



PERFORMANCES, TRANSCRIÇÃO E MEMÓRIA: ENTRE PALAVRA, SONS E IMAGENS

Divino José Pinto¹
Juscelino Alves de Oliveira²

RESUMO: Este artigo trabalha a relação intersemiótica entre literatura, música e cinema apresentada na obra *Memórias Sentimentais de João Miramar*, de Oswald de Andrade (“‘marco zero’ da prosa brasileira contemporânea”, nas palavras de Haroldo de Campos), realçando o contato entre essas diversas linguagens artísticas a partir de teóricos como Bergson - que aborda as ligações realizadas pelo fio condutor da memória entre consciência e inconsciência - e Langer - que atribui novas significações às “formas significantes” ao falar mais da qualidade que da função da obra de arte. Aqui, a “ação devoradora do discurso de Oswald” destitui a primazia tanto do romance quanto do memorialismo tradicional. O resultado pretendido surge da evocação, no discurso literário, de uma memória múltipla e aparentemente dispersa, apresentada no fluxo discursivo da obra oswaldiana, com suas inúmeras vozes entrecruzadas e em alucinante narrativa, paradoxalmente concebidas como ilhas dispersas e como um corpo coeso, e que associa esteticamente movimentos musicais e ações de caráter fílmico. O personagem Miramar, que surge sem avisar, contracenava com vozes passadas e futuras, e lança-se no mar da linguagem, num tempo/espço suspensos. Elementos como saudade e lembrança são reconstituídos paulatinamente, ao mesmo tempo em que a consciência do desmoronamento de uma ordem sociointelectual vai-se aflorando, num contínuo processo de desrealização.

PALAVRAS-CHAVE: Intersemiótica; Oswald de Andrade; literatura; música; cinema; memória; consciência; inconsciência; vozes entrecruzadas; desrealização.

ABSTRACT: This article deals with the intersemiotic relationship between literature, music and cinema presented in the book “Sentimental Memories” by Oswald de Andrade (“ground zero” of contemporary brazilian prose), in the words of Haroldo de Campos. Various artistic languages from theorists such as Bergson - which addresses the connections made by the guiding thread of memory between consciousness and unconsciousness - and Langer - which attributes new meanings to “signifying forms” by speaking more of quality than the function of the work of art. Here the “devouring action of Oswald’s speech” deprives the primacy of both the

novel and the traditional memorialism. The desired result arises from the evocation, in the literary discourse, of a multiple and seemingly dispersed memory, presented in the discursive stream of the Oswaldian work, with its innumerable interlaced voices and in a dazzling narrative, paradoxically conceived as dispersed islands and as a cohesive body, Aesthetically associates musical movements and actions of filmic character. The character Miramar, who appears unannounced, acts with past and future voices, and launches into the sea of language, in a time/space suspended. Elements such as nostalgia and remembrance are gradually reconstituted, at the same time that the awareness of the collapse of a socio-intellectual order is emerging, in a continuous process of derealization.

KEYWORDS: Intersemiotic; Oswald de Andrade; literature; music; cine; memory; consciousness; unconsciousness; Interlaced voices; Derealization.

As várias linguagens da arte estão sempre em contato entre si em todas as formas de criação. Neste capítulo, tratamos de algumas nuances da literatura, da música e do cinema, que se mobilizam mutuamente e apresentam seus elementos em diálogo fluente. Tomando por objeto a obra, *Memórias Sentimentais de João Miramar*, de Oswald de Andrade, objetiva-se aclarar, partindo de pontos cruciantes, como esta cena múltipla se materializa na palavra oswaldiana. Desse modo, o fazemos pela evocação de uma memória aparentemente dispersa que se nos apresenta no fluxo discursivo; memória manifestada em uma consciência narradora que, além de transitar entre várias as formas estéticas, também rompe os limites dos gêneros na coexistência produtiva entre eles.

As memórias de Miramar se encenam em um texto polifônico por natureza, considerando que a voz narradora principal se vale das mais inusitadas formas de dissimulações para se infiltrar, como consciência criadora, no universo das inúmeras vozes que se entrecruzam nessa narrativa que, paradoxalmente, se concebe como um conjunto de ilhas e como um todo coeso; o que garante a sua unidade na diversidade. Desse modo, ela destitui, com sua ação devoradora, tanto o romance quanto o memorialismo tradicional, ao realizar, nas malhas de seu discurso, novas atribuições às “formas significantes”³, juntando-se assim, a uma plêiade de obras que apresentam novos padrões estéticos, e requerem outras funções da memória inventiva.

Memórias Sentimentais de João Miramar apresenta em sua composição fragmentos eivados de hibridismo nos quais a palavra literária ganha força ao extrapolar os limites de gênero, aliando ritmo e sonoridade musical, ao modo de breves suítes, produzindo cenas que se movimentam, acionam sentidos e misturam formas, dentre elas, a literatura, a música e o cinema. Todas essas linguagens se agrupam em torno de um eixo comum, em uma dinâmica composicional marcada pela agilidade rítmica e pela fragmentação imagética.

Nesse romance de linguagem libertária e híbrida, as instâncias mais íntimas e os momentos que se eternizam são aflorados ao sabor de um canto acre-doce, no labor de uma voz que reúne no plano da memória, a fina ironia presente nas breves fábulas e a agudez do espírito poético perpassando todo o texto, feito “*música ao longe*”, no subsolo da linguagem em que se dá efetivamente o discurso literário de Miramar.

O sentido substancioso da saudade, da lembrança e de outros sentimentos, vai sendo reconstituído aos poucos, na mesma medida em que aflora a consciência do desmoronamento de uma ordem sociointelectual. Essa narrativa, feita de breves recortes, reflete, a princípio, em sua forma externa, o mesmo caos da realidade circunstancial. Em sua estrutura profunda, porém, podemos notar um jogo de intencionalidades na fluência de todo o discurso num gesto performativo, uma vez que a linguagem não só enuncia, mas enuncia-se a si mesma na ação que ela própria realiza. Assim, a fala autêntica de João Miramar, repousa além das palavras, restituindo a ordem das coisas em um plano especial e intangível que nessa obra o discurso literário, associando-se esteticamente a movimentos musicais e ações de caráter fílmico, em sua fruição mais líquida pode alcançar.

A construção do condutor desse discurso se efetiva na eferescência de um emaranhado de formas e sentidos. Sem qualquer aviso, surge Miramar, lançado no mar da linguagem, vendo-se, de repente, suspenso no tempo e no espaço, contracenando com vozes inesperadas do passado e do futuro, carregadas de toda a sorte de experiências.

Todas essas sensações se misturam em ato contínuo nas memórias de João Miramar e, de um lado, vão surgindo recortes de uma existência jocosa, materializada por imagens cinematográficas, como veremos no trecho em que mãe e filho se encontram no oratório, rezando, e as frases terão a brevidade das tomadas de uma câmera, produzindo o mesmo efeito de passagem de um personagem para outro como acontece na sucessão das imagens na tela. Essas imagens se sucedem em ritmo esfuziante e se perfazem num texto que reúne técnicas variadas, formatando um romance afeito aos moldes da contemporaneidade: a performance ousada, o cruzamento de formas e gêneros dão sentidos à escrita, por meio de um conjunto de procedimentos que instauram, na prática, a fragmentação de uma memória, cujo ritmo evolui, de movimentos intermitentes para movimentos frequentes e vibrantes, com idas e vindas, de modo circular espiral, tal como se observa nas variações que vão e voltam em movimentos crescente e decrescente na música. As regras básicas da gramática, como a pontuação, por exemplo, são ignoradas em benefício da velocidade com a qual as sensações produzidas por esses movimentos se estabelecem.

Ao longo de 163 pequenas histórias, todas articuladas com relativa independência, mas prendendo-se, todas elas, a um eixo central, esse romance provoca os ânimos com a centelha do humor, levando a alma ledora a sentir a agudeza do espírito criador, por sua participação nas repetidas incursões a zonas profundas dessa consciência, conduzida pela voz que realiza o feito estético ao mesmo tempo em que experimenta seus impulsos.

A interpenetração de vozes colhidas com aparência de música incidental, colhidas *in natura*, no fluxo de uma memória que oscila entre a lógica do contar e a vadiagem da consciência narrante, ocorre logo no primeiro capítulo, no qual se pode perceber a utilização de práticas da *bricolage* no sentido de colocar num mesmo ambiente, falas diferentes que, conjugadas pelo narrador, servem de base para o seu discurso, contribuindo na sedimentação de uma linguagem agregadora, cuja unidade se dá na pluralidade dessas falas:

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

- O anjo do senhor anunciou à Maria que estava para ser a mãe de Deus.

Vacila o morrão de azeite bojudado em cima do copo. Um manequim esquecido vermelhava.

- Senhor convosco, bendita sois entre as mulheres, as mulheres não têm pernas, são como o manequim de mamãe até embaixo. Para que pernas nas mulheres, amém.

(ANDRADE, 1993, p. 23).

Dentre as várias sugestões que o trecho citado suscita, destacamos algumas, a partir das quais se pode verificar como essa obra, desde o seu início, faz aflorar um complexo desassossego na base de sua linguagem. O cruzamento de vozes, a sua multiplicidade e, dentro de um mesmo episódio, será uma constante, como se pode notar, já no primeiro fragmento em pauta. O humor refinado e a valorização dos detalhes da memória formam a base da qual João Miramar partiu para apresentar suas memórias.

Considerando as palavras e reportando-nos ao trecho citado anteriormente de *Memórias Sentimentais de João Miramar*, podemos perceber como, na Literatura, se dá esse movimento em ondas eternas da consciência. O personagem do romance em pauta, ao narrar as suas memórias, lança mão de um procedimento que faz surgir um mosaico de ideias distintas que vão se acomodando numa sequência de cenas onde ele conta a própria experiência; conduzindo consigo, nessa regressão, o leitor que assiste à cena como se ela acontecesse novamente, sem retoques.

Dessa forma, a imagem mnemônica criada pela consciência narrante no

trecho em análise, é, a um só tempo, a representação e o próprio objeto da memória, considerando que o expediente linguístico utilizado pelo autor, privilegiando a ação performativa em detrimento da comunicação, é capaz de gerar uma intensa sensação de presença e, sendo assim, essa imagem não só representa a cena, mas arrebatava o sujeito para dentro dela, levando-o a repetir com autenticidade a experiência vivida.

O princípio de dispersão da enunciação contracena, nas memórias de João Miramar, com o da aglutinação das ideias em torno de um núcleo. Se, por um lado, as interferências de vozes múltiplas, intercalando-se à fala do narrador, arrefecem a densidade do discurso, por outro, elas se fazem necessárias, uma vez que corroboram a ideia de se inventariar a memória de Miramar em seus menores detalhes. Como exemplos de interferências na fala de Miramar, podemos citar as constantes intervenções de Pânico, da prima Nair, Célia e as cartas da maioria desses personagens, além das observações como as de Machado Penumbra que Miramar transcreve, somados às citações constantes pelo discurso direto, indireto e indireto livre: "*Gustavo Dalbert numa noite de cabelo e cigarro disse-me que a arte é tudo e a vida nada.*" (ANDRADE, 1973, p. 30).

O fluxo da linguagem conduzido por João Miramar se desenvolve na esteira de movimentos multilaterais em recordação líquida, guiada por uma saudade que se materializa em cada palavra penetrante persistente em luta para vislumbrar os intermédios quase imperceptíveis das coisas, armazenados na memória. A tudo isso, acrescenta-se uma riqueza de detalhes em linguagem paradoxalmente enxuta, mas com significância plurissêmica, pela riqueza dos semas que fervilham no nível do discurso.

O sujeito da memória assume nesse texto uma relação contígua com o seu objeto: o próprio conjunto das recordações que lhes vêm com o frescor de coisa presente. Este objeto, por sua vez, se desdobra em outras recordações que vão deslizando pela memória, provocando sensações fugazes ao evocar imagens tão variadas que Miramar não se detém mais longamente em nenhuma delas. Assim, novos objetos vêm à luz.

Mesmo as relações cotidianas que se reeditam aqui já não são mais percepção pura das coisas e fatos, mas são já, percepções que se transmutam em matéria ampla, contida no inconsciente, entrando também no movimento da consciência narrante, no instante mesmo de sua aparição, transformando-se em motivações que dão substância ao discurso de Miramar.

Henri Bergson trata esse assunto, dizendo:

O papel teórico da consciência na percepção exterior, dizíamos nós, seria o de ligar

esvaziando ao extremo a ideia temática para dar à obra o dinamismo de um discurso cuidadosamente depurado, parco em verbos e acessórios fraseológicos que, por mais que pareça estranho, combina plenamente com uma sensação de nostalgia na qual se reúne um painel de coisas, onde a ausência se faz presença pela força da memória.

Se tornarmos cada trecho deste romance isoladamente, veremos que a ideia de coerência interna se torna impraticável, pelo menos no campo diegético. Contudo, não há como negar que exista um fio condutor que perpassa toda a narrativa, considerando João Miramar, esse personagem lato, fonte central de todo o discurso. É inegável, por exemplo, que o menino da primeira cena, que depois vira aluno da “Escola Modelo”, que dialoga com Rimbaud, fala com saudades da casa da “Tia Gabriela”, se torna poeta, casa, tem filho e separa; que inventa palavras e reinventa a própria vida, não seja o sujeito e também o eixo central desse livro de memórias. O que não se nega também, é que, todas as experiências vividas e sentidas por João Miramar não sejam fruto da abertura que ele proporciona como consciência narrante, às mais inusitadas intromissões de vozes e pensamentos. Essa prática, entretanto, pode dar a impressão, num primeiro momento, de enfraquecimento de sua voz. Porém, tudo não passa de um jogo intencional que no final lhe confere um discurso denso, permeado por todos esses procedimentos adotados por uma consciência que se farta da riqueza de imagens e relações que lhes são disponibilizadas pela memória.

A desenvoltura com que João Miramar se pronuncia está configurada no processo narrativo utilizado por ele, como voz que se esforça para não deixar escapar um só detalhe que lhe surge pelo fluxo da memória. Para isso, a forma escrita se abstém de regras básicas como a pontuação rigorosa, escrevendo trechos completos quase sem utilizar vírgulas. Tal procedimento despertara muitos escritores modernistas que também revolucionarão a sintaxe de suas frases e versos. Nos dias atuais, José Saramago retoma, em seu romance *A Jangada de Pedra*, esse espírito, abstando-se até mesmo da pontuação que demarca as mudanças de discurso, criando uma fala sem pausas que reflete bem a “babel” contemporânea.

Mas, as façanhas de João Miramar são muitas. Incontáveis até: o ritmo poético, por exemplo, está sempre presente garantido por uma sonoridade expressiva, fazendo reverberar as metáforas.

22 – MAÇONARIA

Avessos aos favores da cidade fomos perna aqui perna ali eu e Dalbert de sorte excepcional.

Ruas quartos a chave bar desertos vibrações revoltas adultérios ênfases.
A *estacada* foi num *casarão azul* em vol-plané sobre oval-de-lírios inculco
do Anhangabaú.

A coroa do Teatro Municipal punha patetismos pretos no vermelho das auroras
noturnas.

O João Jordão que não era artista nem nada aparecia magro e uma tarde
arranjou o subsídio governamental para estudar pintura em Paris. (ANDRADE,
1973, p. 32).

No fragmento em pauta, fartam-se os recursos mais recorrentes da poesia
como a sinalefa⁴, a aliteração que alterna em sons surdos e sonoros, bilabiais, sibilantes,
nasais, linguodentais e outros; além das assonâncias⁵ constantes e rimas esporádicas
que demonstram agudeza de percepção.

A breve citação em análise pode também ser tomada como amostra da
conjugação dos planos linguístico e discursivo, na medida em que a combinação de
sons e palavras gera um sentido evocador de distorções envolvendo as dimensões
social e cultural. Este trecho narrativo apresenta duas figuras – João Miramar e
Dalbert – dois artistas e João Jordão, que “*não era nada*”. Entretanto, quem é
contemplado com subsídios públicos é este último. De certo modo, essa situação se
repete sempre na história da arte brasileira, relegando artistas de grande valor, a um
plano inferior.

Como o termo “maçonaria” sugere ações ligadas ao ato de construir, Oswald
de Andrade toca aqui no desafio maior de seu romance: a construção do discurso
pela linguagem. Desafio que parece ditar o *tônus* de todo o livro. A seleção meticulosa
do material significativo do trecho em questão ilustra esse desafio, alternando breves
momentos de fluência com obstáculos intermitentes que simulam, no processo narrativo,
as dificuldades da construção e a difícil vida do construtor.

Com essa retórica bem medida e livre das afetações sentimentalistas, João
Miramar vai revisitando nos escombros do passado - como ocorre desde o primeiro
fragmento citado em que aflora a sua experiência de criança - uma memória que
habita os intervalos mais sutis da inteligência. Uma vez resgatadas, todas as imagens
e sensações que perfazem o complexo material dessa memória viva, se convertem em
novas matérias que, em forma de metáforas infinitas, se multiplicam progressivamente
numa narrativa permeada de insólita poeticidade.

Considerando o termo “ação” em dois níveis, como nos orienta Henri
Bérgson – o da ação *real* e o da ação *virtual* – podemos perceber no texto em pauta,
a fragilidade da ação virtual. No breve episódio chamado “VATICANO”, por exemplo,

faz-se notória a transposição daquela para essa ação:

VATICANO

Raffaello Sarizio d' Urbino

Ventania

Muitos lençóis

E rabanadas esportivas de profetas

Bento que Bento

Frades no Pincio

Na boca do forno

Fornarina

- Faremos todos com muito desgosto o que o seu mestre mandar.

- Cada qual pinte assim que nem Raffaello.

E a ventania pegou nos Berninis empetecados para o assombro educado das manadas Cook.

- It is very beautiful!

Mas São Francisco não acreditaria nas transfigurações bem desenhadas. (ANDRADE, 1973, p. 41).

Dentre inúmeras sugestões que se depreendem do trecho citado, queremos destacar a que toca o processo de desrealização que ocorre aí de maneira progressiva.

Com essas frases quase independentes, apontando para todos os lados possíveis, temos a fusão de dois discursos, utilizando-se de recortes de material folclórico, "*Na boca do forno*", e na sequência, desconstruindo com humor parodístico a lógica dessa quadra popular: "*Faremos todos com muito desgosto o que o seu mestre mandar.*"; para mais adiante, ironizar e complementar o gosto carnavalesco em inglês, "*It is very beautiful!*" e, finalmente, aludir à figura equilibrada de João Francisco para justificar a transfiguração das ações reais em virtuais.

As duas formas de ação aludidas acima são analisadas por Henri Bérson, considerando aspectos de transitoriedade e permanência que cabem aqui citar e discutir: "*Nossas "zonas de indeterminação" desempenham de certo modo o papel de tela. Elas não acrescentam nada aquilo que é; fazem apenas que a ação real passe e que a ação virtual permaneça.*" (BERGSON, 1999, p. 36-37)

Para se entender a "zona de indeterminação" ou simplesmente "tela" aludida por Bergson, devemos observar dois níveis do texto: o da fala, representado pelo tecido verbal e o do discurso, que caminha do verbal para o não verbal.

Para construir com eficiência essa *tela* de que fala o filósofo, Oswald de Andrade lança mão de vários recursos, tanto do ponto de vista fonético, como vimos em “Maçonaria”, como do ponto de vista sintático, apresentando ao longo de todas as *Memórias Sentimentais de João Miramar*, uma fraseologia precária, segundo o jugo gramatical, e, principalmente, em sua morfologia, em que o uso abundante de neologismos perpassa toda a obra. Esses expedientes nos dão a tela na qual se apresentam os fatos ficcionais que, por seu turno, nos conduzem à substância da memória, onde se pode perceber a construção de um pensamento.

No campo virtual, toda essa tela que nos é apresentada por Oswald de Andrade servirá de veículo ou significante lingüístico capaz de atizar com ironia perspicaz a atenção de quem transita pelos caminhos exíguos da linguagem de João Miramar, fazendo-lhe sentir o efeito estético. No vasto universo da linguagem, repleto de surpresas e imagens inusitadas, Miramar nos convida a mergulhar com ele nas experiências sedimentadas em sua memória, cristalizadas pelo tempo, vivenciando *in presentia* as sensações vivas de acontecimentos passados.

Mas, nas memórias desse narrador enigmático, não é só o passado repetido que se reintegra ao discurso, fazendo-se presença. No fragmento de número 69, por exemplo, a dimensão virtual de seu discurso aponta para uma intermitência das coisas e dos feitos, como quem diz implicitamente que, na realidade da Literatura, uma das principais virtudes é a de romper com a linearidade da história:

- Mil outros trechos de mil outros escritores convencervos-ão, senhores, que o mundo de hoje anda não só pior que o mundo debochado de Péricles e Aspásia, mas pior que o mundo ignaro do Medioevo trevoso e pior até que o mundo das utopias científicas e revolucionárias da Revolução Francesa! Nessas intermitências de progresso e regresso, círculos de princípios que formam a base de novas babéis, novas confusões de línguas e novos rebanhos voltando a velhos apriscos, só uma lição nos assoberba, a lição severa da História! (ANDRADE, 1973, p. 54).

Pelas comparações feitas no trecho acima, partindo sempre do presente, esvaziando-o, “... o mundo hoje anda pior que...”, o personagem que assume a fala chama a atenção para a necessidade de se conduzir os *novos rebanhos* “a “*velhos apriscos*”. Desse modo, o movimento se dá ao contrário, ou seja, o futuro, representado pelos “*novos rebanhos*” é que irão se nutrir de convicções do passado, “*velhos apriscos*”.

Com isso, o conceito de memória biparte-se em memória criativa e memória histórica, sendo esta “... a lição severa” e aquela, a lição da eterna busca, que tem por base a palavra multissêmica, para se atingir as direções e o tempo inusitados.

Muitos outros episódios que nos concitam a refletir sobre uma variedade de coisas, nos são apresentados por João Miramar, sempre dentro da dinâmica contida nos pequenos trechos que já apresentamos aqui. O significado da memória, bem como a apologia do discurso literário, perfazem o eixo sobre o qual gravitam todas as outras questões suscitadas em *Memórias Sentimentais de João Miramar*.

Considerando a sugestibilidade contida no próprio nome *Miramar*, podemos intuir melhor sobre o mosaico temático estampado em toda a narrativa, abrindo um vasto leque, *mirando* sempre o *mar* do discurso, construindo seu livro diferenciado de memórias, pela bricolagem de materiais diversos, compondo um painel de dimensões incalculáveis.

O mosaico de idéias e imagens sugerindo instalações dadaístas reúne objetos de naturezas várias num mesmo plano, a seqüência de narrativas, breves e inconclusas, faz de *Memórias Sentimentais de João Miramar* uma obra que não só provoca, mas realiza mudanças radicais no panorama das letras brasileiras. Além disso, soma-se também a diversidade temática e a variação das técnicas que aproximam as memórias de Miramar e atestam sua relação intensa com outras formas de arte como o Cinema, que aparece reiteradas vezes como citação na fala dos personagens e, ao longo de todo o texto como técnica de composição. À página 60, por exemplo, o cinema é citado numa carta da Tia Nair a Miramar como influenciador de comportamento: “... Tudo isso é por causa do cinema. Ela usa boca de Mãe Murray e o cabelinho de Bebê Daniels.” (ANDRADE, 1973, p. 60). Como técnica cinematográfica podemos destacar um momento de descrição de uma cena em que Miramar recorre a esse recurso, servindo-se de neologismos e jogos de imagens:

... corria a cabeleira curta para trás pela avenida longa de grama **selvática** e palmas, do centro achapado às areias inspiradoras de cenas **flmicas**.

[...] éramos a paisagem dentro da paisagem. (ANDRADE, 1973, p. 77).

A noção de movimento, própria do cinema, e a velocidade da cena descrita pelo narrador, provocam estímulos visuais e cria a sensação real de um acontecimento originado na virtualidade da linguagem. Temos aí pequenas e breves imagens, “*cabeleira*”, “*avenida*”, “*grama*”, “*palmas*” e “*paisagem*” que perfazem um conjunto denso, disponível aos olhos.

A própria Literatura também é questionada a todo o momento: “*E mostrava-nos versos dizendo-se partidário da poesia vagabunda mas cheia de alma.*” (ANDRADE, 1973, p. 33), “*Sonhávamos um livro de viagens*” (p. 39). No trecho chamado Literatura, Miramar alude a Machado Penumbra e descreve uma cena rica em detalhes, evocando uma viagem no tempo em que aparecem *novos bandeirantes*,

cow-boy, e principalmente, neologismos de grande peso como “*grandeloquou*”, encerrando com a seguinte sentença: “*E o trem tarratinhou saudades*”, sugerindo nos signos “*trem*” e “*saudades*” o sentido de transitoriedade e permanência das formas literárias que se sucedem e se entrelaçam, em movimentos de idas e vindas no tempo e no espaço. Corroborado essa idéia o trecho de número 93: “*Ele era o íntimo e falava-me da imortalidade da poesia e da mortalidade dos poetas inclusive ele mesmo.*” (ANDRADE, 1973, p. 68), deixando patente o exercício de auto-suficiência desta narrativa ao colocar em pauta suas próprias inquietudes com rigor e propriedade.

Outras formas de arte como a dança aparecem e são discutidas nas memórias de João Miramar:

- O Sr. Possui filhas?

- Sim. Tenho uma de seis anos.

- Ponha-a lá, ponha-a lá, se quiser salvá-la dos perigos contemporâneos. Ah! Lá não se dança o passo doble, meu caro senhor! O passo doble! Devia chamar-se a cópula de salão! Olhe, nós vivemos numa civilização de dancings... (ANDRADE, 1973, p. 101).

Elas atestam seu vasto horizonte, lembrando-se que o recorte citado, faz parte de um dos breves enredos, “ORDEM E PROGRESSO”, em que, num jantar de ano novo onde se encontravam presentes, grande número de pessoas de profissões variadas, falando de assuntos vários como é comum ao longo de toda esta obra.

A música também é mencionada aqui frequentemente. Desatacaremos um fragmento no qual Miramar promove um neologismo de rara beleza, realizando ao mesmo tempo, a ação performativa, o sentimento antropofágico e a alusão à música: “*Passara leito para casa diversa e fugas de expansões pianais e cachimbos sozinhos. Carlosgomava cinco atos sucos d`O Rapto das Sabinas.*” (ANDRADE, 1973, p. 39).

São cenas e coisas que vão se fundindo em um mosaico oscilante até formar uma imagem totalizante do ambiente urbano e moderno que serve de pano-de-fundo para as memórias de Miramar: “*Sírios itálicos japonizados no Far-west urbano*” (ANDRADE, 1973, p. 93). A mistura de raças no trecho em tela sugere também a mistura de linguagens e procedimentos, a mistura das formas literárias para se criar formas novas, no ambiente espesso, urbanizado e efervescente da palavra-cidade, do discurso-cidade e da cidade-letras das *Memórias Sentimentais de João Miramar*.

NOTAS

- ¹ Divino José Pinto – Doutor em Teoria da Literatura (UNESP), Professor Adjunto – PUC Goiás.
- ² Juscelino Alves de Oliveira – Mestre em Literatura e Crítica Literária – PUC Goiás.
- ³ Termo cunhado por Susanne Langer em seu livro *Sentimento e Forma*, com o intuito de dizer muito mais da qualidade do que da função da obra de arte.
- ⁴ Fenômeno de transformação de duas sílabas em uma, por elisão, crase ou sinérese, que é a passagem de um hiato, no interior da palavra, a ditongo.
- ⁵ Semelhança ou igualdade de sons em palavras próximas; uso do mesmo timbre vocálico em palavras distintas, esp. no final das frases que se sucedem.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Oswald de. *Memórias Sentimentais de João Miramar*, Rio de Janeiro, União coedição da Livraria José Olímpio, Editora Civilização Brasileira e Editora Três, 1973.
- CORTÁZAR, Julio *O Jogo da Amarelinha*, 6ª ed., tradução de Fernando Castro Ferro, Rio de Janeiro/São Paulo, Civilização Brasileira, 1987.
- ADORNO, Theodor W. *Teoria Estética*, Viseu, Edições 70, 1982.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis*, São Paulo, Editora Perspectiva, 2001. (Estudos/Crítica)
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética – a teoria do romance*, São Paulo, Editora Unesp/Hucitec, 1998.
- BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo, Martins Fontes, 1999.
- GENETTE, Gérard, JAUSS, Hans Robert, SCHAEFFER, Jean-Marie, SCHOLÉS, Robert,
- STEMPEL, Wolf Dieter, VIÉTOR, Karl. *Théorie des Genres*, Paris, Éditions du Seuil, 1986
- HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo*, história, teoria, ficção, tradução de Ricardo Cruz, Rio de Janeiro, Imago, 1991.
- PLAZA, Julio, *Tradução Intersemiótica*, São Paulo, Perspectiva, 2013.
- ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto I*, 5ª ed., São Paulo, Editora Perspectiva, 1996. (Debates/Crítica).
- _____. *Texto/Contexto II*, São Paulo, Editora Perspectiva/Editora de Universidade de São Paulo, Campinas, Editora da Universidade de Campinas, 1993. (Debates/Crítica).