos a oportunidade de analisar, a presença do processo de montagem depreendido da teoria eisensteiniana, dá à prosa oswaldiana o que ela tem de mais característico, uma vez

que enfatiza a necessidade de um processo de leitura que compreenda as correlações e justaposições presentes na tessitura do mesmo. As montagens dão ao texto miramariano o seu sentido de novidade e descoberta constantes, sentido este, que é reconstituído na imaginação visual do leitor, no momento mesmo em que este recria o universo de relações presentes no texto.

Aliado a estas descobertas, e ao processo de justaposição de imagens, tivemos também a oportunidade de analisar o sentido de sua prosa telegráfica, fragmentária e sintética, conforme anunciada no pseudo-prefácio apresentado por Machado Penumbra, bem como o processo de construção metonímico, que prefigurar a justificativa de se tratar de uma prosa cubista. Conforme analisamos, este caráter telegráfico depreendeu-se justamente por causa das constantes omissões de ordem gramatical, fato que ocasionou uma linguagem, que conforme observou Jakobson, participa de um modo de criação próximo da afasia, em que o falante se comunica por contigüidade, assim, na obra oswaldiana, o processo metonímico ganha espaço, caracterizando o texto, justamente por relações parte-todo, caricaturizando, muitas vezes, suas personagens. Esta linguagem caricatural e geométrica, aliada a um quadro de justaposições e simultaneidades é que darão o

sentido da prosa cubista nas *Memórias Sentimentais*. Oswald encontra nesta forma, a sua maneira mais precisa de fazer a sua sátira aos valores sociais de sua época.

Por fim, chegamos à poética da visualidade, que conforme analisamos, se configura no momento de maior radicalidade da obra oswaldiana.

A poética da visualidade surge quando a obra rompe com as barreiras que estabelecem os limites entre a poesia e a prosa, explorando os espaços físicos da página em branco, a concretude da palavra escrita num ritmo específico, abrindo caminhos para um texto sincrético, que reúne, muitas vezes, os mais diversos gêneros, quando não os funde num só, impossibilitando qualquer tentativa de definição, coincidindo a poética da visualidade, com a poética da radicalidade, ampliando o sentido de imagismo depreendido da teoria de Pound, ultrapassando-o muitas vezes, conforme analisamos, uma vez que explora um universo muito maior de relações imagéticas, que se renovam conforme o leitor atualiza o texto em obra.

Com uma gama de textos de diversos gêneros, tais como Cartas, poemas, discursos, atos, etc., todos incorporados em uma só obra, Oswald parece estar realizando, o que anos mais tarde

diria: *Encaixo tudo, somo, incorporo*. Oswald resume assim, o sentido de sua radicalidade antropofágica e cria uma verdadeira *poética da visualidade* em *Memórias Sentimentais de João Miramar*.

REFERÊNCIAS

ACKROYD, Peter. **Ezra Pound and his world**. London: Thames and Hudson, 1980.

ALMEIDA, Marly de Souza. **Metalinguagem e identidade lingüística brasileira na sátira poética de Oswald de Andrade**. São Paulo: s.n, 2003. 300p

ANDRADE, Oswald de. **O pensamento vivo de Oswald de Andrade**. São Paulo: Martin Claret, 1987.

ANDRADE, Oswald de. **Seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico e exercícios por Jorge Schwartz**. São Paulo: Abril Educação, 1980.

ANDRADE, Oswald de. **Memórias Sentimentais de João Miramar**. - São Paulo: Globo, Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

ANDRADE, Oswald de. **Ponta de lança**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1972.

ANDRADE, Oswald de. **Um homem sem profissão: sob as ordens de mamãe**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1974.

ANDRADE, Oswald de. **Os Condenados**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

ARAÚJO, Clarice Martiello Wersehgi. **Olhar à Miramar- A tessitura poética em Oswald de Andrade**. 1995. Dissertação (Mestrado em Comunicação e semiótica) Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 1995. 182p.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. São Paulo: Annablume, 2002.

BENSE, Max. **Pequena Estética**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

BOAVENTURA, Maria Eugênia. **O Salão e a Selva**. Uma biografia ilustrada de Oswald de Andrade. São Paulo: Editora da Unicamp, 1995.

BOAVENTURA, Maria Eugenia. **A Vanguarda Antropofágica**. São Paulo: Ática, 1985.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1980.

BRITO, Mário da Silva. **As metamorfoses de Oswald de Andrade**. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura; Comissão de Literatura, 1972.

BRITO, Mário da Silva. O aluno de romance Oswald de Andrade. In: Oswald de Andrade, **Os Condenados**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

CADEMARTORI, Lígia. **Períodos literários**. São Paulo: Ática, 1993.

CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem & outras metas**- Ensaios de Teoria e Crítica Literária. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CAMPOS, Haroldo de. Miramar na mira. In: Oswald de Andrade, **Memórias Sentimentais de João Miramar**. São Paulo: Globo, 1990.

CAMPOS, Haroldo de. Uma poética da radicalidade, In: Oswald de Andrade, **Poesias Reunidas**. São Paulo: Difusão Européia do livro, 1966.

CAMPOS, Haroldo de. Serafim: Um grande não-livro. In: Oswald de Andrade: **Obras completas II, Memórias Sentimentais de João Miramar / Serafim Ponte Grande**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1980.

CAMPOS, Haroldo de. **Oswald de Andrade: trechos escolhidos.**

Rio de Janeiro: Agir, 1977.

CAMPOS, Haroldo de. Ruptura dos gêneros na América Latina. In

FERNANDES MORENO, César. **América latina em sua Literatura.** São Paulo: Perspectiva, 1979.

CANDIDO, Antonio. **Vários escritos.** São Paulo: Duas Cidades, 1970.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária.** São Paulo: Editora Nacional, 1980.

CARPEAUX, Otto Maria. **As revoltas modernistas na literatura.**

Rio de Janeiro: Edições de ouro, 1968.

COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil: A era modernista.**

São Paulo: Global, 1997.

CRISTINA, Miriam Carlos Silva. **Comunicação antropofágica: Boca, paisagem e mídia na erótico-poética Oswaldiana** 2004. Dissertação (Doutorado em Comunicação e Semiótica) Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2004. 253p.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Apresentação, notas e revisão técnica, José Carlos Avelar; tradução, Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. Apresentação, notas e revisão técnica, José Carlos Avelar; tradução, Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

FABRIS, Annateresa. **Futurismo: uma poética da modernidade**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

FABRIS, Annateresa. **O Futurismo paulista**. São Paulo: Companhia das letras, 2002.

FERREIRA, Antonio Celso. **Um eldorado errante: São Paulo na ficção histórica de Oswald de Andrade**. São Paulo : UNESP, 1996. 147p.

FONSECA, Maria Augusta. **Oswald de Andrade: biografia**. São Paulo: Art Editora : Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

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

HELENA, Lúcia. **Modernismo brasileiro e vanguarda**. São Paulo, Ática, 1986.

JAKOBSON, Roman. **Lingüística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1973.

JAKOBSON, Roman. **Lingüística, poética, cinema**. Tradução de Francisco Achcar [et alii]. São Paulo: Perspectiva, 1970.

JACKSON, Kenneth David. **A prosa vanguardista na literatura brasileira**: Oswald de Andrade. São Paulo: Perspectiva, 1978.

JUSTINO, Maria José. **O Banquete Canibal: A modernidade em Tarsila do Amaral 1886-1973** Curitiba: Editora UFPR, 2002.

LOURDES, Maria de Eleutério. **Oswald de Andrade: A produ(A)ção de uma vida/obra interrogante**. 1987. Dissertação. (Mestrado em História) Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 1987. 258p.

LUNA, Jairo. **Monografias de literatura, teatro, comunicação e semiótica**. São Paulo: Épsilon Volantis, 1999.

MAIO, Sandro Roberto. **Corações fora do peito: lirismo irônico na poética de Oswald de Andrade**. São Paulo: s.n, 2005. 91p.

MENDONÇA, Antonio Sérgio Lima. **Poesia de vanguarda no Brasil – de Oswald de Andrade ao concretismo e o poema processo**. Petrópolis: Vozes, 1970.

MENDONÇA, Antonio Sérgio Lima. **Poesia de vanguarda no Brasil- de Oswald de Andrade ao Poema Visual**. Rio de Janeiro: Edições Antares, 1983.

MORAIS JUNIOR, Luís Carlos de. **O Olho do Ciclope e os Novos Antropófagos: Antropofagia Cinematótica na Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro, HP Comunicação, 2008.

NETTO, Adriano Bitarães. **Antropofagia Oswaldiana: Um Receituário Estético e Científico**. São Paulo: Annablume, 2004.

NUNES, Benedito. **Oswald canibal**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

NUNES, Benedito. **A Utopia Antropofágica**: A Antropofagia ao alcance de todos. São Paulo: Globo, 1990.

O'CONNOR, William Van. **Ezra Pound**; tradução de Ligia Junqueira. São Paulo: Martins, 1964.

PAZ, Octávio. **Signos em rotação**. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1990.

POUND, Ezra. **ABC da Literatura**. São Paulo: Cultrix, 1970.

POUND, Ezra. **Poesia**. introdução, organização e notas de Augusto de Campos; traduções de Augusto de Campos et al; textos críticos de Haroldo de Campos. São Paulo: HUCITEC, 1993.

POUND, Ezra. **A arte da poesia: ensaios escolhidos**. São Paulo: Cultrix, 1976.

POUND, Ezra. **Cantares**. Brasília, DF: Ministério da Educação e Cultura, s.d.

POUND, Ezra. **Selected poems**: Introduction by T. S. Eliot. London: Faber and Faber, s.d.

SCHWARTZ, Jorge. **Vanguarda e cosmopolitismo na década de 20. Olivério Girondo e Oswald de Andrade**. São Paulo: Perspectiva, 1983.

SYMPHER, Wylie. **Do Rococó ao Cubismo na Arte e na Literatura**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro**. Rio de Janeiro: Vozes, 1982.