RAMON DOMINGUES MAIA

CARTAS DA FAMÍLIA PARENTA – ENSAIOS DE CRÍTICA DE COSTUMES NO *MIRAMAR* DE OSWALD DE ANDRADE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do grau de Mestre

Área de Concentração: Literatura Brasileira

Orientadora: Profa. Dra. Maria Eugenia Boaventura

CAMPINAS

2007

UNIDADE BC
Nº CHAMADA:
T/UNICAMP M28c
V. EX.
TOMBO BCCL 76676
PROC 16P-129-08
C D X
PREÇO 11,00
DATA 13-06-08
BIB-ID 434287

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IEL - Unicamp

M28c

Maia, Ramon Domingues.
Cartas da família parenta – ensaios de crítica de costumes no *Miramar* de Oswald de Andrade / Ramon Domingues Maia. -- Campinas, SP : [s.n.], 2007.

Orientador : Maria Eugenia Boaventura.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Modernismo. 2. Crítica e interpretação. 3. Andrade, Oswald de, 1890-1954. I. Boaventura, Maria Eugenia, 1947-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Título em inglês: Letters of the relative family – essays of customs' criticism in the *Miramar* by Oswald de Andrade.

Palavras-chaves em inglês (Keywords): Modernism; Criticism and interpretation; Oswald de Andrade.

Área de concentração: Literatura Brasileira.

Titulação: Mestre em Teoria Literária.

Banca examinadora: Profa. Dra. Maria Eugenia Boaventura (orientadora), Prof. Dr. Aleilton Santana, Prof. Dr. Murilo Marcondes de Moura.

Data da defesa: 07/12/2007.

Programa de Pós-Graduação: Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária.

BANCA EXAMINADORA

Campinas, 07 de dezembro de 2007.

Maria Eugênia da Gama Alves Boaventura Dias (matr. 057991)
Presidente

Aléilton Santana da Fonseca
Membro

Murilo Marcondes de Moura
Membro

Este exemplar é a redação final da tese / dissertação e aprovada pela Comissão Julgadora em:

03 / 04 / 08

IEL/UNICAMP
2007

200809055

.

À memória do meu pai, Joaquim Anastácio Maia.

AGRADECIMENTOS

Ao CNPq, pelo financiamento de parte significativa desta pesquisa;

à profa. Maria Eugenia Boaventura, pela aceitação da orientação, pela paciência diante das minhas insuficiências e pela liberdade concedida aos rumos desta pesquisa;

ao prof. Murilo Marcondes de Moura, que desde Belo Horizonte vem sendo solidário, amigo e mostrando o sublime na tarefa da análise literária;

ao prof. Ivan Teixeira, pelas valiosas objeções, observações e sugestões feitas ao meu texto no Exame de Qualificação – embora eu não esteja à altura de respondê-las e realizá-las;

à profa. Maria Betânia Amoroso, pela concessão de preciosos atendimentos;

à Cleusa Domingues, minha mãe, pelo apoio incondicional e constante;

à Cláudia Generoso, cuja aposta no meu equilíbrio sustentou o sujeito da escrita deste ensaio;

a Lúcio Emílio Júnior, pela amizade e pelos profícuos debates oswaldianos;

à Roberta Fabron e a Benilton Cruz, que suportaram minhas lamúrias e com os quais os diálogos ultrapassavam o horizonte dos prazos acadêmicos;

a Jaime França Telles Júnior, por me mostrar, durante a pesquisa, uma perspectiva mais elevada do trabalho intelectual;;

a Henrique Segall, que me revelou nestes anos a possibilidade de se unir comprometimento acadêmico, cordialidade e amizade;

à Maria Silvana Maia e à Maria Teresa Lanna, pelo carinho devotado e pela aposta na conclusão deste trabalho;

à Mariana Cheib, que me ajudou em parte da forma final desta dissertação.

"Não será a própria vida uma longa e desarrumada atividade dos bastidores para uma fugaz apoteose?"

Gustavo Corção, Lições de Abismo

"Vaidade das vaidades – diz Coélet – vaidade das vaidades, tudo é vaidade."

Eclesiastes, 1, 2

RESUMO

Este ensaio tem como objeto central de investigação o romance *Memórias sentimentais de João Miramar*, de Oswald de Andrade. Partimos da hipótese de que as cartas ficcionais dos parentes do protagonista constituem um importante apoio para a compreensão do enredo. Para isso, efetuamos, em primeiro lugar, uma breve análise da estrutura da obra, para, em seguida, nos determos nas particularidades das cartas. Esperamos demonstrar que os parentes de João Miramar efetuam um esboço de crítica dos costumes da sociedade do início do século XX.

Palavras-chave: Modernismo; crítica e interpretação; Oswald de Andrade.

ABSTRACT

This essay has as the central aim the investigation of the novel *Memórias sentimentais de João Miramar*, by Oswald de Andrade. We start with the hypothesis that the fictional letters of the protagonist's relatives constitute an important support to the comprehension of the plot. For this, we do, in first place, a brief analysis of the work's structure, and after that, we detain ourselves at the particularities of the letters. We hope to show that João Miramar's relatives carry out an outline criticism to the customs of the society of the XX century.

Key - words: Modernism; criticism and interpretation; Oswald de Andrade.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO 07

2.O APAGAMENTO DA FIGURAÇÃO 20

2.1 Dificuldades de leitura 21

2.2 Produzindo um novo discurso 25

3. A ESTRUTURA DO ROMANCE 32

4. MACHADO PENUMBRA E O MÉTODO DE JOÃO MIRAMAR 49

5. FOTOGRAFANDO A ESTUPIDEZ? 62

6. NA POSSE DAS CARTAS 67

7. A FAMÍLIA PARENTA VIAJANTE 76

7.1 Pantico: perambulagem e pernosticismo 77

7.2 Tia Gabriela: recorrências da terra 79

7.3 Nair: missivas panorâmicas 80

7.4 Célia: a escritura sagaz 84

8. O DISCURSO CRÍTICO 99

9. CONCLUSÃO 119

10.BIBLIOGRAFIA 125

1. INTRODUÇAO

Memórias sentimentais de João Miramar(1924) é o segundo romance de Oswald de Andrade. Fora concebido entre os anos de 1912 e 1917, mas só em 1923 vai receber sua configuração final. Em Paris, Oswald promove uma viravolta nos primeiros escritos, fruto dos contatos com as vanguardas literárias e artísticas - das quais incorpora algo do ideário revolucionário. Insatisfeito com a matéria inicial reescreve o livro e o aprimora, "num paciente e meticuloso ofício", sob novos moldes.[1]

Podemos afirmar que a leitura crítica do *Miramar* deu bastante destaque àquilo que se apresentou como inovação no campo de sua expressão, no nível do estilo e do discurso de seu narrador João Miramar. Prova disso é que Mário de Andrade num artigo veiculado em setembro de 1924, na *Revista do Brasil*, afirma que "O que mais caracteriza as *Memórias* é esse apego exclusivo à expressão".[2] Mário ressalta em Oswald a tentativa de criação de frases arrojadas, fazendo do erro técnico de língua um meio de expressão, interessado que está na incorporação do romance miramarino no rol das experiências modernistas brasileiras.[3]

Essa frase arrojada vista por Mário é, por outro lado, percebida como tentativa sem sucesso de criação de uma língua nova, por Sérgio Buarque de Holanda e Prudente de Moraes, neto, numa resenha ao *Miramar* dada a público, na revista *Estética,* um ano após a aparição do romance. Detendo-se no problema da expressão, os críticos observam que Oswald "acabou com o erro de português. Mas criou o erro de brasileiro, de que está cheio

[1] Maria Eugenia BOAVENTURA. *O salão e a selva - uma biografia ilustrada de Oswald de Andrade*. São Paulo, Ex Libris/Unicamp, 1995.p.83, 84
[2] Mário de ANDRADE. "Osvaldo de Andrade" in *Brasil: 1º Tempo Modernista – 1917/29 Documentação*. IEB. São Paulo, 1972. p.221
[3] Id. ibid. p.222

o livro. Ninguém fala o brasileiro de Miramar"[4]. Esta tentativa de expressão, segundo os críticos, não concorrerá para a formação de uma literatura brasileira. Da mesma forma, Emílio Moura, em outra resenha do romance miramarino, publicada em *A Revista*, desacredita do sucesso da expressão, ainda que ela seja o fulcro do debate, "É uma tentativa curiosa essa do estilo de João Miramar. Apenas curiosa."[5] Até aqui, lançando mão apenas das categorias da expressão e da frase, o pensamento crítico se expandirá, a novidade do texto miramarino será percebida naquilo que a crítica compreenderá como estilo.

O ensaio "Estouro e libertação" de Antônio Candido, presente no livro *Brigada Ligeira* como versão ampliada de artigos saídos em 1943 no rodapé semanal de crítica da *Folha da Manhã*, apesar de não se deter exclusivamente nas *Memórias sentimentais de João Miramar,* se constitui como importante trabalho sobre o conjunto dos romances, *Os condenados*, o par *Miramar-Serafim* e *Marco zero*. O crítico afirma ser o *Miramar* um dos maiores livros da literatura brasileira, além de ser uma "tentativa seriíssima de estilo e narrativa, ao mesmo tempo que um primeiro esboço de sátira social"[6]. É importante observar que o fato de o crítico perceber o alcance social do texto não implica que não seja sensível à "linguagem sintética e fulgurante, cheia de soldas arrojadas, de uma concisão lapidar", ou, a "uma linguagem viva e expressiva, apoiada em elipses e subentendidos". Ainda assim, ele compreende o *Miramar* como ponto de equilíbrio entre *Os condenados/A estrela de absinto* e *Serafim Ponte Grande*. Está interessado no equilíbrio do organismo que é a obra literária; um é literário de mais, o outro é de menos; um é tradicionalista, o

[4] Sérgio Buarque de HOLANDA & Prudente de MORAES. "Oswald de Andrade – Memórias Sentimentais de João Miramar – S. Paulo, 1924".In *ESTÉTICA*. Rio de Janeiro, Livraria Odeon, janeiro-março, 1925. p.221
[5] Emílio MOURA. "Oswald de Andrade – Memórias Sentimentais de João Miramar – S. Paulo, 1925" In *A Revista*. Belo Horizonte, Typ do Diário de Minas, julho de 1925.p.52
[6] Antônio CANDIDO . "Estouro e libertação". In *Vários escritos*. 3ª ed. São Paulo, Duas Cidades, 1995. p.95

outro é anárquico. Em outro ensaio, "Oswald viajante", Antônio Candido, busca a compreensão da combinação dos fragmentos, mas afirma algo a respeito do estilo miramarino associado à visão do viajante, "seu estilo, no que tem de genuíno, é movimento constante: rotação de palavras sobre elas mesmas; translação à volta da poesia, pela solda entre fantasia e realidade, graças a uma sintaxe admiravelmente livre e construtiva".[7]

"Miramar na mira", de Haroldo de Campos, reafirma a fragmentação da prosa miramarina associando ao que Hugo Friedrich denominou "estética do fragmentário" para a prosa e a poesia do último Mallarmé, algo como a instrumentação estilística mallarmaica. No entanto, a fragmentação é reafirmada no âmbito micro-estético já que o Mallarmé da última fase analisado por Friedrich e aproximado por Haroldo é aquele da "destruição da frase em fragmentos", da dispersão da frase sobre a página branca, da crise da linguagem lógico-discursiva. A análise do crítico concretista fica aquém da busca pela fragmentação no nível macro-estético; só afirma algo a respeito da história, dizendo que o *Miramar* é "bem um misto de diário sentimental e de jornal de *faits divers* duma sociedade provinciana e ociosa, cujo barômetro era a alta do café ou a sua crise."[8]; a análise do crítico não capta a inovação no terreno da apresentação do enredo, do discurso. Sua análise, ainda que lançando mão de teorizações caras a uma metodologia formalista, fica bastante próxima a de Antônio Candido, na medida em que identifica por meio do recurso da fragmentação da frase um procedimento poético.

[7]Antônio CANDIDO. "Oswald viajante". In ANDRADE, Oswald de. *Serafim Ponte Grande*. 3ª ed.São Paulo, Global, 1987. p.63
[8] Haroldo de CAMPOS . "Miramar na mira" In: Oswald de ANDRADE. *Memórias sentimentais de João Miramar*. 4ª ed. São Paulo, Globo, 1993. p. 19

"Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade", misto de ensaio teórico e biográfico, procura fazer um acerto de contas com "Estouro e libertação". Antônio Candido diz que o par *Miramar-Serafim* tem um molde comum:

> estilo baseado no choque (das imagens, das surpresas, das sonoridades), formando blocos curtos e às vezes simples frases que se vão justapondo de maneira descontínua, numa quebra total das seqüências corridas e compactas da tradição realista [9]

É importante assinalar que a afirmação correspondente à percepção do artifício fragmentário do narrador se associa à idéia de negatividade, ou seja, se relaciona à idéia de desagregação da tradição literária. O acerto de contas é feito também em relação ao que o autor concebia do "literário de menos" do *Serafim*, relacionando tal concepção a seu conceito de composição de então.

> Naquele tempo, *Miramar* parecia melhor porque ainda fazíamos crítica de olhos postos numa concepção tradicional da unidade da composição, o princípio estabelecido por Aristóteles como condição de escrita válida. Mas o que veio depois fez ver mais claramente o caráter avançado de Oswald como agressor deste princípio e precursor de formas ainda mais drásticas de descontinuidade estilística.[10].

Flávio Loureiro Chaves propõe uma nova leitura em "Contribuições de Oswald e Mário de Andrade ao romance brasileiro" incluído em *Aspectos do modernismo brasileiro*.

[9] Antônio CANDIDO . "Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade". in ANDRADE, Oswald. *Serafim Ponte Grande*. 3ª ed. São Paulo, Global, 1987. p.195
[10] Id. ibid.. p.201

Chaves considera que "As Memórias Sentimentais já não propunham uma 'narrativa', mas o discurso caleidoscópico, composto de fragmentos, sempre expostos a novas perspectivas de leitura"[11] . É contundente a afirmação da estética do fragmentário como característica marcante das *Memórias sentimentais de João Miramar*, mas, aqui, já no âmbito macro-estético, no andamento da narrativa, ainda que a propositura seja incipiente e tímida, ela difere das de Antônio Candido e Haroldo de Campos. Nessa mesma coletânea, no mesmo tom, José Hildebrando Dacanal pontua que "Nas *Memórias sentimentais de João Miramar* temos a subversão lingüística, estilística e narrativa do sistema."[12] Isso significa dizer, por outras palavras, que as *Memórias* são um livro fragmentário não apenas no nível da frase, do estilo, mas também no da apresentação do enredo, do discurso.

"Estilística miramarina", de Haroldo de Campos, é o primeiro ensaio monográfico sobre o estilo, propriamente dito, do *Miramar*. Apoiando-se nas teorizações do formalista Roman Jakobson, o crítico analisa a frase miramarina a partir da ênfase do pólo da metonímia ressaltando a montagem dos fragmentos, da tomada da parte pelo todo:

> A técnica de montagem - que é sobretudo uma técnica de criação de contextos através da manipulação de relações de contigüidade /.../ implicando elipses (suspensões e cortes bruscos), traduz freqüentemente a atitude metonímica com que o pintor cubista /.../ reordena o mundo exterior no correal estético que é o quadro[13]

[11] Flávio CHAVES (org). *Aspectos do modernismo brasileiro*. Porto Alegre, UFRGS, 1970. p. 17
[12] Id. Ibid. p. 206
[13] Haroldo de CAMPOS. "Estilística miramarina" In *Metalinguagem*. Petrópolis, Vozes, 1970. p. 100.

Este texto de Haroldo, mais do que "Miramar na mira", sugere a aproximação da prosa miramarina com as artes visuais. Se a técnica de montagem preside o texto, então, significa dizer que existem fragmentos ou unidades narrativas e descritivas menores que necessitam ser montados. Os fragmentos são montados de maneira metonímica, procedimento correspondente não só a do pintor cubista e do criador cinematográfico que, a partir do roteiro, seleciona as imagens em planos gerais, closes ou até mesmo em relação ao distanciamento e proximidade do foco.

Lúcia Helena em "A propósito dos romances experimentais de Oswald de Andrade" na revista *Colóquio,* considera:

> Esse acto de fragmentar, essa instigação diante da mutilação e da perda, através da qual, contraditoriamente, o universo do sentido se amplia, é constante em sua obra romanesca, mas bastante mais enfatizada [no que] /.../ Antônio Candido denominou de 'o par/ímpar', formado pelas Memórias Sentimentais de João Miramar e por Serafim Ponte Grande/.../[14]

Aqui, como em Antônio Candido, a atitude de fragmentação também está associada à postura de destruição do passado, da norma literária.

A autora apresenta um outro texto de fôlego e mais contundente, trata-se de *Totens e tabus na modernidade brasileira- alegoria e símbolo na obra de Oswald de Andrade,* versando sobre o conjunto da obra oswaldiana, ensaios, manifestos, poesia e romance. No

[14] Lúcia HELENA "A propósito dos romances experimentais de Oswald de Andrade". *Colóquio Letras*, Lisboa, nº 82, 81-85, 1984. p.82

que diz respeito a este, Lúcia Helena toma os conceitos de alegoria e símbolo de Walter Benjamim e os aplica a partir dos pólos da construção e da representação, respectivamente; sendo que, ao par *Miramar-Serafim* caberia uma dimensão alegórica e aos demais romances, uma dimensão simbólica. Suas noções são também tributárias do pensamento de Luiz Costa Lima, tais como, mimesis de representação, mimesis de produção. O par efetuaria uma produção porque corrói "qualquer possibilidade de se conceber linearmente o tempo vivido, entendendo-o não como continuidade e historiografia mas como expressão de uma fragmentação. O vínculo de desenvolvimento das seqüências no tempo, nos dois romances, é todo corroído pela fragmentação"[15] Segunda ela, resulta difícil a captação pelo leitor da seqüência lógico-temporal dos fios que amarram o fluir da narrativa, trata-se da descontinuidade presidindo o par, ainda que exista uma tênue e leve amarração princípio/meio/fim. A análise de Lúcia Helena se detém no plano mais amplo do discurso, da narrativa, tentando captar a inovação miramarina na expressão da descontinuidade das seqüências temporais.

Vinícius Dantas publica na revista *Novos Estudos/Cebrap*, "Oswald de Andrade e a poesia", texto em que repõe o problema do estilo. Dantas afirma que, após a revisão estilística feita por Oswald em Paris, a prosa miramarina passou "a sentir a gravitação dos padrões poéticos da vanguarda, nos quais encontrou um campo outro para a fulguração da frase carregada de estilo"[16] Para o crítico, o andamento da frase carregava os ares da poesia, sua sintaxe, sua lógica. No entanto, ao invés de Oswald efetuar exercícios de imaginação

[15] Lúcia HELENA. *Tótens e tabus da modernidade brasileira: símbolo e alegoria na obra de Oswald de Andrade*. Rio de Janeiro/Niterói, Tempo Brasileiro, CEUFF, 1985.
[16] Vinícius DANTAS. "Oswald de Andrade e a poesia". *Novos estudos/CEBRAP*, São Paulo, nº 30, 191-203, julho, 1991 p.19.

em sua conseqüente hipertrofia, como de costume – no caso, da poetização da prosa – ele "exercitou a versão poética de episódios realistas". Não resta os nexos lógico-psicológicos, narrativo-causais do texto anterior ao trabalho de redação final em Paris no ano de 1923, graça ao esforço de estilística moderna. "O bloco remanescente do texto é uma versão caricato-alegórica, escrita numa caligrafia metonímica e cripto-cubista, de um romance realista provinciano que, mesmo em resíduo, contradiz a originalidade da forma imposta."[17] O que podemos notar na sua análise é o privilégio ao estilo, à expressão, como lugar específico da inovação miramarina, tal como em Antônio Candido e Haroldo de Campos. A forma ou o estilo, no seu recorte metonímico que seja, é considerado vanguardista, enquanto que a matéria narrada, ainda que residualmente, é considerada "atrasada".

Em 1995 é publicada uma coletânea de textos, *Oswald plural*, como resultado de dois seminários em homenagem a Oswald de Andrade. Nela, Samira Nahid Mesquita apresenta "Memórias Póstumas de João Miramar/Memórias Sentimentais de Brás Cubas". Esse texto procura estabelecer algumas homologias estruturais entre o texto oswaldiano e o machadiano; no entanto, o que nos interessa é uma brevíssima análise que faz do *Miramar,* com um possível caminho interpretativo novo. Pensamos, ela supera o privilégio do estilo na história da leitura da inovação no *Miramar*. A respeito do nível macro-estético, afirma que "embora haja uma cronologia da matéria narrada (como em *Brás Cubas*), não há obediência à lei da causalidade; o que há é uma colagem, uma justaposição dos episódios. Daí, poder-se dizer que eles podem muitas vezes ter sua posição mudada; a ordenação dos

[17] Id. ibid. p. 191

episódios, no nível da narração não tem importância capital."[18] Até aqui, parece ser uma propositura próxima daquela de Flávio Loureiro Chaves a respeito do discurso caleidoscópico miramarino. A novidade do texto de Oswald é considerada em relação ao fato de que elementos do enredo se caracterizam e se definem de modo entrelaçado a elementos do estilo.

> Em Miramar, as personagens se definem mais pelos seus discursos, repetimos, do que pelas suas ações. Elas quase não fazem nada. Viajam, escrevem uma carta, um bilhete, fazem um discurso no grêmio literário, e é assim que se configuram diante do leitor. /.../As caracterizações são definidas muito mais através das falas, cartas, discursos, bilhetinhos, do que pelos atos, propriamente. Por isso, pode-se dizer que há no livro mais uma trama da linguagem do que de peripécias.[19]

Portanto, a análise do estilo faz recair na análise do enredo e vice-versa; tomando o *Miramar* como uma trama da linguagem, de falas, cartas, discursos, de intersecção de palavras, de imagens, de planos, enfim, de trama de linguagem que se constrói por fragmentos.

[18] Samira Nahid de MESQUITA "Memórias póstumas de João Miramar/Memórias sentimentais de Brás Cubas" in Gilberto Mendonça TELES et al. *Oswald Plural*. Rio de Janeiro, UERJ, 1995. p. 151
[19] Id. ibid.. p. 152

Em "Seis capítulos de Oswald de Andrade", de Vera Chalmers, publicado no ano de 2003 em *Literatura e sociedade*, é identificado no texto miramarino, uma "compressão metonímica", e o fato de que "a linguagem da prosa busca a condensação poética".[20]

Ainda que não tenhamos esgotado o panorama crítico do *Miramar*, procuramos ressaltar a relevância para grande parte dos analistas da temática da inovação e da poesia presentes no texto. O desenvolvimento da atividade crítica nas universidades permitiu a geração de textos de outra natureza também sobre o romance oswaldiano e a respeito da novidade produzida por ele. Nosso texto, leva em conta algo destas contribuições críticas, contudo, procura seguir caminhos diversos, como veremos em seguida.

Nosso trabalho está dividido fundamentalmente em duas partes. Na primeira, ofereceremos uma introdução ao Miramar nos capítulos 2 e 3. Procuraremos nos afastar em alguma medida da tradição crítica do romance oswaldiano para tentar apontar um novo lineamento metodológico. A segunda secção da dissertação escapará da generalidade da sua parte introdutória à narrativa – a análise de conjunto - para se referir a uma particularidade do romance. Tomando como pressuposto as considerações iniciais, nosso estudo se concentrará no prefácio de Machado Penumbra e no método de João Miramar, no capítulo 4, e se deterá no perfil da família parenta no capítulo seguinte, procurando compreender o juízo de João Miramar em relação aos seus familiares a partir da enunciação narrativa. No capítulo 6, entramos propriamente na análise das cartas da família parenta do protagonista. Neste item, nossa pesquisa se debruçará sobre as cartas relacionadas ao período da infância

[20] Vera CHALMERS. "Seis capítulos de Oswald de Andrade" In *Literatura e sociedade*. Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada. FFLCH. USP, São Paulo. 2003/2004. p. 182

de João Miramar. Em seguida, nossa empreitada se volta para aquelas relacionadas às viagens de seus parentes escritas por Tia Gabriela, Pantico, Célia, Nair. O capítulo final consiste numa tentativa de compreensão do discurso crítico das cartas, ou seja, qual a sua natureza em relação a um suposto real que tentam aludir; neste item fazemos menção ao tipo de estrutura mimética existente na trilogia *Os condenados*. Na conclusão, tentamos apontar possíveis caminhos de desdobramentos de nosso texto.

As cartas dos familiares de João Miramar são um poderoso caminho heurístico para o próprio texto, ou seja, o enredo se revelará de modo mais nítido através da interpretação das missivas dos parentes de João Miramar, pois a sucessão dos eventos gira em torno das desventuras deles.

Acreditamos que a atividade crítica relacionada ao *Miramar* careceu de um aparato metodológico mais consistente – exceção seja feita aos textos de Haroldo de Campos e Lúcia Helena - e, por isso, nossa análise é tributária da metodologia estrutural até onde o texto oferece significação e, de outra parte, da teoria da recepção quando percebemos que o romance "pede" para o leitor suplementá-lo de sentido.

Lançamos mão também da contribuição de aparatos historiográficos para a compreensão do enredo. Como veremos, no texto não há uma mimese completa senão um discurso negativo e, as histórias de vida privada vêm à tona como ilustração para a trama do romance e não propriamente como tentativa de sua explicação e resolução. Ou seja, as viagens dos parentes de João Miramar, Pantico, Célia, Tia Gabriela, as desventuras

amorosas da esposa, enfim, os descaminhos da vida particular de cada um compõem um painel independente da história, ainda que esta auxilie as cartas a tornarem o romance mais visível ou mais inteligível.

2. O APAGAMENTO DA FIGURAÇÃO

2.1 Dificuldades de leitura

O leitor qualquer de um texto guarda, predominantemente, relações de prazer com o livro que tem diante dos seus olhos. O analista literário, ainda que também reserve para si tais predicados, tem necessidades que a contingência de uma leitura pelo puro e simples deleite não proporciona. Talvez este campo de fruição, somada às dificuldades financeiras de Oswald até o fim da vida, tenha contribuído para o intervalo de quatro décadas que separa a primeira da segunda edição do *Miramar*. À sua época, afetada por esta dimensão da recepção estética, a obra chamou alguma atenção, causou alguma indiferença, mas principalmente perplexidade, de tal modo que parte da crítica parece registrar o desapreço diante das dificuldades de leitura que o romance apresenta. Emílio Moura, em *A Revista*, afirma, "Miramar, como toda a literatura recente do Sr. Oswald de Andrade, lembremo-lo em tempo, não vai além de uma tentativa. Ele podia colocar, naquele prefácio de Machado Penumbra, a sinceridade da 'Paulicéia desvairada': Aliás muito difícil nesta prosa saber onde termina a blague, onde principia a seriedade. Nem eu sei"[21]

Uma grande dificuldade imposta na aproximação do romance, na sua leitura, se relaciona à organização de sua sintaxe e à sua forma de apresentação. O fato é que as unidades sintáticas, geralmente, são a medida da percepção textual. Se tomarmos uma obra da tradição como *Eugénie Grandet*, de Balzac, podemos observar que sua apreensão será linear, e no *Miramar*, descontínua, senão vejamos:

[21] Op. cit.. p.54

Eugénie Grandet	*Miramar*
Ali se vêem habitações três vezes seculares, ainda sólidas, embora construídas de madeira, e cuja diversidade de aspecto contribui para a originalidade que recomenda essa parte de Samur à atenção dos antiquários e artistas. É difícil passar diante dessas casas sem admirar as enormes vigas cujas extremidades são talhadas em figuras estranhas e que coroam com um baixo-relevo negro o rés-do-chão da maioria delas. [22]	Picadilly fazia fluxo e refluxo de chapéus altos e corredores levando ingleses duros para música e talheres de portas móveis e portas imóveis. Elevadores klaxons cabs tubes caíam de avião na plataforma preta de Tralfagar. Mas nosso quarteirão agora grupava nas calçadas casquettes heterogêneas penetrando sem nariz no whisky dos bars. Bicicletas levantavam coxas vermelhas de girls para napolitanos vindos da Austrália. E Isadora Duncan helenizava operetas no Hipódromo. (SOHO SQUARE)[23]

A descrição das "fisionomias burguesas" por Balzac comprova as expectativas suscitadas pelas representações vazias dos correlatos das seqüências de frases. De outra forma, as enunciações iniciais geram uma expectativa preenchida pelas sentenças seguintes. No caso do *Miramar*, as coisas se passam de modo diferente. Não se trata de afirmar que suas frases iniciais não cumpram o que prometem, senão que oferecem um "padrão bastante geral" fixado, retido na lembrança estabelecendo novas relações com as categorias textuais, poemas, cartas, episódios. Ou seja, a leitura miramarina se apresenta como horizonte aberto de possibilidades.[24] O Soho é descrito sob o efeito daquilo que, muito propriamente, Vera Chalmers, qualificou como "condensação poética", no texto miramarino, que consiste

[22] Honoré de BALZAC. *Eugénie Grandet*. Trad. Moacyr Werneck de Castro. São Paulo, Ediouro, Publifolha, 1998. p. 9
[23] Oswald de ANDRADE. *Memórias sentimentais de João Miramar*. 4ª. São Paulo, Globo, 1993. p. 63. (Esta edição nos serviu de base para a análise).
[24] Wolfgang ISER. *O ato da leitura – uma teoria do efeito estético*. Trad. Johannes Kretschenner. São Paulo, 34, 1999. vol. 2. p. 15, 16, 17.

fundamentalmente no artifício de tornar a frase mais enxuta, limitando-a de predicados descritivos mais amplos como os da prosa de Balzac e potencializando a sentença de qualidades poéticas.

No capítulo 11. COLÉGIO, a frase "Malta escabrivam salas brancas e corredores perfeitos com barulhento fumoir na aula de desenho de Seu Peixotinho" gera uma expectativa que não é cumprida de modo satisfatório pela seguinte, "O diretor vermelho saía do solo atrás da barriga e da batina". Todavia, elas se relacionam com outra categoria textual, o título do capítulo, "Colégio", que remete a ocorrência dos eventos para esta dimensão espacial e evita um total efeito desagregador da narrativa.

Está presente no texto uma dinâmica de fragmentação que anima a construção do romance e o coloca como uma "não-Obra", ou seja, sua proposta literária se coloca no terreno da experimentação, como a colagem em pintura. A desagregação frasal, que aparece como recuo da potência da descrição, parece se relacionar com o fato de Oswald tomar a decisão de não representar tal e qual a realidade, lançando mão de um "deslocamento dos objetos ou da pura repetição de uma cadeia de significantes sem significado originário". Desse modo, abre um outro espaço: de jogo e de indeterminação.[25] No capítulo que arrolamos contraposto ao texto de Balzac, a frase "Elevadores klaxons cabs tubs caíam de avião na plataforma preta de Trafalgar", as palavras enumeradas e encadeadas não têm um compromisso estrito com o seu significado originário e usual. Elas parecem estar numa relação de repetição de significantes que ocupam um papel determinante.

[25] Françoise SUSINI-ANASTOPOULOS. *L'écriture fragmentaire*. Paris, PUF, 1997. p. 58

O hiato existente entre as frases miramarinas pode ser considerado de duas maneiras. Numa primeira, como interrupção do fluxo contínuo, ele é um abalo na previsão de uma frase que pode ser cumprida pela seguinte; o contrário, a linearidade, seria a "razão pela qual a falta de satisfação da expectativa provoca indignação".[26] Talvez, é esta interrupção da continuidade que Sérgio Buarque Holanda e Prudente de Moraes, neto, tenham reclamado do *Miramar* quando afirmam, "Ora, nossa língua em formação tem de obedecer a leis determinadas, as leis gerais da evolução lingüística. É nos submetendo às suas tendências que a criaremos e não lhe dando a feição inconfundível da frase de Miramar."[27] A fragmentação parece surgir como programa estético cujo efeito é o de provocar o leitor, fazê-lo ativo no processo de construção semântica, talvez mais do que em outras épocas. A vinda do romance miramarino parece querer cumprir o objetivo de despertar o leitor da sua suposta inércia no ato da leitura e, menos do que ser um livro para a fruição de leitores desavisados.

Flávio Loureiro Chaves, como mostramos na introdução deste nosso trabalho, propunha que o livro de Oswald caracterizava-se por possuir um "discurso caleidoscópico", "aberto a novas perspectivas de leituras" pela sua composição fragmentária.[28] Podemos dizer, no campo da regulação da informação narrativa, que vários horizontes textuais vão sendo construídos. "Cada momento articulado da leitura resulta numa mudança de perspectiva e cria uma combinação intrínseca de perspectivas textuais diferenciadas". A consciência do leitor transforma-se numa teia onde se relacionam as informações recebidas. O texto, por sua vez, é desenvolvido por meio de operações sintéticas indicando múltiplas

[26] Wolfgang ISER. Op. cit. vol. 2. p. 18
[27] Op. cit. p. 221.
[28] Op. cit. p. 17

possibilidades de combinação possíveis em estilo direto e estilo indireto, marcando uma ruptura com a harmonia da tradição. Cisão esta indicada pelos cortes bruscos na enunciação com a introdução dos diferentes discursos.[29]

2.2 Produzindo um novo discurso

Haroldo de Campos afirma em "Serafim: um grande não-livro" que, 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 '*Bildungsroman*"'.[30] De outra forma, a ordenação tradicional dos capítulos é preterida em função de um efeito de fragmentação, no entanto, o que garante uma certa causalidade lógico-temporal é uma suposta alusão do texto ao romance de formação. Vejamos um ponto fundamental: o da passagem da infância/adolescência para a juventude.

> 20. RUMO SENSACIONAL
>
> Fomos devolvidos aos maços de dois e três pelo portão colegial onde vínhamos de ter a última aula de tantos anos.
>
> Poeta e misantropo Seu Madureira fizera-nos um adeus de discurso. Partíamos na direção da vida – estrada onde havíamos de encontrar muitas vezes abismos recobertos de flores.

[29] Wolfgang ISER. *cit.* vol. 2. p. 23, 24
[30] Haroldo de CAMPOS. "Serafim: um grande não-livro" in Oswald de ANDRADE. *Serafim Ponte Grande.* 3ªed. São Paulo, Global, 1987. p.148

> Calados num ângulo do Triângulo separamo-nos com um abraço de José Chelinini que ia para o comércio.
>
> 21. CLAQUE
>
> O pano escuro enquadrava a boca do céu por onde lá embaixo Gisella Doni cantaria a Princesa dos Dollars e os habitues do galinheiro sentavam-se ao nosso lado.
>
> Iam chegando músicos e primeiras caras desocupas punham-se nos furos da platéia. Eu desejava secretamente Gisella.
>
> Degraus enchiam confusas escalas de flauta e rabecadas de afinação. A platéia formava público para o meu amor.
>
> E quando camarotes palmas e frisas puxavam a casaca do maestro, num silêncio a partitura lançava a batuta barulhentamente.

É bastante perceptível a evolução da etapa da infância/adolescência – cujo fim aparece no capitulo 20 – até o período da juventude iniciado no trecho seguinte. O que torna mais emblemático o capítulo 20 como último lance da primeira fase da vida narrada parece ser a frase "Partíamos na direção da vida - estrada onde havíamos de encontrar muitas vezes abismos recobertos de flores." O capítulo seguinte marca o início da juventude porque talvez traga os primeiros sinais da vida noturna de João Miramar, suas aventuras e seus amores.

Contudo, a predominância da justaposição parece haurida da própria natureza do romance de formação que, se possui uma dimensão de análise do despertar espiritual e sentimental, do aprendizado humano e social de um determinado herói, traz no seu andaime a "acumulação de episódios, mais ou menos desligados", como *Os anos de aprendizagem*

de Wilhelm Meister de Goethe.[31] Esta fragmentação entre os capítulos parece ser tributária também do viés memorialístico imprimido ao romance. Henri Bergson afirma que "o passado sobrevive sob duas formas distintas: 1) em mecanismos motores; 2) em lembranças independentes"[32]. O *Miramar*, ao mesmo tempo que ensaia uma recuperação das experiências supostamente vividas por seu personagem principal, tenta reproduzir o funcionamento lacunar da própria memória.

O que marca a ruptura do romance com a tradição literária é uma *intensificação* desta diluição da causalidade episódica própria ao romance de formação. Este efeito parece ser obtido com o impulso representado pelo teatro, especialmente o de vanguarda. Como se sabe, Oswald desenvolve ao longo da década de 10 uma significativa atividade jornalística, inclusive como crítico teatral que lhe forneceu alguma habilidade na compreensão do funcionamento do texto dramático. Enquanto tal, este texto carece de realização, necessita ser montado, apresentado; aí, o espectador ocupa uma função importante no processo de inteligibilidade das cenas. Pela decupagem, observamos o esforço do espectador "para analisar a impressão global causada pelo espetáculo" quando é "induzido a buscar seu funcionamento".[33] Como se não bastasse, Oswald, no segundo período parisiense, travou contato com manifestações que, de certo modo, se não pediam de modo explícito para a intervenção da platéia, ao menos os atores tentavam incomodá-la, basta ver os musicais de

[31] Vítor Manuel de AGUIAR E SILVA. *Teoria da Literatura*. 3ª ed. Lisboa. Almedina, 1979. p. 308, 309.
[32] Henri BERGSON. *Matéria e memória*. Trad. Paulo Neves. São Paulo, Martins Fontes, 1999. p. 84
[33] Patrice PAVIS. *Dicionário de teatro*. Trad. J. Guinsburg & Maria Lúcia Pereira. São Paulo, Perspectiva, 2003. p. 86

Satie, as próprias interferências de Breton – em outro espetáculo visto por ele e Tarsila – contra um ator, "Antonin Artaud est une crapule!"[34]

Este conjunto de idéias e eventos parece servir de estímulo para que a unidade do *Miramar* seja abalada, e então, os eventos pareçam soltos como afirma Prudente de Moraes, neto, e Sérgio Buarque de Holanda, "a construção faz-se no espírito do leitor"[35]. A dinâmica narrativa miramarina convida o leitor a ter uma participação ativa no funcionamento da maquinaria composicional.[36] De outra forma, a cronologia resta de difícil apreensão, ela é uma construção que, de um lado, existe de modo pouco denso na imanência do texto, de um outro, exige do leitor uma atitude positiva no concurso da cadeia de sua inteligibilidade.

Assim, se o *Bildungsroman* - ou mais propriamente o *Künstlerroman*, um romance de formação de um herói que é artista - é uma pista apenas para a leitura, vejamos o que é feito dele. Oswald se apropria do seu tempo naquilo que busca revelar as etapas do desenvolvimento, da infância à maturidade, do personagem João Miramar; no entanto, pelo *transvestismo* pois o conteúdo da formação se vê degradado por um sistema de transposições estilísticas e temáticas que o desvalorizam[37]. Por um lado, seu esquematismo causal é pulverizado e reposto ao leitor, destituindo o texto das determinações lineares mais rígidas. Por outro, ao final do período posterior à juventude e à viagem pela Europa, João

[34] Aracy AMARAL. *Tarsila: sua obra e seu tempo.* 3ª ed. São Paulo, Edusp & 34, 2003. p. 134
[35] Op. cit. .p. 219
[36] Luiz Costa LIMA. *Mimesis e modernidade – formas das sombras*. 2ª. São Paulo, Graal, 2003. p. 181
[37] Gérard GENETTE. *Palimpsestes.* Paris, Seuil, 1982. p. 33

Miramar é reintegrado ao contexto burguês, ao ambiente literário passadista ao qual não se desvincula, dessubstancializando a formação de um significado mais elevado.

As modificações na estrutura da estrutura do romance se dão também em relação ao chamado *roman-fleuve*. Mário de Andrade afirma que o *Miramar* é uma "sátira extraordinariamente feliz de certa formação brasileira em que o pernóstico do cafuso se junta a um doirado quase indigente. Nitidez de observação espantosa. Abundam cartas e discursos que são obras-primas de faturas. Assombra essa capacidade de fotografar a estupidez"[38]. O autor de *Paulicéia desvairada* ressalta em Oswald a qualidade de proceder a um inventário de época, um diagrama mental paulistano de então.

No entanto, este panorama tem como ponto de partida uma recombinação estilística da estrutura dos romances de afrescos, de romances de sinfonia. Este tipo de romance pretendia representar a vida num fluxo grandioso e vagaroso, amparado numa latente exposição de valores morais, e a exposição de uma situação coletiva, de uma virada ou crise no quadro social. Em *Os Maias* de Eça de Queirós, toda uma geração é fotografada, de tal modo que mais do que Afonso ou Carlos da Maia, o centro da narrativa parece ser a sociedade portuguesa daquele período[39]. Este seu aspecto de afresco de época parece estar bastante associado a sua possibilidade de ser um mural de uma quadratura histórica, de estampar de maneira notória destinos humanos. Nesse sentido, toca um ponto fundamental para o *Miramar* relacionado ao problema da representação. Se a considerarmos como um ato mimético – levando-se em conta todas as intermediações

[38] Op. cit.. p. 223, 224.
[39]Vitor Manuel AGUIAR E SILVA. Op.cit.. p. 309

envolvidas - como um termo relacionado a uma concepção de realidade previamente existente, o romance oswaldiano avança.[40] Mário de Andrade afirma que "o autor não copia. Deforma para expressar com maior verdade; e tão hábil, com tamanha perfeição que o artifício e o exagero desapareceram".[41] Essa disposição parece haurida das artes plásticas, principalmente, do cubismo, não só das informações recebidas no Brasil, mas fundamentalmente da oportunidade do convívio com os pintores vanguardistas, das visitas a ateliês e museus na companhia de Tarsila do Amaral. No caso da prosa miramarina, os discursos e cartas arroladas como documentação social não representam uma concepção de realidade previamente configurada. Senão vejamos:

> 76. CARTA ADMINISTADORA
>
> "llmo. Sr. Dr.
>
> Cordeais saudações
>
> Junto com esta jacá de 15 frango que é para a criancinha se não morrê.
>
> Confirmo a minha de 11 próximo passado que aqui vai tudo em ordem e a lavoura vai bem já estou dando a segunda carpa.
>
> Fiz contrato com os colonos espanhol que saiu da Fazenda Canadá assim mesmo preciso de algumas familhas a porca pintada deu cria sendo por tudo 9 leitão e o Migué Turco pediu demissão arrecolhi na ceva mais três capadete que já estão no ponto a turbina não está foncionando bem esta semana amanhã vem concertal.
>
> O descascador ficou muito bom por aqui vão todos bom da mesma forma com a graça de Deus que com D. Célia fique restabelecido da convalescença é o que eu lhe desejo"

[40] Luiz Costa LIMA. Op. cit. p. 181
[41] Op. cit.. p. 223

A carta de Minão da Silva a João Miramar parece indicar uma nova dimensão de visão social, para além daquelas vigentes. Obviamente, há um lastro com os dados externos, no entanto, o esboço histórico-cultural miramarino produz novos signos, se lança na fabricação de renovadas concepções de mundo porque é, de modo fundamental, um trabalho intenso no interior da linguagem e, tal como em *Pau-brasil*, Oswald "foi encontrar, na ponta de sua perfuratriz dos estratos sedimentados da convenção, a inquietação do homem brasileiro novo".[42] Acreditamos que a marca da inovação oswaldiana no *Miramar* seja este exercício na matéria textual, de modo a não efetuar uma postulação da negação cega das formas do passado; seu projeto traz o sinal da sua recombinação. Mais do que isso, o texto traz impresso um certo apagamento do enredo em função de consideração da enunciação como hipóstase, ou seja, o que era uma parte do conjunto vai ganhar um estatuto privilegiado.

[42] Haroldo de CAMPOS. "Uma poética da radicalidade". In Oswald de ANDRADE. *Pau-brasil.* 3ª ed. São Paulo, Globo, 1990. p. 8

3. A ESTRUTURA DO ROMANCE

Uma das características marcantes do romance naturalista, entre outras, parece ser um certo gosto pela descrição. Podemos observar, inclusive em alguns textos de Émile Zola, este apreço pela pretensão de reproduzir cada objeto no seu formato, na sua cor, apresentado em determinado ambiente, de tal maneira os elementos da ação ficam, de certo modo, preteridos.[43] Interessante notar como o prazer do texto para Roland Barthes, ao ler um autor como este, se dá pelo próprio percurso do discurso, "o interstício da fruição produz no volume das linguagens, na enunciação, não nas seqüências dos enunciados."[44]

Oswald considerava o *Miramar* um "romance naturalista" naquilo em que o documento não é posto num "plano de criação, nem liberado da coincidência anedótica com a vida"[45]. Acreditamos que seu texto avança para além da simples correlação. Haroldo de Campos afirma que a prosa miramarina está "do lado de um cubismo histórico, é ainda residualmente icônica em relação ao mundo exterior". No entanto, afirma o analista, há uma crítica ao modo como se costuma representar o mundo das coisas através de uma "livre manipulação dos pretextos sígnicos", instaurando um novo realismo balizado na civilização da técnica.[46] Este arranjo, que foi classificado de "prosa cinematográfica" em "Miramar na Mira", parece ser análogo aos procedimentos de David Ward Griffth ao libertar o cinema do teatro pelos usos do "plano americano, do *close-up* dramático, da técnica de campo e contracampo,[...] da montagem paralela, dos ângulos insólitos".[47] Além de o romance trazer este aspecto da composição, paralela, similar, enfim, intertextual em

[43] Vitor Manuel AGUIAR E SLIVA. Op. cit. p. 287
[44] Roland BARTHES. *O prazer do texto*. 3ª ed. São Paulo, Perspectiva, 2002. p. 19
[45] Maria Eugenia BOAVENTURA. Op. cit. p. 91
[46] Haroldo de CAMPOS. Op. cit.1970. p. 91
[47] Luiz NAZÁRIO. *As sombras móveis – atualidade do cinema mudo*. Belo Horizonte, UFMG, 1999. p. 29

relação ao cinema que o distingue das expressões do passado, uma outra dimensão de diferença referente à tradição literária merece ser mais bem detalhada.

Consideremos então duas categorias fundamentais para análise que gostaríamos de implementar[48]. O tempo do texto literário – como desdobramento da distinção entre história e narrativa - pode ser dividido em tempo da narrativa e tempo da história; o primeiro, está relacionado ao percurso da leitura das unidades de frases, linhas, parágrafos, páginas, trata-se de um *pseudo-tempo*[49]; o segundo, refere-se à sucessão dos eventos, e não à extensão de texto, nesse caso, ele é uma cronologia ligada a anos, meses, dias e que pode ser datada na própria obra.[50]

No que diz respeito ao seu gosto pela descrição, o romance naturalista parece ter uma dinâmica tendente à prevalência do tempo da narrativa sobre o tempo da história. Descrever parece ser um certo abandono da ação em favor do demorar-se na escrita com o detalhamento dos objetos, o que faz deste tipo de texto algo bastante lento. É contra esse mecanismo que a prosa oswaldiana também parece se insurgir.[51]

---

[48] Necessário dizer que, do ponto de vista do caminho escolhido para a interpretação, somos tributários em larga medida do trabalho de Gérard Genette, particularmente, da sua obra *Figures III*, aqui utilizada também a tradução portuguesa *Discurso da narrativa*, efetuada por Fernando Cabral Martins. Devemos muito, do ponto de vista categorial, ao crítico que, na procura cuidadosa do entendimento das estruturas da de *A la recherche du temps perdu* de Marcel Proust, nos ajudou a melhor delinear nossas hipóteses.

[49] Gérard GENETTE. *Discurso da narrativa*.3ª ed. Trad. F. C. Martins. Lisboa, Veja, 1995. p. 33.

[50] Paul RICOEUR.*Tempo e narrativa*. Trad. Marina Appenzeller. Papirus, Campinas, 1995. Tomo II. p. 138

[51] Para efeito de análise, sugerimos o *Miramar* como realidade literária dotada de três camadas conceituais que recebem o nome de *narrativa*. Num primeiro sentido, corresponde ao enunciado narrativo, ao discurso escrito, ao segmento do texto. Num segundo, vem a ser a seqüência dos eventos, o encadeamento dos acontecimentos, ações e situações que constituem o objeto do discurso escrito. Num terceiro, quer dizer o ato de narrar, o acontecimento da narração. Para efeito de clareza metodológica, o primeiro será denominado *narrativa, enunciado discursivo ou discurso*, o segundo, *história ou enredo*, e o terceiro, *narração* ou *instância narrativa,* ou ainda *narrador*. Cf. Gérard GENETTE. Op. cit.. p. 23-25.

Tentemos, primeiro, estabelecer a cronologia interna do texto, aquela relacionada à história. Num exercício de *superinterpretação*[52], podemos tomar como ponto de referência uma passagem do capítulo 20. RUMO SENSACIONAL:

> Fomos devolvidos aos maços de dois e três pelo portão colegial onde vínhamos de ter a última aula de tantos anos/.../Partíamos na direção da vida – estrada onde havíamos de encontrar muitas vezes abismos recobertos de flores.

O trecho parece fornecer algumas pistas. Talvez, daí, pudéssemos depreender a saída da infância/adolescência e entrada na juventude. Imaginemos que o personagem atingisse aí seus dezoito anos. Se assim o fosse, poderíamos imaginar as relações de tempo e espaço da seguinte maneira, tendo como referência essa idade juvenil:

Infância/Adolescência: 6 páginas[53] para um tempo em torno dos seus primeiros 18 anos

Juventude/Maturidade: 58 páginas para os anos restantes até o fim da escrita.

Ainda que não se possa precisar a quantidade de anos que se passou – talvez mais de três décadas, podemos certamente afirmar que ela é superior ao tempo de leitura, este, mensurável pelas unidades de páginas. A divisão infância-juventude-maturidade, que iremos estabelecer de modo livre, tenta seguir critérios textuais: infância/adolescência, capítulo 1 ao capítulo 20 (em que o narrador-personagem pronuncia a saída colegial e a

[52] Jonathan CULLER. "Em defesa da superinterpretação" in Umberto ECO. *Interpretação e superinterpretação*. São Paulo, Martins Fontes. 2001.
[53] Oswald de ANDRADE. Op. cit. .

partida na direção da vida); juventude, 21 ao 61 (capítulo que contém o último lance do namoro); maturidade, capítulo 62 (em que é narrado o casamento) ao 163.

O período da infância/adolescência de João Miramar tem a extensão de 6 páginas. Tentando compreender o período do ponto de vista da história, do enredo, e aí sua cronologia, o arco que o recobre tem algo em torno de 18 anos. O correr dos anos da vida nesse bloco se sobrepõe ao tempo necessário para se ler o segmento do texto, corresponde a 20 capítulos no percurso de vários anos. Poderíamos afirmar que seu número é considerável. Uma boa quantidade de capítulos para uma variedade de anos poderia nos fazer pensar que o tempo de leitura poderia ser elevado, já que, daí decorreria um aumento das unidades de páginas. Contudo, no caso do *Miramar*, isso se passa de modo diferente, porque os capítulos são extremamente curtos. Uma primeira relação de velocidade poderia ser compreendida desse fato de o tempo do enredo se passar na extensão em torno de 18 anos e as unidades de páginas conseqüentes possuírem uma dimensão reduzida.

A fase da juventude tem, aproximadamente, 13 páginas. A determinação da organização temporal não pode ser feita com exatidão. Este período tem início, estabelecemos anteriormente, após a saída colegial de João Miramar ao completar seus dezoito anos, e tem fim com seu casamento. Transcorre, neste bloco, a vida juvenil é o que podemos determinar. Se assim o é, temos 13 páginas para vários anos, o que ainda nos autoriza afirmar que se trata de um texto de andamento ágil. Quanto aos capítulos, podemos observar que são bem mais numerosos do que aqueles relativos à infância, 41. Ressaltando que, aqui, no período concernente à juventude, se insere a viagem de João Miramar à

Europa. Quanto à maturidade, segue a mesma tendência de capítulos breves para um leque de vivências estendidas.

Contudo, tal estruturação não seria suficiente para imprimir ao *Miramar* uma dinâmica tal que nos permita vislumbrar nele uma característica de inovação. É necessário perceber que obras da tradição, tais como *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister* de Goethe, *Os Maias* de Eça de Queirós, também possuem uma lógica em que o percurso das linhas das unidades de página, linhas e parágrafos reserva um tempo inferior ao do tempo da história dos eventos vividos pelo personagem principal.

Seguindo a mesma trilha de negação da rejeição cega ao passado, Oswald assume a dinâmica tradicional, mas lhe dando uma nova roupagem. Ele a intensifica ao levar à exaustão o processo de diminuição do tamanho do enunciado narrativo e promover uma dilatação significativa do tempo do enredo. Aqui, estes procedimentos não terão os contornos apenas de um "desvio poético", simplesmente referido ao núcleo dos signos senão que eles visam a uma quebra das "normas de expectativa" do público leitor[54]. A novidade será então obtida através de duas estratégias textuais complementares. Uma ligada ao tempo da narrativa, e outra, ao tempo da história. Naquela, o artifício consiste na síntese, enquanto que na segunda, o engenho se liga a procedimentos de expansão cronológica. Vejamos.

[54] Wolfgang ISER. *O ato da leitura – o ato do efeito estético*. Trad. Johannes Krestchner. São Paulo, 34, 1996. vol. 1. p. 165.

O que nos chama a atenção, num primeiro momento, é o caráter rarefeito do próprio discurso que pode ser percebido ao longo dos blocos da infância/adolescência, juventude e maturidade. Assim, podem ser destacados os parágrafos compostos por um período ou frase; capítulos, por sua vez, formados por poucos parágrafos – em muitos casos não mais do que uma dezena.

> 2. ÉDEN
>
> A cidade de São Paulo na América do Sul não era um livro que tinha a 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 torvas da sala de jantar.

> 49. PAS-DE-CALAIS
>
> Pequeno vapor que nos empurrou de Dover sobre rodas contínuas no meio da noite.
>
> O tombadilho encapotava-se de sombras mas como perdêssemos as luzes inglesas achamos as luzes da França no mar.

> 113. CRUZEIRO SEISCENTISTA
>
> A Serra do Mar foi um mergulhado mar de verdura com passarinhos importantes.
>
> Depois casas baixas desanimaram a planície cansada.
>
> E o arraial arranha-céu buzinou de peixes fritos.

Além disso, relacionado ao dispositivo da brevidade da narrativa está o fato de, no texto, poder ser lido uma série de ocorrências condensadas. De tal modo que, a escritura resume o enredo, como em 5.PERIGO DAS ARMAS, em que poucas linhas do trecho correspondem a acontecimentos relacionados à escola e à vida infantil de João Miramar, tratados resumidamente:

> Entrei para a escola mista de D. Matilde.
>
> Ela me deu um livro com cem figuras para contar a mamãe a história do rei Carlos Magno.
>
> Roldão num combate espetou com um pau a gengiva aflita do Maneco que era filho da venda da esquina e mamãe botou fogo na minha Durindana. (5. PERIGO DAS ARMAS)

Nesse *sumário*[55], a matéria narrada é condensada num discurso sintético e conciso. Há uma *tendência* de abreviação de sua cronologia interna pela do percurso das unidades de linhas e, podemos percebê-lo em razão de a cadeia discursiva não ser longa, o que faz com que o tempo da narrativa não seja grande. Contudo, a percepção da duração dos eventos na história – percepção de sua dilatação - é dada pelo próprio percurso das unidades de linhas. De outro modo, o enunciado discursivo fornece condições para a classificação da ordem de tempo do enredo. A determinação precisa de dias, meses, anos é difícil, apenas sabemos que os fatos se passam na infância e adolescência. *A percepção dessa indeterminação é dada pela leitura, através da qual é enumerada uma série de eventos diferentes e quase simultâneos ou condensados apesar da economia no âmbito da escrita.* Essa dinâmica também pode ser percebida, entre outros trechos, como no capitulo

[55] Gérard GENETTE. Op. cit.. p. 95

8, em que, novamente, as imagens escolares, de maneira a cotejar a tautocronia, são apresentadas abreviadamente:

> Saí de D. Matilde porque marmanjo não pode 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 um 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 a mamãe que não havia Deus porque Deus era a natureza.
> Nunca mais vi o Seu Carvalho que foi para o Inferno.(8. FRAQUE DE ATEU)

Neste recurso da propagação do tempo, outro procedimento será usado além do da enumeração dos fatos. Acreditamos que a utilização do tempo verbal no *pretérito imperfeito*, em alguns trechos, irá contribuir para que a dilatação cronológica no nível da história possa ser observada também. É sabido que uso desse tempo verbal caracteriza um texto de modo a expressar uma ação freqüente, habitual, que se repete no passado. Contudo, no *Miramar*, ele vai assumir outra função. Vejamos alguns trechos:

> Mamãe chamava-me e conduzia-me para dentro do oratório de mãos grudadas.(1. O PENSIEROSO)

> Mamãe queria que eu fosse o melhor dos alunos mas na abertura esplanada onde os outros bolavam caía vida do tinir das forjas e dos bondes no recorte dos apitos e pregões.(12. CIDADE DE RIMBAUD)

> Fomos devolvidos aos maços de dois e três pelo portão colegial onde vínhamos de ter a última aula de tantos anos.
> Poeta e misantropo Seu Madureira fizera-nos um adeus de discurso. Partíamos na direção da vida – estrada onde havíamos de encontrar muitas vezes abismos recobertos de flores. (20. RUMO SENSACIONAL)
>
> A tarde tardava, estendia-se nas cadeiras, ocultava-se no tombadilho quieto (33. VELEIRO)
>
> Beiramarávamos em auto pelo espelho de aluguel arborizado das avenidas marinhas sem sol.
> Losangos tênues de ouro bandeiranacionalizavam o verde dos montes interiores./.../(66. BOTAFOGO ETC.)
> Célia não se sensibilizava ante meus racontares de possibilidades hercúleas entre trampolins argolas. (67. INSTITUTO DAMASCO)
>
> Na preguiça solar da mesma sala grande onde fôramos felizes casais, Célia e a cadeira de balanço choravam como um tango.(129. ATO III. CENA I)

O pretérito imperfeito conduz os fatos para uma temporalidade em que não podem ser aferidos de modo lógico-causal. A cronologia interna não pode ser assim medida, o tempo dos acontecimentos tende à imprecisão. No interior dessa nova organização, a matéria narrada parece se propagar, se dilatar. Desse modo, o cotejamento do tempo da história com o tempo da narrativa fica comprometido. Sabemos da localização espacial, dos personagens, das relações estabelecidas, mas não podemos determinar precisamente hora, mês, ano; sabemos apenas que os acontecimentos se passam ao longo da vida da infância/adolescência – em torno dos seus dezoito anos – juventude e maturidade de João

Miramar. Nossa aposta é a de que essa temporalidade irradiada que atravessa as experiências sentimentais de João Miramar pode estar relacionada com um *tempo poético*, porque o texto parece se escapar da determinação causal característica do funcionamento do enredo. A utilização do pretérito imperfeito funcionaria também no sentido de tentar transportar a cronologia do enredo para esse nível de temporalidade, engenho observado no trecho em que é enunciado o namoro de João Miramar com Célia, experiência determinante para o desdobramento dos eventos da maturidade visto adiante:

> Vinham motivos como gafanhotos para eu e Célia comermos amoras em moitas de bocas.
>
> Requeijões fartavam mesas de sequilhos.
>
> Destinos calmos como vacas quietavam nos campos de sol parado. A vida ia lenta como poentes e queimadas.
>
> Um matinal arranjo desenvolto de ligas morenava coxas e cachos. (60. NAMORO)

A visão do narrador miramarino se distancia dos pressupostos naturalistas porque não oferece uma perspectiva estática e plana dos objetos. Se esta atitude parece se aproximar daquela do narrador proustiano, isto se dá só aparentemente, já que, em *A la recherche du temps perdu*, a visão narrativa dos objetos, "dinâmica e poliédrica".[56], não abre mão do pormenor. O fato de a prosa do *Miramar* também carregar os contornos da poesia se deve, entre outros fatores, à fuga do enredo representada pela utilização do pretérito imperfeito que vai significar a apresentação dos signos poéticos na forma do texto breve. Se em Proust a descrição é governada por uma lei genérica que unifica os eventos a

[56] Antônio CANDIDO. "Realidade e realismo (via Marcel Proust)" in *Recortes*. São Paulo, Cia. das Letras, 1993. p. 127

partir da memória[57], em Oswald, o seu abandono vai ser concomitante à afirmação do princípio da simultaneidade e da condensação. Enquanto que no primeiro o pormenor é multifacetado e inserido numa cadeia temporal da interioridade, no segundo, o detalhamento é desprezado em nome da concomitância dos eventos destituídos de uma lógica causal mais forte que os amarrem.

É importante salientar também o modo de passagem dos anos no romance. É possível apontar o mecanismo de avanços entre as vivências. Trata-se também de um ardil para a aceleração do romance situado no plano do segmento do texto, já que se relaciona com uma certa economia discursiva. Podemos percebê-lo com as *elipses*[58]. O capítulo 43. VENEZA narra a passagem do viajante João Miramar pela cidade italiana, talvez ao lado de Madô que havia reencontrado na França:

> Descuidosas coisas novas pingaram dias felizes na cidade diferente dos doges.
>
> Descidos da janela do hotel o estrangulamento de palácios minava sob o relógio de vidro negro com horas áureas na direção da praça bizantina.
>
> O campanile cercado de pombas era um fuso brônzeo ba-om!
>
> Pequenas ruas ostentavam durante o dia um comércio completo de cidade visitada com serenatas noturnas.
>
> Cristais jóias couros lavrados marfins caíam com xales italianos de cores vivas nos canais de água suja.
>
> Gondolamos graciosamente na Ponte de Rialto e suspiramos na outra.
>
> Mas São Marcos era uma luz elétrica noturna de banho turco num disparate de mundiais elegâncias aviadoras rodeando concertos com sorvetes.

[57] Id. Ibid.
[58] Gérard GENETTE. Op. cit.. p. 95

O discurso sofrerá um corte, o segmento do texto será abreviado. Do ponto de vista da cronologia interior, das horas, dias e anos, observamos um *salto temporal* cujo arco se estende das vivências mergulhadas no momento veneziano e alcança aquelas do relato poético relacionadas ao capítulo 44. MONT-CENES:

> O alpinista
> de alpenstock
> desceu
> nos Alpes.

O capítulo-poema possui uma visualidade que se manifesta na sua própria estrutura, no seu próprio signo propondo uma economia da discursividade com a propositura da síntese[59]. No bloco da juventude, o romance parece ser mais veloz do que no bloco da infância, especialmente pela rarefação da narrativa com a inserção dos poemas. Esta tendência é mantida com as figuras narrativas em que se observa o predomínio da cronologia da história em relação ao tempo da leitura, das unidades de páginas. Com a introdução deste capítulo, parece estar subentendido que se passaram dias, meses ou anos, trata-se de uma elipse *implícita.*[60] Não há nenhuma referência indicativa de quanto tempo se passou de um capítulo para outro. Esta dinâmica é bastante peculiar das seqüências em que há a inserção dos poemas, podemos até dizer que a relação que as preside – inclusive daquelas em prosa em sua maioria - é elíptica na modalidade implícita. No entanto, podemos registrar outras ocorrências. Vejamos os seguintes trechos:

[59] Haroldo de CAMPOS. Op. cit. 1990. p. 11
[60] Gérard GENETTE. Op. cit. p. 106

29. MANHÃ NO RIO

O furo do ambiente calmo da cabina cosmoronava pedaços de distância no litoral.

O Pão de Açúcar era um teorema geométrico.

Passageiros tomabadilhavam o êxtase oficial da cidade encravada de crateras.

O Marta ia cortar a Ilha Fiscal porque era um cromo branco mas piratas atracaram-no para carga e descarga.

30. CABOTAGEM

No dia seguinte e outros o litoral do Brasil olhou calvas serranias patriotas./.../

A passagem do tempo é afirmada de modo claro, há uma secção exposta na textualidade: uma *elipse explícita*. O efeito de condensação do discurso é obtido de modo mais contundente com a introdução dos poemas, o que permite potencializar a inovação do texto, além disso, a fragmentação do romance fica latente com o efeito elíptico, exposto ou subentendido.

Interessante notar que os romances de Machado de Assis da segunda fase já parecem apresentar uma estrutura similar. Ivan Teixeira considera que, nos textos posteriores a *Memórias póstumas de Brás Cubas,* "destaca-se o espírito de síntese e fragmentação", devido ao fato de não serem extensos nem possuírem "seqüências estendidas". Nesse período machadiano, podemos observar também, segundo o crítico, a ocorrência das sentenças e dos capítulos breves.[61] Todavia, o *Miramar* parece trazer um

[61] Ivan TEIXEIRA. *Apresentação de Machado de Assis*. 2ª ed. São Paulo, Martins Fontes, 1998. p. 61

certo desprezo pela matéria narrada, seu enredo não desempenha um papel de importância equivalente àqueles dos romances machadianos da fase madura.

Na prosa miramarina, as estratégias textuais são percebidas pelas técnicas empregadas por seu autor. Elas apresentam ao leitor algo da ordem – próprio ao romance – e da desordem - a síntese, a simultaneidade, a condensação, o tempo poético e as elipses[62]. Além disso, estas estratégias "esboçam caminhos pelos quais é orientada a atividade de imaginação" do leitor – para que sua leitura não se perca na incompreensão.[63] "A estrutura do texto tem, portanto, um papel de regulação da leitura, implicitamente oferecendo os critérios de distinção entre a pura recepção projetiva, isto é, a leitura condenada, e a leitura constitutiva de um sentido apropriado".[64] A crítica literária tematiza estes procedimentos textuais a partir do sentido de uma segunda leitura do texto visando explicar o significado da primeira.[65]

Como vimos anteriormente, Antônio Candido aposta na idéia de choque resultado da formação de blocos curtos justapostos de maneiras descontínua que assim põem em xeque as seqüências da tradição realista.[66] Lúcia Helena aposta na impossibilidade da concepção linear do tempo vivido, corroído pela idéia de fragmentação.[67]

[62] Wolfgang ISER. Op. cit. vol. 1 p. 161
[63] Wolfgang ISER. Op. cit.. vol. 1. p. 170.
[64] Luiz Costa LIMA. *A literatura e o leitor*. 2ª ed. São Paulo, Paz e Terra, 2002. p. 55
[65] Wolfgang ISER. Op. cit. vol. 2. p. 78
[66] Op. cit. 1987. p. 195
[67] Op. cit 1985.

O código do *Miramar* não determina modalidades de compreensão do texto, mas enquanto um modelo de "atos de apreensão, condiciona as muitas possibilidades de realização nele contidas"[68] Basta ver que a síntese é posta por Antônio Candido como formação de "blocos curtos e às vezes simples frases" por meio de justaposição; a afetação no bojo da temporalidade e as elipses são colocadas como "quebra total das seqüências corridas e compactas da tradição realista" e em Lúcia Helena como corrosão e fragmentação. Além disso, as realizações destas atividades críticas estão ligadas a um determinado universo sócio-cultural. No primeiro caso, a análise é orientada por uma idéia de choque relacionada tanto à obra quanto ao delineamento da personalidade oswaldiana.[69] Já Lúcia Helena dispõe de categorias próprias bastante próximas à estética da recepção, uma vez que ressaltando a dimensão da mimese da produção como característica do *Miramar* implicará que o leitor se atenha naquilo que o texto produziu e não nos dados extraliterários.

.

A análise de Antônio Candido, enfatizando a dimensão do choque em Oswald, revela apenas um lado do problema. A síntese deverá, talvez, ser considerada não apenas no seu aspecto de destruição da tradição literária, mas no de assimilação e recombinação do passado como tentamos mostrar nos itens precedentes. Lúcia Helena, ainda que também não dê relevo ao papel da tradição no *Miramar*, põe em bons termos o problema da temporalidade na medida em que afirma as dificuldades de sua apreensão e, também,

[68] Wolfgang ISER. Op. cit.. vol. 1 p. 172
[69] Vera CHALMERS. "O fio da meada – um estudo da crítica de Antônio Candido sobre Oswald de Andrade" in Maria Ângela D'INCAO & Eloísa Faria SACARBÔTOLO.(orgs.) *Dentro do texto, dentro da vida: ensaios sobre Antônio Candido*. São Paulo. Cia das Letras, Instituto Moreira Sales, 1992. p. 228

dimensiona a tarefa interpretativa à leitura da imanência do texto quando traz à baila o conceito de mimesis da produção.

4. MACHADO PENUMBRA E O MÉTODO DE JOÃO MIRAMAR

A autoria efetiva das memórias sentimentais pertence a Oswald de Andrade, o que pode ser percebido de modo claro devido pela sua assinatura na capa do livro, embora no título do romance se estabeleça a paternidade – ficcional – da narrativa a João Miramar. Esta dupla responsabilidade, entretanto, faz que com que tanto a posição de um quanto a do outro sejam coincidentes, pois não há como separá-las. De outra maneira, não há um texto miramarino e outro oswaldiano – algo como um prólogo, uma nota preliminar sua -, ou seja, não há como não identificar as posições assumidas por João Miramar no romance como não pertencentes às de Oswald.

A caução ficcional é confirmada por Machado Penumbra, no seu prefácio, ao afirmar que o suposto autor, "abandona momentaneamente o periodismo para fazer a sua entrada de homem moderno na espinhosa carreira de letras". (À GUISA DE PREFÁCIO). Contudo, a declaração de Penumbra não estabelece sua autoria como suposta. Primeiro porque o próprio prefácio faz parte do jogo ficcional que ele anuncia. Segundo porque o prefaciador se situa no mesmo nível do autor suposto; ambos são personagens da história. Isto não exclui a possibilidade de se encontrar um valor heurístico neste texto preliminar. Vamos, inicialmente, nos fiar nele para tentar delinear um perfil do nosso autor ficcional. Necessário dizer que, se consideramos uma anterioridade lógica do autor ficcional em relação ao narrador – quer dizer, aquele como criador deste – assim também o fazemos no que diz respeito à edição e compilação de cartas que se apresenta no interior da narrativa – o autor suposto fundamenta o editor-compilador.

Machado Penumbra afirma, João Miramar "apresenta-se como produto improvisado e portanto imprevisto e quiçá chocante para muitos de uma época insofismável de

transição". (À GUISA DE PREFÁCIO) O período aludido é da mudança da vida após a Grande Guerra e o autor ficcional surge como filho do seu tempo, "o seu estilo e a sua personalidade nasceram das clarinadas caóticas da guerra". Os tanques, as bombas e o seu modo de ser e escrever parecem ao prefaciador um produto daquele período em que podia ser observada uma "embaralhada de inéditos valores e clangorosas ofensivas que nos legou o outro lado do Atlântico com as primeiras bombardas heróicas da tremenda conflagração européia". Este momento a que se refere o prefaciador das memórias, se estiver relacionado ao embate entre as nações européias, pode ser aludido a um estado de coisas observado na sociedade brasileira. A conflagração na Europa tirou das posições mais relevantes os homens ligados à cultura dos séculos anteriores. Nicolau Sevcenko afirma, "após a Guerra, seja pela morte, afastamento ou desmoralização dos antigos líderes, uma nova geração emergiu: jovens portadores da 'idéia nova', gente vinda do seio metropolitano e formado nele."[70] Aquilo que se manifestava de modo incipiente nos anos anteriores à Guerra, como a valorização da ação – esportes, danças, bebedeiras e outros hábitos "indispensáveis" à vida moderna – ganha força a partir de 1918. Ainda que se considere a rarefação dos impactos culturais da Grande Guerra na cidade de São Paulo - pela distância, pela precariedade das comunicações e pelo papel irrelevante do Brasil no confronto -, havia um ponto de bastante relevância para a entrada da demanda da novidade na cidade. Devido ao seu desenvolvimento repentino, São Paulo parecia estar cindida do seu passado e, poderia, desse modo, ser projetada como a imagem do futuro, pois contém uma lógica da "Babel invertida" devido à união de raças, exatamente o que o "velho mundo" não conseguira. Entretanto, o que se observou foi uma verdadeira Babel e além da competição entre

[70] Nicolau SEVCENKO. *Orfeu extático na metrópole* – São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo, Cia. das Letras, 1992. p. 33

imigrantes, negros e caipiras, se viu na cidade a emergência de novos valores, principalmente, ligados à mobilização e à ação – ginásticas, passeios aéreos, automobilísticos, enfim, diversões ao invés do repouso.[71] Talvez seja esta embaralhada de valores a que se refere Machado Penumbra no seu prefácio às memórias e que está na base do estilo e da personalidade de João Miramar. Se assim o for, o andamento do texto miramarino e sua subjetividade trazem as marcas de um tempo de transição, compreendido como advento de uma nova época em que a atividade esportiva tem o papel proeminente. Ela, como afirma Nicolau Sevcenko:

> reformula a experiência da vida. Repudiando tudo quanto é artificial e postiço, tudo que embaraça os movimentos e sufoca a natureza, ela faz convergirem a exterioridade latejante dos sentidos em liberdade e a profundidade dos instintos chamados ao contato da flor da pele.[72]

No texto do Miramar encontramos uma alusão a isso no relato do narrador sobre as impressões de um personagem acerca de sua época:

> No terceiro forde excursionista que me levou, a Candoca Brito amava os bigodes chaves de ouro do Sr. Júlio Dantas e numa candura figueiredal acreditava na gramática, guturando opiniões lastimantes que a sem modeza das moças de hoje substituísse leitura de arte e sonhos de amor pelo fox-trot e pelo tennis. (116. AS FAZENDAS DA CONDESSA)

[71] Id. ibid. p. 33-43
[72] Id. ibid, 1992. p. 52

Na verdade, Oswald ironiza a posição de Candoca que rejeita o novo estado de coisas e toma partido de um anterior estabelecido em costumes e valores supostamente mais profundos e sérios.

O esporte, portanto, insuflado pela Grande Guerra, funde as noções de interior e exterior do indivíduo. Se fôssemos aproximar ao texto oswaldiano este dado histórico da fusão, poderíamos dizer que nele observaríamos uma síntese de profundidade e exterioridade da personalidade de João Miramar. Aqui, a superfície caminha para a convergência com o recôndito no exercício da escrita das memórias, na revelação de um percurso individual; e, por outro lado, o contrário ocorre na recusa da auto-reflexão, da introspecção, da divagação no correr da escrita.

Machado Penumbra, portanto, ao postular a inscrição de João Miramar no seu tempo, tenta mostrar a recusa da investigação psicológica que há no livro pela opção de um painel de eventos:

> Memórias Sentimentais – por que negá-lo – é o quadro vivo da nossa máquina social que um novel romancista tenta escalpela com a arrojada segurança dum profissional do subconsciente das camadas humanas.(À GUISA DE PREFÁCIO)

A investigação da época, segundo Penumbra, se dá com o arrojo e o esmero de um psicólogo. Por outro lado, a escrita miramarina não carregaria os traços de um certo solipsismo meditativo, tal como podemos encontrar em *As ondas*(1931) de Virginia Woolf:

> Todavia, continuo a me ressentir da ordem do costume. Ainda me recuso a aceitar de ânimo leve a seqüência dos fatos. Andarei; não vou alterar o ritmo da minha mente só porque paro e olho; continuarei a andar. Vou subir estes degraus, entrar na galeria e submeter-me à influência de uma série de mentes iguais à minha, tudo fora de seqüência.[73]

O texto da autora britânica é um espaço do percurso da interioridade pelo narrador-personagem que o faz pela auto-reflexão. O que a atividade literária de João Miramar aproveitaria da sondagem interior não seria propriamente a substância e o resultado da pesquisa, mas a seriedade posta ao lado dos investigadores. Além disso, a escrita dele, ainda segundo Penumbra, não é uma atividade trivial de exposição de traços de uma época. A análise em profundidade aparece em relação à engrenagem da sociedade, na tentativa miramarina de "escalpelar" seu modo de funcionamento, mas não concentrando nas viravoltas das consciências dos personagens.

Por outro lado, não podemos dizer que não há uma volta sobre si do narrador. O capítulo inicial do romance, 1.O PENSIEROSO, anuncia o modo de investigação da vida dos personagens que será adotado pelo narrador. Poderíamos, de início, supor o mergulho de João Miramar na própria consciência. Édouard Dujardin, em *Le monologue intérieur*[74], afirma que este tipo de discurso se realiza sem auditor, não é pronunciado. Através dele o "personagem exprime o seu pensamento mais íntimo, mais próximo do inconsciente, anteriormente a toda organização lógica, isto é, no seu estado nascente, por meio de frases

[73] Virginia WOOLF. *As ondas*. Trad. Lucília Rodrigues. Mem Martins, Europa-América, s. d..p 98
[74] Publicado em 1931.

diretas reduzidas ao mínimo sintaxial, de forma a dar impressão de venha o que vier"[75] O livro de Oswald parece trazer algo da tentativa da captação do ser interior do personagem João Miramar. "Recordava-me dos noivados dormitórios das primas".(33. VELEIRO) Contudo, a ausência de sua organização lógica é apenas aparente, pois preside a sentença uma sintaxe excessivamente elaborada, longe da espontaneidade do advir do fluxo. De outra forma, talvez não se possa cogitar a existência de um fluxo de consciência no texto, porque as operações sintáticas são resultado de um trabalho no interior da linguagem que governa o aparente ilogismo. Parece haver uma intensificação na forja dos signos que distancia a textualidade da suposta ocorrência dos eventos da consciência do personagem. E daí surge uma segunda diferença do monólogo miramarino em relação ao monólogo interior. Embora o ser interior pareça ser investigado no *Miramar,* não é o personagem quem fala, senão o narrador que toma as rédeas do discurso e o direciona. Isto nos permite classificar esse solilóquio como uma narrativa de pensamentos, ou, mais propriamente, como um *discurso interior narrativizado*, ou uma *análise*, pelo fato de a narração se deter no pensamento do agente principal. Talvez possa se chamar esta estrutura de monólogo, uma vez que, narrador e personagem-principal coincidem. Há, por outro lado, uma separação, no tempo – que diz respeito às ocorrências dos eventos - que nos leva à distinção com relação à teorização tradicional. Aqui, também, o leitor tem a oportunidade da investigação da consciência do personagem, mas no caso do discurso interior narrativizado, a figura do narrador tem grande participação na condução da história da subjetividade,

[75] Édouard Dujardin. *Le monologue intérieur*. Paris, Messein, 1931. p. 59. Apud Gérard GENETTE. *cit*. p. 172.

graças ao próprio distanciamento temporal entre os acontecimentos ocorridos e o narrador.[76] No caso do monólogo interior, esse limite parece estar diluído.

Entretanto, não é somente isso que o título do capítulo, O PENSIEROSO, nos instiga, mas também o estabelecimento de relações com o poema de John Milton, *Il penseroso*(1667), ou mais propriamente, com o oratório de Haendel, *L'allegro, il penseroso ed il moderato*(1740). A razão para a tentativa de estabelecimento deste elo não se assenta na possibilidade biográfica do contato de Oswald com o poema ou com a composição musical. Talvez, possamos faze-lo não somente pela trajetória oswaldiana de proximidade com a música, mas também pela suposição da existência de algumas homologias entre o *Miramar* e o oratório barroco. Este primeiro capítulo do romance narra um evento religioso em torno da peça sacra. "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". (1. O PENSIEROSO) No verso 11 de *Il penseroso* de John Milton, podemos ler, "But hail thou goddes, sage and holy,/ Hail divinest Melancholy,/ Whose saintly visage is too bright" [77] A relação parece ser crítica, pois, em Oswald não há um eu em profundidade evocativo da melancolia. Esta aparece ao lado da paisagem exterior:

> Jardim desencanto
>
> O dever e procissões com pálios
>
> E cônegos
>
> Lá fora

[76] Gérard GENETTE. Op. cit. p.169
[77] John MILTON. *The Oxford authors: John Milton*. (Ed. Stephen ORGEL & Jonathan GOLDBERG) Oxford, New York, Oxford, 1990. p.26. Tradução livre nossa: "Mas, ave, tu, deusa, sábia e sacra/Ave, diviníssima Melancolia/Cuja sagrada face é tão brilhante"

E um circo vago e sem mistério

Urbanos apitando nas noites cheias (1.O PENSIEROSO)

O desencantamento de João Miramar se relaciona de modo necessário com o derramamento do seu olhar sobre a cidade, na vacuidade do circo sem mistério. Além disso, o mundo que se processa fora do ambiente da casa carrega a mesma monotonia do seu interior, "Vacilava o morrão de azeite bojudo em cima do copo. Um manequim esquecido vermelhava". O narrador/eu lírico não precisa convocar a melancolia, pois ela é momento do vivido já contido no mundo das coisas e destituído de uma significação transcendental de uma experiência humanamente mais elevada tal como em Milton. Talvez possamos dizer que esse relato inicial de João Miramar dará forma e será parte da chave explicativa ao seu estilo sardônico, uma vez que, sua ironia se processa em grande parte como desencantamento do mundo que se abre e que mais tarde ganhará contornos mais precisos de alguma aversão aos costumes da elite ascendente. No *libretto* do oratório de Haendel, o poema do autor inglês sofre algumas modificações, além de os trechos de *L'allegro* aparecerem intercalados com os de *Il penseroso*. Contudo, parece permanecer um certo gosto pela reflexão alimentado pela referência à tradição clássica assentada em um paganismo. Acreditamos que a relação que o texto do *Miramar* guarda com a música de Haendel é alusiva, tópica. João Miramar afirma que sua mãe o levava para "dentro do oratório de mãos grudadas". Ora, o oratório a que ele faz referência é o objeto no qual as imagens sacras são depositadas e diante da qual são feitas as orações. A visão abstrusa, infantil e memorialista recupera a ação cogitando que fora levado para dentro deste objeto. Já a peça musical de Haendel, o oratório, é semelhante à ópera por conter elementos líricos;

difere dela por não trazer elementos cênicos, dramáticos. Assim, esta relação estabelecida parece mais sugestiva do que estrutural.

O narrador miramarino, desse modo, parece querer, por um lado, tecer uma relação bastante próxima dos objetos deste tempo do seu percurso autobiográfico. Por outro lado, ele se nega à introspecção. Talvez seja também neste viés que o João Miramar editor e compilador de cartas aparecerá no corpo de texto, bem como a matéria das cartas coligidas: como painéis relacionados ao itinerário individual de João Miramar, mas destituídas de atributos meditativos.

As missivas formarão um amálgama, confluindo a exterioridade de um noticioso e a interioridade de uma escrita da intimidade. Ou seja, os domínios da vida privada dos parentes de João Miramar ganham exposição, publicidade, mas não trazem predicados relacionados às viravoltas da consciência, aos volteios da auto-reflexão. Desse modo, serão colocadas no campo da ação[78], em torno dos eventos e a eles estarão remetidos, e não da contemplação, da profundidade. De tal modo que é ao mundo das aventuras dos personagens envolvidos que tais cartas deverão ser relacionadas e não ao que eventualmente pensariam ou conceberiam sobre a vida e o destino das coisas.

Interessante também notar que Machado Penumbra, no prefácio, não vê um embate entre um passadismo e um modernismo Para ele, o autor das memórias tem o estilo e a personalidade nascido de uma confusão – "nasceram das clarinadas caóticas da guerra". É

[78] Quando afirmamos que as cartas são postas no campo da ação, não queremos dizer do desenvolvimento lógico-causal no interior do enredo, não se trata da ação da trama, senão do assunto predominante nas missivas relacionado a uma época de ocaso da auto-reflexão.

bem verdade que as inovações da prosa miramarina ameaçam "o ouro argamassado pela idade parnasiana", mesmo porque o romance nasce posteriormente à Guerra. Com ironia, afirma ser lógico que "o estilo dos escritores acompanhe a evolução emocional dos surtos humanos." Entretanto, a oposição que configura para o prefaciador é entre uma suposta idade de ouro parnasiana – que talvez correspondesse ao período anterior à Guerra – e a época da conflagração européia.

Contudo, deverá ser observada a posição do compilador de cartas João Miramar em relação à novidade. Aí teremos oportunidade de perceber a complexidade da questão, pois as inovações assumidas no romance e referidas por Machado Penumbra não coincidem com o novo que é objeto de crítica nas missivas. Ambos parecem se localizar na época "insofismável de transição" de uma fase antiga da República Velha no Brasil para uma moderna após a Primeira Guerra.

Assim, a atividade de João Miramar que será nosso objeto de análise – editor, compilador de cartas - será compreendida a partir deste lugar crítico. No seu exercício, não nos interessará avaliar o grau de inovação do texto, pois entendemos que este trabalho já foi feito à exaustão.

Outro tema bastante propalado e aludido é o da fragmentação da prosa miramarina[79]. Em linhas breves, referem-se críticos e comentadores – e nós mesmos - à fratura da cronologia provocada, principalmente, pelos cortes bruscos entre os capítulos,

[79] Haroldo de CAMPOS. Op.cit. 1993
Lúcia HELENA. Op. cit. 1985
Sérgio Buarque de HOLANDA & Prudente de Moraes NETO. Op. cit.

cuja relação seria presidida pela idéia de justaposição mais do que a de linearidade, como teremos oportunidade de ver mais adiante.

Existem outros níveis de tempo, diferentes daquele da causalidade episódica. A retrospecção do narrador João Miramar, por exemplo, coloca a ocorrência dos eventos no passado, mostrando que sua relação com eles é de ulterioridade. No entanto, em determinados trechos João Miramar tenta abandonar o olhar retrospectivo para se aproximar do presente dos acontecimentos, por exemplo, em 3. GARE DO INFINITO:

> Papai estava doente na cama e vinha um carro e um homem e o carro ficava esperando 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.

É certo que o discurso é feito no pretérito, mas a tentativa de aproximação do momento da ocorrência dos acontecimentos é feita através da adoção, em certos trechos, de uma sintaxe quase infantil[80], "papai estava doente na cama e vinha um carro e um homem e o carro ficava esperando no jardim" Esta organização frasal é insuflada pelas livres associações de idéias e de imagens, como em "levaram-me para uma casa velha que fazia doces" ou "a reza do Anjo que carregou meu pai". O memorialista desse modo tenta se aproximar da infância no discurso buscando para isso artifícios sintáticos.

[80] Devo esta hipótese à formulação de Samira Nahid Mesquita em Samira Nahid MESQUITA. "Memórias póstumas de João Miramar/Memórias sentimentais de Brás Cubas" Op. cit. p.153

Se este trabalho no interior da frase representa uma afetação na cronologia, a inserção das cartas implicará na posição de outras ordens de tempo, ampliará seu espectro. Oscar Tacca, em *As vozes do romance*, afirma:

> a escrita epistolar torna patente a existência de diversos tempos, que se correspondem e se entrecruzam: um tempo de produção (momento da escrita); outro de leitura; outro daquilo que é narrado, que pode implicar um futuro ligado [...] quase sempre – embora não forçosamente – ao tempo da escrita.[81]

O *Miramar*, mesmo não sendo um romance epistolar, toma-lhe de empréstimo o mecanismo da montagem de cartas no corpo da narrativa, e muito da sua temporalidade. Na investigação das correspondências de Nair, Tia Gabriela, Célia e Pantico, o momento da escrita, o da leitura e o da matéria narrada deverão ser levados em conta, a) em relação ao seu itinerário pessoal e àquele do protagonista João Miramar, e b) em relação a um provável panorama de época ao qual supostamente se relaciona.

[81] Oscar TACCA. *As vozes do romance*. Trad. Margarida Coutinho Gouveia. Coimbra, Livraria Almedina, 1983. p. 43.

5. FOTOGRAFANDO A ESTUPIDEZ?

Antes de nos determos no exame das cartas, julgamos conveniente observar o modo pelo qual o narrador João Miramar caracteriza seus familiares ao longo do romance. Acreditamos que um breve estudo do juízo emitido pela enunciação narrativa poderá servir de apoio para a tipificação dos personagens consangüíneos ao herói.

Na determinação dos aspectos de Nair, Cotita, Tia Gabriela, Pantico e Célia, uma das marcas da prosa oswaldiana parece ser, como vimos, o abandono do pormenor. De outra maneira, Oswald abre mão do detalhamento dos traços físicos e psicológicos dos parentes. Prepondera a brevidade ao invés de uma descrição aguda. No período da infância, por ocasião da mudança da família parenta da fazenda Nova-Lombardia para a casa da mãe de João Miramar, Célia, Cotita e Nair, são descritas fisicamente como "primas jambos" (13. MUDANÇA), provavelmente numa alusão à tez de acento morena das meninas. Cotita e Nair ainda serão definidas como "irmãs bochechudas" (16.BUTANTÃ), no capítulo que relata rapidamente a presença dos irmãos no colégio interno e no qual uma carta de Nair a Pantico é colada. Sobre este, João Miramar afirma que "não tivera educação desde criança e por isso amava vagamundear" (15.CONSELHOS) A mãe do herói, por sua vez, "conversava muito com tia Gabriela porque elas eram viúvas". (14. UM PRIMO) No período da maturidade, Célia é definida rica (101. O GRANDE INDUSTRIAL), pela fortuna recebida do pai; Nair é considerada "esperta" (154. TESTAMENTEIROS) diante do episódio da morte e abertura do testamento da mãe após sua morte e, por fim, Cotita é tomada por "bestenamorada" (154. TESTAMENTEIROS) talvez por ter dispensado vantagens na fortuna da mãe, uma vez que, a situação de enamoramento turvara-lhe a visão da partilha dos bens.

Este tipo de caracterização de personagens, ao negar a investigação de traços em profundidade de uma suposta personalidade, se aproxima da que observamos em Hilário Tácito no romance *Madame Pommery*(1920). Aí, a opção pela brevidade se coaduna, como no *Miramar*, com definições mais próximas das linhas mais rasas, se assim podemos dizer, dos envolvidos na ação dos romances. Ou, de outra maneira, Oswald e Hilário se aproximam naquilo que suas narrativas trazem de interesse pelos costumes. Em *Madame Pommery* podemos ler:

> A influência materna sobre Mme. Pommery limita-se, por conseguinte, aos caracteres contraditórios que lhe infundiu pela hereditariedade: disposições para a disciplina (resíduo atávico de clausuras antepassadas) e taras patológicas de insofrível concupiscência.[82]

No *Miramar*:

> José Chelinini punha rabos-levas em minhas teorias maternais.
>
> Era um perdido, mas comprava aos quilos a apologética dos colegas. Filho de cereais varejos, tilintava moedas no tonel dos bolsos e minguados brotos de aristocracias tinham-lhe seráficos silêncios para cacholetas aporreantes.(17. POR EXEMPLO)

Ainda que se possa tentar esta aproximação do ponto de vista da prevalência da ação humana em relação à reflexão subjetiva, resta a diferença estrutural aportada no fato de o texto oswaldiano ser mais radical no que tange à economia do discurso. Ou seja, o

[82] Hilário TÁCITO. *Madame Pommery*. 5ª ed. Campinas/Rio de Janeiro, Unicamp/Fundação Casa de Rui Barbosa. 1997. p. 52

estabelecimento da genealogia de Mme. Pommery ocupa mais linhas no romance de Hilário Tácito do que o da ascendência sugerida de José Chelinini na narrativa oswaldiana. Se tomarmos outro romance, agora do Novecentos, *Memórias de um sargento de milícias*, por exemplo, observaremos que a paternidade do herói é determinada de modo bastante claro. Sobre seu pai é afirmado:

> Fora Leonardo algibebe em Lisboa, sua pátria; aborrecera-se porém do negócio e viera ao Brasil. Aqui chegando, não se sabe por proteção de quem alcançou o emprego de que o vemos empossado, e que exercia, como dissemos, desde tempos remotos[83].

A mãe era uma "certa Maria da hortaliça" que viera de Lisboa com o pai no navio, "quitandeira das praças de Lisboa, saloia rochonchuda e bonitota". Fica nítido que em obras como as de Manuel Antônio de Almeida e Hilário Tácito, se contrastadas com o *Miramar*, os personagens são submetidos ao que gostaríamos de denominar de análise vertical, pela descrição em profundidade de estados físicos e psíquicos, com diferentes intensidades em uma e outra narrativa enumerada acima. Quanto ao romance oswaldiano, os personagens, familiares ou não, são investigados por meio de uma análise horizontal, pelo desprezo do detalhe em nome da brevidade que, de certo modo, pretende eliminar tanto o psicologismo quanto a reprodução linear da realidade, já que, a descrição resulta severamente abalada. Se considerarmos, por exemplo, a visão que o narrador João Miramar tem do personagem José Chelinini seu amigo de infância e, no convívio de sua maturidade, padrasto de sua esposa, observaremos que, não só o discurso é sintético, como o

[83] Manuel Antônio de ALMEIDA. *Memórias de um sargento de milícias*. São Paulo, Ateliê, 2003.p. 67

procedimento da brevidade faz com que se produzam as assertivas cáusticas: “Era um perdido mas comprava aos quilos a apologética dos colegas. Filhos de cereais varejos, tilintava moedas no tonel dos bolsos e minguados brotos de aristocracias tinham-lhe seráficos silêncios para cacholetas aporreantes”. (17. POR EXEMPLO) Esta inclinação moral talvez tenha levado o amigo ao comércio. João Miramar parece tentar associar o homem de comércio a um juízo de valor depreciativo, no entanto, a descrição é mais tópica do que em profundidade, ou seja, não relaciona itens psicológicos e físicos, mas aqueles necessários para o concurso da ação e não da reflexão do personagem.

Assim, podemos dizer que as definições da enunciação narrativa sobre determinados personagens carecem de mais completude, ou ainda, são mais sugestivas do que peremptórias, de modo que a caracterização da família parenta de João Miramar, nosso objeto de estudo, ganhará força com a colagem das cartas. Assim, mais itens, da época, do personagem e do enredo, aparecerão. Pela própria estrutura discursiva, as missivas ocuparão um lugar funcional na interpretação do romance, pois escapam da excessiva opacidade das viravoltas verbais do narrador João Miramar.

6. NA POSSE DAS CARTAS

João Miramar, com o intuito de evocar seu passado, lança mão não só da sua voz narrativa como também da colagem de discursos e cartas de personagens de alguma relevância para o seu itinerário biográfico. O narrador, por vezes, deixa de lado a sua visão dos eventos para justapor cartas entre os capítulos. O de número 16. BUTANTÃ é o primeiro que traz uma correspondência. Interessante observar que se a remetente é a prima Nair, o destinatário não é João Miramar, mas o primo Pantico. "Prima Nair que estava interna com as irmãs bochechudas Célia e Cotita noutro colégio mandou uma carta ao Pantico[...]" A carta foi apropriada pelo narrador e dada a público. Isso mostra que, além de uma notação ficcional da intimidade, o romance se transforma num pequeno painel diante do qual o narrador se coloca como editor, até aqui, de apontamentos familiares. A posse da carta pode estar relacionada com a proximidade entre João Miramar e Pantico que havia se mudado com Tia Gabriela e a "família parenta" da Fazenda Nova-Lombardia para São Paulo na época (13. MUDANÇA). Há também a apropriação de outra carta que é colada quando os eventos são narrados num período da maturidade do protagonista. Em 78. A SABIDA, a prima Nair escreve à Célia e o narrador parece tomar de empréstimo a correspondência - às claras ou sorrateiramente. O expediente parece ser recorrente, pois outra carta destinada à esposa, no capítulo 85. REFÉM, é estampada; a ausência do remetente não nos impede de percebê-lo pelo teor da mensagem. Seu autor afirma, "Eu vou logo para o Brasil quando os alemães deixarem. Já fui preso duas vezes.[...] A Alemanha vai ganhar a guerra". Quem escreve está na Europa, no período da Grande Guerra, passando por suas agruras. No capítulo 79. TERREMOTO, que não é epistolar, o narrador afirma, "O Pantico estava na Bélgica em pleno perigo de ser fuzilado ou morrer de fome." E o fragmento segue com uma tentativa de panorama das estratégias de batalha. O capítulo 83. OUTRO TAPA, é formado por uma sentença, "O Pantico foi tomado por espião foi

espinafrado num café de Bruxelas". O primo de João Miramar, Pantico, é o remetente da carta figurada no capitulo 85 à sua irmã Célia. Isto é sabido porque a concatenação dos capítulos do texto funciona por justaposição, ou seja, as conexões entre eles não são fortes de modo a proporcionar uma leitura linear estrita. São as relações de vizinhança entre os capítulos que nos autorizaram a chegar à conclusão da autoria da referida carta.

Na resenha do *Miramar* publicada em 1925, Prudente de Moraes, neto, e Sérgio Buarque de Holanda afirmam que se o autor não tivesse situado os episódios da infância do protagonista no início do livro, mas onde o romance termina, "o conjunto pouco perderia".[84] As coisas não se passam desse modo tão radical, pois talvez haja "um rarefeito fio condutor cronológico, calcado no molde residual de um '*Bildungsroman*"' como vimos anteriormente com Haroldo de Campos.[85] Ainda assim, os eventos parecem soltos de tal maneira que a construção de sua unidade se faz no espírito do leitor, como querem Prudente e Sérgio. Para que exista uma dinâmica no romance, é necessário que o leitor tenha uma participação na formação da organização lógico-causal dos episódios.[86] De outra forma, a ligação entre os capítulos resta de difícil apreensão, ela é uma construção que, de um lado, existe de modo pouco denso na imanência do texto, de um outro, exige do leitor uma atitude positiva, tal como inferências a partir de cotejamento de capítulos justapostos, quer dizer, chegar a determinadas conclusões sobre um trecho tendo como base outras seqüências narrativas parcialmente isoladas, como por exemplo, na definição da autoria da carta exposta no capítulo 85. DO REFÉM. Basta ver também que, do ponto de vista temático, as cartas presentes nos capítulos 16. BUTANTÃ, e 19. BICICLETA DE ONÃ,

[84]Op. cit. p. 219
[85] Op. cit. 1987. p.148
[86] Luiz Costa LIMA. *Mimesis e modernidade – formas das sombras*. 2ª. São Paulo, Graal, 2003. p. 181

guardam relações de contigüidade com outros capítulos situadas nas cercanias da infância de João Miramar. Na primeira, a prima Nair escreve ao primo Pantico dizendo - num tom beirando ora ingenuidade, ora a ironia - que as meninas do internato em que está não são maliciosas e têm um espírito bastante civilizado, "pois como elas não têm moços para namorar elas namoram-se entre si.[...] Eu só comecei saber a vida aos dez anos. Hoje em dia com sete já se sabe tudo!"(16. BUTANTÃ) A matéria da correspondência gira em torno da descoberta do mundo novo da sexualidade por Nair. A mensagem pode ter alguma relação com os códigos da vida privada feminina do início do século no Brasil. Segundo Marina Maluf e Maria Lúcia Mott, "o que se vê nas primeiras décadas do século XX é um debate cauteloso sobre a conveniência ou não de os educadores iniciarem a mocidade nos assuntos da vida sexual".[87] Embora os dados textuais não permitam uma ilação mais completa, podemos supor que o ambiente escolar das primas de João Miramar tem dinâmicas de comportamento à margem do que no início do século se considerava como boa educação. Esperava-se da mulher a esposa exemplar e, para isso, a polêmica girava em torno dos adeptos do silêncio, para quem alguma iniciativa no sentido da educação sexual representaria uma ameaça ao pudor, e os modernos que aceitavam, como inescapável, o fato de a moralidade da vida de então estar degenerada e, portanto, a preocupação com o abalo da decência na educação dos jovens era descabida. [88] Na carta de Nair, bem como em outros trechos, não há nenhuma alusão a tal debate, qualquer ilação seria arbitrária. Por outro lado, o texto insinua um abalo no padrão de comportamento.

[87] Marina MALUF & Maria Lúcia MOTT. "Recônditos do mundo feminino" In Nicolau SEVCENKO(org.) *História da vida privada* – República: da *Belle Époque* à Era do Rádio. São Paulo, Cia. das Letras, 1998. p. 392, 393.
[88] Id. ibid. p. 393.

A carta de Pantico a João Miramar, por sua vez, é uma queixa de ausência de divertimentos nas férias em Águas Enxutas. Os principais passatempos do primo são os "vícios" da fazenda Nova-Lombardia, relacionados, muito provavelmente, à prática da automasturbação, como pode ser depreendido do título do capítulo – Bicicleta de Onã – usado na aproximação comparativa de Pantico ao personagem bíblico Onã. No Livro do Gênesis, capítulo 38, versículos 8-9, podemos ler:

> Então Judá disse a Onã: "Vai à mulher do teu irmão, cumpre com ela o teu dever de cunhado e suscita uma posteridade a teu irmão". Entretanto Onã sabia a posteridade não seria sua e cada vez que se unia à mulher de seu irmão, derramava por terra para não dar uma posteridade a seu irmão.[89]

Como podemos notar o trecho bíblico não traz propriamente o tema da prática da masturbação, senão da interrupção do coito. Contudo, a interpretação da passagem ficou associada ao primeiro assunto com o qual o capítulo 19. BICLETA DE ONÃ, do *Miramar*, parece, efetivamente, se relacionar.

O tema da sexualidade nas memórias da infância/adolescência de João Miramar já fora abordado num capítulo anterior, 9. BOLACHA MARIA, e com ele as cartas de Pantico e Nair possuem alguma vizinhança. Neste capítulo, o narrador relata um episódio do seu enamoramento por Madô em que não faltam imagens evocativas desta recordação amorosa, "Era Madô de meias baixas saias curtas e pela mão vacilante nos palmitos o último rebento dos Violet.[...] Ela era um jorro das mangas rendadas das pernas louras

[89] Gen. 38, 8-9.BÍBLIA DE JERUSALÉM 9ª ed. Trad. Euclides Martins Balancin et al. Paulus, São Paulo, 2002. p. 84

abertas."(9.BOLACHA MARIA) Entretanto, diferentemente dos eventos narrados nas cartas, neste capítulo acontece uma certa obnubilação do referente, qual seja, a experiência sexual de João Miramar. No capítulo 19. BICLETA DE ONÃ, podemos compreender de um modo menos oblíquo o que Pantico afirma, "Passo os dias que nem na fazenda que não tinha nada para fazer senão vícios. Vou fazer como lá se mamãe não quiser mandar a bicicleta que estou pedindo". Da mesma forma, a mensagem não é tão ardilosa no relato de Nair quanto o é na do narrador João Miramar, "E quando elas se encontram se beijam como noivos. Por mais que não se queira ficar com elas, inconscientemente fica-se".(16.BUTANTÃ) O capítulo 9. BOLACHA MARIA, poderia ser tomado como exemplo de apagamento dos supostos eventos relacionados à sexualidade João Miramar pelo fato de "conquistar a emancipação do mundo dos signos e de fundar na realidade do texto a sua própria realidade",[90] como afirma Haroldo de Campos sobre o texto miramarino. Entretanto, gostaríamos de considerar o capítulo 9, BOLACHA MARIA, a partir do hermetismo do trecho. A percepção da aproximação de Madô é obscura, devido à filtragem operada pela consciência do narrador, que promove sua visão intrincada dos eventos, "Ficava sorrindo pesquisando meus livros desenhos mapas do secreto Mundo". Da mesma forma, a investida do protagonista – referido pelo narrador na terceira pessoa - na direção da menina não deixa de ser relatada numa narrativa de difícil interpretação, devida à interpolação e aos volteios da memória de João Miramar, "O guri despegava a mãozinha do braço distraído e fazia a volta científica da poltrona e gritava cabelos amostras". Por outro lado, as cartas presentes nos capítulos 16. BUTANTÃ, e 19. BICICLETA DE ONÃ, bem como as demais dos parentes são coladas por João Miramar de modo a tentar se obter uma determinada representação mais direta dos acontecimentos dos eventos em torno de sua

[90] Op. cit. 1970. p. 93

vida. Primeiro, pelo fato de a linguagem do trecho apresentar menor opacidade, menor sinuosidade do que o da enunciação narrativa. Segundo, em razão da pretensão de documentação que são conferidas às próprias missivas com o desaparecimento momentâneo do narrador. Oscar Tacca, em *As vozes do romance*, afirma, "no romance epistolar, o autor – implícita ou explicitamente – nega a sua autoria, apresentando-se como *editor*, *compilador*, ou *redator*".[91] Obviamente, não estamos dizendo que o *Miramar* é um romance deste gênero, mas o fato de existirem cartas justapostas como capítulos, faz do seu autor, um compilador. Mais do que isso, este recurso, simultâneo ao artifício da escamoteação do autor, visa produzir para o romance um efeito de objetividade.

As correspondências alocadas no período da infância vão contribuir para a composição do painel da memória de João Miramar. Elas mostram pelo menos dois pontos importantes. Primeiro, as cartas e as notícias dos primos Pantico, Nair, Cotita e Célia fornecem um importante contraponto com as imagens que João Miramar tem de sua experiência afetiva infantil. Em segundo lugar, podemos observar na missiva de Nair um deslumbramento pela novidade, como se fosse a marca de quem saiu do campo – da Fazenda Nova-Lombardia – e fica fascinado com um novo cenário. "As meninas aqui não são tão maliciosas como no internato de Miss Piss. Mas...nunca vi que espírito civilizado elas têm." (16. BUTANTÃ). Interessante notar que o elogio segue a uma reticência, a uma dúvida, pois a "classe amarante" parece, de algum modo, também ser dotada de malícia. Ou seja, a consideração de que o novo modo de comportamento observado é característico de um "espírito civilizado" advém de a) uma necessidade prática de mostrar para o irmão e para família que o novo internato é mais agradável; b) há um deslumbre pelo inaudito.

[91] Oscar TACCA. Op.cit p. 40

Importa notar a fragilidade dos seus desejos diante da pulsão dos seus valores morais tradicionais que vêm à tona no final da correspondência. “As meninas de agora não são como as de outro tempo. Logo nascerão sabendo. Uma de seis anos não é inocente; já tem desde pequenas aqueles olharezinhos que mais tarde servirá para a malícia”.(16. BUTANTÃ). A malícia, desde o início da carta condenada e diferenciada da disposição para a civilização das meninas de sua classe, é agora dissolvida no comportamento das colegas anteriormente elogiadas. Eis a debilidade do seu fascínio pelo novo. O encantamento pelo desconhecido aparece em outros capítulos constituídos por cartas de outros parentes de João Miramar.

Necessário observar que o autor ficcional, comparecendo como editor das cartas de Nair e Pantico, se manifesta no sentido mais incisivo no caso da missiva do primo, quando fornece um dado importante para a sua leitura – a referência ao personagem bíblico hebreu, Onã. No entanto, é preciso avaliar as responsabilidades do autor efetivo e do autor suposto pela origem das missivas. João Miramar parece efetuar tão somente a interposição delas cedendo a palavra. Seu trabalho, no entanto, é maior. Nomeado autor das memórias, ele tem a paternidade da enunciação narrativa, da escolha e seleção das cartas e dos títulos dos capítulos. Interessa-nos dizer que sua posição crítica se revela também na edição das cartas, por vezes submetidas à ironia pela simples seleção daquelas e pela titulação. O que separa a posição do autor suposto daquela do autor efetivo é a paternidade de todo o texto. Oswald é responsável pelo discurso do narrador e pelas cartas e, desse modo, a ironia presente na edição pode ser remetida a ele. Diferentemente da consideração no nível de autor ficcional, poderemos identificar também vetores sardônicos, mas na escrita, na textualidade das correspondências, o que implica afirmar que eles estão sob o patrocínio de Oswald.

Na missiva de Nair a Pantico, figurada no capítulo 16. BUTANTÃ, a ironia aparece através da manutenção em suspensão daquilo que foi dito, somado a alguma coisa diferente do resultado e em acréscimo a ele que permanece não dito.[92] De outra forma, o que é dito pela prima de João Miramar é que as meninas da "classe amarante" têm um espírito muito civilizado. O que não está dito é que as colegas são bastante maliciosas, tanto quanto ou mais que as outras do internato de Miss Piss por onde Nair e as irmãs provavelmente passaram. O resultado de jogo entre dito e não-dito, a "solução" irônica é a posição da prima na situação de deslumbramento pela novidade, como afirmamos acima. A disposição crítica de Oswald, no entanto, se mostra como uma atitude de suspensão do juízo, pois o lado da demolição, se assim podemos dizer, não é o da textualidade, daquilo que está escrito. De outra forma, não há sentenças ou frases de condenação peremptória do comportamento dos primos de João Miramar. A ironia tem o poder de destituição de posicionamentos com o julgamento suspenso, enfim, com o lado não escrito do romance.

[92] Linda HUTCHEON. *Teoria e política da ironia*. Trad. Júlio Jeha. Belo Horizonte, UFMG, 2000. p. 97, 98.

7. A FAMÍLIA PARENTA VIAJANTE

7.1 Pantico: perambulagem e pernosticismo

O capítulo 68. RESSURREIÇÃO DE PANTICO, conforme sugerido pelo título, pretende representar um retorno do primo à memória do narrador ou, simplesmente, é o seu reaparecimento no romance depois de uma considerável ausência. Desde sua última aparição em 27. FÉRIAS, “”Pantico norte-americava”, não há registro anterior de lembrança. É interessante observar que há uma caracterização de João Miramar, localizado na escrita que recobre a infância, bastante desfavorável ao primo, “Pantico não tivera educação desde criança e por isso amava vagamundear”. (15. CONSELHOS) A sentença parece funcionar como canga que determinará a personalidade e os caminhos do primo no aparecimento dos eventos arrolados. De outra forma, nas correspondências enviadas por Pantico, esses itens se sobressairão como relevantes da sua vida segundo a compilação do autor-editor João Miramar: a falta de educação e o perambular pelo mundo. A carta escolhida para figurar como o capítulo 68. RESSURREIÇÃO DE PANTICO revela um remetente, provavelmente nos Estados Unidos, desconhecedor do bem escrever português, “Mamãe e as manas chegou boas”. Mostra, também, o estado de fascinação que acima nos referimos característico dos parentes de João Miramar ao se depararem com novos costumes, e aqui, com outras culturas e línguas diversas, “Os Estados Unidos é cotuba. All right. Knock Out! I and my sisters speak french. Moi et ma soer nos savons paletre bien le Français.” A comunicação da proficiência nas línguas inglesa e francesa é auto-destrutiva pela ocorrência de erros sintáticos e ortográficos como em “nos savons”, “soer”, e “paletre”. Cabe, aqui, uma breve remissão do parentesco do comportamento de Pantico aos ares do cosmopolitismo que sobrevoam algumas cidades brasileiras no início do século vinte. Na verdade, ele se manifesta como uma “atitude ansiosa”, um “desejo de ser

estrangeiro" observado desde a época do Império – pela inspiração nos "modelos de sociabilidades européias" – mas "exerce seu domínio sobre a imaginação da sociedade brasileira, e se desdobra, na República".[93] A ironia do discurso oswaldiano, aqui, comparece na relação, por exemplo, entre a afirmativa do primo,"os Estados Unidos é cotuba",e outra sentença suposta, não-dita, à inadaptação de Pantico ao local. O resultado, irônico, adviria com a apresentação do deslumbramento, vizinho do cosmopolitismo de fachada.

Importante notar também em relação à carta de Pantico, o lugar ocupado por ela dentro do romance. Isso representaria pensar seus efeitos por sua posição entre os capítulos 67. INSTITUTO DE DAMASCO, e 69. ETNOLOGIA que possuem uma temática similar, qual seja, a "vocação nobilitante" do protagonista. A escolha do que melhor se ajusta a um "fazendeiro matrimonial" conta com a participação, ainda que tímida, da esposa, pois os membros do Instituto Histórico e Geográfico são seus "colegas de team" o qual, enfim, João Miramar integrará. (67. INSTITUTO DAMASCO) (69. ETNOLOGIA). A interposição da correspondência talvez não seja gratuita, pois se Pantico revelará um certo pernosticismo, um membro do Instituto também o fará. O primo, pelo emprego, como vimos, de termos inusuais que desconhece. O outro, pelas "eloqüentes citações" carregadas de presunção e afetação:

> 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,

[93] Isso se deve não só à queda da monarquia como também aos "efeitos combinados da revolução tecnológica" que provocam no imaginário brasileiro um desprezo pelo passado. Cf. Elias Thomé SALIBA. "A dimensão cômica da vida privada na República" In Nicolau SEVCENKO. *História da vida privada no Brasil* – República: da *Belle Époque* à Era do Rádio. São Paulo, Cia. das Letras, 1998. p. 292

> mas pior que o mundo ignaro do Medioevo trevoso e pior até que o mundo das utopias científicas e revolucionárias da Revolução Francesa![...] (69. ETNOLOGIA)

Desse modo, a garantia para que os capítulos não se percam no puro arbítrio do leitor é o fato de que eles se determinam mutuamente, ou seja, eles fazem parte de uma estrutura, fazem parte de uma mesma rede.[94] A estratégia de Oswald, ao optar pela justaposição, não é propriamente de cindir, mas de forçar o leitor a "encontrar a relação não formulada."[95]

7.2 Tia Gabriela: recorrências da terra

Uma outra relação que o capítulo 68 estabelece é com uma carta da tia-sogra de João Miramar, Gabriela, exposta em 71. FAUSTA, escrita desde Paris. A generalidade da remissão, "meus amados filhos", e o fato de Pantico, Nair e Cotita estarem fora do Brasil, fazem crer que a correspondência é endereçada ao casal João Miramar-Célia. O deslumbramento diante da novidade na carta de Pantico tomou a forma de fascínio por outras culturas até ganhar os contornos de um pernosticismo. No caso presente, o encantamento diante do inaudito se confunde com a altivez e a ostentação. O primeiro sentimento transparece numa afirmativa presunçosa sobre a terra natal, "Passamos uma semana em Fontanablêao. É um segundo Brasil em beleza de natureza", e também, em colocações que trazem traços de uma soberba, de uma suposta superioridade e de desprestígio dos demais, "A Nair e a Cotita estão estudando piano na aula do Seu Philippe

[94] Wolfgang ISER. Op. cit. vol. 2 p. 146
[95] Id. ibid p. 147

não sei de quê". Outrossim, emerge na escrita algo relacionado à ostentação da remetente pelo fato de "Seu Philippe não sei de quê" passar de desconsiderado à "celebridade", e, em razão desta suposta qualidade atribuída ao professor: as irmãs Nair e Cotita "já tocam até os clássicos" e "brevemente serão apresentadas ao público". No que se refere à postura altiva em relação ao país de origem, fica insinuada a fragilidade do cosmopolitismo de Tia Gabriela, ou seja, seu "desejo de ser estrangeira" parece ser de fachada não só pela afirmação da contingência local que fica potencializada pela posição da natureza como baliza de um juízo, como se o Brasil fosse o padrão de referência para observação de tudo que diz respeito ao mundo natural.

7.3 Nair: missivas panorâmicas

Esse cosmopolitismo mitigado também aparece numa carta de Nair endereçada à Célia e, conseqüentemente, ou fora surrupiada por João Miramar, ou foi dada a ele (78. A SABIDA). Nair afirma estar com muitas saudades do casal e "da pátria", expressão que dá uma conotação de nacionalismo exacerbado à situação em que não reconhece como suas culturas diferentes, qual fosse um exílio. Seu coração parece estar "naufragado num lago Lemano de saudades". Por outro lado, a irmã de Célia, numa demonstração firme de deslumbramento diante da Europa, afirma que a mãe já diz expressões francesas como "*quelque chose, eau chaude e beacoup d'argent*". Na verdade, o anseio por ser europeu parece tão somente latejar, pois, na intimidade, bate mais forte o orgulho de pertencer aos trópicos. A carta revela algo interessante também que permite localizá-la no tempo. Nair afirma que Cotita, influenciada pelo cinema, envia uma fotografia, tirada com ela, ao padrasto, José Chelinini, com a dedicatória, "se não for sua, serei de Deus!". O cinema seria

responsável por mudança nos costumes – e também um sinal desta transformação. Cotita passara a usar a "boca de Mae Murray e o cabelinho da Bebé Daniels". Aquilo que representaria a moral do passado – no caso, a consideração de José Chelinini como pai - torna-se difuso, ao mesmo tempo, o que se lança à frente como novo comportamento se mostra superficial, não traz a força de uma nova ética. É possível estabelecer um elo com o movimento histórico do período. Sobre ele, Elias Thomé Saliba afirma, "A perplexidade com as exigências e valores de uma nova sociabilidade parecia apenas aumentar o hiato entre o passado e o presente – sobretudo quando a modernidade parecia apenas mais um novo jogo de cena".[96] No relato de Nair, podemos supor o surgimento de um modo de ser da modernidade. Cotita parece, seguindo seu momento histórico, apontar a dificuldade de se definir o limite entre o mundo público e a vida privada quando pensa ser atriz de cinema.

Uma outra carta de Nair, em 109. A FARRA, dirigida muito provavelmente à Célia e a João Miramar, traz à tona novamente as dificuldades da irmã Cotita com a tradição de valores morais, e revela o seu posicionamento conservador, "Fisicamente ela vai bem, mas moralmente, faça-me o favor! O meu fim vai ser entrar para um convento!". Recorrente também é a inadaptação de Gabriela à Europa. A mãe de Cotita, Célia e Nair julgou ser impossível a sua saída do hotel em Veneza pelo medo de cair "nas ruas que são de água". A carta parece insinuar, inclusive, o modo de ser da sociedade em que os personagens viviam. Segundo Cotita, ao observar um homem andando sem chapéu na cidade italiana, José Chelinini afirma que deseja o mesmo em São Paulo "para pegar a moda". O desejo de ser estrangeiro – aqui também mitigado – ganha uma utilidade, uma finalidade prática bastante plausível. No retorno à terra, o cosmopolitismo de fachada poderá se revestir de ostentação,

[96] Op. cit. p. 331

de atualidade com as mais novas tendências européias, entretanto, aqueles, revestidos desta altivez, demandam uma certa nostalgia dos trópicos ao se localizarem no Velho Mundo.

A última correspondência de Nair colada no texto é justaposta entre um capítulo que narra eventos relacionados ao conhecimento de Célia sobre os desvios financeiros e amorosos do marido com Rolah, e outro capítulo referente a um encontro com um advogado representante da esposa e da sogra nos negócios. O teor da carta é alheio às desventuras de João Miramar, trata do turismo de Nair, Cotia e a mãe, Gabriela, no Rio de Janeiro, durante o carnaval. "Depois fomos ao centro ver passar os cordões endiabrados do Rio de Janeiro. Quase toda a gente estava de cara enfarinhada. As mocinhas raquíticas ficam ridículas de rouge na bochecha e no nariz". (140. MLLE. DE SÉVIGNÉ) O episódio remete à sociedade fluminense do início do século. Nair faz referência à Avenida Central, hoje avenida Rio Branco, cuja inauguração em 1904 se tornou um marco da chamada "Regeneração", uma reforma urbana na cidade do Rio que provocou a demolição de residências da sua área central. Além disso, esboça uma tendência que vinha se desenvolvendo desde a Primeira Guerra Mundial. Segundo Nicolau Sevcenko, em torno desse período, "o Carnaval tolerado não seria mais o do entrudo, dos blocos, das máscaras e dos sambas populares, mas dos corsos de carros abertos, das batalhas de flores e dos pierrôs e colombinas bem-comportados, típicos do Carnaval de Veneza, tal como era imitado em Paris".[97] Nair expressa estranheza ao observar uma manifestação popular durante sua estada no Rio, chamando de "grotesca" uma pessoa que passava pela avenida se divertindo com um tambor. Mais ainda, tal tipo de jogo carnavalesco estaria fora da suposta previsibilidade

[97] Nicolau SEVCENKO."Introdução. O prelúdio republicano, astúcias da ordem e ilusões do progresso" In Nicolau SEVCENKO (org.) *História da vida privada* – República: da *Belle Époque* à Era do Rádio. São Paulo, Cia. das Letras, 1998. v.3. p.26, 27

"estrangeira" da turista, pois afirma que o tambor tocado pela mulata "decerto era improvisado". (140. MLLE. DE SÉVIGNÉ) Contudo, o que se coloca dentro das previsões da atmosfera cosmopolita são os préstitos e o grande baile. (140. MLLE. DE SÉVIGNÉ)[98]

A interposição da missiva de Nair, entre os capítulos que narram a dissolução do casal João Miramar-Célia, pode representar o alheamento de Nair, Cotita e Tia Gabriela em relação aos empreendimentos da família, já que juntamente com o pedido de divórcio pela esposa é oferecida uma denúncia da dilapidação da fortuna familiar. Enquanto Célia se vê em apuros na administração dos negócios, as irmãs e a mãe gozam a vida no Carnaval carioca. De qualquer modo, permanecem, como nas demais cartas, os lineamentos indicadores do deslumbramento pelo diferente, pelo estrangeiro, "Hoje é o grande baile do hotel. Vai ser um suco! Está cheio de americanos". Esta parece ser, enfim, a marca das cartas supostamente compiladas pelo autor-editor ficcional João Miramar dadas a público nas suas memórias. Assim, curiosamente, aparece como resultado o inverso do que seria de se supor. Pela escolha das cartas dos parentes girando em torno, basicamente, de uma mesma temática – o deslumbre pela novidade – surge um João Miramar crítico do novo que então se apresentava, e não do velho, do passado. O compilador das missivas dos parentes é crítico do cosmopolitismo de fachada de uma elite cafeeira que busca se atualizar. Para tal, necessitava de poder econômico. Basta imaginar os custeios das viagens de Pantico, de Nair, Cotita e Tia Gabriela. O café é um dos alimentos desse desejo de renovação. A caracterização de umas das fazendas da sogra de João Miramar insinua as proporções dimensionadas deste tipo de agricultura:

[98] Certamente, Oswald, aqui, está estabelecendo um jogo intertextual entre a missivista Mme. de Sévigné e Nair. A literatura epistolar desta estaria, por assim dizer, em formação em relação ao cânone deste gênero baseado naquela da primeira.

> Noitava o terraço de vista vasta para carreadores dos cafezais em esquadrão e pastos cercados com estrelas. Porteiras batiam pás! longínquos por todo o Brasil. E havia desconjuntamentos de trollys nacionais chegando de caminhos vermelhos por mato perfumado.(64. MELOSOS LUNÁTICOS)

A descrição, apesar de sinuosa, tenta afirmar a vastidão da fazenda quando aproxima "cercados" de "estrelas", como se os limites da propriedade fossem infindos. Esta elite, da qual fazem parte os parentes de João Miramar, tem seus contornos esboçados desde a saída da "família parenta" da Fazenda Nova-Lombardia para a cidade. Logo depois, Tia Gabriela, Cotita e Nair seguem rumo à Europa com o objetivo inicial de encontrarem Pantico – "tardiamente transferido a europeus internatos comerciaturos"(64.MELOSOS LUNÁTICOS) – contudo, a viagem se torna num turismo pelo Velho Continente. Com efeito, a crítica de João Miramar, efetuada pelo arranjo e seleção das cartas, parece ser dirigida à opulência, à ostentação, aos modos, aos costumes e à conseqüente moralidade de uma classe a que esteve bastante próximo e, certamente, guarda algumas correspondências com o curso da história nas primeiras duas décadas do século vinte.

7.4 Célia: a escritura sagaz

Um outro naipe de cartas diz respeito àquelas emitidas por Célia, esposa e prima de João Miramar. A primeira delas é interposta entre seqüências narrativas sobre os negócios cinematográficos do marido, trata-se da que compõe o capítulo 100. RABO-LEVAS.

Aparece, destacadamente, na missiva, um perfil da leitora do início do século vinte na figura de Célia. É importante observar que, os contornos deste delineamento já vinham se projetando desde o século dezenove quando as mulheres pertencentes a um estrato social elevado possuíam, segundo Maria Cecília Bruzzi Boechat, um programa de aprendizagem que incluía:

> prendas domésticas, bordado, piano, a língua nacional e o latim, necessário para a prática religiosa, além de línguas estrangeiras, principalmente o francês, o que as qualificam não só para a convivência dos salões, como para os concertos de ópera e a leitura de obras universais.[99]

Célia parecia dominar o piano - "nas noites iguais em que Célia expressionava a *Prière d'une vierge* e o fox-trot *Salomé* ao piano" (70. RODINHA) – e também a língua francesa pelo fato de contar a João Miramar, destinatário da carta, que o Dr. Pepe Esborracha havia emprestado-lhe o livro *Les civilisés*, de Claude Farrère. Outro traço que ela carrega da leitora-ideal do século dezenove se refere ao gosto pela leitura baseado na emoção e na ocupação do tempo ocioso[100], pois a inatividade é preenchida com *O primo Basílio* e *Les civilisés*. Interessante notar a possibilidade de cotejamento de trecho da carta com um outro do romance de Eça de Queirós acima referido. Veremos, além das similaridades, uma possível ação do texto queirosiano na leitora-missivista Célia e o jogo sardônico posto em funcionamento por Oswald. No romance de Eça, podemos observar um diálogo de Luísa com o marido Jorge, seguido de um trecho descritivo sobre a personagem:

---

[99] Maria Cecília Bruzzi BOECHAT. "A invenção da leitora romântica" In Constância Lima DUARTE, Eduardo de Assis DUARTE & Kátia da Costa BEZERRA. *Gênero e representação: teoria, história e crítica*. Belo Horizonte, UFMG, 2002. p. 269

[100] Cf. Nelson Werneck SODRÉ. *História da literatura brasileira*. 10ª. ed. Rio de Janeiro, Graphia, 2002. p. 361

> -Até logo, Zizi – gritou Jorge do corredor, ao sair.
>
> -Olha!
>
> Ele veio, com a bengala debaixo do braço, apertando as luvas.
>
> -Não apareças muito tarde, hem? Escuta-me, traze-me uns bolos do Baltreschi para a D. Felicidade. Ouve. Vê se passa pela Madame François que me mande o chapéu. Escuta.
>
> -Que mais, bom Deus?
>
> -Ah! Não! Era para ires pelo livreiro que me mande mais romances...Mas está fechado!
>
> Foi com duas lágrimas a tremer-lhe nas pálpebras que acabou as páginas da Dama das Camélias. E estendida na Voltaire, com o livro caído no regaço, fazendo recuar a película das unhas, pôs-se a cantar baixinho, com ternura, a ária final da *Traviata*:
>
> *Addio, del passato...*[101]

Na carta de Célia figurada no *Miramar*, podemos ler:

> Não se esqueça de me trazer novos romances. Já acabei de ler o Primo Basílio que muito me fez chorar. (100. RABO-LEVAS)

Podemos destacar que a afirmativa de Célia da leitura de *O primo Basílio* pode ter duas direções: a) ou aponta para a confissão de uma efetiva comoção e, conseqüentemente, revela um artifício oswaldiano para insinuar a trivialidade do alcance do romance de Eça que serviria tão somente para passatempos e ocupação da ociosidade; b) ou a afirmação de

[101] Eça de QUEIRÓS. *Obra completa*. Rio de Janeiro, José Aguilar, 1970. Vol I. p. 560

Célia de que *O primo Basílio* a fez chorar forneceria uma pista de seu *flirt* com o Dr. Pepe Esborracha. A missivista, comunicando esta suposta ação do romance sobre sua sensibilidade, dá entender sutilmente que ela demanda livros tal como Luísa, a esposa infiel de Jorge. Quando diz a João Miramar da sua emoção, talvez Célia esteja pretendendo mostrar que seu comportamento tem alguma familiaridade com o da personagem queirosiana leitora de *A dama das camélias*. A posição de Luísa é ironizada por Eça pelo fato de o mundo ideal projetado por aquele tipo de romance – de "homens ideais[...] com um magnetismo no olhar, devorados de paixão, tendo palavras sublimes"[102] –exercer uma efetiva comoção na prima de Basílio. No *Miramar*, a remissão a um romance do passado surge como artifício de ironia da própria personagem em relação ao protagonista. Na verdade, a insinuação de Célia, que também caminha pelas águas do não-dito, é a contrapartida às aventuras de João Miramar em São Paulo, Santos e por outros lugares. E, podemos aludir até mesmo à citação oswaldiana do nome de Victor Margueritte, autor que, segundo Gabrielle Houbre, "ficou conhecido por seus engajamentos feministas" e pelo livro *La garçonne* datado de 1922, também citado na carta.(100.RABO-LEVAS)[103] A virulência sardônica contida nesta escrita epistolar de Célia pode, de alguma forma, encontrar um paralelo na mudança dos padrões de comportamento de gênero observada principalmente na França da *Belle Époque* que, por sua vez, manifestou-se na literatura do período. A esposa de João Miramar tenta proferir, na missiva, sua atenção às "últimas novidades de Paris".(100. RABO-LEVAS)

[102] Id. ibid. p. 559
[103] Gabrielle HOUBRE. "A *Belle Époque* das romancistas". Trad. Dorothée de Bruchard In: *Estudos feministas* – ano 10 - out – 2/2002. p. 334

Como se não bastasse, a missivista-leitora demanda ao esposo *A arte do bem escrever*, de Antoine Albalat, algo que parece estar relacionado ao seu universo, enquanto personagem, de convívio com seus amigos "expoentes" da sociedade paulistana, ou, para usar palavras de João Miramar, com seus "colegas de team perspicaz" que faziam parte do Instituto Histórico e Geográfico.[104] (67. INSTITUTO DE DAMASCO). Dr. Pôncio Pilatos da Glória, Machado Penumbra parecem ter algo em comum com os gramáticos que se proliferaram do início da República ao período da Grande Guerra, não só pelas preocupações com o "bem escrever" – matéria do livro de Antoine Albalat requisitado por Célia – como também pela valorização de um humanismo greco-latino.[105] O primeiro ponto pode ser percebido no memento de Machado Penumbra ao álbum da estrela cinematográfica Mlle. Rolah, "A sua loira e estranha divindade dominou a sala fantástica até extinguir-se a última nota da mágica orquestra". (137. BAILE) O segundo, num discurso do ilustre personagem:

> E como esta florida mesa reúne somente rapaz, eu beberei a Cupido! A cada presente a esta reunião de saúde e fraternidade, eu junto uma ausente cara, numa argonave de esperanças eternas. Porque nós, meus colegas, meus amigos, neste vale de emoções, de apogeus e de quedas de Ícaro, vivemos apenas o romance da eterna pesquisa, da eterna procura, da eterna recherche, da eterna mágoa da miragem.[...] (155. ORDEM E PROGRESSO)

Não é só a pretensão de um suposto purismo da língua que parece perpassar o horizonte de Penumbra e seus consortes nas preocupações do bem escrever que, no caso

[104] Id. ibid. p. 66
[105] Nelson Werneck SODRÉ. Op. cit. p. 489

arrolado, toma a forma de um registro culto da língua se evitando colocar a partícula reflexiva "se" antes do verbo, o que indicaria um uso coloquial da língua, próximo à fala. A remissão à Antiguidade Clássica não passa de algo decorativo, ornamental, destituída de substância e consistência. Seria, talvez, um artifício retórico para negação da instabilidade da "embaralhada de novos valores" que o acontecimento da Grande Guerra proporcionou. Nesse sentido, a evocação do passado é uma estratégia argumentativa para reafirmação de valores eternos, sem a volubilidade moral deflagrada depois do conflito mundial. É curioso notar as similitudes deste discurso de Machado Penumbra com parte da conferência de Graça Aranha na abertura da Semana de Arte Moderna no dia 13 de fevereiro de 1922. Em "A emoção estética na arte moderna", podemos perceber, além do famigerado vitalismo do autor, os lineamentos filosóficos que conduzem suas formulações estéticas para um idealismo de tal modo vazio que qualquer noção de objeto artístico se perde:

> É na essência da arte que está a Arte. É no sentimento do vago do Infinito, que está a soberana emoção artística derivada do som, da forma, da cor. Para o artista a natureza é uma "fuga" perene no Tempo imaginário.[...] O próprio Amor é uma função da arte, porque realiza a unidade integral no Todo infinito pela magia das formas do ser amado.[106]

O discurso de Machado Penumbra também se caracteriza por uma certa vacuidade e por imprecisão conceitual. O mistério e o inefável a que ambos, de algum modo, se referem parecem tomar conta do próprio discurso, ou seja, a diluição do objeto contamina a linguagem utilizada para dizê-lo.

[106] Graça ARANHA. "A emoção estética na arte moderna" In Gilberto Mendonça TELES. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. 17ª ed. Petrópolis, Vozes, 1997. p. 281, 286.

> [...]Mas não fiquemos apenas na visão desse desejo do impossível que a todos nos inquieta e comove. Prossigamos na realização do Inachado, do Irrealizável, do Incrível, alcancemos a promessa lantejoulamente do Nada! [...](155. ORDEM E PROGRESSO)

Parece haver, especialmente, nas palavras de Penumbra uma pretensão de universalidade dos conteúdos da mensagem. Não no sentido do que costumeiramente em crítica literária brasileira se diz de universalidade tomada como sinônimo de cosmopolitismo. O universal, bem como a noção de particularidade, se refere a sentenças, proposições, juízos e idéias e não ao posicionamento de indivíduos concretos em situações históricas determinadas e localizadas. No caso presente, a pretensão de universalidade do discurso de Machado Penumbra se relaciona àquilo que vale para todos os tempos e para todo o gênero humano. Desse modo se aproxima, do idealismo de Platão que, pela "boca" de Sócrates, afirma no *Fédon*:

> quanto a mim, estou firmemente convencido, de um modo simples e natural, e talvez até ingênuo, que o que faz belo um objeto é a existência daquele belo em si, de qualquer modo que se faça a sua comunicação com este [...] afirmo apenas que tudo o que é belo é belo em virtude do Belo em si.[107]

O universal de Machado Penumbra é afirmado no Irrealizável, no Incrível, no Nada, na eterna pesquisa, na eterna procura, na eterna *recherche*, na eterna mágoa da miragem. Não só o "desejo do impossível [...] a todos nos inquieta e comove [...]", como devemos

[107] PLATÃO. *Fédon*. 5ª.ed. Trad. Jorge Paleikat & João Cruz Costa. São Paulo, Nova Cultural, 1991. p. 107

alcançar "a promessa lantejoulante do Nada". Ou seja, o ser humano é atravessado por uma inquietação e comoção inescapável e o Nada é promessa sedutora. As afirmações do personagem do romance carecem da substância que o platonismo apresenta, entre outras coisas, por apontarem, ironicamente, para o nada como fundamento último.

Interessa dizer que esse universalismo também pode ser localizado temporalmente. Não sendo nosso intuito transpor uma interpretação da história para a análise literária, acreditamos, contundo, que ela pode nos fornecer algumas pistas para nosso trabalho. Em primeiro lugar, Machado Penumbra e outros personagens não se encaixariam numa tipologia tal que fosse possível a representação exata de um indivíduo saído da sociedade descrita por qualquer historiador. A função da ironia age no sentido da deformação, do exagero e, assim, numa certa obliteração do referente. Segundo, a interpretação histórica permite observar o movimento do pensamento de um tempo. No caso presente, podemos ver a posição de Machado Penumbra, caracterizada pelos volteios vazios do pensamento, por uma sobrevalorização da atividade intelectual em relação à corporal; fato este que corre na contracorrente da tendência histórico-social do pós-Guerra. Neste sentido o seu universalismo se relaciona com o encantamento pelo estrangeiro, característico das elites das quais faziam parte Tia Gabriela, Nair, Cotita e, também, Célia. Esta, embevecida pelas novidades de Paris, encomenda ao esposo o livro *La garçonne*, de Victor Marguerite e *A arte do bem escrever*, de Antoine Albalat.. O desejo de atualidade com as tendências parisienses se coaduna com posições relativas ao universalismo na medida em que ambos pressupõem uma sobrevalorização do ócio, da disponibilidade de tempo livre para atividades intelectuais. O apelo pelo estrangeiro, no caso presente, implica num certo cultivo do espírito, ou mais propriamente, num determinado diletantismo, já que, a

literatura para Célia toma forma de um grande passatempo, bem como as atividades intelectuais de Penumbra.

Seja dito também que, a contradição ocorre no interior das agremiações conforme os capítulos do *Miramar* vão sendo justapostos. Em 155.ORDEM E PROGRESSO, Machado Penumbra afirma a João Miramar a respeito do Recreio Pingue-Pongue, "Ah! Lá não se dança o paso doble, meu caro senhor! O paso doble! Devia chamar-se a cópula de salão! Olhe, nós vivemos numa civilização de dancings...". Trata-se de uma condenação das diversões modernas que não é observada capítulos seguintes. Algo no rumo do Recreio Pingue-Pingue muda, relativo à valorização das atividades físicas amparada na tradição humanística, como podemos observar no discurso do Dr. Mandarim Pedroso, no capítulo 160. DISCURSO ANÁLOGO AO APAGAMENTO DA LUZ DURANTE O FOX-TROT PELO DR. MANDARIM PEDROSO:

> Porque aqui, meus senhores e senhoras, revelando uma cultura pouco vulgar, em juventudes desta idade, as sócias e sócios não cogitam tão-somente dos adornos que eletrizam os do respectivo sexo oposto. Não! Praticam os desportos! Segundo a lição da Grécia, realizam o eterno anexim *Mens sana in corpore sano*.

Podemos ilustrar o discurso do Dr. Mandarim Pedroso com uma observação histórica. Nicolau Sevcenko quando afirma que, na São Paulo do pós-Guerra, as atenções se voltavam para o Club Atlético Paulistano, para o artilheiro futebolístico Arthur Friedenreich, as atividades esportivas se espalhavam por todos os lugares e faziam de pessoas desconhecidas, "os novos heróis do novo mundo da ação permanente: mais

famosos que os políticos do dia, mais celebrados que os poetas, só comparáveis aos grandes vultos da Grécia olímpica."[108] Podemos ver portanto que, o texto miramarino não segue a tendência social tal e qual ela se apresenta, pois dentro do Recreio Pingue-Pongue existem aqueles, Machado Penumbra por exemplo, que condenam as diversões modernas como os "dancings".

Retornando à análise da correspondência de Célia – que nos fez dar esse volteio por outros capítulos – podemos dizer que uma de suas marcas talvez seja uma certa proximidade do ócio, devido não só à possível posição relegada ao cuidado da filha Celiazinha no enredo, ao lugar histórico da mulher no início do século, mas também, ao seu exercício de leitura. E em uma de suas demandas de livros a João Miramar fica sinalizada, no romance, uma mudança de comportamento que pode encontrar alguma correlação com os acontecimentos da vida paulista daquele período. Célia pede ao marido que compre o livro de um autor que ficara conhecido pelos seus posicionamentos feministas, Victor Margueritte, como vimos. Isso pode sinalizar um início de mudança no panorama dos comportamentos do período. Pois bem, no capítulo 138. MEMENTO HOMO, outra carta da esposa ao marido é colada. A mudança comportamental que agora consideramos processada se refere inclusive aos hábitos e costumes sociais. A carta, supostamente posterior ao armistício de 1918 porque justaposta àquela que, de modo ficcional, pode ser localizada após o ano de 1922 – 100. RABO-LEVAS – traz os contornos de uma possível dissipação do clima de euforia vivido depois do conflito mundial e da gripe espanhola, ou mais propriamente, lança uma hipótese de interiorização do Carnaval para pequenas cidades. Célia vive com a filha na fazenda dos Bambus e se dirige à cidade de Pindobaville

[108] Nicolau SEVCENKO. Op. cit. p. 57

para passar o último dia de Carnaval. Interessante notar que, além de não se fazem menção a nenhum corso – que seria uma expressão festiva mais sublime, o relato efetua uma descrição dos eventos que tangenciam o grotesco. Um carnaval com carros abertos, batalhas de flores, de pierrôs e colombinas bem-comportados, característico daquele de Veneza, tal como era imitado em Paris[109] parece ser mais sublime do que sua deformação em que estudantes passam bebendo cerveja em "ourinóis" e "comendo lingüiça que molhavam na cerveja".(138. MEMENTO HOMO) Além disso, a contraposição entre o sublime e o grotesco pode ser insinuada por um jogo entre o título do capítulo e a matéria da correspondência. O título parece ser retirado da epígrafe do *Sermão de Quarta-feira de Cinzas* do Padre Antônio Vieira, "Memento homo, quia pulvis es, et in pulverem reverteris"[110], que vem a ser, "Lembra-te homem, que és pó, e em pó te hás de converter", por sua vez, uma versão do versículo 19 do capítulo 3 do Livro do Gênesis:"com o suor de teu rosto comerás teu pão, até que retornes ao solo, pois dele foste tirado. Pois tu és pó, e ao pó tornarás"[111]. Um contraste entre o título e os eventos relatos nas cartas poderia ser percebido. Ele adviria da investidura divina, profética, admoestatória embutida no alto do capítulo e, no interior da missiva, da confissão de prazeres babélicos. Ou ainda, a dualidade surgiria entre o paganismo carnavalesco relatado na correspondência e da subseqüente advertência no título do capítulo, remissiva à Quarta-feira de Cinzas – início da Quaresma, tempo de penitência e abstinência dos prazeres da carne. Contudo, nossa aposta é que o título do capítulo, se tomado de empréstimo de um sermão de Vieira, não vem a contribuir para uma condenação da folia carnavalesca, mesmo porque João Miramar confessa sua participação no corso em São Paulo junto da amante Mlle. Rolah:

[109] Nicolau SEVCENKO. Op. cit. 1998.. p. 27
[110] Antonio VIEIRA. *Sermões de Padre Antônio Vieira*. São Paulo, Núcleo, 1994. p. 113.
[111] Op. cit. p. 38

> Serpentinas explodiam ao nosso lado na extensão toldada de bandeiras e asfalto. [..] No enroscamento dos bonecos rodantes em roda dos maços fofos com guirlandas elétricas de papel, os carros tinham lentidão de rabos.
>
> Rolah ria com um animal espancado e fazíamos regressar as serpentinas vindo voando.(135. PASSA O AMOR)

A expressão "memento homo", não representa especificamente um concurso para a condenação do paganismo do Carnaval, mas faz uso de seu sentido e do fato de ela ser conhecida para a criação de uma nova pertinência. Ao editar a carta da esposa com as palavras, "lembra-te, homem", João Miramar subverte o sentido hierático original de caráter admoestatório, reconduzindo-no ao campo da trivialidade. Isto devido à referência da expressão ao corriqueiro de sua vida cotidiana.

O termo parece carregar outra possibilidade de leitura – não contrária, mas paralela e inclusiva. O "memento homo" no sermão de Vieira refere-se a uma advertência ao homem de que ele sempre foi pó e ao pó retornará. Mais ainda, que antes da vida, o homem é vento caído, durante, levantado, e, o vento da fortuna, da bonança, por sua vez, não dura mais do que o da vida.[112] Vieira estabelece uma relação com o episódio da Estátua do Rei Nabucodonosor figurado no Livro de Daniel, particularmente com o capítulo 2, 31-34; ele afirma: "ouro, prata, bronze, ferro, lustre, riqueza, fama, poder, lembra-te que tudo há de cair de um golpe, que então se verá o que agora não queremos ver, que tudo é pó, e pó de terra."[113] O "memento homo" de Vieira cumpre a função de alerta ao homem de sua

[112] Op. cit. p. 127
[113] Id. ibid. p. 127

especificidade ontológica diante da fugacidade da ventura[114]. Oswald, efetivamente, destitui a expressão deste caráter hierático, no entanto, aproveita aquilo que porta de advertência para a brevidade da boa ventura. Senão vejamos.

No capítulo a que estamos a referir, 138, a carta, relatando a presença de Pepe Esborracha ao lado da esposa, representa para João Miramar mais um momento melindroso. O *flirt* de Célia e o médico já fora insinuado em capítulos anteriores, por exemplo, 128. CHIFRES:

> Foi quando instantâneo lembrete do destino chamou-me telefônico para Bambus fazendeiro. A chifrada do boi na perna branca da minha mulher estava entregue aos cuidados solicitosos e solicitados do invencível Dr. Pepe Esborracha numa corrida de Pindobaville.
>
> Quarto escuro no dia e ele na sombra.

No entanto, o embaraço de João Miramar com a presença do rival ao lado da esposa parece se dever menos a um possível enlace extraconjugal dela do que à construção de uma intriga que possa por fim ao casamento. Este era para o herói um vantajoso empreendimento financeiro e a separação seria a consecução da advertência "memento homo" relativa à corrupção do tempo, da fugacidade da felicidade e da riqueza.

---

[114] No livro bíblico acima referido, Daniel relata ao rei o seu sonho, "Tu, ó rei, na visão olhaste e eis uma grande estátua. Esta estátua, imensa e de excelente esplendor, estava em pé diante de ti; e sua aparência era terrível. A cabeça era de ouro fino; o peito e os braços de prata; o ventre e as coxas de bronze, as pernas de ferro; e os pés em parte de ferro e em parte de barro. Estavas vendo isto, quando uma pedra foi cortada, sem auxílio das mãos, a qual feriu a estátua nos pés de ferro e de barro, e os esmiuçou." Daniel 2,31,34

Como efeito, uma intriga parece ser montada com o recebimento por parte de Célia de uma correspondência, "Recebi uma carta anônima contando tudo. Não há nada mais triste do que ser enganada. Você está apaixonado por esta atriz, Joãozinho!" (129. ATO III. CENA I) No entanto, esse evento parece ser uma encenação da esposa de João Miramar. Primeiro, porque as suas cartas revelam uma inocência de superfície, ou, uma sagacidade subliminar, pois, dá sinais pouco explícitos, mas nada ingênuo do que realmente faz nos Bambus, como por exemplo, comunicar ao marido distante a proximidade do Dr. Pepe Esborracha e a leitura de *O primo Basílio*. Em segundo lugar, depois que executa esta *mise em scène* diante do marido, ela não rompe o casamento. Célia se entregou ao Carnaval brincando ao lado do Dr. Pepe Esborracha, como pode ser lido na carta de seu próprio punho figurada capítulos depois, 138. MEMENTO HOMO. Somente depois de ter "reunido provas esmagadoras contra o [...] leviano proceder" de João Miramar, ela se divorcia. (142. LENGA-LENGA)

O herói, por outro lado, se torna amante da estrela cinema Mlle. Rolah. E, pela sagacidade da esposa é se de se supor que suas cartas contêm uma inocência presumida, um desconhecimento improvável da vida leviana do marido. Tanto o é que o divórcio é pedido depois da dilapidação dos negócios da família, dos quais João Miramar era o administrador. Ele vislumbrava o romance da esposa com o Dr. Pepe Esborracha, "quarto escuro no dia ele na sombra" (128. CHIFRES), mas possivelmente preservava o casamento em nome das suas possibilidades financeiras:

> Você decerto pensa que eu estou acabando com sua fortuna. Fique sabendo, se não sabe, que duas fazendas estavam hipotecadas antes do nosso casamento. E

> sua mãe é que já sacou centenas de contos de réis nessa viagem de núpcias. Eu tenho hábitos modestos, graças a Deus! (103.FINANÇAS MATRIMONIAIS)

O golpe de mestre pretendido por João Miramar, mas sem sucesso duradouro, consistia numa associação com o Conde José Chelinini, esposo da tia-sogra Gabriela, que demandava cada vez mais dividendos familiares – das propriedades, dos investimentos no café – para serem divididos entre os dois. No entanto, João Miramar é denunciado por ter levado os negócios à falência e é traído pelo Conde que o acusou de ter se enriquecido. (142. LENGA-LENGA)

8. O DISCURSO CRÍTICO

Não é difícil apontar uma relativa independência da estrutura discursiva do discurso miramarino em relação ao conjunto dos eventos a que supostamente alude. Pode-se inclusive insinuar que as relações de contigüidade são levadas à exaustão tendo em vista à libertação do signo diante da realidade extralingüística "no sentido de conquistar a emancipação do mundo dos signos e de fundar na realidade do texto a sua própria realidade", como diz Haroldo de Campos em "Estilística miramrina"[115] Contudo, pelo percurso que fizemos até aqui, acreditamos que tal emancipação deverá ser bem medida e avaliada, pois, a nosso juízo, o texto parece guardar relações com sua época de um modo bastante específico. Como vimos no início deste ensaio, não se trata mais de uma pura mimese, de uma representação tal e qual dos eventos, mas de uma relação crítica com os valores do seu tempo. Mais ainda, a crítica que parece despontar se desvela "pelo alto", ou seja, se refere aos costumes da elite paulistana e, não possui os conteúdos de uma denúncia social de classes subalternas. Para percebermos esta diferença, convém nos determos um pouco algumas linhas sobre a trilogia *Os condenados* do próprio Oswald a fim de detectar a especificidade da crítica miramarina.

O valor literário da trilogia[116] tem sido considerado reduzido em relação ao propalado vigor do *Miramar*, como podemos ler em "Estouro e libertação" de Antônio Candido.[117] Mais ainda, esta prosa da primeira fase oswaldiana já foi qualificada de "*art nouveau*" devido a seu "cordão umbilical finissecular a que está presa", como quer Haroldo

[115] Op. cit. p.93
[116] É importante dizer que, inicialmente, Oswald planejou nominar os três romances de *Trilogia do exílio*. Desde que lançou o primeiro em 1922 intitulado *Os condenados*, projetou os seguintes, *A estrela de absinto* e *A escada de Jacó*. Ao lançar o segundo em 1927, muda o nome da trilogia, *Os romances do exílio* e o terceiro é anunciado como *A escada*, editado em 1934 como *A escada vermelha*. Em 1941, Oswald lança os três livros num mesmo volume com o título *Os condenados*, mudando o título do primeiro, *Alma*, e do último, *A escada*.
[117] Op. cit.. p.50

de Campos em "Estilística miramarina"[118]. Contudo, seria interessante se distanciar um pouco destes juízos bastante tributários de uma crítica literária com valoração modernista e, assim, voltar a atenção para o funcionamento dos três romances – escritos entre 1917 e 1921 – que, de alguma forma, visavam à sondagem da vida social e cultural paulistana do período.

Em *Alma*, ao comparecer o tema da prostituição com a personagem principal Alma, emerge também uma vida multifacetada que gira em torno dos lupanares. Além disso, os *rendez-vous* tornam-se palcos por onde desfilam os demais atores do enredo.

> E um asco aumentara pelo telegrafista. Oh! os homens! Ela conhecia-os bem! Tinha assistido, na sua crucificação, ao desfile em pêlo de todos os exemplares. Diante dela, haviam-se desabotoado, numa confissão de torpezas, professores da cidade, chefes de confrarias, zeladores de hospitais, grandes nomes, representantes da moral citadina, da educação, da finança e da família.[119]

Um panorama da vida de São Paulo do início do século é esboçado, desenhado pelo narrador que carrega os traços de uma moral que vê no padecer da carne a própria cruz, o sacrifício que enfim proporcionaria a redenção das almas. Ainda que se possa acusar no livro a ausência de profundidade dos personagens e seu convencionalismo, como o faz Antônio Candido também em "Estouro e libertação"[120], não deixa de ser digno de mérito o fato de o romance possuir alguns traços fundamentais do seu tempo como, por exemplo, as relações entre o proletário rico e o proletário pobre – o cáften e a prostituta – e o lupanar

[118] Op. cit. p. 15n
[119] Oswald de ANDRADE. *Os condenados*. 3ª ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978. p. 61
[120] Op. cit. p. 46

como espaço das inversões morais. Da mesma forma, acreditamos que *A estrela de absinto* e *A escada* levantam questões igualmente relevantes no que diz respeito ao conteúdo de aspectos da época. No primeiro, nas desventuras e infortúnios de Jorge d'Alvelos com Alma, uma visão da vida cultural da cidade é oferecida, quando parecia se viver um momento de ebulição.

> Meses passaram-se rápidos sobre a desgraça de Jorge d'Alvelos. São Paulo tumultava na expectativa das festas do Centenário. Artistas brasileiros, recém-chegados da Europa, armavam *ateliers* ao seu lado, no Palácio das Indústrias, agora em rápido acabamento.
>
> No pavilhão térreo, alinhavam-se as maquetes do concurso para o Monumento do Ipiranga. Havia uma pulsação desconhecida nos meios artísticos da cidade. Fundavam-se revistas, lançavam-se nomes, formavam-se grupos.[121]

Este período de intensa movimentação, que alude à comemoração do Centenário da Independência e ao período de efervescência em torno da pretensão da modernização das artes, é contrastado com a vida pessoal e artística de Jorge d'Alvelos. Ao invés da criação, o escultor destruiu várias de suas obras; ao contrário do consórcio com outros artistas, preferiu o silêncio e o isolamento.

Em *A escada*, o mesmo personagem converte-se ao marxismo e à mística que crê existir no materialismo. Também neste romance a vida social comparece, mas sob a forma do entrecruzamento de suas imagens e de seus eventos com aqueles de Jorge.

[121] Op. cit. p. 132

> Sentia-se um homem como os outros. Pela primeira vez vira partir uma mulher que amava, sem montar teatralmente um mito cerebral. Descia de Sant'Ana todas as tardes. Através do antigo formador do Palácio das Indústrias, conseguira penetrar nos sindicatos operários. Auscultava assim pela primeira vez a massa ululante e confusa, agitada e desperta pelos golpes revolucionários que se sucediam no país.[122]

É importante ressaltar que a referência aos sindicatos operários, aos golpes revolucionários, ao materialismo pode parecer fora de lugar para um romance composto entre 1917 e 1921. Contudo, o fato de o livro ter sido editado em 1934 com o nome *A escada vermelha*, quando Oswald já era marxista, indica, provavelmente, que tenha passado por rearranjos relacionados aos coloridos ideológicos que carrega. Ou seja, com o correr dos anos a prosa oswaldiana vai sofrendo fortes variações de acordo com os estímulos dos acontecimentos sociais, culturais e das vivências pessoais relacionadas a seu autor. Da mesma forma, a referência, em *A estrela de absinto*, às comemorações do Centenário pode ser justificada pela data da publicação do livro, 1927, ainda que em 1941 tenha sido reeditado em sua forma primitiva.[123]

Na trilogia, mesmo que variações possam ser detectadas – por exemplo, um acento no engajamento político no último volume, um certo vigor no problema da moral no primeiro – fica, entre outros pontos que poderiam ser enumerados, um aspecto comum a todos eles: a qualidade de pertencerem a um ciclo. Isto quer dizer um solo comum dos três romances de *Os condenados* se aproxima da diluição dos dramas pessoais dos personagens

[122] Id. ibid. p. 284
[123] Mário da Silva BRITO. "O aluno de romance Oswald de Andrade" In Oswald de ANDRADE. *Os condenados*. 3ª ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978. p. xvi

no movimento dos processos sociais e culturais relatados no corpo das narrativas. No primeiro volume da trilogia, podemos observar a comparação do infortúnio de Alma, na morte de seu filho, com aquele de Maria, mãe de Cristo. O episódio da Paixão de Cristo é justaposto imediatamente a seguir ao do falecimento de Luquinhas, filho da protagonista. Além disso, parece haver também uma tentativa de diluição deste drama individual naquele, emblemático, através de um narrador juiz.

> Era o seu drama aquele, o drama obscuro de Maria em Jerusalém, de que as gentes da terra, numa condenação de remorsos, num calendário implacável, renovavam o angustiado mistério por noites extáticas de luas.[...]
>
> Nossa Senhora não fôra como ela... No entanto, que haviam sido Madalena e a Samaritana? E ela era como Nossa Senhora porque tinha experimentado, do coração aos olhos, o gume das sete espadas! E sua criança não tivera, como o filho de Maria, senão o desprezo dos diabos felizes da terra.[124]

Na verdade, este ato de diluir pode ser compreendido como uma subsunção, uma vez que, o padecimento de Alma é parte de um todo maior compreendido como o padecimento de Maria. Em *A estrela de absinto*, não se tem a diluição da individualidade como incorporação ao conjunto senão como atenuação de sua força simplesmente. No romance, parece haver uma rejeição das inquietações pessoais pelo *establishment* cultural. Jorge d'Alvelos é um escultor incompreendido e rejeitado por não seguir os itinerários sugeridos pela crítica do seu tempo e de sua cidade.

[124] Op. cit. p. 89

> Mas ouviram-se vozes. O escultor foi à porta. Subiam pela escada provisória Carlos Bairão e um senhor petulante num fraque preto. Trazia óculos e fumava. Carlos apresentou-o: era o crítico.
>
> Haviam-se calado diante da escultura. Jorge perscrutava-os. No amigo elegante, belo, desenvolto, percebeu logo uma simpatia radiosa pela obra; mas o jornalista emperrara num exame atento, descoroçoador. Disse afinal com significativo desprezo.
>
> -Isso é futurismo...
>
> Jorge teve uma angustiada surpresa. Depois tentou explicar. Era moderno, quisera por a sua nota pessoal.[125][...]
>
> Recomeçara a trabalhar, num ódio súbito contra a cidade que parecia negá-lo, insensível, quando não hostil pela estupidez dos seus críticos.[126]

Isso não resulta no apagamento da subjetividade, mas numa existência solitária de Jorge. Por outro lado, emergem as figuras da cultura do período esboçadas no romance. Contudo, este mesmo sujeito que ainda permanece neste segundo romance da trilogia tende a ser desagregado no terceiro após sua virada marxista. O abandono da arte e da religião por parte de Jorge d'Alvelos vem a ser a apresentação de uma nova ética, se assim podemos dizer, em *Os condenados*.

> Pretendia melhorar, procurava agora, numa descoberta emotiva e sensacional, os ambientes que desprezava na sua cretina de artista. Lentamente se lhe revelou, face-a-face, o mundo dividido em duas classes – a dos exploradores que ele

[125] Id. ibid. p. 168, 169
[126] Id. ibid. p. 170

> tantas vezes servira e a dos explorados que àqueles se engrenavam numa luta de todas as horas, mantida pela incerteza, pela miséria e pela revolta.[127]

Apostamos que se trata de novos valores e, portanto, de uma nova moral, porque a conversão ao materialismo é fruto de uma decisão e se coloca no campo da ação humana. Se por meio da religião, o drama de Alma, a protagonista no primeiro volume e companheira de Jorge no segundo, se integra ao todo da Salvação, do Mistério Divino, na arte, o escultor afirmava sua individualidade. Com a adesão ao marxismo, nem a subsunção e nem a contumácia da subjetividade podem ser observadas, pois Jorge decide abrir mão de si em nome das "massas proletárias".

A partir de Lúcia Helena em *Totens e tabus na modernidade brasileira- alegoria e símbolo na obra de Oswald de Andrade,* podemos dizer que, no caso da trilogia, as imagens evocadas são a configuração de determinadas representações sociais, ou seja, é operada uma mimese de idéias que circulam no imaginário social, idéias por exemplo,como uma suposta subsunção do indivíduo ao sentimento de grupo, de aglutinação tão comum no começo dos anos vinte cujos fatos remontam à deflagração da Semana de 22, à fundação do Partido Comunista também no mesmo ano entre outros eventos. Luiz Costa Lima, em *Mímesis e modernidade*, afirma que "a mímesis supõe algo antes de si a que se amolda, de que é um análogo, algo que não é a realidade, mas uma concepção de realidade"[128]. É a este funcionamento a da "imitação" a que alude Lúcia Helena quando arrola a trilogia *Os condenados* como participante de uma mímesis da representação, pelo fato de, entre outros valores, se amoldar a concepções de realidade como sentimento de pertencimento de grupo,

[127] Id. ibid. p. 283
[128] Op. cit. p. 180

de aglutinação. Mário da Silva Brito, em estudo introdutório à trilogia, afirma que os romances "constituem um roman fleuve – processo de composição que ao longo dos anos seduziu Oswald, ansioso por captar todo o complexo sócio-econômico-cultural sugerido pela diversificação da vida paulista e paulistana".[129] Talvez, esteja interessado em mostrar o caráter cíclico dos romances no seu aspecto de fluxo de uma época, de afresco, de revelação de uma quadratura histórica.

Na esteira da analista literária Lúcia Helena, se considerarmos que o *Miramar* efetua uma mimese de produção e não de representação, diferentemente da trilogia, deveríamos, então, perceber que os laços que ligam o romance com o horizonte de idéias de um determinado *estabilishment* é mais frouxo. Com a mímesis da produção "o ato mimético já não pode ser interpretado como o correlato a uma visão anteriormente estabelecida da realidade", diz Luiz Costa Lima.[130] O discurso miramarino, especialmente o das cartas, parece alargar o real principalmente pela carga de negatividade que traz. Isto pode ser percebido no seguinte trecho em que Nair escreve da Europa à irmã Célia: "Ela [a mãe delas] já sabe falar *quelque chose*, *eau chaude*, e *beacoup d'argent*. Com o coração naufragado num lago Lemano de saudades um abraço muito apertado da irmã que muito lhe estima Nair" (78. A SABIDA). Pelo jogo da ironia, Oswald revela, pelo lado não dito, a dimensão pernóstica dos viajantes e seu cosmopolitismo de fachada. O que não está dito deve ser completado pelo leitor, ou seja, não está escrito, mas sugerido na forma de uma crítica aos modos e ao comportamento daquela elite. Esta cadeia de sentido deve ser completada e, portanto, esta representação passa a ser alargada, estendida. A negatividade

[129] Op. cit. p. xxxvii
[130] Op. cit. p. 181

do discurso das cartas, na forma da ironia, promove assim, uma distensão no campo da imitação sob a responsabilidade daquele que lê, mas de início sugerido pelo texto. Poderíamos nos perguntar, aliás, se a subsunção ao sentimento de grupo a que Jorge d'Alvelos é submetido na trilogia *Os condenados* em torno das idéias da movimentação da comemoração do Centenário de 1922, aludido no romance, não tem algo análogo àquele de João Miramar ao seu ambiente literário. Ou, de outra forma, João Miramar e Jorge d'Alvelos poderiam estar demonstrando a ausência de força necessária para se rebelar contra o *status quo* cultural vigente? De certo modo sim. Samira Nahid Mesquita em análise comparativa de *Memórias sentimentais de João Miramar* e *Memórias póstumas de Brás Cubas*, afirma que "apenas pelo humor, pela sátira, deixam subentender que há uma forte crítica à sociedade, eles incluídos [João Miramar e Brás Cubas]. Mas não são eles que se propõem a corrigir o mundo, como, por exemplo, o herói romântico".[131] João Miramar se rebela, não propriamente através da ação prática, mas da ação comunicativa. É através da linguagem que sua revolta contra o *establishment* será demonstrada. A enunciação narrativa tem dupla paternidade: uma ficcional, de João Miramar, e outra, efetiva, de Oswald. Já as cartas têm sua origem ficcional nos personagens. Por outro lado, a titulação dos capítulos que contêm as cartas fornece as ilações necessárias para julgarmos o poder da ironia miramarina desconstrutora do edifício de costumes montado pela elite cultural do início do século, isto porque João Miramar é supostamente seu autor.

Poderíamos nos perguntar então pelo caráter do herói e, com ele, os traços do editor das cartas dos seus parentes.

[131] Op. cit. p .155

No período da infância de João Miramar, são arroladas, de maneira bastante fragmentária, algumas imagens fundamentais para a formação do maduro João Miramar. Podemos perceber a presença recorrente da figura materna, as referências à religiosidade, o vazio dos conceitos da cultura, a hipocrisia, a opressão de algumas relações e o impacto negativo da educação escolar em sua subjetividade. No interior do bloco, os elos lógico-temporais entre um capítulo e outro não são claros, mas podemos demarcar a fronteira da passagem da infância/adolescência para juventude. Consideramos, como último lance, desse primeiro momento, o capítulo 20, onde lemos:

> Fomos devolvidos aos maços de dois e três pelo portão colegial onde vínhamos de ter a última aula de tantos anos./.../Partíamos na direção da vida.(20. RUMO SENSACIONAL)[132]

O bloco da juventude tem início com o lançamento de João Miramar no mundo, com o contato com a vida noturna, momento das vivências fora do âmbito da família, o primeiro ensaio de vida social. A viagem de João Miramar à Europa constitui mais uma etapa dos seus anos de formação, embora essas experiências não concorram para que ele implemente alguma transformação no seu mundo, na sua volta ao Brasil, como mostra Samira Nahid Mesquita[133]. Somam-se, no relato de viagem, episódios, paisagens e lugares visitados, assiste às "paradas" de Satie, Picasso e Cocteau, conhece Madame de Sevri, Rolah – figura importante no seu período maduro -, tem aventuras amorosas, namora Madô, percorre Alemanha, Itália, França e retorna a São Paulo.

[132] Op. cit.. p. 50
[133] Samira Nahid de MESQUITA. *O enredo*. Ática. São Paulo, 1986. p. 63

Contudo, a trama toda converge para o momento da maturidade.[134] Depois da chegada a São Paulo, João Miramar casou-se com a prima Célia, companheira de infância. A esposa, por sua vez, estabelecia relações com o grêmio literário passadista Instituto Histórico e Geográfico ao qual o marido logo depois se ligou. Faziam parte do Instituto o médico Dr. Pôncio Pilatos da Glória, o poeta Fíleas e, entre outros beletristas, o prefaciador das memórias, o ilustre Machado Penumbra. João Miramar estendeu sua malha familiar tendo uma filha, Celiazinha. As ações se desenrolavam também no período da Primeira Guerra, quando Pantico, seu primo, amigo de infância e cunhado, se comunicava com ele por meio de cartas. O herói tornou-se empreendedor cinematográfico. Os eventos transcorriam em São Paulo, em cidades da Baixada Santista e em alguns momentos no Rio de Janeiro. É de se observar que seus negócios eram feitos com o dinheiro da esposa, fortuna da qual tenta se locupletar com auxílio de José Chelinini, marido da sogra, Tia Gabriela. Tornou-se amante da estrela cinematográfica Rolah, que conheceu na viagem à Europa. Estabeleceu uma rede de relações em torno dos negócios. Levou a fortuna de Célia à ruína, que vem a falecer, e reencontrou Pantico.

Tentando proceder a leitura do mecanismo do tempo no interior da história, ou seja, almejando trazer à tona o funcionamento das relações lógico-causais do enredo, procuraremos, aqui, determinar os segmentos narrativos. De outra maneira, é possível "definir as menores unidades narrativas"[135], não do ponto de vista do discurso, do segmento do texto, mas da sucessão dos acontecimentos, da fábula. Consideraremos nossa investida

[134] Paul RICOEUR. *Tempo e narrativa*. Trad. C. M. Cesar. Campinas, Papirus, 1994T. II. p. 18

[135] Roland BARTHES. *A aventura semiológica*. Trad. Mauro Laranjeira. São Paulo, Martins Fontes, 2001. p. 113.

como um procedimento intencional mais do que uma visada que toma o texto uma estrutura carregada de sentido, uma vez que, o texto é mais sugestivo do que peremptório. Ou seja, nosso olhar suplementa de significado aquilo que lemos, enquanto que, de outra forma, o conjunto carregaria por si só um significado a ser desvelado. As unidades que compõem o *Miramar* podem ser assim sugeridas:

1) infância/adolescência no lar e na escola;

2) juventude no mundo;

3) maturidade e vida social (casamento, negócios e vida literária).

Se tentarmos definir as relações lógico-causais destas unidades, devemos, então, tentar compreender de que modo a unidade 1) implica 2) e de que modo 2) determina 3). A nossa hipótese de base é a de que a dinâmica da história, voltada para o personagem João Miramar, são as memórias de um cidadão paulistano provinciano. Mais ainda, nesse contexto, os vetores que conformam esse provincianismo são as relações familiares na figura da mãe e da esposa.

Procurando observar o modo como a unidade da infância e da escola pode atuar como elemento motivador na unidade da juventude no mundo, podemos ressaltar em primeiro lugar que a figura da mãe é marcante na experiência da memória infantil de João Miramar – é referida em pelo menos 5 do 20 capítulos que compõem esse período inicial. Mais do que isso, a presença – tanto na formação religiosa, quanto na formação escolar – enfim, na formação da subjetividade de João Miramar será determinante para o momento marcante na memória juvenil, a viagem à Europa. “E minha mãe entre médicos num leito

de crise decidiu meu apressado conhecimento viajeiro do mundo".[136] Assim, acreditamos que um elemento da infância – a presença da mãe na formação infantil – determina um evento na unidade da juventude.

Ainda jovem, de volta ao Brasil, João Miramar se enamora de sua prima Célia, filha de sua Tia Gabriela, irmã de Pantico. "E meus olhos morenos procuraram almoçar os olhos da prima Célia".(57. HINTERLAND) Nossa aposta é a de que esse evento no bloco intermediário irá determinar outro acontecimento no período final, qual seja, o estabelecimento de algumas relações sociais centrais para a vida de João Miramar. Em primeiro lugar, é através da esposa que o herói entra em contato com os letrados passadistas beletristas do Instituto Histórico e Geográfico da sociedade paulistana. "Célia achava que eu devia ter uma vocação nobilitante.[...]Nas noites iguais em que Célia expressionava a *Prière d'une vierge* e fox-trot *Salomé* ao piano e servia bananinhas com café com leite, vinha também lento mazorro silencioso como se cavasse uma mina futuro adentro o Dr. Pepe Esborracha."(67. INSTITUTO DE DAMASCO) Em segundo lugar, os negócios cinematográficos estabelecidos por João Miramar eram feitos com a herança dela.

> 101. O GRANDE INDUSTRIAL
>
> Célia era rica, eu pobre. Agora, com os duzentos por cento que seguramente renderiam os films em que me pus sócio, eu ficaria mais rico que Célia./.../
>
> 103. FINANÇAS MATRIMONIAIS
>
> -Mas eu sei o que faço, meu bem; estou quase sempre em Santos acompanhando as operações da praça, no escritório do Trancoso...

[136] Op. cit. p. 53

> -É sempre assim. E a fortuna de papai vai por água abaixo.
>
> -Você me insulta, Célia. Mas hei de mostrar que sei ganhar dinheiro como seu pai.
>
> -Arre! Não precisa esses modos!
>
> -Não modos. Eu devo me justificar, ora essa! Você decerto pensa que eu estou acabando com sua fortuna./.../

Podemos dizer que o enredo estabelecido pela trajetória do personagem-principal é a trama de uma *heteronomia*, pois todas as suas ações são dependentes da conformação que o seio familiar vai imprimir em sua subjetividade. João Miramar é destituído de uma força interior autodeterminante. Os laços de sociabilidade construídos por ele estão assentados muito mais em relações de favor e clientela do que propriamente da afirmação da própria independência e autonomia. Seus principais rendimentos vêm da administração dos negócios da família da esposa - e não dos mal fadados empreendimentos cinematográficos .

O desfecho da história recoloca o problema da unidade e da completude narrativa. Não se pode dizer que, em sentido estrito, o *Miramar* tem um início, um meio e um fim. No entanto, podemos dizer que infância e juventude introduzem a maturidade. Na esteira de Paul Ricoeur, avaliamos a inexistência de um fim que conclua a maturidade, no sentido do enredo, da conclusão das ações; há o fim do livro[137], existe a decisão do próprio autor de pôr um ponto final na escrita, uma decisão autobibliográfica, que se coloca fora do tempo do exercício memorialístico. Na tradição do romance realista, parece existir uma confluência entre o fim da ação imitada e o da ficção enquanto tal. O fechamento do *Miramar* levanta problemas cujas soluções não são postas no próprio enredo

[137] Paul RICOEUR. Op. cit. T.II. p. 36

A ausência de consonância no final pode parecer que nem tudo sejam peripécias. Isto é, "a dissolução da intriga deve ser compreendida como um sinal dirigido ao leitor para cooperar com a obra, para ele próprio fazer a intriga", como afirma Paul Ricoeur em *Tempo e narrativa*[138]. Neste capítulo derradeiro, acreditamos que Oswald introduz convenções sutis e ardilosas por meio da ironia e da paródia, desafiando o leitor a compreender uma história primeira situada no plano da enunciação. De outra forma, no capítulo 163, o autor suposto ao afirmar que possui o melhor penhor da crítica na figura do Dr. Pilatos e ao colocar o Dr. Mandarim Pedroso como defensor de virtudes, está, por meio da ironia, indicando as pistas para uma leitura daquilo que "não está escrito". Mais especificamente, em capítulos como 138. MEMENTO HOMO, do qual participa como editor da carta da esposa, Célia, João Miramar convida à leitura daquilo de que se registra como discurso sardônico. O "lembra-te, homem" do título vem a ser o alerta ao herói da sua possível derrocada amorosa e financeira, fato este que não está escrito, mas sugerido ao leitor.

O lugar vazio nos conduz a uma ação no texto, nos estimulou a uma operação no seu interior de tal maneira a ter de preencher os seus "espaços". O que antes se apresentou sob a forma de esquemas, ganha mais uma interpretação. Vamos além: nossa aposta é que o enredo é uma história de segundo plano, ou seja, não se trata dos eventos mais importantes que o romance tenciona contar. Provavelmente, a trama de primeiro plano não resida na sucessão dos acontecimentos, mas na própria enunciação narrativa. Samira Nahid Mesquita, em "Memórias Póstumas de João Miramar/Memórias Sentimentais de Brás Cubas", sugere importante caminho ao afirmar que "há no livro mais uma trama de

[138] Id. ibid. p. 41

linguagem do que de peripécias".[139] A história que tentamos recuperar nos itens precedentes só foi possível ser feita pela consideração da enunciação verbal, da estrutura das cartas, em primeiro plano em relação ao próprio enredo. Este deslocamento do enredo possivelmente poderia ser encontrado no próprio romance de Machado de Assis, pois Ivan Teixeira afirma que o autor de *Memorial de Aires* criou o "*romance poético*, aquele que pretende ser apreciado mais pela estrutura verbal do que pelo enredo".[140]

Como vimos em itens precedentes, Haroldo de Campos pretende afirmar que embora a leitura seja afetada pelo desagregador da pulverização dos capítulos, existe um fio condutor cronológico calcado no romance de formação. A nossa análise considerou esta hipótese. Entretanto, pelo enredo, não podemos dizer que João Miramar tenha obtido uma formação espiritual. Suas ações não mostram seu engrandecimento moral depois de sua passagem pela escola, depois da viagem pela Europa ou com as amizades no núcleo do Instituto Histórico Geográfico. O que não implica dizer que houve processo de formação na trajetória do herói: há, sim, formação prática. Segundo Hans-Georg Gadamer, em *Verdade e método*, "A formação prática é posta à prova no fato de preenchermos as exigências de nossa profissão e em todas as suas facetas".[141] De fato, João Miramar ao se tornar um empreendedor cinematográfico tenta fazer da sua profissão algo inteiramente seu, superando suas particularidades, ele se dedica inteiramente a ela, tenta expandir seus negócios indo para a Baixada Santista, ainda que não tenha sido bem sucedido. Como

[139] Samira Nahid MESQUITA. Op. cit. 1995. p. 152
[140] Ivan TEIXEIRA. Op. cit. p. 4, 5.
[141] Hans-Georg GADAMER. *Verdade e método I – Traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. Petrópolis, Vozes, 1997. p. 49

administrador da fortuna da esposa, está sempre atualizado com os índices da cotação da bolsa de café em Santos. A formação teórica ou espiritual, por outro lado, diz Gadamer:

> conduz, assim, além do que o homem sabe e vivencia de imediato. Consiste em aprender que também o diferente tem sua validade e encontrar pontos de vista universais, a fim de apreender a coisa, isto é, 'o que há de objetivo na sua liberdade', isento de interesses egoísticos.[142]

De fato, na sucessão dos acontecimentos João Miramar não parece agir de outro modo a não ser egoístico. Por outro lado, o capítulo 163. ENTREVISTA ENTREVISTA, sugere que o percurso biográfico dotou sua subjetividade de uma potente formação teórica, fornecendo-lhe universalidade, liberdade e consciência crítica suficientes. O trecho parece insinuar que as experiências na escola, da juventude boêmia, da viagem à Europa, com os "expoentes" da sociedade paulistana, ainda que a contrapelo, serviram de estímulo a esta atividade livre da escrita. João Miramar tenta mostrar que se rebela no terreno das atividades do espírito e não no campo da ação prática. Ele quer se revelar um herói reflexivo acima das contingências da vida do mundo, livre das determinações particulares da empiria. Isto não está posto na sucessão dos acontecimentos em que o herói só obteve uma formação prática.

> -Com que então o ilustre homem pátrio de letras não prossegue suas interessantíssimas memórias?[...]
>
> -Disse-me o Dr. Mandarim Pedroso que os viúvos devem ser circunspectos. Mais, que depois dos trinta e cinco anos, *mezzo camin di nostra vita*, nossa

[142] Id. ibid.. p. 49

> atividade sentimental não pode ser escandalosa, no risco de vir a servir de exemplo pernicioso às pessoas idosas. (163. ENTREVISTA ENTREVISTA)

Este capítulo mostra que se não há conclusão da trama, há conclusão do livro, cujo ápice apresenta um João Miramar escritor, irônico e convidativo a uma segunda leitura do texto que possa captar a banalidade da trama e a relevância de suposto papel crítico-reflexivo de escritor, algo que parece estar mais sugerido que determinado. A sua plena liberdade fica insinuada inclusive na sua própria decisão de pôr fim à história. Trata-se de uma autodeclaração posta no exterior do enredo, mas dentro do livro.

A intenção de se colocar ofuscado diante das determinações do mundo da vida acaba por coincidir com a posição do capítulo final fora da sucessão dos eventos. Oswald, no entanto, lança mão de uma estratégia discursiva que não permite que João Miramar paire acima do mundo. De outra forma, a posição do herói dentro do texto pode ser localizada e inserida diante dos desdobramentos da história, ou seja, não há uma assunção rumo ao sublime. Podemos verifica-lo no procedimento – ficcional – do herói-escritor de dação de títulos aos capítulos, especialmente aos possuidores de cartas. Em 71. FAUSTA, a imagem da tia-sogra é associada a uma perdulária que roda seu vazio pelo mundo, derramando seus proventos e sua ignomínia, representante que é de uma classe dotada de um cosmopolitismo de fachada. João Miramar, ainda que de uma forma mitigada, não deixa de se posicionar, de fazer parte, como escritor , do universo da particularidade, e, se coloca como crítico de um grupo social no nível dos seus costumes, do seu comportamento diante dos pequenos influxos da vida. Ele é parte de um novo mundo que nasce no seio da própria classe que

critica, mas que não quer demolir, apenas retocar com pinceladas mais modernas e atuais para o período em vive.

9. CONCLUSÃO

Resta dizer algo ainda sobre o capítulo derradeiro, 163. ENTREVISTA ENTREVISTA. Nele, João Miramar declara que o Dr. Mandarim Pedroso recomenda a interrupção da "atividade sentimental" "depois dos trinta e cinco anos, *mezzo del camin di nostra vita*", "no risco de vir e servir de exemplo pernicioso às pessoas idosas". Ora, os versos iniciais de *A divina comédia* de Dante são:

> Nel mezzo del camin di nostra vita
> mi ritrovai per una selva oscura,
> ché la diritta via era smarrita. (Inferno, Canto I)[143]

Supõe-se que o poeta estivesse aos trinta e cinco anos de idade e a selva escura a que faz referência, talvez seja, o desvio em relação à virtude e, também, o exemplo pernicioso aludido por João Miramar no capítulo final de suas memórias. Aqui, o memorialista parece satirizar o poeta medieval, pois se nega à selva escura do vício. Além disso, o romance parece funcionar como a parte mundana do percurso dantesco. Oswald parece querer estabelecer duas alusões. A primeira diz respeito à comédia. No prefácio a edição brasileira de *A divina comédia*, Carmelo Distante afirma:

> Ler, e sobretudo entender, a Comédia, não é algo fácil. É preciso, antes de mais nada, observar que Dante denominou o seu imortal poema comédia, no sentido aristotélico ("Inferno", XV, 128 e XXI, 2), e não divina comédia, como a partir do século XVI os editores, a exemplo de Boccaccio, passaram a intitulá-lo.[144]

[143] A meio caminhar de nossa vida
fui me encontrar em um selva escura:
estava a reta minha via perdida.
Dante ALIGHIERI. *A divina comédia*. Trad. Ítalo Eugenio Mauro. Ed. 34, São Paulo, 1998. p.25
[144]Carmelo DISTANTE. "Prefácio" In Id. ibid. p. 7

No sentido aristotélico, a tragédia visava à imitação da ação de homens superiores, ou seja, de heróis e, a comédia, dos inferiores, os comuns da pólis. Desse modo, poderíamos sugerir que João Miramar insinua que suas memórias sejam uma comédia mundana, pela alusão que exige a participação do leitor quando se refere indiretamente ao poeta florentino.

Finalmente, o segundo ponto seria uma suposta comparação irônica entre João Miramar e Dante. O paulistano afirma que o Dr. Pôncio Pilatos da Glória detectou origens clássicas no romance, diferindo pelo fato de seu livro ser "um pouco mais nervoso no estilo". O florentino, ao encontrar Virgílio no Inferno, diz espantado:

> Or se' tu Virgilio e quella fonte
> Che spandi di parlar si largo fiume? (Inferno, Canto I)[145]

João Miramar parece disputar com Dante jocosamente o precursor Virgilio. Efetivamente, Oswald parece tentar inserir num jogo sardônico o personagem João Miramar pelo fato de a composição de uma suposta comédia do mundo revelar que não é um herói no seu sentido mais nobre e, portanto, os parentes, inclusive, são homens inferiores. Há também uma tentativa de destituição de um sentido mais elevado da tradição literária ao julgar que a segunda metade do caminho da vida não é digna de relato da atividade sentimental, algo supostamente feito por Dante, e recusado por João Miramar e motivo da interrupção da narrativa.

[145]És tu aquele Virgílio, aquela fonte
que expande do dizer tão vasto flume?
Op. cit. p. 28

Assim, é importante registrar a dialética entre o texto e o leitor que faz da leitura uma experiência viva. Em primeiro lugar, Oswald fornece os esquemas na forma de frases e palavras e exige de quem lê uma participação criadora no processo de significação. Segundo, como temos um romance cuja frase tende à fragmentação e à economia, o leitor pode imprimir-lhe um excesso de sentido como se "a leitura revelasse no texto um lado não escrito". Ou seja, o leitor tende a ver no rarefeito a possibilidade para o polissêmico. Por fim, aquele que lê busca a coerência textual: em caso de sucesso demasiado, o texto lhe parecerá familiar o que gerará uma ilusão a ponto da desorientação da leitura; do contrário, permanecerá a estranheza. No caso do *Miramar*, a boa legibilidade se situa entre a admissão de certa congruência e a aceitação da polissemia.[146]

A falta de unidade no *Miramar* parece predominar, permitindo que o conjunto tivesse uma interpretação solta; "a construção faz-se no espírito do leitor" como afirmam Prudente de Moraes, neto, e Sérgio Buarque de Holanda,[147]. O leitor é convidado a ter uma participação efetiva na construção das cadeias do enredo, dando-lhe significações possíveis e plausíveis.[148] Se há um ponto que mereceria consideração, a partir da análise de uma certa indeterminação semântica deixada pelas cartas ou pelo seu poder sugestivo, este seria a análise da prosa oswaldiana relacionada com a música de vanguarda.

[146] Paul RICOEUR. Op. cit. T. III. p. 290
[147]Op. cit .p. 219
[148] Wolfgant ISER. Op. cit.. vol 1 p. 181

A música de Erik Satie parece ter bastante importância para o universo simbólico oswaldiano do período. Seu balé *Parade*[149] – com música de Satie, texto de Jean Cocteau, cenário de Picasso - renova a linguagem musical e coloca os sons da vida urbano-industrial em cena na medida em que "o alastramento do mundo mecânico e artificial cria paisagens sonoras das quais o ruído se torna elemento integrante incontornável, impregnando as texturas musicais".Satie lança mão ainda de "máquina de escrever como instrumento de percussão e teclado, sirene e tiro de revólver".[150]

O músico parece se afastar da dinâmica da sinfonia, entre outros fatores, primeiro porque nas suas texturas musicais não se observa uma tentativa de encenação ou representação dos conflitos sociais, segundo, porque traz para o campo da música a irresolução da dissonância. De alguma forma, o *Miramar* se aproxima deste modo de funcionamento da música de vanguarda, uma vez que, também não há, como vimos uma tentativa de reprodução da realidade social tal e qual, e por outro lado, abre mão de expressões sonoramente harmoniosas ao gosto da tradição poética literária, por exemplo, "O Bandeira barítono lia Belmiro Braga e baldava esperanças de entrar para a diplomacia como diplomata".(23.QUIROMANCIA)

No jogo da encenação sinfônica, a separação entre platéia e palco por um fosso, mostra que a atitude de público deverá ser a da passividade, da contemplação silenciosa, evidenciando que seu papel é o do anonimato. O centro do espetáculo é o solista, "novo

[149] É bem provável que Oswald tenha tomado conhecimento deste balé. Se considerarmos que o próprio *Miramar* possui lances autobiográficos, observaremos que João Miramar afirma, rememorando seu período de viagem à Europa, "Paradas casavam Picasso, Satie, e João Cocteau". (51. 14 DE JULHO)
[150] José Miguel WISNIK. *O som e o sentido. – uma outra história das músicas* São Paulo. Cia das Letras. 2002. p. 47

príncipe da subjetividade", que se destaca sobre a própria orquestra e sobre a platéia.[151] Oswald de Andrade, muito provavelmente, viu montagens musicais e teatrais diferentes das clássicas no seu segundo momento parisiense; não só pela irreverência dos autores, dos músicos, atores, mas, também, da platéia. Desta experiência, um estímulo para uma nova configuração no texto pode ter surgido, especialmente, no caso que aqui estamos tratando, relacionada a um certo panorama de São Paulo do momento. Nos trechos alusivos à sociedade, dois pontos fundamentais, opostos à lógica da sinfonia, parecem existir de maneira bastante contundente: o apagamento do protagonista e o convite à participação do leitor.

[151] Id. ibid. p. 149

10. BIBLIOGRAFIA

A) DE APOIO

ADORNO, T. *Notas de literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo, Duas Cidades & 34, 2003.

ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. Trad. Ítalo Eugenio Mauro. São Paulo, 34, 1998

ALMEIDA, Manuel Antônio de. *Memórias de um sargento de milícias*. São Paulo, Ateliê, 2003.

ANDRADE, Oswald de. *Os condenados*. 3ª ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*: a representação da realidade na literatura ocidental. Trad. G. Sperber. São Paulo, Perspectiva, 1971.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética*: a teoria do romance. Trad. A. F. Bernadini et al. São Paulo, Unesp & Hucitec, 1988.

BAL, Mieke. *Teoria de la narrativa*. Una introducción a la narratología. 6ª. ed. Trad. Javier Franco. Madri, Cátedra, 2001.

BAPTISTA, Abel Barros. *A formação do nome*: duas interpretações sobre Machado de Assis. Campinas, Unicamp, 2003.

_____. *Autobibliografias*. Campinas, Unicamp, 2003.

BARTHES, Roland. *A aventura semiológica*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo, Martins Fontes, 2001.

_____.*Crítica e verdade*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. 3ª ed. São Paulo, Perspectiva, 2003.

_____. *Elementos de semiologia*. Trad. Izidoro Blikstein. 15ª ed. São Paulo, Cultrix, s. d.

_____. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo, Perspectiva, 2002.

_____. *O rumor da língua*. Trad Mário Laranjeira. 2ª ed. São Paulo, Martins Fontes, 2004.

BENJAMIM, Walter. *Obras escolhidas*: magia e técnica, arte e política. Trad. S. P. Rouanet. São Paulo, Brasiliense, 1985.

BENVENISTE, E. *Problemas de lingüística geral II*. Trad. Eduardo Guimarães et al. Campinas, Pontes, 1989.

BERGSON, Henri. *Les dones immédiates de la conscience*. 8ª ed. Paris, PUF, 1958.

_____. *Matéria e memória*. Trad. Paulo Neves. São Paulo, Martins Fontes, 1999.

BÍBLIA HEBRAICA. Trad. David Gorodovits & Jairo Fridlin. São Paulo,Séfer, 2006.

BÍBLIA DE JERUSALÉM. 9ª ed. Trad. Euclides Martins Balancín et al. São Paulo, Paulus, 2002.

BÍBLIA SAGRADA. Trad. João Ferreira de Almeida. Rio de Janeiro, São Paulo, Candeia/Imprensa Bíblica Brasileira., s.d

BLANCHOT, Maurice. *L'entretien infini*. Paris, Gallimard, 1969.

BOECHAT, Maria Cecília Bruzzi. "A invenção da leitora romântica" In BEZERRA Kátia da Costa, DUARTE, Constância Lima & DUARTE, Eduardo de Assis. *Gênero e representação: teoria, história e crítica*. Belo Horizonte, UFMG, 2002.

BOOTH, W. *A retórica de ficção*. Trad. Maria Teresa Guerreiro. Lisboa, Arcádia, 1980.

BRITO, Mário da Silva. "O aluno de romance Oswald de Andrade" In ANDRADE, Oswald de. *Os condenados*. 3ª ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978.

CANDIDO, Antônio. *Recortes*. São Paulo, Cia. das Letras, 1996.

CANDIDO, Antônio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo, Perspectiva, 1972.

CHALMERS, Vera. "O fio da meada – um estudo da crítica de Antônio Candido sobre Oswald de Andrade" In D'INCAO, Maria Ângela & SCARBÔTOLO, Eloísa Faria. (orgs.) *Dentro do texto, dentro da vida*: ensaios sobre Antônio Candido. São Paulo, Cia. das Letras & Instituto Moreira Sales, 1992.

CULLER, Jonathan. "Em defesa da superinterpretação" In ECO, Umberto. *Interpretação e superinterpretação*. São Paulo, Martins Fontes, 2001.

_____. *Literary theory*. New York, Oxford University Press, 1997.

_____. *The pursuit of signs*. New York, Cornell University Press, 1993.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. Trad. Marise M. Curioni. São Paulo, Duas Cidades, 1978.

FRYE, N. *Anatomia da crítica*. Trad. P. E. da Silva Ramos. São Paulo, Cultrix, 1973.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método I – Traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. Petrópolis, Vozes, 1997.

GENETTE, Gerard. *Discurso da narrativa*. 3ª ed. Trad. F. C. Martins. Lisboa, Vega, 1995.

_____. *Figures II*. Paris, Seuil, 1969.

_____. *Figures III*. Paris. Seuil, 1972.

_____. *Palimpsestes*. Paris, Seuil, 1982.

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. Trad. Álvaro Cabral Martins Fontes, São Paulo, 1998.

HOBSBAWN, Eric. *Era dos extremos* – o breve século XX – 1914-1991. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo, Cia das Letras, 2005.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. "Raízes do Brasil" In *Intérpretes do Brasil*. 2ª ed. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 2002.

HOUBRE, Gabrielle. "A *Belle Époque* das romancistas". Trad. Dorothée de Bruchard In: *Estudos feministas* – ano 10 - out – 2/2002

HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Trad. Júlio Jeha. Belo Horizonte, UFMG, 2000.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura* – uma teoria do efeito estético. Trad. Johannes Kretschenner. São Paulo, 34, 1996. vol. 1.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura* – uma teoria do efeito estético. Trad. Johannes Kretschenner. São Paulo, 34, 1999. vol. 2.

JAKOBSON, Roman. *Lingüística e comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein & José Paulo Paes. São Paulo, Cultrix, s. d.

JAUSS, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Trad. Claude Maillard. Paris, Gallimard, 1978.

KRISTEVA, Julia. *Semiótica do romance*. Lisboa. Vega, s.d.

LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo, Duas Cidades, 1974.

LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris, Seuil, 1975.

LIMA, Luiz Costa. (org.) *A literatura e o leitor*. 2ª ed. São Paulo, Paz e Terra, 2002.

_____. *Mímesis e modernidade*: formas das sombras. 2ª ed. São Paulo, Graal, 2003.

_____. (org.)*Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1975, 2v.

LUKÁCS, G. *A teoria do romance*. Trad. J. M. M. de Macedo, São Paulo, 34 & Duas Cidades, 2000.

MALUF, Marina & MOTT, Maria Lúcia. "Recônditos do mundo feminino" In Nicolau SEVCENKO(org.) *História da vida privada* – República: da *Belle Époque* à Era do Rádio. São Paulo, Cia. das Letras, 1998.

MATHIAS, Marcello Duarte. "Autobiografias e diários" In *Colóquio/Letras* 143/144 Janeiro-Junho, Lisboa, 1997, p. 41-62.

MILTON, John. *The Oxford authors: John Milton*. (Ed. Stephen ORGEL & Jonathan GOLDBERG) Oxford, New York, Oxford, 1990.

MESQUITA, Samira Nahid de. *O enredo*. São Paulo, Ática, 1986.

NAZÁRIO, Luiz. *As sombras móveis*: atualidade do cinema mudo. Belo Horizonte, UFMG, 1999.

NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo, Ática, 1991.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. J. Guinsburg & Maria Lúcia Pereira. São Paulo, Perspectiva, 2003.

PLATÃO. *Fédon*. 5ª.ed. Trad. Jorge Paleikat & João Cruz Costa. São Paulo, Nova Cultural, 1991.

POUILLON, Jean. *Temps et roman*. Paris, Gallimard, 1946.

QUEIRÓS, Eça. *Obra completa*. Rio de Janeiro, José Aguilar, 1970, 2 v.

RAYMOND, Michel. *La crise du roman des lendemains du naturalism aux années vingt.* Paris, Corti, 1966.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Trad. C. M. Cesar. Campinas, Papirus, 1994, tomo II, III.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. 4ª ed. São Paulo, Perspectiva, 2004.

_____. *Texto/contexto*. São Paulo, Perspectiva, 1969.

SALIBA, Elias Thomé. "A dimensão cômica da vida privada na República" In Nicolau SEVCENKO. *História da vida privada no Brasil* – República: da *Belle Époque* à Era do Rádio. São Paulo, Cia. das Letras, 1998.

SEVCENKO, Nicolau. *História da vida privada no Brasil* – República: da *Belle Époque* à Era do Rádio. São Paulo, Cia. das Letras, 1998.

_____. *Orfeu extático na metrópole* – São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo, Cia. das Letras, 1992.

SCHUELER, D. *Teoria do romance*. São Paulo, Ática, 1989.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira*. 10ª ed. Rio de Janeiro, Graphia, 2002.

SUSINI- ANASTOPOULOS, Françoise. *L'ecriture fragmentaire*. Paris, PUF, 1997.

TACCA, Oscar. *As vozes do romance*. Trad. Margarida Coutinho Gouveia. 2ª ed. Coimbra, Livraria Almedina, 1983.

TÁCITO, Hilário. *Madame Pommery*. 5ª ed. Campinas, Rio de Janeiro, Unicamp & Fundação Casa de Rui Barbosa. 1997

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo, Perspectiva, 2004.

TEIXEIRA, Ivan. *Apresentação de Machado de Assis*. 2ª ed. São Paulo, Martins Fontes, 1988.

_____. "Construção da intimidade em Angústia" In *Revista Usp*, n° 61, mar-abri, mai, São Paulo, 2004, p. 196-209.

VIEIRA, Antonio. *Sermões de Padre Antônio Vieira*. São Paulo, Núcleo, 1994.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*: uma outra história das músicas. São Paulo, Cia. das Letras, 2002.

WOOLF, Virginia. *As ondas*. Trad. Lucília Rodrigues. Mem Martins, Europa-América, s. d

ZOLA, Émile. *Germinal*. Paris, Booking International, 1993.

B) SOBRE O MIRAMAR

ANDRADE, Mário de. "Osvaldo de Andrade" In BATISTA, Maria Rossetti, LIMA, Yone Soares de & LOPEZ, Telê Porto Ancona. (orgs.) *Brasil: 1º tempo modernista* – 1917/1929. São Paulo, IEB, 1972. p. 219-225.

BRITO, Mário da Silva. "Miramar-Serafim duas invenções" In ANDRADE, Oswald de. *Obras completas II*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1972.

CAMPOS, Haroldo de. "Estilística miramarina" In *Metalinguagem*. Petrópolis, Vozes, 1970.

_____. "Miramar na mira" In ANDRADE, Oswald de. *Memórias sentimentais de João Miramar*. 4ª ed. São Paulo, Globo, 1993.

_____. “Serafim: um grande não-livro” In ANDRADE, Oswald de. *Serafim Ponte Grande*. 3ª ed. São Paulo, Global, 1987.

CANDIDO, Antônio. “Digressão Sentimental sobre Oswald de Andrade” In ANDRADE, Oswald de. *Serafim Ponte Grande*. 3ª ed. São Paulo, Global, 1987.

_____. “Estouro e libertação” In *Vários escritos*. 3ª ed. São Paulo, Duas Cidades, 1995.

_____. “Oswald viajante” In *Vários escritos*. 3ª ed. São Paulo, Duas Cidades, 1995.

_____. “Prefácio” In ANDRADE, Oswald de. *Memórias sentimentais de João Miramar*. São Paulo, Difel, 1964.

CHALMERS, Vera. “Seis capítulos de Oswald de Andrade” In *Literatura e sociedade*. Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada. FFLCH. USP, São Paulo. 2003/2004. p. 178-194.

DANTAS, Vinícius. “Oswald de Andrade e a poesia” In *Novos estudos/Cebrap*, n° 30, julho, São Paulo, 1991, p. 191-203.

HELENA, Lúcia. “A propósito dos romances experimentais de Oswald de Andrade” In *Colóquio/Letras*, n° 82, Lisboa, 1984, p. 81-85.

_____. *Totens e tabus da modernidade brasileira*: símbolo e alegoria na obra de Oswald de Andrade. Rio de Janeiro/Niterói, Tempo Brasileiro & CEUFF, 1985.

HOLANDA, Sérgio Buarque de & MORAES, Prudente de. “Oswald de Andrade: Memórias sentimentais de João Miramar – S. Paulo, 1924” In *Estética*. Janeiro-Março, Rio de Janeiro, Livraria Odeon, 1925. p. 218-222.

JACKSON, Kenneth D. *A prosa vanguardista na literatura brasileira*: Oswald de Andrade. Trad. Heloísa de Barros e Maria Lúcia Ramos. São Paulo, Perspectiva, 1978.

MENDES, Lauro Belchior. *La representation de la societé bresilienne et la recherche d’un nouveau langage literaire dans l’oeuvre romanesque d’Oswald de Andrade*. Paris, Centre de Recherche Compareé de la Sorbonne Nouvelle, 1983. 360p. (Doutorado em Estudos Literários)

MESQUISTA, Samira Nahid de. “Memórias póstumas de João Miramar/Memórias sentimentais de Brás Cubas” In TELES, Gilberto de Mendonça et al. *Oswald plural*. Rio de Janeiro , UERJ, 1995.

MOURA, Emílio, "Oswald de Andrade – Memórias sentimentais de João Miramar – S. Paulo, 1925" In *A Revista*. Belo Horizonte, Typ do Diário de Minas, julho de 1925. p.53-54.

UNGARETTI, Giuseppe. "Prefazione" In ANDRADE, Oswald de. *Memorie sentimentali di Giovani Miramare*. Trad. Cutolo. Milão, Feltrinelli, 1970.

C) SOBRE O MODERNISMO

AMARAL, Aracy. *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas*. São Paulo, Martins, 1970.

_____. (org.) *Tarsila cronista*. São Paulo, Edusp, 2001.

_____. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. 3ª ed. São Paulo, 34 & Edusp, 2003.

ANDRADE, Carlos Drummond de. "O homem do pau brasil" In BATISTA, Maria Rossetti, LIMA, Yone Soares de & LOPEZ, Telê Porto Ancona. (orgs.) *Brasil: 1º tempo modernista* – 1917/1929. São Paulo, IEB, 1972. p. 238-239.

ANDRADE, Mário de. *O movimento modernista*. Rio de Janeiro, Casa do Estudante do Brasil, 1942.

ANDRADE, Oswald de. "O esforço intelectual do Brasil contemporâneo" In *Estética e política*. (org. Maria Eugenia Boaventura). São Paulo, Globo, 1992.

_____. *Os dentes do dragão*. São Paulo, Globo, 1990.

_____. *Um homem sem profissão*: sob as ordens da mamãe. 2ª ed. São Paulo, Globo, 1990.

ÁVILA, Affonso(org.). *O modernismo*. São Paulo, Perspectiva, 1975.

BERNARDINI, Aurora Fornoni (org.). *O futurismo italiano*. São Paulo, Perspectiva, 1980.

BOAVENTURA, Maria Eugenia (org.). *22 por 22*: a Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos. São Paulo, Edusp, 2000.

_____. *A vanguarda antropofágica*. São Paulo, Ática, 1985.

_____. *O salão e a selva*: uma biografia ilustrada de Oswald de Andrade. São Paulo, Ex libris & Unicamp, 1995.

BOPP, Raul. *Movimentos modernistas no Brasil: 1922-1928*. Rio de Janeiro, São José, 1966.

BOSI, Alfredo. “As letras na primeira república” In *História geral da civilização brasileira*: o Brasil republicano II. São Paulo, Difel, 1977.

_____. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo, Cultrix, 1972.

BRADBURY, Malcom & McFARLANE, James. (orgs.) *Modernismo*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo, Cia. das Letras, 1989.

BRITO, Mário da Silva. *História do modernismo brasileiro*. 6ª ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978.

CAMARGOS, Márcia. *Semana de 22: entre vaias e aplausos*. São Paulo, Boitempo, 2002.

CHAVES, Flávio (org.). *Aspectos do modernismo brasileiro*. Porto Alegre, UFRGS, 1970.

COUTINHO, Afrânio. *Introdução à literatura no Brasil*. 17ª ed. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2001.

EULALIO, Alexandre. *A aventura brasileira de Blaise Cendrars*. 2ª ed. São Paulo, Imprensa Oficial, Edusp & Fapesp, 2001.

FABRIS, Annateresa.*O futurismo paulista*. São Paulo, Perspectiva, 2004.

FONSECA, Maria Augusta. *Oswald de Andrade: biografia*. São Paulo, Art, 1990.

KARL, Frederik R. *O moderno e o modernismo*: a soberania do artista – 1885-1925. trad. Henrique Mesquista. Rio de Janeiro, Imago, 1988.

MARTINS, Wilson. *A literatura brasileira*: o modernismo. São Paulo, Cultrix, 1965. vol. VI.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. 17ª ed. Petrópolis, Vozes, 1997.