Memórias Sentimentais de João Miramar:
entre prosa e poesia

Memórias Sentimentais de João Miramar:
between prose and poetry

Natalia Aparecida Bisio de Araujo*

RESUMO: O presente trabalho tem como objetivo apresentar um estudo da obra *Memórias Sentimentais de João Miramar*, de Oswald de Andrade, revelando as experimentações formais que aproximaram a escrita do romance à poesia e os elementos da narrativa que remetem às estruturas do poema. Por suas características inovadoras e uma linguagem poética densa, a obra é uma atualização modernista das técnicas vanguardistas que buscaram na palavra lírica um modo de romper com a tradição literária e, ao mesmo tempo, com o domínio social conservador. A análise será desenvolvida por meio de críticas e teorias ligadas ao assunto, como estudos sobre o *Miramar* e sua ligação ao modernismo brasileiro e teorias da “narrativa poética”.

PALAVRAS-CHAVE: *Memórias Sentimentais de João Miramar*; Oswald de Andrade; narrativa poética; Modernismo brasileiro.

ABSTRACT: This paper aims to present a study of the *Memórias Sentimentais de João Miramar*, by Oswald de Andrade, revealing the formal experiments that brought the writing of the novel closer to poetry and considering that the elements of the narrative that refer to the structures of the poem. Due to its innovative features and a dense poetic language, the work is a modernist update of avant-garde techniques that sought in the lyrical word a way to break with the literary tradition and, at the same time, with the conservative social domain. The analysis will be developed through criticism and theories related to the subject, such as studies of *Miramar* and its link to the Brazilian modernism and theories of "lyrical novel".

KEYWORDS: *Memórias Sentimentais de João Miramar*; Oswald de Andrade; Lyrical novel; Brazilian modernism.

* Doutoranda em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista – UNESP, mestre em Estudos Literários pela mesma instituição. E-mail: natalia-bisio@hotmail.com. ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-2982-5917/>.

1 Introdução

Oswald de Andrade está entre os escritores mais importantes do Modernismo Brasileiro, sendo um dos grandes articuladores entre as inovações vanguardistas europeias e as discussões de uma nova literatura nacional. Assumiu uma escrita repleta de experimentações e de renovações no âmbito da linguagem e, ao mesmo tempo, voltou-se para a realidade brasileira, fazendo grande oposição ao domínio social conservador e impulsionando a criação de uma arte local. Segundo Alfredo Bosi (1999), o escritor representou a “ponta de lança” do espírito revolucionário do Modernismo e do vanguardismo literário.

É a partir de Oswald que se deve analisar criticamente o legado do Modernismo paulista, pois foi ele quem assimilou com naturalidade os traços conflitantes de uma inteligência burguesa em crise nos anos que precederam e seguiram de perto os abalos de 1929/30. (BOSI, 1999, p. 356)

A obra *Memórias Sentimentais de João Miramar*, de Oswald, insere-se nesse contexto de inovação, pois foi marcada pelas transformações que operou na linguagem e nas estruturas do romance, aproximando-se das técnicas do gênero poético. Lançada em 1924, nos anos de agitação do Modernismo brasileiro, *Miramar* foi anunciado por Oswald de Andrade como o “primeiro cadinho de nossa prosa nova” (ANDRADE, 1971, p. 45). A obra realmente é inovadora pelas transformações que operou na linguagem e nas estruturas do romance, aproximando-se das técnicas do gênero poético.

Neste artigo, apresentaremos os principais aspectos que fizeram das *Memórias Sentimentais* uma obra revolucionária. Primeiramente, contextualizaremos as discussões em torno da modernidade no início do século XX. No contexto internacional, focaremos sobretudo a estética das vanguardas europeias e as mudanças que os movimentos operaram na concepção de linguagem literária, no intuito de torná-la mais pura e poética, rompendo com a tradição literária e com o domínio social conservador. A partir das inovações iniciadas na Europa, destacaremos a renovação das formas romanescas por meio das possibilidades estruturais do gênero poético, valendo-nos das teorias das “narrativas poéticas”. Posteriormente, analisaremos as *Memórias Sentimentais*

de *João Miramar* e o modo como o romance valeu-se da aproximação com a poesia e, com essa experimentação, buscou a renovação e a criação de uma literatura nacional e moderna, criticando, ao mesmo tempo, as estruturas da sociedade conservadora no início do século XX.

2 Escritas da modernidade: a renovação do romance por meio da poesia

O início do século XX ficou marcado na história por fatos que influenciaram o advento da era moderna. As grandes descobertas científicas, as transformações na esfera social e as revoluções tecnológicas marcaram o novo estilo de vida da modernidade. Além disso, os rumores da Primeira Guerra Mundial, também, causavam agitação na sociedade, sobretudo, pela mistura de radicalismo e de exaltação nacional que mexiam com os ânimos da população. Em tal contexto, o universo artístico absorvia tanto o espírito de modernidade, quanto os princípios de radicalismo da guerra, culminando em um desejo de romper com as técnicas estéticas do passado e de construir uma arte revolucionária, militante de novos rumos do objeto artístico e que, ao mesmo tempo, fosse a expressão de sua contemporaneidade repleta de inovações. Assim, surgiam os movimentos vanguardistas.

Com esse posicionamento, o ato de rejeição mais destacável da vanguarda é o rompimento com a tradição. Segundo Weisgerber, “Rebelar-se contra as tradições literárias equivale a uma ‘purificação do ambiente literário’, a qual constitui não apenas uma necessidade fundamental da criação, mas também uma verdadeira libertação do espírito” (WEISGERBER, 1986, p. 640, tradução nossa¹).

Porém, além de ser uma das forças antagonistas frente à tradição literária, a vanguarda, ainda, fazia oposição ao domínio político e social conservador. É por esse motivo que o posicionamento agressivo e destrutivo das vanguardas não

¹ No original, “s’insurger contre les traditions littéraires équivaut à une ‘purification de l’ambiance littéraire’, laquelle constitue non seulement une nécessité fondamentale de la création, mais aussi une véritable libération de l’esprit”.

possui um fundamento exclusivamente artístico, mas também apresenta uma recusa global à ordem estabelecida pela cultura como um todo: “[...] é a ordem estabelecida por toda a cultura que é visada em seus fundamentos. O inimigo a abater é o sistema dominante tomado em seu conjunto, elevado à posição de herança cultural, com seu aparato, sua disciplina, sua hierarquia” (WEISGERBER, 1986, p. 634, tradução nossa²). Os movimentos acreditavam que seriam capazes de mudar completamente o mundo, apostando “[...] no poder revolucionário da própria arte” (COMPAGNON, 2003, p. 40). Calinescu, outrossim, comenta a ligação entre o discurso de rompimento com a tradição e o anseio de transformação da sociedade vinculados pela vanguarda:

[...] aquilo que os artistas da nova vanguarda estavam interessados em fazer – independentemente do seu grau de simpatia pela política radical – era derrubar todas as obrigatórias tradições formais da arte e gozar a liberdade hilariante de explorar horizontes de criatividade completamente novos, previamente proibidos. Porque eles acreditavam que revolucionar a arte era o mesmo que revolucionar a vida. (CALINESCU, 1999, p. 104)

O mais interessante é que essa revolução da sociedade seria atingida por meio de um princípio estético: uma renovação da linguagem. Assim, afirma Breton, para transformar o mundo “[...] não será suficiente restabelecê-lo sobre as bases sociais mais justas, mas seria ainda preciso atingir a essência do Verbo” (BRETON, 1942 *apud* WEISGERBER, 1986, p. 65, tradução nossa³). Segundo Weisgerber (1986), os vanguardistas acreditavam que a linguagem seria uma das bases de sustentação do sistema dominante ou o reflexo da própria sociedade conservadora; ora, transformando-a seria possível garantir a revolução:

Efetivamente, é nos círculos de vanguarda, onde os sonhos de uma revolução social, política e literária coexistem e às vezes se confundem, que a aspiração pela *revolução da linguagem* se torna radical. Para destruir o regime dominante, é preciso atacar simultaneamente a linguagem que o exprime e que, de alguma forma, o garante. É normal, consequentemente, que as vanguardas mais engajadas politicamente, antes e depois da Primeira Guerra Mundial, chegam a exigir –

² No original, “[...] c’est l’ordre établie de la culture toute entière qui est visé dans ses assises. L’ennemie à abattre est le système dominant pris dans son ensemble, élevé au rang d’héritage culturel avec son appareil, sa discipline, sa hiérarchie”.

³ No original, “[...] il ne suffira pas de le rétablir sur les bases sociales plus justes, mais il fallait encore toucher à l’essence du Verbe”.

amplamente – uma mesma transformação na linguagem e na sociedade. (WEISGERBER, 1986, p. 651, grifos do autor, tradução nossa⁴)

A mudança que se buscava no âmbito da linguagem era basicamente torná-la mais pura e poética, diferenciando-a essencialmente daquela que busca somente a comunicação. “Não se trata mais de ‘comunicar’, mas de ‘criar’, de operar a transmutação da linguagem ‘popular’, cotidiana, em linguagem de invenção aberta ao maravilhoso poético” (WEISGERBER, 1986, p. 652, tradução nossa⁵). Por sua própria essência, a linguagem poética ganha o apreço dos artistas da época – conforme explica Compagnon (2003, p. 44) e Weisgerber (1986, p. 705) –, já que, de acordo com Jakobson (1977), é a linguagem em sua função estética e que visa, portanto, à expressão, de modo que a função comunicativa é reduzida ao mínimo: “[...] a poesia, que não é outra coisa senão um *enunciado visando à expressão*, é dirigida por leis imanentes. A função comunicativa, específica tanto da linguagem cotidiana quanto da linguagem emocional, reduz-se aqui ao mínimo” (JAKOBSON, 1977, p. 15-16, grifos do autor, tradução nossa⁶). Segundo Octavio Paz, em *O arco e a Lira*,

A criação poética se inicia como violência sobre a linguagem. O primeiro ato dessa operação consiste no desenraizamento das palavras. O poeta arranca-as de suas conexões e misteres habituais: separados do mundo informativo da fala, os vocábulos se tornam únicos, como se acabassem de nascer. (PAZ, 1982, p. 47)

Segundo o escritor e crítico, “o poeta transforma, recria e purifica o idioma” (PAZ, 1982, p. 56) e, nesse ato, cria imagens que são capazes de dizer o “indizível”, aquilo que a linguagem habitual seria incapaz de dizer (PAZ, 1982, p. 63). A

⁴ No original, “En effet, c’est dans les milieux d’avant-garde où les rêves d’une révolution sociale, politique et littéraire se côtoient et parfois se confondent que l’aspiration vers la *révolution du langage* devient radicale. Pour saper le régime dominant, il faut s’attaquer simultanément au langage qui l’exprime et, en quelque sorte, le cautionne. Il est normal, par conséquent, que les avants-gardes les plus engagés politiquement, avant et après la Première Guerre Mondiale, en arrivent à réclamer – dans les grandes lignes – un même bouleversement dans le langage et dans la société”.

⁵ No original, “Il ne s’agit plus de ‘communiquer’, mais de ‘créer’, d’opérer la transmutation du langage ‘populaire’, quotidien, en langage d’invention ouvert au merveilleux poétique”.

⁶ No original, “[...] la poésie, qui n’est rien d’autre qu’un *énoncé visant à l’expression*, est dirigée, pour aussi dire, par des lois imanentes. La fonction communicative, propre à la fois au langage quotidien et au langage émotionnel, est réduite ici au minimum”.

palavra do poema “ressignifica” os fonemas, a cadeia rítmica da fala, as relações semânticas e sintáticas do idioma, de modo que a linguagem poética atinge tal nível de expressividade, que a imagem criada possui uma pluralidade de significados, recolhendo todos os valores da palavra.

Em busca desse processo de “purificação” da linguagem literária, por meio dos recursos poéticos, a vanguarda reivindicou a “liberdade”, ou seja, a anulação das restrições impostas pelas antigas normas da tradição. Uma das formas de operar essa inovação foi a quebra de fronteiras entre os gêneros, unindo poesia e prosa ou a literatura e outras artes, como a pintura, a música, a dança e o cinema que nascia. Segundo Weisgerber (1986), a intersecção entre os gêneros demonstrava “[...] sua vontade de pular as barreiras das línguas e dos gêneros [...]. Derrubar as paredes para abraçar o universo inteiro, para fundir-se no grande todo [...]” (WEISGERBER, 1986, p. 942, tradução nossa⁷).

As propostas de inovação da linguagem e a quebra das fronteiras entre os gêneros literários suscitaram muitas transformações na literatura do início do século XX. Dentre elas, é preciso destacar a renovação das formas romanescas por meio de sua relação à poesia. O romance consegue se revigorar pelas possibilidades de inovação oferecidas pelas técnicas vanguardistas no início do século XX, adequando-se às inúmeras exigências e às profundas modificações vividas pela época. De acordo com Donaldo Schüller, em sua *Teoria do Romance* (2000, p. 8), após as “possibilidades científicas” vividas pelo gênero no século XIX, o romance regenerou-se, no início do século XX, com a poesia. “As vanguardas, desde o princípio do século, nos alertaram para recursos poéticos mantidos à distância dos nossos hábitos pela tradição literária” (SCHÜLER, 2000, p. 13).

O crítico alega que “os limites que teoricamente traçamos entre prosa e poesia são, de muitas maneiras, transgredidos pelos romancistas desde os primeiros momentos do romance brasileiro” (SCHÜLER, 2000, p. 13). Cita esse processo em escritores como José de Alencar, Machado de Assis, Guimarães

⁷ No original, “[...] leur volonté de sauter les barrières des langues et des genres [...]. Abattre les cloisons pour embrasser l’univers entier, pour se fondre dans le grand tout [...]”.

Rosa, Cornélio Pena e Oswald de Andrade, autor que privilegiaremos neste trabalho.

Analisando a poeticidade que já existia na obra de Machado de Assis, Schüller (2000, p. 14) comenta que o escritor brasileiro valeu-se da poesia para manejar a pungente ironia contida em seus textos. Assim, a “poesia é a sistemática desarticulação da racionalidade opressora, da prosa bem comportada a serviço da ideologia dominante” (SCHÜLER, 2000, p. 14). Como forma de experimentação e renovação do gênero, a aproximação do romance à poesia seria também um dos modos de criticar a linguagem de um sistema dominante e da sociedade conservadora.

Fazendo-se poesia, o romance foge da rigidez do texto científico e do autoritarismo do discurso ideológico. O texto romanesco desdobra-se como espaço de experimentação, de configurações variadas, de recursos múltiplos, que substituem a unidade do enunciador pela pluralidade dos enunciados. O leitor, estabelecendo as relações textualmente sugeridas, participa da invenção. O romance, livre de compromissos, surge como lugar em que ideias se fazem, se desfazem, se refazem. A escrita, marca originária do romance, chega agora a seu pleno florescimento. Aberto a todas as experiências, avesso a quaisquer limites, o romance mina a rigidez dos gêneros. (SCHÜLER, 2000, p. 19)

Como “espaço de experimentação” e de questionamento à estrutura tradicional do gênero, a intersecção entre romance e poesia criou várias possibilidades estruturais, de modo que cada obra possui a sua especificidade. Ralph Freedman (1972), estudioso que se dedicou à análise do que chamou de “romance lírico”, afirma que a própria variedade de narrativas líricas exclui uma definição muito rígida de suas formas:

A ficção lírica cruza fronteiras entre tipos e métodos de narrativa [...]. Os romances líricos não são determinados por nenhuma forma pré-ordenada, mas pela manipulação poética dos tipos narrativos que os escritores já encontraram consolidados ou que construíram dentro da tradição existente do romance. (FREEDMAN, 1972, p. 15-16, tradução nossa⁸)

⁸ No original, “[...] la ficción lírica cruza fronteras entre tipos y métodos de la narrativa [...]. Las novelas líricas no son determinadas por ninguna forma preordenada sino por la manipulación poética de tipos narrativos que los escritores han encontrado ya hechos o que han construido dentro de la tradición existente de la novela”.

Se não há uma forma que regula os “romances líricos”, a definição desse subgênero se dá, segundo Freedman, por “[...] um conflito interno, um equilíbrio precário de técnicas distintas, por vezes antitéticas, que criam um efeito poético” (FREEDMAN, 1972, p. 16, tradução nossa⁹). Nesse contexto de forças antagônicas entre componentes narrativos e poéticos, a grande diferença entre o romance lírico e o tradicional, conforme Freedman (1972, p. 14-15), é o distinto conceito de objetividade: enquanto as narrativas do século XIX queriam reproduzir a realidade, de modo que as personagens existiam em relação com o mundo ou o homem em contraste com seu semelhante e a sociedade, o romance lírico buscou combinar o homem e o mundo de forma distinta, por meio da esteticidade. Isso não quer dizer que a representação das experiências humanas foi abolida, mas encontra-se fundida com a forma. Com essa nova objetividade e também por seu caráter híbrido, o “romance lírico” é, para Freedman (1972, p. 13), um conceito paradoxal: não abre mão de narrar uma história, mas transfere, ao mesmo tempo, a tensão antes centrada no homem e nos eventos para as tensões formais.

Outro estudioso do subgênero, Jean-Yves Tadié (1978, p. 7), cria a terminologia “narrativa poética” para analisar, além do gênero “romance”, todos os textos narrativos nos quais o poético atua. Sendo um fenômeno de transição entre narrativa e poema, esses subgêneros do início do século XX ainda conservam a ficção – a história de personagens em um determinado tempo ou espaço – de modo que os elementos da narração remetem às estruturas do poema:

A narrativa poética em prosa é a forma narrativa que toma do poema seus meios de ação e seus efeitos [...]. A narrativa poética é um fenômeno de transição entre o romance e o poema. [...] A hipótese de partida será que a narrativa poética conserva a ficção de um romance [...] mas, ao mesmo tempo, procedimentos da narração remetem ao poema [...]. (TADIÉ, 1978, p. 7-8, tradução nossa¹⁰)

⁹ No original, “[...] un conflicto interno, un precario equilibrio de técnicas distintivas, a veces antitéticas, que crean un efecto poético”.

¹⁰ No original, “Le récit poétique en prose est la forme du récit qui emprunte au poème ses moyens d’action et ses effets [...]. Le récit poétique est un phénomène de transition entre le roman et le poème. [...] L’hypothèse de départ sera que le récit poétique conserve la fiction d’un roman [...] mais, en même temps, des procédés de narration renvoient au poème [...]”.

Valendo-se dos termos concebidos por Jakobson (1985), em “Linguística e Poética”, Tadié (1978, p. 8) afirma que nas narrativas poéticas há um constante conflito entre a função referencial, com seu objetivo principal de evocação e representação, e a função poética, que preza pela própria forma da mensagem. Em termos práticos, é possível dizer que as categorias da narrativa são transformadas pela intersecção com as formas poéticas do verso, como a linguagem, o ritmo e a imagem. Com isso, o contato com esses textos pressupõe uma dupla leitura: a linear ou horizontal, para apreensão dos elementos prosaicos e outra vertical, para a apreensão dos inúmeros “sentidos poéticos sobrepostos”:

Na narrativa poética, [...] a estrutura, como em qualquer narrativa, é inicialmente prosaica, linear, horizontal. Mas também é poética, vertical, isotópica: frases, segmentos ou capítulos e, finalmente, toda a narrativa possuem uma pluralidade de significados sobrepostos; além disso, esses segmentos [...] ecoam em uma série de comparações ou metáforas estruturais: A disposição dos elementos do conteúdo provoca um efeito estético. [...] A construção da narrativa poética utiliza tanto os recursos da prosa como os do poema, diluindo suas normas, porque é obviamente livre de versificação. [...] Tratemo-la como poema (mas também como prosa), praticando uma leitura dupla, horizontal e vertical, linear e sobreposta. (TADIÉ, 1978, p. 115-116, tradução nossa¹¹)

Tadié (1978, p. 8) afirma que esses textos tomaram da poesia algumas técnicas como os ecos, as retomadas, os paralelismos, a expressividade do estrato fônico – como por exemplo as aliteraões, as assonâncias, dentre outros –, a textura de imagens e analogias, ou outros elementos ligados à linguagem poética. Em alguns casos, não há uma narrativa linear, mas um fragmentarismo dos fatos narrados. Se a poesia suspende a linearidade temporal pela repetição rítmica e se propõe a narrar um instante por meio de imagens, a narrativa poética transcende o plano causal e temporal, ou seja, o sequenciamento de fatos e das ações pelo

¹¹ No original, “Dans le récit poétique [...] la structure, comme dans tout récit, est d’abord prosaïque, linéaire, horizontale. Mais elle est aussi poétique, verticale, isotopique : des phrases, des segments ou chapitres et finalement, le récit tout entier ont une pluralité de signification superposées ; de plus, ces segments [...] se font écho dans une série de comparaisons ou de métaphores structurelles : La disposition des éléments du contenu provoque un effet esthétique. [...] La construction du récit poétique utilise à la fois les ressources de la prose, et celles du poème, en diluant ces deux types de contrainte, parce qu’il est évidemment libéré de la versification.[...] nous le traitons comme poème (mais aussi comme prose), en pratiquant une double lecture, horizontale et verticale, linéaire et superposante”.

efeito de uma linguagem poética densa, ou passagens que contraem o mundo em imagens.

Em resumo, conforme dito acima, diante das inúmeras possibilidades formais adotadas pelas “narrativas poéticas”, que avançaram substancialmente rumo à poesia, algumas obras não abriram mão de sua principal função, narrar uma história. Exemplos dessa linha são as famosas obras de James Joyce, Virgínia Woolf e, na literatura brasileira, Guimarães Rosa. Porém, em alguns textos, o poético atinge tal força que problematiza grande parte das categorias narrativas e acaba por afetar o próprio processo narrativo. Essa “deformação” da narratividade chega a colocar em xeque a própria definição do texto dentre os gêneros literários tradicionais. Alguns exemplos estão nas obras de escritores vanguardistas como André Breton, Louis Aragon e, na literatura brasileira, em *Água Viva*, de Clarice Lispector. Por conta de suas ambiguidades e pluralidades estruturais, cabe ao crítico dissolvê-las e analisar as infinitas possibilidades criativas contidas na quebra dos limites entre poesia e prosa.

3 Memórias Sentimentais de João Miramar: um romance moderno

Em “Estouro e Libertação”, ensaio de *Brigada Ligeira*, obra que reúne alguns estudos sobre a narrativa brasileira da década de 1940, Antônio Candido comenta a importância da figura de Oswald de Andrade em meio ao contexto literário nacional:

Uma presença enorme, catalisadora, barulhenta, remexedora por excelência. Deve-se a ele muito do movimento modernista, de que foi um dos fermentos principais [...]. Seu entusiasmo iconoclasta valeu como poucos para desabafar a literatura do Sul duma série de *cache-nez* e *trompe-l'oeil*; sua escrita irreverente foi uma arma fecunda de derrubada. Como agitador, a sua importância foi primordial. (CANDIDO, 1992a, p. 27-28)

Com essa figura de “agitador” e com uma “escrita irreverente”, Candido demonstra sua perplexidade perante a obra do escritor: “O sr. Oswald de Andrade é um problema literário. Imagino, pelas que passa nos contemporâneos, as rasteiras que passará nos críticos do futuro. Confesso que poucas obras terão, na

literatura brasileira moderna, me preocupado tanto quanto a sua” (CANDIDO, 1992a, p. 17). Sem via de dúvida, foram as inovações formais um dos principais motivos pelos quais essa obra perturbou e desestruturou a crítica. As *Memórias Sentimentais de João Miramar*, de 1924, é um dos grandes exemplos disso.

Segundo Haroldo de Campos (1972a, p. xiv), a obra pode ser considerada a “divisora-de-águas” na evolução da prosa brasileira moderna, por conta das inovações que promoveu. Em uma carta a Manuel Bandeira, Mário de Andrade diz que *Miramar* era “[...] interessantíssimo, moderníssimo, exageradamente de facção” (ANDRADE *apud* CAMPOS, 1972a, p. xiv). O próprio Oswald de Andrade, como dito acima, em artigo publicado em *Ponta de Lança*, chama a obra de “primeiro cadinho de nossa prosa nova” (ANDRADE, 1971, p. 45). Essa prosa brasileira moderna, junto de *Serafim Ponte Grande*, foi, para Mário da Silva Brito, “[...] a condensação dos caminhos seguidos pelo modernismo, e o ponto de parada de onde se poderá partir a inusitados rumos” (BRITO *apud* CAMPOS, 1972a, p. xv).

Em um cenário no qual predominava, de acordo com Candido (1992b, p. 95), certo “conformismo literário” e que as tentativas modernas não passavam de uma “limitada amplitude”, as *Memórias Sentimentais* foram realmente uma das primeiras tentativas de inovação da linguagem. Para Haroldo de Campos,

As *Memórias Sentimentais de João Miramar* foram, realmente, o verdadeiro “marco zero” da prosa brasileira contemporânea, no que ela tem de inventivo e criativo (e um marco da poesia nova também, naquela “situação limite” em que a preocupação com a linguagem na prosa aproxima a atitude do romancista da que caracteriza o poeta). Romperam escandalosamente com todos os padrões vigentes [...]. (CAMPOS, 1972a, p. xxiv)

A preocupação com a linguagem, que levou a obra na “situação limite” entre poesia e prosa, fazem das *Memórias Sentimentais* um texto que se aproxima das “narrativas poéticas” do início do século XX. Em questão de definição de um gênero literário, *Miramar* passa, de fato, “uma rasteira” na crítica literária, conforme previu Candido. A obra em prosa, aproximada pela crítica ao romance, ultrapassa os moldes tradicionais do gênero. Escrita em “episódios-fragmentos” – conforme afirma Haroldo de Campos (1972a, p. xx) – e não em capítulos, a história de Miramar, narrador autodiegético, desenvolve-se

em vários *flashes*, clarões de suas memórias, que não são apresentadas em uma ordenação e concatenação sequencial dos fatos. De acordo com Campos, “o Miramar, com seu estilo telegráfico é bem um misto de diário sentimental e de jornal dos *faits divers* duma sociedade provinciana e ociosa [...]” (CAMPOS, 1972a, p. xxix).

A obra narra uma história: Miramar pertencia a uma família burguesa e herdeira da cultura do café, marcada pela morte do pai na infância. Após formar-se no ensino básico, viaja para a Europa em busca de conhecimento e amadurecimento e, por fim, volta ao país para assumir suas responsabilidades como herdeiro, após o falecimento da mãe. Casa-se com a prima, Célia, e é levado pela esposa a uma convivência mais estreita com os refinados moradores de São Paulo – Dr. Pepe Esborracha, Dr. Mandarin Pedroso, o poeta Fíleas e Machado Penumbra –, enquanto sua tia e sogra, Gabriela, com seus primos, Pantico, Nair e Cotita vivem na Europa. O casal ganha uma filha, Céliazinha. Miramar conhece a atriz Rolah que se transforma em sua amante. Torna-se produtor cinematográfico, mas não obtém êxito nessa carreira. Depois de muitas crises matrimoniais e financeiras, Célia divorcia-se de Miramar. Com a falência, o protagonista começa a trabalhar em um jornal para enfrentar sua crise financeira. Célia falece e a filha, Celiázinha, reaproxima-se do pai. Miramar acaba tornando-se escritor, o autor das *Memórias Sentimentais*, tal como é sugerido pelo prefácio do livro e pela entrevista no último episódio, em que o protagonista fala da produção de suas *Memórias*.

Toda essa história, porém, está em retalhos, de modo que cada fragmento capta um instante da vida de Miramar. Alguns acontecimentos são só sugeridos ou indicados pela narrativa. O casamento do protagonista com Célia, por exemplo, nem é anunciado com riqueza de detalhes; é indicado pelo episódio “Comprometimento”, em que o narrador fala de um “nós” na igreja, banhado de flores e bênçãos, onde “a vasta promessa” era distanciada por uma “separação precavida de bens” (ANDRADE, 1972, p. 40). Assim, os episódios-fragmentos relatam, de forma concisa, momentos isolados, sendo que não há o encadeamento ou a sucessão de acontecimentos. Em alguns momentos, a narração dos fatos ganha tamanha concisão, que os episódios apresentam apenas uma frase, como “Natal” – “Minha sogra ficou avó” (ANDRADE, 1972, p. 48); e “Outro tapa” – “O

Pantico tomado por espião foi espinafado num café de Bruxelas” (ANDRADE, 1972, p. 51).

A fusão fragmentada desses inúmeros *flashes* de memória assemelha-se ao princípio vanguardista da colagem, que, em busca da simultaneidade, consiste na inclusão de vários fragmentos da realidade, dando a noção de impressões simultâneas. Se, nas artes plásticas, a colagem incluía figuras de revistas, páginas de jornal, selos, dentre outros materiais, na escrita de *Miramar* é a reunião de imagens providas da memória reunidas de formas diversas, tanto com excertos de linguagem mais prosaica e, em outros, mais poética, quanto com a junção de fragmentos de textos de outros gêneros, como cartas e cartões postais, muito presentes na obra, e a entrevista de Miramar que encerra o romance.

Além disso, essa estrutura revela o desejo de, ao mesmo tempo, narrar uma história e aventurar-se pela expressão literária. Com o ato de saltar as barreiras do gênero romance, a obra demonstra um trabalho poético da linguagem em busca da expressividade de elementos fonéticos, semânticos e sintáticos. De acordo com Candido,

Memórias Sentimentais de João Miramar, sobre ser um dos maiores livros da nossa literatura, é uma tentativa seríssima de estilo e narrativa [...], por meio duma linguagem sintética e fulgurante, cheia de soldas arrojadas, de uma concisão lapidar. Graças a essa língua viva e expressiva, apoiada em elipses e subentendidos, o sr. Oswald de Andrade consegue quase operar uma fusão da prosa com a poesia [...] Nunca mais o sr. Oswald de Andrade conseguirá realizar obra semelhante. (CANDIDO, 1992a, p. 25-26)

Pela aventura da linguagem e da expressão ou pela “tentativa de estilo e narrativa”, em alguns momentos, os episódios-fragmentos aproximam-se completamente da linguagem concisa e expressiva da poesia. A obra já se inicia com um exemplo dessa característica:

O Pensieroso

Jardim desencanto
O dever e procissões com pálios
E cônegos
Lá fora
E um circo vago e sem mistério
Urbanos apitando nas noites cheias

Mamãe chamava-me e conduzia-me para dentro do oratório de mãos grudadas.

— O Anjo do Senhor anunciou à Maria que estava para ser a mãe de Deus.

Vacilava o morrão do azeite bojudo em cima do copo. Um manequim [esquecido vermelhava.

— 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. (ANDRADE, 1972, p. 13)

Visualmente, o episódio aproxima-se da poesia versificada pela semelhança dos enunciados separados pelo espaço na página. O trecho inicia-se com uma construção do espaço onde se passou a cena, porém a descrição não se caracteriza nem pela riqueza de detalhes de um romance tradicional, nem pelo discurso linear da prosa, com as ideias segmentadas e desenvolvidas pela narrativa: “Jardim desencanto/ O dever e procissões com pálios/ E cônegos/ Lá fora/ E um circo vago e sem mistério/ Urbanos apitando nas noites cheias”. Esse espaço é revelado em vários fragmentos dotados de concisão. Trata-se de um espaço exterior – “lá fora” – que deixou de seduzir pela beleza das plantas ornamentais, tornando-se desencantado, como um circo que perdeu a exuberância de seus espetáculos, “vago e sem mistério”. Esse desencantamento do espaço se dá justamente pelas obrigações e ritos impostos pela religião católica, expressos pelo “dever”, ao lado da metonímia de “pálios”, os mantos que representam os padres ou outros clérigos. O menino Miramar, que estava “pensieroso” – em estado meditativo diante dos rituais que via –, mistura simultaneamente trechos das orações que fazia no oratório com o que pensava: “— 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”. Na visão infantil, a imagem da santa é um “manequim sem pernas”. Assim como o espaço desencantado, os ritos católicos são também desprovidos de sentido, tirados de sua magia. O desenvolvimento desse episódio, com a criação de imagens e a linguagem concisa, parece suspender o descritivismo de uma cena e consagrar um instante singular de um acontecimento recuperado pela memória.

Em semelhança com a poesia, outros trechos destacam-se pela criação de imagens, com o exemplo de “Porto Saído”:

Barracões de zinco das docas retas no sol pregaram-me como um rótulo no bulício de carregadores e curiosos pois o Marta largaria só noite tropical.

A tarde mergulhava de altura na palidez canalizada por trampolins de colinas e um forte velho. E brutos carregavam o navio sob sacos em fila. Marinheiros dos porões fecharam os mastros guindastes e calmos oficiais lembrando ombros retardatários.

A barriga têsda da escada exteriorizou os lentos visitantes para ficar suspensa ao longo dos marujos louros.

Grupos apinharam o cais parado. (ANDRADE, 1972, p. 24-25)

Para narrar a impossibilidade do “Marta”, navio para a Europa, zarpar e o tumulto causado pela notícia, o narrador não descreve o acontecimento de forma concreta, mas cria várias imagens por meio de analogias: Miramar é “pregado como um rótulo” na agitação do cais, ou seja, seu estado de fixação atenta nas conversas sobre o navio, presente na movimentação na doca, faz o personagem compor a imagem tumultuosa, representativa do cancelamento da viagem; a claridade que era obscurecida gradualmente pelo entardecer “mergulhava de altura”, saltando dos “trampolins das colinas e um forte velho”; a calma e imobilidade dos oficiais diante do atraso da partida do navio eram “ombros retardatários”; a escada estendida que ligava a doca ao navio era uma “barriga têsda”.

Por vezes, a criação das imagens se dá por meio da expressividade das figuras fônicas, como no exemplo recolhido em “Édem”:

A cidade de São Paulo na América do Sul não era um livro que tinha cara de bichos esquisitos e animais de história.

Apenas nas noites dos verões dos serões de grilos armavam campo aviatório com os berros do invencível São Bento as baratas tôrvas da sala de jantar. (ANDRADE, 1972, p. 14)

No episódio-fragmento, Miramar comenta que a cidade de São Paulo não tinha nada do exotismo edênico pregado provavelmente pela cultura livresca europeia, que via a América do Sul com “cara de bichos esquisitos e animais de história”. Na verdade, o que havia na cidade era o grande zumbido de insetos urbanos, como baratas e grilos. A presença desses animais é marcada pela sonoridade do segundo parágrafo. As aliterações das sibilantes /s/ e /z/, junto das fricativas /v/ e nasais, além da paronomásia de “verões/ serões”, reproduzem o ruído dos insetos. Junto do sibilo dos animais, São Paulo se caracteriza também

pelos berros de outras criaturas: os torcedores do São Bento, time que ganhou muita fama no início do século XX. Eis o irônico éden paulista: a imagem acústica de insetos e de futebol.

Em outros momentos, vale-se das onomatopeias para criar um efeito sonoro na descrição dos espaços, como em “Casa do 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
Saías gordas e cigarros. (ANDRADE, 1972, p. 40)

As frases/versos reúnem imagens distintas como a noite, vários animais – sapo, cachorro, galo e grilo –, Uberaba – uma cidade mineira –, o relógio, homens e mulheres aglomerados, representados respectivamente pelos “cigarros” e “pelas saías gordas”. Esses elementos são revelados com extrema concisão e simultaneidade, como se quisessem imitar a forma ágil como foram apreendidos pelo olhar de Miramar. Além dessas imagens distintas e simultâneas, o espaço também se constitui por sons diferentes, pelas onomatopeias “tris-tris-tris-te”, que representa o barulho dos animais, “taque-taque”, o som do relógio e “aba-aba” outro ruído produzido no ambiente. A ideia é que o local produza ecos: todas as onomatopeias repetem as sílabas das palavras “triste”, “Uberaba” e “Ataque”; são reverberações que demonstram os ecos que se produzem no ambiente.

Além das frequentes onomatopeias, das figuras fônicas e das imagens, aparecem também no texto neologismos. São muitos os exemplos: “noitava o terraço” e “transatlanticar” – “[...] tia Gabriela e cunhadas inúteis *transatlanticarem* atrás do Pantico” (ANDRADE, 1972, p. 41, grifos nossos); “Beiramarar” – “*Beiramarávamos* em auto pelo espelho de aluguel arborizado das avenidas marinhas sem sol” (ANDRADE, 1972, p. 42, grifos nossos); “bandeiranacionalisar” – “Losangos tênues de ouro *bandeiranacionalizavam* o verde dos montes interiores” (ANDRADE, 1972, p. 42, grifos nossos); dentre outros. Além de contribuírem para a criação de imagens, os neologismos reinventam o idioma por meio de representações verbais (fonéticas e semânticas) que atraem para si uma atenção maior, o vínculo entre o aspecto sonoro e o

significado se estreita. Eis um ato da linguagem poética em busca de expressividade.

Na obra, assim, os elementos da narração remetem às estruturas do poema: o narrador autodiegético, Miramar, aproxima-se do eu-lírico pelo modo como cria as imagens providas de sua subjetividade; a história, caracterizada no romance tradicional pelo conjunto de acontecimentos sequenciados e ligados entre si, transformam-se aqui em fragmentos sem conexão direta; a linguagem prosaica, que visava à narratividade e que está centrada na função referencial, aparece em *Memórias sentimentais* em conflito com a função poética, que preza pela própria forma da mensagem. Nos momentos, como afirmou Schüller, “[...] em que a técnica poética suplanta a prosa, apresentam-se como verdadeiros poemas” (SCHÜLER, 2000, p. 14).

A quebra de fronteiras entre os gêneros romance e poesia ligam *Miramar* diretamente à estética vanguardista europeia, não somente pelo rompimento com a tradição romanesca, mas também pela mudança que a Vanguarda buscava no âmbito da linguagem, com o intuito de torná-la mais pura e poética, diferenciando-a daquela que busca somente a comunicação. Segundo Schüller, as *Memórias Sentimentais* são uma “prosa vanguardista”, de modo que, “abolidos os preceitos retóricos e métodos narrativos usuais, Oswald inventa outros recursos em que a prosa e a poesia confluem” (SCHÜLER, 2000, p. 14).

Antônio Candido (2006), em *Literatura e Sociedade*, insere o Miramar no que chamou de “congenialidade do modernismo brasileiro”, que soube assimilar as técnicas de pesquisa e de expressão artística da vanguarda europeia, deixando de lado o

[...] patriotismo ornamental de Bilac, Coelho Neto ou Rui Barbosa, para amar com veemência o exótico descoberto no próprio país pela sua curiosidade liberta das injunções acadêmicas. Um certo número de escritores se aplica a mostrar como somos diferentes da Europa e como, por isso, devemos ver e exprimir diversamente as coisas. Em todos eles encontramos latente o sentimento de que a expressão livre, principalmente na poesia, é a grande possibilidade que tem para manifestar-se com autenticidade um país de contrastes, onde tudo se mistura e as formas regulares não correspondem à realidade. Cria o teu ritmo livremente. (CANDIDO, 2006, p. 128)

Além da busca por essa “expressão livre”, que encontrou na poesia suas potencialidades, alguns autores foram ainda mais irreverentes e mais ousados no

que diz respeito às questões formais, e realizaram uma “[...] elaboração mais autêntica do folclore e dos dados etnográficos [...], produzindo uma crítica bem mais profunda” (CANDIDO, 2006, p. 129). É nessa corrente que se inclui a “prosa telegráfica e sintética de Oswald de Andrade, nas *Memórias Sentimentais de João Miramar*, que avança a cada instante rumo à poesia” (CANDIDO, 2006, p. 129).

A atualização da obra com as correntes de vanguarda, por meio da renovação do gênero romanesco, insere *Miramar* em outra tendência vanguardista: a oposição ao domínio político e social conservador. Conforme dito acima, além do discurso de rompimento com a tradição, a vanguarda também almejava uma mudança da sociedade. Essa dupla atitude de ruptura e transformação eram canalizadas por um princípio estético: a renovação da linguagem.

Por traz da linguagem poética e revolucionária do romance, rompendo com as fórmulas acadêmicas da tradição, as *Memórias Sentimentais* tratam com criticidade a realidade urbana que vivia as grandes inovações do início do século XX, mas que ainda estava culturalmente vinculada às tradições do passado, ao conservadorismo da burguesia brasileira. Haroldo de Campos destaca, nesse sentido, a importância fundamental de *Miramar* para a literatura brasileira:

Importância como a atualização da nossa ficção em sintonia com as experiências da vanguarda europeia, mas também como adequação pessoal e reelaboração dessas técnicas importadas sob critérios próprios, para a devida aferição de um contexto social de transição, uma realidade urbana em processo inicial de industrialização, mas ainda pesadamente vinculada, no plano cultural, aos cânones do passado, aos “mitos do bem dizer”, na frase de Mário da Silva Brito. (CAMPOS, 1972a, p. xlv, xlv)

Antônio Candido (1992a, p. 19) comenta que a “linguagem nua e incisiva” das *Memórias Sentimentais* está concentrada na sátira social, com um tom de “demolição e subversão de todos os valores”. É satírica por revelar uma “[...] burguesia endinheirada [que] roda pelo mundo o seu vazio, as suas convenções, numa esterilidade apavorante. *Miramar* é um humorista *pince sans rire*, que procura *kodakar* a vida imperturbavelmente [...]” (CANDIDO, 1992a, p. 25). O mais interessante é que o próprio protagonista vive a duplicidade dessa sociedade

brasileira, que experimenta as inovações do mundo moderno, mas que ainda apegase ao conservadorismo. Ao mesmo tempo em que, como autor das *Memórias Sentimentais*, escreve um romance vanguardista, inovador, que “fotografa” ironicamente o cotidiano da sociedade burguesa, está também inserido na sua vida vazia e conservadora. Relata seus “domingos grávidos de sono” (ANDRADE, 1972, p. 46), seu relacionamento familiar superficial, tanto com a esposa quanto com a filha, e os frívolos encontros sociais. É escritor moderno, mas frequenta o clube “Recreio de Pingue-Pongue” onde “[...] não se lêem romances de baixa palude literária nem versos futuristas! Só se lê Rui Barbosa” (ANDRADE, 1972, p. 92). O próprio caráter de Miramar está envolto por esse contexto: enquanto Célia acredita que o marido tinha uma “vocação nobilitante”, o protagonista confessa que era “apenas um fazendeiro matrimonial”:

Célia achava que eu devia ter uma vocação nobilitante. Eu não tinha nenhuma. Pensava vagamente em entrar para um club de box depois de ter sido minha compleição elogiada por um entraîneur da Rua do Catete. [...] Retorquia mesmo que não achava isso digno de um fazendeiro. Eu era apenas um fazendeiro matrimonial. (ANDRADE, 1972, p. 42)

A família de Célia, na Europa em busca de requinte e eloquência, gaba-se por falar francês, mas estupidamente demonstra pouca proficiência na língua. Enquanto Gabriela aprendeu a dizer “[...] quelque chose, eau chaude e beaucoup d'argent¹²” (ANDRADE, 1972, p. 49), Pantico afirma que domina a escrita do francês com a mesma habilidade que escreve em português, mas comete vários erros ortográficos: “Moi et ma soer nos savons paletre bien le Français¹³” (ANDRADE, 1972, p. 43).

Miramar está sempre acompanhado de personagens que incorporam a tradição e os costumes da sociedade burguesa brasileira, com suas convenções e com a sua linguagem preciosa e excessiva: o Dr. Pilatos com suas inúmeras exclamações, que o protagonista chama de “ohs e ahs”; o Dr. Mandarin Pedroso,

¹² “[...] alguma coisa, água quente e muito dinheiro” (tradução nossa).

¹³ “Eu e minha irmã sabemos falar bem o Francês” (tradução nossa). Pantico comete erros ao grafar “nos” no lugar de “nous”; “soer” ao invés de “soeur”; “parletre”, no lugar de “parler”.

presidente do “Recreio de Pingue-Pongue”; o Sr. Fíleas, fino poeta de muita cultura (ANDRADE, 1972, p. 44); o Dr. Pepe Esborracha, o “soturno médico” (ANDRADE, 1972, p. 41); e Machado Penumbra, o “ilustre escritor” (ANDRADE, 1972, p. 44), autor do prefácio das *Memórias Sentimentais*. Essas personagens, segundo Campos, “[...] são mais ou menos reversíveis, e configuram, todos eles, uma mentalidade-tipo” (CAMPOS, 1972a, p. xx), conferindo sentido à sátira social. De modo muito irônico, a linguagem expressa por esses homens da burguesia que se pretendia acadêmica, o “mal da eloquência” (CAMPOS, 1972a, p. xix), é completamente distinta da linguagem empregada por Miramar como autor das *Memórias*.

O pseudo-prefácio escrito por Machado Penumbra revela seu pedantismo e preciosismo mesmo ao falar da escrita moderna de *Miramar*. Possui uma linguagem ainda parnasiana, pela escolha do vocabulário e das imagens que cria: “as doces cordas alexandrinas”, as “mãos hercúleas” e o “ouro argamassado pela idade parnasiana” (ANDRADE, 1972, p. 10). A presença do trecho em latim, “VAE VICTIS” (ANDRADE, 1972, p. 10), também revela o academicismo de Penumbra. Afirma que Miramar, como escritor, acompanha em seu estilo a “época insofismável de transição”, ou seja, o início do século XX, e louva a escrita moderna e inovadora do amigo, apesar de vê-la com desconfiança, assumindo sua postura de acadêmico conservador:

Quanto à glótica de João Miramar, à parte alguns lamentáveis abusos, eu a aprovo sem, contudo, adotá-la nem aconselhá-la. Será êsse o Brasileiro do Século XXI? Foi como êle a justificou, ante minhas reticências críticas. O fato é que o trabalho de plasma de uma língua modernista nascida da mistura do português com as contribuições das outras línguas imigradas entre nós e contudo tendendo paradoxalmente para uma construção de simplicidade latina, não deixa de ser interessante e original. (ANDRADE, 1972, p. 10)

Machado Penumbra termina seu prefácio de forma muito irônica, questionando se sua sociedade de espírito tão provinciano e limitado conseguiria apreender as inovações na linguagem e compreender a sátira contida na obra: “Pena é que os espíritos curtos e provincianos se vejam embaraçados no decifrar do estilo em que está escrito tão atilado quão mordaz ensaio satírico” (ANDRADE, 1972, p. 11).

De acordo com Haroldo de Campos, Oswald “[...] punha em ridículo a literatura “sorriso-da-sociedade”, a fútil literatice de salão vigente em seu tempo [...]” (CAMPOS, 1972b, p. 111). Por meio das personagens que representam a classe burguesa e seus costumes, Campos afirma que a obra opera uma paródia linguística e estilística do “beletrismo oratório acadêmico”¹⁴ (CAMPOS, 1972a, p. xx). Segundo o crítico, o pseudo-prefácio de Machado Penumbra já assume o caráter de uma paródia linguística do linguajar rebuscado dos beletristas:

[...] em estilo empolado e arrebicado, recheado de clichês acadêmicos, num contraste gritante com o estilo do próprio autor, João Miramar-Oswald. Este pseudo-prefácio, no entanto, camufla uma série de considerações programáticas sobre a experiência oswaldiana, sendo assim um antimanifesto na paródia linguística e um manifesto verdadeiro nas definições de técnica de composição que nele estão insertas [...] Oswald faz Machado Penumbra conciliar os sobressaltos de purista em pânico com uma acomodatória receptividade, dobradamente cômica [...] Mas nas entrelinhas desse veredicto jocoso-sério se podem ler, claras as reivindicações de Oswald, que seriam formuladas no “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”: “A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos”. (CAMPOS, 1972a, p. xviii)

Nesse ponto, a crítica ao “estilo empolado e arrebicado” do academicismo, proposta pela obra, casa-se diretamente com o projeto modernista anunciado por Oswald no Manifesto da Poesia Pau-Brasil, que consistia em uma ruptura com a linguagem tradicional e pedia uma “língua sem arcaísmo e erudição”. De acordo com João Luiz Lafetá, a renovação dos meios de expressão e da linguagem poética confluíram com o projeto ideológico modernista:

[...] assumindo a modernidade dos procedimentos expressivos, o Modernismo rompeu a linguagem bacharelesca, artificial e idealizante que espelhava, na literatura passadista de 1890-1920, a consciência ideológica da oligarquia rural instalada no poder, a gerir estruturas esclerosadas que em breve, graças às transformações provocadas pela imigração, pelo surto industrial, pela urbanização (enfim, pelo desenvolvimento do país) iriam estalar e desaparecer em parte. Sensível ao processo de modernização e crescimento de nossos quadros

¹⁴ Essa questão da paródia de *Miramar* ao “beletrismo acadêmico” pode ser problematizada. Em *Uma teoria da paródia*, Linda Hutcheon afirma que o texto “alvo” da paródia deve ser necessariamente outra obra de arte ou “forma de discurso codificado” (HUTCHEON, 1985, p. 28). Como a crítica pujante da obra não se dirige a um texto específico, mas à escola parnasiana como um todo e aos princípios de uma sociedade conservadora, *Miramar* aproximar-se-ia mais da sátira.

culturais, o Modernismo destruiu as barreiras dessa linguagem “oficializada”, acrescentando-lhe a força ampliadora e libertadora do folclore e da literatura popular. [...] curiosamente, é a experimentação de linguagem, com suas exigências de novo léxico, novos torneios sintáticos, imagens surpreendentes, temas diferentes, que permite – e obriga – essa ruptura. (LAFETÁ, 2000, p. 21- 22)

Inovação do gênero romance, rompendo barreiras entre poesia e prosa; experimentação de uma linguagem poética e expressiva; atualização com as tendências das vanguardas europeias; oposição ao domínio político e social conservador; paródia ao discurso institucionalizado acadêmico: as *Memórias Sentimentais de João Miramar* são, sem dúvida, uma experiência inovadora que insere a literatura brasileira na modernidade artística do início do século XX.

4 Considerações Finais

No contexto mundial de inovação, representado pelo espírito vanguardista, o discurso de rompimento com a tradição e o anseio de revolucionar a sociedade reuniram, no princípio estético da renovação da linguagem, as forças de transformação que marcaram as artes no início do século XX. Ora, a inovação da linguagem, que carregava em si as leis impostas pelas tendências literárias do passado e uma das bases de sustentação do sistema dominante, seria capaz de garantir grandes mudanças tanto na literatura quanto na sociedade. Dentre os princípios de liberdade buscados nas formas de expressão, as vanguardas romperam as fronteiras existentes até então entre os gêneros e, dentre as inúmeras possibilidades decorrentes desse ato, muitos autores promoveram a renovação das formas romanescas por meio das técnicas poéticas.

Com a necessidade de atualização com as novas correntes artísticas europeias, Oswald de Andrade promove, com as *Memórias Sentimentais de João Miramar*, a dupla ruptura proposta pelas vanguardas: o rompimento com a tradição e com a sociedade conservadora. Com uma escrita fragmentada, os *flashes* da memória do personagem são narrados sem a ordenação e concatenação sequencial dos fatos, reunidos por meio da técnica da colagem a

fragmentos de textos de outros gêneros, como cartas ou cartões postais, revelando o trabalho estilizado da linguagem, que inova o gênero romance. Além disso, ao mesmo tempo em que narra uma história, Oswald demonstra um trabalho poético da linguagem, de modo que as categorias da narrativa são transformadas pela intersecção com as formas poéticas do verso, com a criação de imagens e a expressividade de elementos fonéticos, semânticos e sintáticos. Com isso, rompendo a barreira entre os gêneros, a obra adere-se às “narrativas poéticas” do início do século XX que, no ímpeto vanguardista de tornar a linguagem mais pura e poética, inovou as estruturas do romance.

A atualização das *Memórias Sentimentais* com as correntes de vanguarda vai além da renovação do gênero romanesco, pois insere a obra em outra tendência vanguardista: a oposição ao domínio político e social conservador. *Miramar* critica a sociedade urbana brasileira que, apesar de já se modernizar, acompanhando as grandes inovações do início do século XX, ainda estava culturalmente vinculada às tradições do passado. Também repreende o conservadorismo da burguesia brasileira que, pelo peso de suas convenções, não se dava conta nem do seu descompasso com a modernidade e nem de sua vida fútil e estéril. Porém, além do desejo de atualizarem-se frente às novas correntes artísticas europeias, as discussões modernistas também requeriam a estabilização de uma consciência criadora nacional coletiva, em busca de uma arte que pudesse ser, de fato, brasileira. Nesse sentido, Oswald soube assimilar os métodos de pesquisa e de expressão artística da vanguarda europeia, produzindo uma reelaboração dessas técnicas estrangeiras e voltando toda a sua revolução da linguagem para uma profunda crítica da sociedade que estava ainda vinculada culturalmente aos cânones do passado.

Miramar é, assim, uma obra revolucionária, que, entre sátira e inovação da linguagem, entre o gênero romanesco e o poético, representa um grande exercício de inovação na literatura brasileira.

Referências

ANDRADE, Oswald. *Obras completas II: Memórias Sentimentais de João Miramar*, Serafim Ponte Grande. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

ANDRADE, Oswald. *Obras completas V: Ponta de lança*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 36. ed. São Paulo: Cultrix, 1999.

CALINESCU, Matei. *As cinco faces da modernidade*. Tradução de Jorge Teles de Menezes. Lisboa: Vega, 1999.

CAMPOS, Haroldo. Miramar na mira. In: ANDRADE, Oswald. *Obras completas II: Memórias Sentimentais de João Miramar*, Serafim Ponte Grande. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972a. p. xi-xlv.

CAMPOS, Haroldo. Serafim: um grande não-livro. In: ANDRADE, Oswald. *Obras completas II: Memórias Sentimentais de João Miramar*, Serafim Ponte Grande. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972b. p. 100-127.

CANDIDO, Antônio. Estouro e libertação. In: CANDIDO, Antônio. *Brigada ligeira e outros ensaios*. São Paulo: Editora UNESP, 1992a. p. 17-32.

CANDIDO, Antônio. Uma tentativa de renovação In: CANDIDO, Antônio. *Brigada ligeira e outros ensaios*. São Paulo: Editora UNESP, 1992b. p. 93-102.

CANDIDO, Antônio. Literatura e cultura de 1900 a 1945. In: CANDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade*. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006. p. 116-145.

COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Tradução de Cleonice P. B. Mourão, Consuelo F. Santiago, Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

FREEDMAN, Ralph. *La novela lírica: Hermann Hesse, André Gide, Virginia Woolf*. Barcelona: Barral, 1972.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia: Ensinamentos das formas de arte do século XX*. Tradução Teresa Louro Pérez. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.

JAKOBSON, Roman. Fragments de "La nouvelle poésie russe". In: JAKOBSON, Roman. *Huit questions de poétique*. Paris: Éditions Seuil, 1977. p. 11-29.

JAKOBSON, Roman. Linguística e poética. In: JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Tradução Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1985. p. 118-162.

LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o Modernismo*. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

SCHÜLER, Donaldo. *Teoria do romance*. São Paulo: Ática, 2000.

TADIÉ, Jean-Yves. *Le récit poétique*. Paris: Écriture, 1978.

WEISGERBER, Jean. (ed.) *Les avant-gardes littéraires au XXe. siècle: Théorie*; publié par le Centre d'Étude des Avant-gardes Littéraires de l'Université de Bruxelles. Budapeste: Akadémiai Kiadó, 1986. 2 v.

Artigo recebido em 16 de março de 2020 e aceito em 20 de maio de 2020.