

# O riso ambivalente de Oswald de Andrade: uma relação de amor e ódio

## *The Ambivalent Laugh of Oswald de Andrade: a Relationship of Love and Hate*

Cláudio Roberto Sousa\*  
Universidade de São Paulo - USP

374

**RESUMO:** Aqui nos interessa destacar a contra face da sátira oswaldiana, o ódio, como um ponto de vista crítico aplicado contra a estupidez letrada de semicolônia da sociedade paulista. A vida social desta fornece o conteúdo para a forma de *Memórias Sentimentais de João Miramar*, na qual se pratica uma nova ideia de composição a partir da transgressão de normas. O ódio, por meio do qual Oswald de Andrade faz ver a crise estrutural e ideológica da burguesia, aparece como transgressão do realismo formal realizada na perversidade de João Miramar, que despreza e subverte as normas sociais contrárias à satisfação de sua pulsão sexual e de seus interesses de classe.

**PALAVRAS-CHAVE:** Ódio. Transgressão. Riso. Humor. Oswald de Andrade.

**ABSTRACT:** Our main interest is to highlight the opposite side of Oswald's satire, hatred, as a critical stance against the lettered stupidity of the semi-colonial society of São Paulo. The social life of the latter provides the content to the form of *Memórias sentimentais de João Miramar* (Sentimental Memories of João Miramar), in which a new idea of composition is practiced through the transgression of norms. Hatred, by means of which Oswald de Andrade reveals the structural and ideological crisis of the bourgeoisie, appears as a transgression of formal realism. Such a transgression is embodied in the perversity of the João Miramar, who despises and subverts social norms contrary to the satisfaction of his sexual drive and class interests.

**KEYWORDS:** Hate. Transgression. Laugh. Humor. Oswald de Andrade.

---

\* Doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo (USP).

Ódio e insulto! Ódio e raiva! Ódio e mais ódio.

Mário de Andrade

A radicalidade de *Memórias Sentimentais de João Miramar* (1924) mostra-se primeiramente vinculada a uma abordagem humorística e não filosófica de questões cruciais, todavia trata-se de um humor cáustico, rixoso, vingativo e mais propriamente um veículo de ódio, como tentaremos demonstrar. Oswald de Andrade escolhe sua própria tradição no campo do humor ao resgatar as inovações machadianas aplicadas sobretudo em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, (Oswald de Andrade se refere a Machado de Assis como “pórtico da era moderna”), para fundi-las às inovações das vanguardas históricas do início do século XX. K. David Jackson (1978, p. 19), sabido estudioso da obra oswaldiana, abordando as influências da literatura cômica europeia sobre a literatura brasileira, principalmente acerca da produção modernista, tece a seguinte consideração: “Esses exemplos mostram que os escritores modernistas brasileiros tinham consciência de sua relação com a tradição cômica da literatura europeia, que havia sido tão bem explorada nos principais romances de Machado de Assis, dos quais eles também se valeram em suas obras”. Fora do escopo de Jackson, a tradição satírica na literatura brasileira antecede em muito o humor machadiano e remonta ao século XVII com Gregório de Matos. Porém, o arranjo, humor/ódio e vanguarda, na obra oswaldiana, resulta em um novo conjunto de procedimentos efetivamente rebeldes.

No romance *Memórias sentimentais de João Miramar* os elementos narrativos extraídos da vida besta de João Miramar são deslocados em cápsulas simultâneas, carregadas de imagens, intensas e velozes, cujo efeito mais evidente é a quebra da lógica e a instituição imediata da analogia. Então, o percurso da narrativa já não cria relações precisas com a cronologia, nem com

a história, menos ainda com a geografia *viajeira* de seu herói. Nas palavras de Antonio Candido (CANDIDO; CASTELO, 1983, p. 24-25):

Fez-se em períodos curtos, densa, não raro elíptica, pesada de imagens, que compensavam a parcimônia da frase pela tensão expressiva de cada palavra. É o que se vê nas experiências decisivas de O. A.: os artigos, manifestos, sobretudo no romance *Memórias Sentimentais de João Miramar* (1924), em que a realidade é trabalhada por meio de recursos poéticos, com apelo à sugestão, à alusão, à metáfora e ao trocadilho. Estes processos se aliavam a uma espécie de estética do fragmentário, com espaços brancos na composição tipográfica e na própria sequência do discurso, procurando dividir a realidade em blocos sugestivos, cuja unificação é feita no espírito do leitor, dispensando a rigorosa concatenação lógica.

À perícia do crítico não escapa nada. Essa disposição fragmentária e chistosa - o *trocadilho* apontado talvez seja menos produtivo para esse trabalho porque não revela a agressividade contida - procura romper a linearidade do discurso, suprimir radicalmente o enredo, furar constantemente a máscara do narrador com o dedo do autor, e, como resultante final, sugerir uma fusão de pontos de vistas diferentes, até mesmo contraditórios, acerca das relações sociais de *Miramar* delimitadas por sua memória prodigiosa, mas repleta de imagens encobridoras (há quase sempre duas vozes ou pelo menos dois discursos sobrepostos) diante dos dilemas reais de sua classe.

O tom satírico empregado nas *Memórias sentimentais de João Miramar* interessa menos: a sátira no caso de Oswald de Andrade ocupa quase sempre um espaço autorizado e neutralizado. Prende-nos mais especificamente o par humor e ódio, saída por cima elaborada pelo autor, que parece transpor para o texto a fragilidade do aparelho mental de *Miramar* frente a momentos de tensão. Como efeito dos choques constantes contra a realidade, toda sorte de ideia habita o mesmo plano, pois explicitamente faltam-lhe discernimento e energia em suas funções psíquicas; de sua impotência, brota o ódio. Dessa maneira, localizamos pensamentos adulterados justapostos a ingenuidades proverbiais de um burguês provinciano, ignorante e furioso por pressentir o

risco de ficar apartado de seus bens. Miramar odeia, abomina e persegue, apesar de sua fragilidade cômica, com intenção de destruir todos que constituem uma fonte de sensação desagradável para ele, já que significam quase sempre uma frustração para sua pulsão sexual ou para satisfação de suas necessidades autopreservativas. Pode-se mesmo asseverar que os verdadeiros protótipos da relação de ódio se originam não só de sua sexualidade, mas principalmente da luta de Miramar para defender e manter seus privilégios de classe.

Em decorrência disso, para um Miramar irascível e infantilizado diante de seus desejos, ocorre a perda do sentido da vida, se é que houve em algum momento, a menos que se tome a perversão como saída, vida tornada certa espécie de viagem sem roteiro prévio, puro deslocamento, que se nos apresenta de modo coriscante devido à ineficácia de suas experiências, ao esvaziamento de todo tipo de discurso, à supressão de valores éticos e ao destronamento de autoridades. Bergson apontou, em *O riso*, que as calcificações psicológicas que tornam um indivíduo cômico em sentido estético indicam alguma falha em sua maturidade, e estão ligadas à sua incapacidade de lidar com mudanças nas situações sociais, chegando inclusive a afirmar que, de certa forma, o conceito de "caráter" que denota um padrão de personalidade enrijecido, impassível de ser afetado pela experiência da vida, é em si mesmo cômico.

Isso se aplica aqui. Este Miramar saído mal do *édipo* enterra o pai logo de início, e a mãe morre enquanto ele viaja pela Europa. Isso gera um sujeito psicótico (que em vez de subverter seu lugar na família burguesa, opta por destruí-la para mantê-la trôpega) disposto à animosidade, à sátira e ao humor, bem como introduz esporadicamente um riso amarelo ou mordente - mas culmina sempre no envenenamento do ódio, como no fragmento *16 Butantã* em que expõe com perfídia a vida sexual das primas Nair, Célia (sua futura esposa) e Cotita. Nair confessa frustrada, segundo o primo, que aos dez anos sabia tudo sobre sexo, hoje as meninas já o sabem aos sete.

Porém, em *Memórias sentimentais de João Miramar* nunca o leitor é levado a um riso cordial, pois contra a entediante vida burguesa insurgente na província, a estratégia autoral não faz concessões à empatia.

Sem a fixidez do sentido, aparentemente a vida de João Miramar passa a girar em torno da falta - o humor e o ódio neste caso têm a vantagem de não precisar se prender a um objeto próprio - da ausência de uma ideia principal na matéria narrada pinçada da vida amorfa de um típico paulista do começo do século XX, que produz café e consome automóveis. Nos relatos mnemônicos de João Miramar, podemos notar uma convivência arbitrária entre passado e presente, aquele frequentemente é corrigido em função desse, ou mesmo entre um pensamento e sua contrapartida contraditória, porque, segundo nosso juízo, quase tudo parece se encaminhar para o afeto como elemento explosivo, contudo nulificante em situações conflituosas. Este afeto tem inclinações agressivas, pois insere no texto resíduos de materiais indistintos, por vezes “triviais”, como no breve fragmento em que o primo de Miramar é agredido:

378

83. *Outro tapa*

*O Pantico tomado por espião foi espinafado num café de Bruxelas.*

E nem sempre materiais justificadamente estimulantes e decisivos, provocando, assim, uma impressão de deslocamento contínuo para, enfim, privar a narrativa de explicações que facilitem a compreensão do leitor frente ao absurdo irrompido, transformando-a, por isso, em uma confluência de discursos descontínuos, haja vista o volume de cartas dos parentes. Porém portadores de uma força crítica que, para nós, está materializada na própria forma de *Memórias Sentimentais de João Miramar*.

Antonio Candido (1992, p. 20), em um estudo pioneiro e amplo sobre a prosa oswaldiana nos anos quarenta, revisto nos anos setenta, percebeu, ouviu do

próprio Oswald, uma intenção deliberada de renovar:

Certa vez, em entrevista, o sr. Oswald de Andrade referiu-se ao fato de ter lançado a técnica contrapúntica no romance. Não me parece exato. Seria mais certo dizer, como já se disse, que lançou ostensivamente e em larga escala (no Brasil, pelo menos), a técnica cinematográfica... Isto em nada desmerece a originalidade e o interesse da sua técnica...

A técnica empregada em *Memórias Sentimentais de João Miramar*, de fato menos contrapúntica que cinematográfica, distribui ao acaso imagens díspares e violenta as leis da razão, tanto mais porque se trata de aceitar a agressividade instintual como um valor na produção de sentido.

No romance, as ideias antagônicas de João Miramar passam a coexistir cinicamente, indo da blague à profecia, praticadas por exemplo no *Recreio Pingue-Pongue*, e dispendo-a numa unidade dialética problemática. Antes do longo e sufocante beijo de Miramar e Rolah, ele reproduz a carta de Minão da Silva em que faz deferências a Tiradentes, e anterior a isso, no fragmento 129 Ato III Cena I, a tragédia é dele: Célia, sua esposa e provedora, descobre que Joãozinho tem uma amante e está gastando fortunas com ela.

O mundo ficcional que se abre na narrativa oswaldiana, sustentado em princípios que remontam à sátira menipeia, favorece a experimentação artística ao incorporar o contraditório ou o absurdo de uma maneira harmônica, ou mais criticamente, indiferente. Esta indiferença mostra-se agressiva, espécie de barbárie silenciosa, e assume abruptamente contornos de um caso especial de ódio ou desagrado. Mas qual o efeito alcançado quando aquilo que se afigura essencial na vida de João Miramar passa por uma ressignificação ambivalente? O ódio revela-se antigo e provém do repúdio ao mundo externo desde os primeiros anos de vida: o que fora feito de seu primeiro professor, o Sr. Carvalho, depois de confessar sua visão panteísta do mundo? Quando alguém revela a Miramar, por palavras ou ações, que ele não pode ser quem pensa que

é, Miramar se sente humilhado e esta humilhação gera ressentimento e mais vingança como reação ao desprazer evocado pela realidade. Miramar assume uma postura ardilosa que permanece como reação de satisfação forçada de seus desejos ou de sua autopreservação: em substituição ao Sr. Carvalho, surge a saleta da casa de *Monsieur Violet*, onde Miramar pode contemplar *as pernas louras abertas* de Madô, a filha do mestre.

Desde a infância de Miramar até a vida adulta, a seriedade e a moralidade de fachada se desmancham diante da força bruta da volúpia. Então, para alcançar seus objetivos, o ódio de Miramar entra em ação, abusa, degrada, faz padecer seus opositores e extrai satisfação sádica deste sofrimento: Miramar, enfarado do casamento, estando em São Paulo ou Santos, sabe da doença de Célia, sua esposa que mora em Aradópolis, no interior do estado. O médico, Dr. Pepe Esborracha, cuida dela e se torna seu amante. Miramar demonstra certo prazer (ganha um *Rabos-Leva*) em relação ao ocorrido com Célia para depois desejar secretamente sua morte, o que acontece mais para o fim da narrativa e que o torna um grande herdeiro. Então vingado, depois que o ódio foi aplacado pelo pensamento destruidor, Miramar explode em devaneios, delírios e alucinações que vão do desejo sexual mais perverso a aspirações políticas de sua classe: A Primeira Guerra Mundial havia eclodido para que Rolah, sua amante, viesse da Europa para os braços de Miramar:

#### 82. Tática

*Os jornais noticiaram de repente que acoçada pela flagração achava-se em Pernambuco a bordo do Darro a jovem estrela cinematográfica Mlle. Rolah.*

A sobreposição de Mlle. Rolah às agruras da guerra evidencia a indiferença ou talvez a hostilidade de Miramar perante a realidade e o coletivo.

Observando atentamente *Memórias sentimentais de João Miramar* em relação ao conjunto de romances publicados no mesmo período, parece-nos que Oswald de Andrade encontrou uma saída engenhosa. Apesar das reiteradas afirmativas

de plágio das vanguardas europeias (Heitor Martins vem defendendo esse ponto de vista há décadas), o projeto artístico oswaldiano alcançou um arranjo impactante nas *Memórias Sentimentais* e refletiu uma tensão nova na literatura brasileira daquele momento. Em torno da capacidade criativa do modernismo brasileiro frente a influências europeias, principalmente no que tange a obra de Oswald de Andrade, Benedito Nunes (2003-2004, p. 324) desenvolve o seguinte argumento:

É bem verdade que o historiador da literatura, já com a vantagem da distância temporal que lhe permite uma visão de conjunto dos movimentos por meio dos quais a modernidade literária se manifestou, acabará reconhecendo o quanto é inadequado e insuficiente o conceito de reflexo...

Mesmo entrando em contradição com o próprio projeto artístico e correndo o risco de isolamento, Oswald se afastou do *reflexo* o quanto pôde e defendeu obstinadamente aquilo que Mário de Andrade chamara de *direito permanente à pesquisa estética*, bem como desenvolveu em períodos diferentes seu ponto de vista sobre *o direito sagrado das inovações*.

Para confirmar essa disposição inovadora, basta considerar a vasta e irregular produção romanesca de Oswald de Andrade. No texto de introdução a *Os condenados*, Mário da S. Brito (1972, p. xvii) traça um quadro sinóptico da produção oswaldiana e destaca as diferentes fases do autor, bem como sublinha a importância inovadora de *Memórias sentimentais de João Miramar* e *Serafim Ponte Grande*.

No espaço que vai de 1922 a 1934, ou seja, da estreia de Oswald com *Os condenados* - a *Alma de agora* - até o aparecimento de *A escada vermelha*, outros livros dele surgiram, mas cujo roteiro estético discrepa da Trilogia do Exílio, pois revolucionam a concepção de romance e poesia até então em vigor, radicalizam as conquistas da 'liberdade de criação artística' propugnadas pelo modernismo. São elas: *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924), *Pau-Brasil* (1925), *Primeiro Caderno do Aluno de Poesia Oswald de Andrade* (1927), *Serafim Ponte Grande* (1933).



Do quadro elaborado por Mário da S. Brito, tomamos *Memórias sentimentais de João Miramar* como avalista da prosa mais inclinada à radicalidade, mais inclinada ao constante questionamento do fazer literário, como se esse romance ocupasse o último ponto da curva das primeiras experiências modernistas entre nós. Retendo de uma proposta artística cara apenas o núcleo bruto, *Memórias sentimentais de João Miramar* teve não só o privilégio da inauguração - revelou-se certamente muito mais que exercício de estilo - como também se elevou ao patamar de uma nova consciência estética desenhando tão apropriadamente um estado de coisas em trânsito. Antonio Candido (1959, p. 99) também chama a atenção para este traço movediço na prosa de Oswald de Andrade. “E o 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”.

*Memórias sentimentais de João Miramar* assenta-se na tradição de texto híbrido e - como forma literária complexa desenvolvida a partir da confluência de formas simples como relato, diário, memórias, catálogo, anedotário, cartas, aforismos e versos esparsos - apresenta uma narrativa de sintaxe sincopada em que o corte da frase limita-se com o corte de versos cuja linearidade é rompida em vários planos. Tal procedimento delinea novos torneios sintáticos, uma espécie de colagem de fragmentos - verdadeiros achados artísticos clandestinos - na qual as relações de contiguidade e de causalidade são quebradas, reelaboradas e montadas numa escritura rarefeita, cujo efeito de leveza é percebido num *estilo cintilante*, cinético e cinematográfico. Haroldo de Campos (1992, p. 102) aponta tais procedimentos como tipicamente cubistas numa tentativa de enquadramento do material, mas não só: “No caso da prosa miramariana de Oswald de Andrade, o estilo cubista, a operação combinatória ou metonímica nele realizada, está do lado do cubismo histórico, é ainda residualmente icônica em relação ao mundo exterior”.

Um olho esperto sobre *Memórias sentimentais* enxerga nos resíduos a resistência do que ainda não pode ser absorvido, vê que as inovações na forma romanesca deram visibilidade, por exemplo, ao jogo de atração e repulsão entre cada cápsula narrativa e que, mas não só por isso, o texto naquele momento beirava o inclassificável, já que do procedimento experimental derivou mais que uma fatura literária irregular: algo estranho aos parâmetros do “bem escrever”. De um lado, o resultado deste procedimento na construção textual culminaria na tentativa de desarticulação da forma romanesca; de outro, do ponto de vista da estratégia autoral, resvalaria para uma abordagem repulsiva contra o mundo e o modo de vida burguês. Isto porque a organização do texto parece apoiada em princípios e técnicas de criação que trabalham para a rarefação das estruturas narrativas e que, por seu turno, plasmam a ambivalência entre fragmentação aleatória e rigor formal (ressaltamos aqui um traço distintivo do  *cubismo* oswaldiano em relação às vanguardas europeias) por meio de supressões, lapsos de linguagem, imagens encobridoras, atos falhos e ações desastrosas. Tudo isso forma raivosa e esteticamente uma singular  *classe de erros* .

Então, sem adentrar a disputa política entre escolas literárias, a novidade oswaldiana assentada na relação humor e ódio não seria uma maneira de produzir e direcionar a hostilidade do que esteve reprimido contra a literatura discursiva, pomposa, o estilo retórico e sonoro como os seus antecessores, dentre eles os parnasianos, tratavam as coisas mais simples?

Oswald de Andrade fez da transgressão ódio à literatura tagarela e o transformou em princípio de libertação e de liberdade criativa<sup>1</sup>. Conforme registrou Mário da Silva Brito (1972, p. 48):

---

<sup>1</sup> Nas palavras de Antonio Candido ficaria assim: “Libertação é o tema do seu livro de viagem por excelência, *Serafim Ponte Grande*, onde a crosta da formação burguesa e conformista é varrida pela utopia da viagem permanente e redentora, pela busca da plenitude através da mobilidade” (CANDIDO, 1959, p.100).

Ao assim proceder - ou seja, ao valer-se de recursos sugeridos pela gramática e pela sintaxe do cinema, ao expor de modo contrapontístico a trama, ao recorrer à simultaneidade de cenas e situações - Oswald abria caminho para o romance fragmentário, de que irá ser o pioneiro e o mais notório cultor, sendo seus marcos João Miramar e Serafim Ponte Grande.

Trata-se, portanto, de uma intenção deliberada para pôr o romance e a própria literatura em risco ou minimamente constranger o que se chamava de literatura e de escritor em um contexto provinciano. A narrativa oswaldiana, rejeitada como defeituosa, muitas vezes em oposição frontal aos critérios da tradição acadêmica literária, assumia feições de enredo lacunar, de personagens anímicos e sem densidade psicológica. Essas características da estrutura problemática de *Memórias sentimentais* merecem ser pensadas como *crítica da tradição*” (ADORNO, 1970, p. 180).

Isto porque *Memórias sentimentais* não é só fatura literária, mas também artefato de natureza social apresentando uma nova consciência estética. Um texto carregado de informações aparentemente descartáveis, as confissões de João Miramar, mas que revela a dinâmica de troca de imagens críticas e sobretudo hostis - desde que se observe o par humor/ódio como instrumento de análise - entre arte de vanguarda e provincianismo de país periférico.

Sob esta óptica, um entendimento crítico do romance proporciona uma leitura imanente em que a forma sugere a apreensão dos conteúdos da vida social paulista, e estes iluminam os pontos obscuros da estética oswaldiana. Então, observamos o processo de desdobramentos internos, assim como delimitamos sua conexão com os condicionantes históricos: o estado de São Paulo como cópia miserável da prosperidade do capitalismo europeu.

Segundo Alfredo Bosi (2003, p. 212), essa articulação entre obra e condicionamento histórico demonstra que:

Miramar e Serafim seriam pontos de vista impensáveis sem a união de uma alta burguesia paulistana com uma inteligência viajeira, curiosa e crítica. Seus focos de consciência movem-se com desembaraço no interior de uma classe inquieta, pronta para zarpar - real ou metaforicamente - para os centros principais da modernidade (Paris, umbigo do mundo) e para queimar as pontes com uma linguagem ainda metrificada e nacionalista, conforme as palavras iniciais de Serafim. Em termos de vida literária, até mesmo o Rio da belle époque de 1915 parecia ao jornalista O.A. 'estupidez letrada de semicolônia' contra a qual se fazia necessária uma dose de anarquismo, ou seja, de boemia.

Nesse sentido, mais que esquadrihar a sátira oswaldiana sobre *as inquietudes da burguesia paulistana*, coisa que se fez bem, interessa-nos destacar a sua outra face, o ódio, como um ponto de vista crítico aplicado contra a estupidez letrada de semicolônia da sociedade paulista. Esse ódio intensificado ao máximo torna-se agressivo, com intenção deliberada de destruir os valores burgueses, ódio substanciado nos preceitos relevantes da forma romanesca, lançando frequentes ataques ao chamado *realismo formal* e preparando as bases para uma prosa inovadora em todos os planos. Haroldo de Campos radicalmente em *Miramar na Mira* considera *Memórias sentimentais de João Miramar* “um divisor de águas na evolução da prosa moderna”. Se não for tanto, é pelo menos a tentativa honesta de inscrever *Memórias sentimentais de João Miramar* como símbolo de inovação numa circunstância histórica de tensão e rompimentos ideológicos. É forçoso neste momento lembrar Antonio Candido quando disse que o romance é bem o reflexo da crise estrutural e ideológica da burguesia. Qual seria o seu destino? Oswald de Andrade apreendeu a *crise estrutural e ideológica da burguesia* através dos conteúdos da vida social paulista e talvez brasileira pela forma de *Memórias sentimentais de João Miramar*, sustentando a técnica de seu romance numa linguagem singular, depurada ainda que bruta; despojada, mesmo que pretensiosa.

Podemos compreender a ousadia oswaldiana em *Memórias sentimentais*, aparentemente motivada por situações excepcionais na manobra do idioma, como um mapeamento inicial da fala brasileira com a “contribuição milionária

de todos os erros”, como provocação e experimentação de uma nova ideia de composição a partir da transgressão de normas, como as ortográficas, em que o vocabulário corrente da língua portuguesa, retirado das dimensões do uso normativo, já não protege o herói, João Miramar, contra a violência, consentida ou não, de esquecer ou não reconhecer a própria linguagem de que é feito. Como registrou Haroldo de Campos no prefácio de *Memórias sentimentais de João Miramar* (ANDRADE, 1999, p. 33): “Aliás o próprio Oswald de Andrade confessa que fizera a revolução modernista em parte contra si mesmo, pois ‘temia escrever bonito demais’ se não destroçasse todo o material linguístico que utilizava, amassando-o de novo nas formas agrestes do modernismo.” Em perspectiva muito próxima, diria Mário da Silva Brito (1972, p. 123-124) sobre *Memórias sentimentais (e Serafim Ponte Grande)*: “São, sobretudo, um novo processo de composição: o escritor amassa o idioma como plástica argila e dá-lhe inédito sabor, e fixa, por intermédio desse novo e dúctil instrumento, um terrível instante de crise”.

Porém, para além do experimentalismo linguístico - atentemos para o convívio bélico, por exemplo, entre o discurso parnasiano do Dr. Mandarin e o cômico embebido em sarcasmo do iletrado Minão da Silva - aqui cabe ressaltar que a ação transgressiva nem sempre ocorre efetivamente a favor de um juízo crítico articulado frente a *um terrível instante de crise* pelo qual passava o país. Há muita gratuidade resvalando para indiferença nas menções de João Miramar ao trágico do mundo: o que ama ou odeia, considerado em conjunto, deveria se opor a desinteresse ou indiferença, no entanto ele ri desprezivelmente de quase tudo.

A complexidade linguística como ponto central da estética oswaldiana empregada em *Memórias sentimentais* pode ser entendida como mais uma afronta ao que denomina instituição literatura, bem como uma tentativa de dissolução do conceito dominante de literatura. Oswald de Andrade, nos embates artísticos de seu tempo, teve por objetivo ostensivo combater, dentro

dos limites do próprio movimento modernista, o surgimento ou o retorno de uma determinada tendência artística com pretensões de validade geral e de normatização. Todavia, contraditoriamente, ao mesmo tempo, o processo artístico oswaldiano vai assentando a estabilização de mais uma consciência criadora. Afinal se os modernistas de 22 nunca se consideraram componentes de uma escola, nem afirmaram postulados em comum, alguns princípios deveriam ser resguardados pelo conjunto desses artistas minimamente unificados pelo desejo da expressão livre, da emoção pessoal e da realidade do país.

Em virtude de sua posição de resistência, o projeto estético oswaldiano realizado em *Memórias sentimentais* tornou-se forte referência para diferentes gerações de escritores. O modo de operar o recuo dos elementos narrativos tradicionais para a emersão de uma determinada linguagem um tanto poética, visual/plástica foi longamente praticado na prosa brasileira. Porém a força do arranjo oswaldiano naquela circunstância histórica respondia diretamente a uma necessidade de renovação da linguagem romanesca, pois naquela circunstância (BAKHTIN, 1998, p. 137): “para o gênero romanesco, não é a imagem do homem em si que é característica, mas justamente a imagem de sua linguagem.” A identidade especular entre discurso e personagens, principalmente do protagonista João Miramar, construiu-se por contradições captadas pela linguagem seja em discurso, lapsos, gestos ou atitudes reveladoras e atos falhos.

Entretanto, há descobertas oswaldianas pouco passíveis de diluição, como o sugestivo processo de transfiguração de João Miramar em imagem invertida do texto em que está inserido - um diário de memórias que se nega a revelar intimidades - caso se considere que o ser revirado pelos afetos esteja do lado de fora do sujeito. Para explicar tal fenômeno, poderíamos pensá-lo como uma espécie de *homem possuído* que, sob os efeitos do riso “diabólico”, da ira, do senso comum ou da pura e simples ignorância, se converte em uma falência:

um burguês desapropriado de seus bens materiais, que acaba responsável por coisa nenhuma (só após a morte de Célia, Miramar passa a morar com Celinha, sua filha e herdeira da riqueza materna) e que insiste em não se ver afetado pela violência do mundo externo: tal comportamento em princípio parecia indiferença ou até derrisão; mas, diante do silêncio cínico de Miramar, viúvo aos trinta e dois anos, revela-se uma tomada de posição, mesmo que desprezível e odiosa.

Neste sentido reiteramos que em *Memórias sentimentais de João Miramar* surge o que poderíamos denominar a espuma de uma nova consciência artística. Como diria Alfredo Bosi (2003, p. 213): “Miramar e Serafim se construíram a partir de um sentimento autodissolvente da vida grupal de uma certa classe: uma série dispersa de atitudes (que se dá quando uma tradição entra em crise, mas não foi ainda substituída) anima fiapos de memória, minutos de sensação”. A prosa experimental acharia neste estado de coisas e de espírito uma matriz fecunda. A consciência refinada de Oswald capta esse sentimento de transição e o plasma estreitamente em forma estética em que o ódio latente pulsa sob o riso chistoso oswaldiano deveras exagerado e se mostra como o aspecto mais visível da criticidade, bem como pode se tornar uma manifestação de juízo crítico sobre o esboroamento da burguesia paulista e de sua literatura sem, no entanto, apresentar-se como alternativa, pois em momento algum se pretende emancipador, redentor ou liberador. Prova disso é que foi recebido (e oferecido) como absurdo furioso e se tornaria uma maneira muito particular de Oswald introduzir o risível e o rancoroso em substituição ao suposto respeitável. Em decorrência do estilo móvel da prosa oswaldiana, o sentido desliza quase sempre para o que Candido (2004, p. 51) chamou de *choque de absurdo*. “É o que explica a sua escrita fragmentária, tendendo a certas formas de obra aberta, na medida em que usa a elipse, a alusão, o corte, o espaço branco, o choque do absurdo, pressupondo tanto o implícito quanto o explícito...”. Todavia, dotados de uma atenção flutuante, capturamos o que se afigura odioso e risível, ou mesmo absurdo, entretanto principalmente um absurdo palpável

que tende a resultar numa possível articulação entre ressentimento e sarcasmo. Para Candido (2004, p. 53), em tom de censura e advertência: “Aí está o segredo provável dos seus êxitos e a explicação dos seus desfalecimentos no terreno da ficção: sempre que acertava o tom na craveira do sarcasmo, da ironia ou da sátira, é como se ligasse a corrente salvadora que comunica à sua escrita um frêmito diferente...”. Em *Memórias sentimentais* quando Joãozinho sente no bolso a crise do café, surge então *um frêmito diferente* que para além da sátira explode em ódio no fragmento 146. *VERBO CRACKAR*. Este ódio explicitado contra os requisitos da regularidade lógica; do pensamento claro, elegante, contido e coeso, expressa-se na obra oswaldiana como parte de conteúdo intelectual do procedimento artístico. Enfim, passado o efeito do riso fácil, a face oculta do ódio se mostra inteira sinalizando a presença de nossas deformidades, de antinomias, (como o riso é essencialmente humano, o riso é essencialmente contraditório, disse Baudelaire), bem como sugere um ponto de vista que indica a possibilidade de compor um romance segundo um método aparentemente humorístico mas profundamente odioso de maneira intencional e arbitrária, sustentando a formação de um posicionamento crítico diante de uma realidade convulsionada por mais uma crise cíclica do capitalismo. Nas palavras de Miramar: *CRACKAR, trouxas*.

### Referências:

ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Tradução de Ruy Mourão. São Paulo: Martins Fontes, 1970.

ANDRADE, Oswald de. *Memórias sentimentais de João Miramar*. 5. ed. São Paulo: Globo, 1994.

ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: W. M. Jackson, 1955.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética: a teoria do romance*. Tradução de Aurora F. Bernardini. São Paulo: Hucitec, 1998.

BERGSON, Henri. *O riso - Ensaio sobre a significação do cômico*. 2. ed. São



Paulo: Cortez, 1987.

BOSI, Alfredo. Moderno e modernista na literatura brasileira. In: \_\_\_\_\_. *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

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

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CAMPOS, Haroldo de. Uma poética da radicalidade. In: ANDRADE, Oswald de. *Pau-Brasil*. São Paulo: Globo; Secretaria do Estado da Cultura, 1990.

CAMPOS, Haroldo de. Miramar na mira. In: ANDRADE, Oswald de. *Memórias sentimentais de João Miramar*. 12. ed. São Paulo: Globo, 1999.

CANDIDO, Antonio; CASTELLO, José Aderaldo. *Presença da Literatura Brasileira: Modernismo*. São Paulo: Difel, 1983.

CANDIDO, Antonio. Estouro e libertação. In: \_\_\_\_\_. *Brigada ligeira e outros escritos*. São Paulo: Unesp, 1992.

CANDIDO, Antonio. Oswald viajante. In: \_\_\_\_\_. *O observador literário*. São Paulo: Caderno Estadual de Cultura, 1959. p. 89-93.

CANDIDO, Antonio. Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade. In: \_\_\_\_\_. *Vários escritos*. São Paulo; Rio de Janeiro: Duas Cidades; Ouro sobre o Azul, 2004.

FREUD, Sigmund. O humor. In: OBRAS psicológicas completas de Sigmund Freud. Tradução de Margarida Salomão. Rio de Janeiro: Imago, [s.d.]. v. XXI. (Edição eletrônica).

JACKSON, K. David. A arte da sátira nas *Memórias sentimentais de João Miramar*. In: \_\_\_\_\_. *A prosa vanguardista na literatura brasileira: Oswald de Andrade*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

NUNES, Benedito. Antropofagia de vanguarda - acerca do canibalismo literário. *Literatura e Sociedade*, São Paulo, n. 7 (Modernismo), 2003-2004.

Recebido em: 20 de fevereiro de 2017.

Aprovado em: 5 de outubro de 2017.