

MEMÓRIAS SENTIMENTAIS DE JOÃO MIRAMAR: QUASE ROMANCE, QUASE SONHO

MEMÓRIAS SENTIMENTAIS DE JOÃO MIRAMAR:
ALMOST A NOVEL, ALMOST A DREAM

Thais Fonseca Nunes¹
Jarbas Couto e Lima²

RESUMO: O presente artigo trata de *Memórias sentimentais de João Miramar*, do escritor Oswald de Andrade, considerando que esta obra, na beira da condição do gênero romance, se aproxima de outra forma de prosa: o relato de um mundo onírico. Dentro da discussão da estética modernista, considera-se que há o surgimento de uma prosa tensionada que estaria próxima de uma nova forma considerada pela psicanálise, o *trabalho dos sonhos*, conforme Sigmund Freud.

PALAVRAS-CHAVE: prosa modernista; modernismo brasileiro; psicanálise; *trabalho dos sonhos*.

ABSTRACT: *This article is about the novel João Miramar Sentimental Memories, Memórias Sentimentais de João Miramar, written by Oswald de Andrade. We consider this narrative, on the edge of the novel genre condition, approaches another form of prose: the story of a dream world. Within the modernist aesthetic discussion, it is considered that there is the emergence of a kind of prose that would be close to a new form considered by psychoanalysis, the dream job, as Sigmund Freud.*

KEYWORDS: *modernist prose; brazilian modernism; Psychoanalysis; dream job.*

O modernismo trata-se de um período histórico específico que é marcado principalmente pelas ideias do novo, do desconcertante e do perturbador. McFarlane (1989) fala num espírito modernista que pode ser caracterizado por uma tentativa de integração das ideias de análise, reflexão, imagem reproduzida com as de fuga, fantasia e imagem onírica; concepção mecanicista e concepção

1 Mestra em Cultura e Sociedade pela Universidade Federal do Maranhão. Atua como Técnica em Assuntos Educacionais na Pró-Reitoria de Extensão. Autora do presente artigo resultado da pesquisa de Dissertação “Mira(gem) e sonho: modernismo e psicanálise em *Memórias sentimentais de João Miramar*”. Foi colaboradora de pesquisa financiada pelo CNPq sobre psicanálise e cultura brasileira do Prof. Dr. Jarbas Couto e Lima, orientador da dissertação supracitada e do presente artigo. E-mail: thais.cf@ufma.br

2 Professor Associado I da Universidade Federal do Maranhão com Doutorado e Mestrado em Linguística pela Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP (2005 e 1998), Especialização em Psicolinguística pelo Departamento de Psicologia da UFMA (1995), Graduação em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Maranhão (1993). Desenvolveu pesquisa financiada pelo CNPq sobre psicanálise e cultura brasileira. Possui experiência nas áreas de Antropologia, Linguística e Psicanálise. E-mail: jarbascel@uol.com.br

intuitiva do mundo. No modernismo, as barreiras instituídas entre o homem observador e o mundo observado estavam sendo progressivamente demolidas. Conforme McFarlane (1989), essa desconstrução vislumbrou no estudo freudiano dos sonhos uma possibilidade de dar conta de uma profunda tensão entre real e irreal, razão e irracionalidade, lógica e fantasia. “Foi ‘provado’ que a atividade onírica da psique, ao reunir e ordenar os elementos heterogêneos e desconexos próprios a ela executava um tipo especial de coerência, uma nova ‘lógica’” (BRADBURY; MCFARLANE, 1989).

Entender essa “ambivalência” se mostra como algo complexo. Para refletir sobre esse ponto tomaremos *Memórias sentimentais de João Miramar*, questionando em que aspectos essa obra pode ser pensada como modernista e em que sentido pode aproximar-se da psicanálise a partir da concepção freudiana de *trabalho dos sonhos*.

Há no modernismo o desenvolvimento de uma nova forma narrativa que oscila na fronteira da “[...] imitação das coisas exteriores a ela e uma arte que é uma elaboração internamente coerente” (FLETCHER E BRADBURY, 1989, p. 328). Nessa tensão dos limites da ficção, é recorrente, no romance modernista, conforme Fletcher e Bradbury (1989), o tema do artista retratado. Isso perpassa por uma compreensão sobre o próprio ato da criação literária e os limites do ficcional.

O estilo telegráfico das *Memórias de Miramar* em muitos momentos se aproxima de um estilo cinematográfico que, numa extrema busca de realismo, acaba por recair no engodo da subjetividade, num processo de indefinição dos lugares de mundo e sujeito. A prosa experimental de *Memórias* caminha com bastante dinâmica e flexibilidade pelos nomeados processos de fluxo de consciência e narrativa cinematográfica, numa relação entre o contar e o mostrar, das estratégias de ficção, conforme Wayne Booth (1961), completamente inovadora e que parece não estar distante dos processos manipulativos da palavra realizados pelo *trabalho dos sonhos*.

Memórias não possui um enredo complexo. Trata-se do decorrer da vida de João Miramar num contexto da urbanidade paulista. No entanto, este “romance” não trata daquela vida posta no papel para que tudo faça sentido, por isso não se pode caracterizar um enredo plenamente consolidado. Ele trata da vida, do mundo para além do papel, a vida em si mesma, não relatada como saber e experiência, mas como desconhecimento que retorna ao papel. A marca do texto de Oswald é o fragmento. Não há no texto ligações dos fatos sucessivos a fim de que eles ganhem um sentido de experiência de vida. Trata-se da própria movimentação da vida de Miramar, ali, posta no papel, mediante palavras muito próximas do ritmo lancinante e fragmentário da vida.

A montagem realizada no estilo cinematográfico de *Memórias* consiste num selecionar de determinados fragmentos, no entanto sem a ambição realista de

compor um mundo plenamente conhecido. Em *Memórias* é visível uma tensão da focalização quando observamos a realização de uma narrativa que, ao se querer icônica, mostrando o mundo em sua realidade, acaba por fundar a realidade do texto, ainda restrito aos limites da prosa, mas agora sendo entendido “[...] na realidade do texto como coisa de palavras” (CAMPOS, 2010, p. 105).

Conforme Antonio Candido (2004), uma das grandes marcas de inovação de *Memórias Sentimentais de João Miramar* é a sua composição como uma narrativa cinematográfica, sendo supostamente uma técnica pioneira na prosa brasileira até então. Partindo da classificação de Norman Friedman (2002) diríamos que *Memórias* possui uma focalização *modo câmera*, estando a obra supostamente no extremo do artifício da ficção do mostrar, marcado por uma descontinuidade cênica. Os 163 fragmentos da obra, de fato, nos revelam pedaços da vida de Miramar como se uma câmera tivesse sido ligada e desligada, diversas vezes, (in) discriminadamente.

O artifício mais óbvio de um contador de história é o truque de ir abaixo da superfície da ação dando a conhecer a mente e o coração de um personagem a partir de um ponto de vista que pareça confiável (BOOTH, 1961). O artifício da narrativa é para Booth (1961) a capacidade de um autor narrar aquilo que ninguém na chamada vida real poderia saber. É assim que o narrador de uma história lança de um só golpe um conhecimento direto e autoritário sobre sua personagem, fornecendo informações que nem uma pessoa, por mais íntima que fosse, poderia fornecer de forma completamente confiável. Esse narrador age como um Deus, fornecendo informações íntimas sobre a personagem que devemos aceitar para seguir na compreensão da história. O resultado dessa condução direta é a construção de uma narrativa confiável, na qual sabemos o que podemos esperar e o que devemos sentir. Essa retórica autoritária e direta nunca desapareceu completamente da ficção, conforme Booth (1961), mas quando se trata da ficção moderna o autor reconhece que há uma tentativa de renúncia dessa intervenção direta para deixar a própria história contar-se por si própria, não havendo supostamente alguém que guie o fio narrativo.

A complexa questão em torno das formas de narrar acaba por se reduzida entre a conveniente distinção de que mostrar é artístico e contar não é artístico. Assim, a defesa de uma *retórica da ficção* que privilegia a objetividade/impressoalidade do relato soa descabida, pois retirar os “comentários” da narrativa, as supostas formas de subjetividade explícita, não impede que a presença daquele que conta se imponha na forma do relato. Essa presença, para Wayne Booth (1961), ocorre na composição da movimentação narrativa que é feita a partir de determinadas escolhas daquele que conta: o autor implícito.

Booth (1961) repara que a intensa busca pelo “mostrar”, uma certa paixão pela neutralidade, pela verdade, surgida na literatura do século XIX, não consegue apagar completamente a figura daquele que conta. O jogo entre o mostrar e o contar da narrativa constituem a *retórica da ficção*, em especial da ficção modernista que, ao tencionar extremos, os põe em evidência. Em *Memórias*, obra considerada cinematográfica, nos deparamos com esse artifício de uma forma bem surpreendente. Reforçando a grande *ironia dramática* da obra temos o prefácio de Machado Penumbra, uma figura fictícia que nos permite pensar na grande confusão composta na própria obra entre autor implícito e narrador, visto que não há em *Memórias* uma enorme distância entre estes na configuração de Miramar como *narrador protagonista*, na nomenclatura de Friedman (2002), de uma obra cinematográfica.

O narrador João Miramar está em coincidência com a própria ideia de autor implícito, na medida em que o prefácio das *Memórias* é feito por alguém de seu círculo social. Assim é que Machado Penumbra, erudito do círculo pedante que cercava Miramar, prefacia a autobiografia do companheiro. No entanto, sabemos que tanto João Miramar e Machado Penumbra são personagens da ficção. O interessante artifício é Penumbra prefaciando a obra, tratando da própria condição de tensão, do desconcerto de uma narrativa que apesar de quadro é memória e sentimental, “[...] por que negá-lo?” (ANDRADE, 2004, p. 71). Penumbra e Miramar são de fato contados: às vezes está claro que é João Miramar que se conta ao utilizar-se claramente da primeira pessoa, no entanto, há momentos em que Miramar simplesmente mostra-se como “[...] produto improvisado e, portanto, imprevisto e quiçá chocante para muitos, de uma época insofismável de transição” (ANDRADE, 2004, p. 69).

A prosa de *Memórias* composta nesta peculiar forma narrativa é aquilo que Wayne Booth (1961) chama de prosa não sincera ou confiável. Para este autor um narrador que é porta-voz do autor implícito consegue dar confiabilidade sobre aquilo que conta, tal como nas narrativas do realismo. Nas obras modernistas há uma certa tensão, numa polêmica deliberada contra noções convencionais da realidade e a favor da realidade superior oferecida pelo mundo do livro que o artifício da ficção se evidencia. Nessa singular construção, há ainda a persuasão da ficção em questionar a própria condição fictícia com a saída e a entrada deliberada de um narrador dramatizado. A narrativa cinematográfica de Oswald de Andrade, de aspecto imagético, que poderia querer-se como neutra, utiliza-se de uma grande *ironia dramática*, colocando em tensão os extremos da *retórica da ficção*.

O relato onírico é também, assim, estranho e pouco confiável, já que quem conta geralmente não permanece confiante, certo de seu contar, ainda que esteja

certo ao menos de que viveu determinadas experiências enquanto dormia, já que o sonho é de fato uma vivência, conforme Freud (2010). No entanto a confiabilidade do relato não é algo que interessa ao *trabalho dos sonhos* que visa compor apenas uma forma que dê conta do conflito estabelecido entre o eu da vivência do desejo e o eu da censura onírica observadora. Essa tensão que marca o denominado *trabalho dos sonhos* na composição do relato onírico nos parece não estar distante da movimentação narrativa de *Memórias* que também pode ser pensada como uma forma estranha, pouco confiável e que põe em tensão uma instância observadora e uma vivência observada.

O ponto de correlação seria o conflito. O *trabalho do sonho* conforme Freud (2010) tenta dar conta de solucionar temporariamente o conflito do eu censor e do eu do desejo, esse conflito nuclear do psiquismo humano que se expressa nas (de) formações do discurso onírico, na composição de uma *nova forma*.

No início de *Memórias Sentimentais* temos uma espécie de composição de uma cena atual, no entanto, contada como uma lembrança do desencanto: Miramar é conduzido para um lugar sagrado, o oratório, por sua mãe para rezar de *mãos grudadas*:

O Anjo do Senhor anunciou à Maria que estava para ser a mãe de Deus.
Vacilava o morrão do 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 em baixo. Para que pernas nas mulheres, amém.
(ANDRADE, 2004, p. 73)

Neste fragmento cênico já nos deparamos com um simultaneísmo de ideias, marcados por contradições próprias do fluxo de um *pensieroso*, numa onisciência seletiva, conforme Friedman (2002), que se conta num momento de infância: mãe é Maria que é mulher com pernas. Profano e sagrado se misturam, ainda que com alguma tensão sobre as pernas das mulheres, às vezes presente, às vezes ausente.

Os quatro primeiros fragmentos poderiam funcionar como um início de um romance memorialístico de Miramar. Há cenas da infância que demonstram uma tensa relação da criança com os pais, um *Jardim de desencanto*. “No desabar do jantar noturno a voz toda preta de mamãe ia me buscar para a reza do Anjo que carregou meu pai” (ANDRADE, 2004, p. 74). A voz preta trata-se de uma sinestesia que nos remete à condição pictórica do sonho levada ao manejo da representabilidade. A narrativa imagética de *Memórias* tenta lidar com uma ruptura da sucessão que marca a composição do enredo encadeado num romance.

Conforme Freud (1996), o sonho é conhecido a partir de uma lembrança fragmentária que ocorre depois do despertar. Tais lembranças são principalmente

impressões visuais que simulam uma experiência e que se misturam a processos de pensamento, o saber do sonho, e expressões de afeto. Essa recordação trata-se do conteúdo manifesto dos sonhos que é frequentemente estranho, confuso. Apesar de estranho, o sonho pode ser tomado como inteligível, pois se trata de uma transcrição mutilada e alterada de estruturas psíquicas racionais inconscientes: os pensamentos oníricos latentes. Estes são transformados a partir da elaboração onírica para se converterem no sonho manifesto. Assim o conteúdo estranho e surpreendente do sonho é resultado de uma elaboração. A elaboração onírica submete o material dos pensamentos a mais estranhas das revisões.

A primeira dessas revisões que destacamos refere-se ao conteúdo manifesto ser de caráter pictórico, formando uma espécie de “quadro onírico”. Esse quadro, que é próprio do sonho, parece se aproximar das condições cênicas engendradas pela ficção modernista como resultado de uma nova concepção realista. A vivência, própria do conteúdo do sonho, está claramente presente em *Memórias* em sua composição como uma narrativa cinematográfica, extremamente ligada ao mostrar a partir da multiplicidade de quadros narrativos. Expressivo é, neste ponto, a cena em que Madô aparece, em *Bolacha Maria*, fragmento 9:

Passava os dias na sala violeta de Monsieur Violet. Ele nunca abria a janela da rua mas eram quatro horas por causa de uma escola da vizinhança que os meninos passavam conversando e jogando tostão e bolinha.

Lá dentro uma máquina de costura saía da gare.

Amanhecia na saleta abandonada pelo mestre. Era Madô de meias baixas saias curtas e pela mão vacilante nos palmitos o último rebento dos Violet. Ficava sorrindo pesquisando meus livros desenhos mapas do secreto Mundo. (ANDRADE, 2004, p. 76)

O aspecto da sala violeta do senhor *Violet* está carregado do artifício pictórico de cena, próprio de um sonho. Nessa lembrança cênica está Madô, um sorriso com meias baixas e saias curtas. O que resta da ideia de Madô são apenas pedaços de imagens atrelados a sentimentos. Observa-se, assim, que essa técnica cênica permite a composição de uma narrativa imagética. No sonho manifesto todas as relações internas lógicas entre os pensamentos latentes são perdidas. O conteúdo dos sonhos é assim marcado por uma simultaneísmo de ideias não conectadas que não estaria distante do movimento narrativo cênico de *Memórias*. Este é marcado por uma sobreposição de quadros que trazem informações sobre Miramar mais ou menos soltas, e que cria certa sensação de estranhamento, algo familiar que retorna como desconhecimento, efetuado na prosa modernista.

A segunda parte da revisão proporcionada pela elaboração onírica, que não consiste propriamente nas imagens sensórias, trata-se dos processos de condensação e deslocamento. Esta faceta da elaboração onírica é de suma importância

para compreender o sonho como uma forma que busca ser uma solução, ainda que temporária, de um conflito. A faceta imagética, pictórica do sonho refere-se ao aspecto de vivência alucinatória de um desejo inconsciente, moção própria do sonho. O pensamento inconsciente, conforme fala Freud em vários de seus trabalhos, não é marcado por um processo que se assemelhe ao julgamento. O que há no inconsciente é a repressão e esta se relaciona à questão trabalhada por Freud (2010) da compreensão da censura onírica. A repressão “[...] pode, sem dúvida, ser corretamente descrita como estágio intermediário entre um reflexo defensivo e um julgamento condenador.” (FREUD, 1996, p. 165). Os processos de condensação e deslocamento são um manejo, um trabalho de uma forma representativa que tenta dar conta de um conflito da vivência de um desejo inconsciente e uma instância censora, julgadora. O resultado disso é que no conteúdo dos sonhos não há nada que permita decidir à primeira vista que um elemento que admite um contrário está presente como um positivo ou um negativo, há apenas um único julgamento “[...] isto é *nonsense*.” (FREUD, 1996, p. 165).

Essa ausência quase total de julgamento é uma artimanha ficcional própria da narrativa modernista que buscava livrar-se de um realismo de *avaliação*. A *retórica da ficção* modernista se engendrou nessa perspectiva, evidenciando o insolúvel conflito de uma forma ficcional que sempre se estabelece numa tensão entre o contar e o mostrar, ainda que o contar esteja presente num julgamento único de que se trata de um total não sentido. No caso de *Memórias* é interessante observar que a força de sua ruptura, conforme Antonio Candido (2004), se dá pelo sarcasmo e pela ironia, o que evidencia a presença, ainda que implícita, de um julgamento daquele que conta, presente necessariamente numa narrativa, ainda que esta se queira puramente imagética. Este não parece ser propriamente o caso de *Memórias*. Além de se valer em seu prefácio de uma espécie de *autor intrometido* que põe uma personagem como prefaciador, Machado Penumbra, o faz num tom bem irônico ao expor deliberadamente os seus mecanismos de construto ficcional, numa clara crítica à autoridade e onisciência divina.

Esse artifício é frequente em *Memórias*. Esses trechos compostos pelos mais diversos artifícios são, a nosso ver, os mais próximos da lógica dos sonhos. Neles o eu sólido de Miramar se esvai e não mais identificamos claramente sua voz autoritária de eu narrador em primeira pessoa. Considerando, assim, que a condensação e o deslocamento se mostram como técnicas que visam solucionar um conflito numa forma de expressão na qual diferentes vozes pretendem se fazer ouvir, como ocorre no sonho e no chiste, podemos tentar relacionar o trabalho dos sonhos com a forma tensionada da prosa modernista a partir de uma observação da presença desses processos em *Memórias*. A compreensão da condensação e do

deslocamento consiste na própria compreensão de uma possível retórica do sonho, do artifício, do *trabalho do sonho* na composição de sua forma.

No decorrer da elaboração onírica há uma grande compressão dos pensamentos oníricos no conteúdo dos sonhos, algo a que Freud denomina de condensação e que justificaria o aspecto tão diminuto do relato onírico. Na técnica dos chistes, Freud (1996) também observa alguns notórios procedimentos resultantes do processo de condensação e que nos servem para pensar alguns procedimentos de *Memórias*. O primeiro deles e o mais óbvio é a brevidade, que é uma característica própria do relato onírico. Poderíamos simplesmente afirmar que *Memórias* é um “romance” breve, constituído por fragmentos mais breves ainda, que se reúnem a partir de uma descontinuidade cênica, uma colagem de cenas, numa espécie de montagem construtora de uma narrativa caótica que pouco está preocupada em explicar Miramar. Miramar é simplesmente mostrado por breves lapsos cênicos, sem um constructo explicativo. Ainda que estes elementos nos remetam a algumas características do sonho, eles, por si só, ainda não nos remetem a todos os aspectos da condensação onírica propriamente.

Num fragmento tão breve como o 75, *Natal*, poderíamos nos perguntar em que sentido haveria uma condensação, conforme a explicação freudiana. “Minha sogra ficou avó” (ANDRADE, 2004, p. 109). Nesta frase tão curta há uma série de ideias que de fato podem ser evocadas, mas a principal e predominantemente delas é a de que nosso protagonista, nesse fragmento, nos conta do momento em que teve seu primeiro filho, na época das festas natalinas. Ainda que haja um artifício de brevidade, há ainda a questão da brevidade estranha e enigmática própria dos sonhos. Vejamos um exemplo curioso de relato onírico do próprio Freud:

- I. [...] Meu amigo R. era meu tio. – Eu tinha por ele um grande sentimento de afeição.
- II. Vi seu rosto diante de mim, um tanto modificado. Era como se tivesse sido repuxado no sentido do comprimento. Uma barba amarela que o circundava destacava-se de uma maneira especialmente nítida. (FREUD, 2010, p. 84)

Nesse relato é notória a tentativa de descrever as sensações e imagens oníricas confusas como algo inteligível, e a distorção se apresenta como algo necessário nesse processo, produzindo um relato deveras peculiar e aparentemente absurdo. Da imagem do amigo/tio com rosto comprido e barba amarela carregada de grande afeição, Freud (2010b) realiza uma extensa interpretação que culmina na conclusão de que esse sonho seria uma expressão distorcida de um desejo. Esse pequeno registro guarda assim um volume grande de pensamentos oníricos, sendo uma forma distorcida que tenta dar conta dessa compressão.

Algumas formas dessa estranha brevidade em *Memórias* estariam mais próximas dessa característica dos sonhos: “Um inglês velho dormia de boca aberta

como uma boca enegrecida de túnel sob óculos civilizados” (ANDRADE, 2004, p. 91), ou, “O cachorro deitado tinha duas caras com uma de esfinge e cabelos de bebês” (ANDRADE, 2004, p. 95). Desses exemplos podemos visualizar mais claramente essa forma que além de breve é estranha e enigmática como os sonhos. Freud (2010) explica que a aparência fantástica do sonho advém da composição de elementos que nunca poderiam ter sido objetos de percepção.

Para entender melhor a condensação como processo da retórica dos sonhos, que pode estar presente em *Memórias*, passemos à compreensão de outra característica que se refere à formação de um substituto, um elemento nodal que corresponde à junção de outros vários. Nos chistes Freud (1996) observa esse processo a partir do uso múltiplo da mesma palavra ocasionando o duplo sentido, jogo de palavras como forma de unificação de sentidos e até mesmo na similaridade fônica que permite a condensação de ideias. Todorov (2013) entende a condensação como uma densidade simbólica advinda da sobredeterminação e conversão, entendidas como simultaneidade e sucessão de sentidos, havendo um transbordamento de significados.

A condensação em *Memórias* está próxima do uso de neologismos que também realizam essa condensação de ideias como o epíteto “vagamundear” para Pantico. Esse jogo de vagabundear, com vagar e mundo, revelam um Pantico vagabundo, sem amor aos estudos, pouco disciplinado, má companhia, mas que ainda sim teve uma bela oportunidade de vagar pelo mundo, viajar para diferentes lugares, mas sem uma educação refinada que de fato poderiam fazer dessas viagens um momento verdadeiramente proveitoso.

Em *Memórias* é constante o jogo com as palavras a partir de neologismos que guardam essa densidade significativa, muitas vezes com uma marca cômica, não distante do chiste, como ocorre com *Briticídio*, Fragmento 149, que trata do homicídio de Britinho. Há até mesmo registros de diálogos bem próximos de um chiste como no fragmento 148, *Corrida de Ganso*. “Mas honestamente o Britinho pelo telefone do Far-West propunha comigo um acordo honesto. – Aqui nong teng acordo. Teng pagamento!” (ANDRADE, 2004, p. 149). Como se pode perceber, há um jogo de sentidos numa forma que brinca com o não sentido e a formação de um sentido assim como no chiste: não há acordo, há na verdade uma exigência de pagamento, única forma de acordo honesto. Nesse artifício da palavra há ainda excertos marcadamente poéticos que parecem destacar, numa narrativa tão imagética, o artifício da palavra e a própria criação literária.

Interessante é o sentido das mulheres para Miramar que se desloca de tal forma a ponto de serem todas elas diferentes e iguais. Desde as pernas das mulheres, Madô, passando por Rolah, Célia e Celiazinha há um sentido sobre a mulher que se desloca intensamente entre acesso e não acesso a estas. Podemos tentar compreender

essa constante simultaneidade de personagens, que se movimentam entre si num jogo de semelhanças e diferenças pouco perceptível, como um processo expressivo não distante de outro processo de elaboração dos pensamentos oníricos: o deslocamento. Conforme Freud (2010), o deslocamento é um processo bem mais complexo e que guarda diversas complicações de entendimento por estar muito próximo da condensação, pois atuam juntos na representabilidade do sonho.

O deslocamento é demonstrado por Freud (2010) nos sonhos pelo fato de que as coisas que estão situadas na periferia dos pensamentos oníricos, e que são de importância menor, passam a ocupar uma posição central, aparecendo com grande intensidade sensorial no sonho manifesto, e vice-versa. Isto dá ao sonho a aparência de estar deslocado em relação aos pensamentos oníricos. Conforme Todorov (2013), no estudo dos chistes, alguns processo a que Freud (1996) relaciona como condensação não estão distantes de processos considerados como deslocamentos. A omissão, que é própria da condensação em sua compressão de sentidos em um só representante, está próxima de processos como a alusão e também daquilo que Freud denomina de “representação indireta” (1996). Nestes processos há uma evocação de sentido que não é o sentido primeiro e imediato da palavra, havendo assim a existência de mais de um sentido para uma mesma palavra, com um claro deslocamento de sentidos. Esses processos podem ser entendidos, conforme Todorov (2013), como tropos retóricos,³ no sentido de que deslocam um sentido literal das palavras e impõem em seu lugar um sentido novo, sem que o primeiro sentido desapareça. Porém, para Todorov (2013), o que é definitivo na ideia de deslocamento nos sonhos em Freud é uma relação de sentidos copresentes que geram uma incoerência.

Nos chistes, Freud (1996) observa que os deslocamentos se tratam não apenas de um desvio de um curso de pensamentos, mas também de representações indiretas, como no caso de alusões, analogias, ambiguidade de palavras e a multiplicidade de relações conceituais que estabelecem uma conexão na qual há um deslocamento de importância de um elemento a outro. Nesta forma de deslocamento no chiste é evidente o processo de sentido no não-sentido, decorrente de uma representação pelo oposto que, conforme Freud (1996), está próximo da questão da ironia, muito presente em *Memórias*. Para Todorov (2013), está claro que o deslocamento em Freud refere-se principalmente a uma incoerência entre um discurso e uma resposta. Há uma mudança de visão, de julgamento de uma palavra a outra, gerando uma incoerência, um estranhamento que permanece.

3 Para Todorov (2013) esse processo de substituição de sentidos está mais próximo da ideia de condensação. Assim, o deslocamento para ele não se constitui como um *tropos* propriamente.

Ocorre que no sonho há uma forma constituída por quadros estáticos e descontínuos nos quais não é possível entender a incoerência como ocorre no chiste. Neste, devido a uma constituição linear do discurso, com um antes e depois, é possível reestabelecer o sentido do não-sentido. No sonho o deslocamento se dá a partir desse compromisso da forma como solução de conflito, havendo uma substituição de associações internas, como ocorre com a similaridade e a conexão causal, por associações externas: as simultaneidades no tempo e contiguidade espacial típicas do sonho.

Em *Memórias*, ainda que seja possível realizar certas ligações de sentidos que parecem soltos e até mesmo traçar certas relações causais, há uma grande marca de simultaneidade e contiguidade no que se refere a tempo e espaço que faz com que se componha um relato memorialístico de fato estranho, sem a marca da explicação da narrativa. No traçado de Miramar, assim como nos sonhos, há uma representação marcada por um ou/ou numa relação de semelhança, consonância ou aproximação, sem a força da contradição, criando uma unificação pela identificação ou composição, conforme fala Freud (2010), no deslocamento nos sonhos. Essa forma de representabilidade, através do deslocamento, visa lidar com as condições severas da censura.

Freud (2010) explica que nos sonhos pode haver uma identificação ou produção de figuras compostas na representação de um elemento comum entre pessoas, um elemento comum deslocado e um elemento comum imaginário. Essa forma de deslocamento, conforme Freud (2010), facilita a condensação. Mas há outra forma de deslocamento identificada por Freud (2010) em que há uma substituição de um elemento por outro, criando certa ambiguidade que não visa ser traduzida, uma incoerência como ponto de desvio de um olhar, na criação de novos sentidos constantes de uma narrativa que se desfragmenta enquanto memória e enquanto romance.

O deslocamento nos permite pensar a composição de um relato em que não há um eu centrado, de olhar único na composição de uma narrativa coerente. Miramar não nos é apresentado em sua coerência, mas em sua incoerência, estranhamento e incompatibilidade. O deslocamento que consideramos mais interessante nesse sentido está no estranho deslocamento das “personagens” femininas que rodeiam (in)coerentemente a vida de Miramar: a mãe, as pernas das mulheres, Madô, Rolah, Célia e Celiuzinha, como se todas elas fossem uma só num único momento e num único espaço, mas também diferentes em suas naturezas constitutivas, no retrato que se apresenta julgado aos olhos de quem o vive/viveu. Estas figuras deslocadas se inserem na dúvida constitutiva própria do traçado narrativo como algo que pode ser real ou apenas imaginado, desejado, do eu que vive a experiência e do eu que observa e julga essa experiência a partir de uma certa distância, o mostrar e contar tensionados da narrativa modernista.

Vejamos essa possibilidade de leitura de um deslocamento a partir da movimentação narrativa em torno da ideia de mulher em *Memórias sentimentais de João Miramar*. A narrativa inicia a partir da vivência de um conflito infantil em torno do jogo de ausência/presença das pernas das mulheres. Esse acesso às pernas femininas se movimentará ao longo de *Memórias* ganhando novas formas carregadas de um afeto diferenciado. As pernas das mulheres na infância estão carregadas de curiosidade acerca de suas possibilidades. Há, por exemplo, as pernas de Madô reveladas pelo uso de meias baixas e saias curtas, mas há também as pernas de uma velha, no fragmento 6, *Maria da Glória*

Preta pequenina do peso das cadeias. Cabelos brancos em um guarda-chuva.
O mecanismo das pernas sob a saia centenária desenrolava-se da casa lenta à escola pela manhã branca e de tarde azul.
Ia na frente bamboleando maleta pelas portas lampiões eu menino.
(ANDRADE, 2004, p. 75, grifo nosso)

Essas pernas se instituem num jogo de presenças e ausências na qual a mulher também lhe parece algo presente e vetado: “Saí de D. Matilde porque marmanjo não podia continuar na classe com meninas” (ANDRADE, 2004, p. 76); “Não disse nada do que queria dizer a Madô” (ANDRADE, 2004, p. 77). Na carta da prima Nair a Pantico nota-se uma curiosidade em torno do homossexualismo feminino que distancia o homem da mulher: “Mas... nunca vi que espírito civilizado elas têm. Pois como elas não têm moços para namorar elas namoram-se entre si. Todas têm um namorado como elas dizem e é uma outra menina: uma faz o moço e outra a moça.” (ANDRADE, 2004, p. 79). Essas pernas inacessíveis na infância, que levam a mulher para longe, começam a ganhar um novo significado na juventude, principalmente quando Miramar ganha o mundo em viagens pela Europa. As mulheres se tornam agora tão presentes a ponto de serem deglutidas. “Uma italiana de olhos imóveis chupou-me como um grog” (ANDRADE, 2004, p. 85):

Madama Rocambola mulatava um maxixe no dancing do mar.
Esquecia-me olhando o céu e a estrela diurna que vinha me contar salgada do banho como estudara num colégio interno. Recordava-me dos noivados dormitórios das primas.
Uma tarde beijei-a na língua. (ANDRADE, 2004, p. 87)

A inacessibilidade às mulheres advindas da recordação do homossexualismo do dormitório das primas se impunha como necessidade de abocanhar as mulheres acessíveis. Essas mulheres poderiam agora permanecer atadas, sem possibilidade de fuga: “E uma mulher de amarelo informava a um esportivo em camisa que o casamento é um contrato indissolúvel” (ANDRADE, 2004, p. 91). O fragmento 50 nos parece decisivo na evidência desse deslocamento em torno do jogo de

ausências e presenças da mulher: “A voz das filhas pródigas gritou para novos personagens que era Madô na Butte” (ANDRADE, 2004, p. 94). A Madô, representante das pernas inacessíveis, agora retorna, como filha pródiga, em novas personagens que se apresentam nos novos horizontes de possibilidades de sua viagem.

Ao retornar, João Miramar se depara com uma mulher na qual acredita que estará definitivamente acessível a ele, no entanto, será justamente ela que o fará viver novas experiências da mulher perdida e das pernas inacessíveis, a prima Célia. João Miramar a come: “E meus olhos morenos procuraram almoçar os olhos de prima Célia” (ANDRADE, 2004, p. 98), chegando ao comprometimento. No entanto, ele começa a perceber que esse laço não lhe é seguro: “A lua substituiu o sol na guarita do mundo mas o dia continuou tendo havido entre nós apenas uma separação precavida de bens” (ANDRADE, 2004, p. 100). A lua e o sol passam a ser utilizados para retratar a distância e a proximidade das mulheres, respectivamente. O casamento com Célia deveria ser só luz, mas já há um traço de trevas, a separação de bens, um indício de uma união falha, que não pode ser definitiva. Em *Sossegadas carambo-las*, fragmento 72, o erudito Dr. Pilatos diz a Célia que seu marido se parece com Telêmaco, aquele que foi em busca do pai para que nenhum homem tivesse acesso a sua mãe Penélope, uma mulher que se tornou inacessível a qualquer homem, devido a artimanhas que sempre adiavam a possibilidade de espera do retorno de Ulisses.

Mas eis que (re)surge a antiga experiência da juventude na Europa de acesso às pernas, a jovem estrela cinematográfica de sua viagem libertadora, Mlle. Rolah, a *Promessa Pelada*: “Agora todas as manhãs, eu surgia esperá-la na sala de visitas [...] E branca e nua dos pequenos seios em relevo às coxas cerradas sobre a floração fulva do sexo, permaneceu numa postura inocente de oferenda” (ANDRADE, 2004, p. 120). Com Rolah, as pernas tornavam-se oferendas, a posse completa e inteira. Ela torna-se assim nova configuração do desejo pelas pernas que se deslocam ao longo da obra, configura-se como *Nova Esfinge*: “[...] para se expressar o que a humanidade tem de mais fatal, falava-se: Cleópatra, Catarina de Médicis, Impéria e a jovem estrela cinematográfica Mlle. Rolah” (ANDRADE, 2004, p. 121).

O acesso às pernas a partir de Rolah parecia, no entanto, ser um acesso que poderia se tornar definitivo com Célia. A atriz de cinema abriu caminhos para Miramar na indústria cinematográfica. “Célia era rica, eu pobre” (ANDRADE, 2004, p. 122), mas o cinema tornaria Miramar mais rico que Célia e, assim, não haveria mais separação de bens, não haveria mais nenhuma separação. Mas no fragmento 103, *Finanças Matrimônias*, nos deparamos com uma cena em que a própria Célia se faz inacessível: “Só acho que é uma asneira esse negócio de cinema, em que você se meteu sem me falar” (ANDRADE, 2004, p. 124). Miramar parece observar um estranho distanciamento de Célia que se aproximava de outro homem, o Dr. Pepe Esborracha.

Depois que tu partiste a Celiazinha estava um pouco abatida, caiu doente com resfriado. Há seis dias que o Dr. Pepe Esborracha vem vê-la todos os dias no Ford de Pindobaville. Felizmente já sarou por que os remédios foram muito acertados. Ele é muito bom médico. (ANDRADE, 2004, p. 122)

É importante notar com relação a esse fato que a relação de Célia com o Dr. Pepe Esborracha se dá nos contornos de uma narrativa não confiável, no entendimento de Wayne Booth (1961). Na tensão entre mostrar e contar se desenvolve um artifício em que o julgamento de quem conta transparece, mas não é confiável, certo e irrefutável. Nesse sentido a relação de Célia com Dr. Pepe está inserida no jogo de sentido em torno do deslocamento das pernas das mulheres que se aproximam e se distanciam. Miramar, conforme seu próprio nome, ainda cria esperanças em “[...] dias marinhos de promessas e beijos” (ANDRADE, 2004, p. 128). E a esperança às pernas permanece ao longo de sua trajetória:

Com vesperais
Desenvoltas tennis girls
No Paulistano
Paso doble (ANDRADE, 2004, p. 135)

O *paso doble* se impõe como a nova forma de anseio às pernas sempre inacessíveis. Este passo de entrelaçamento guarda um sentido de posse do homem pela mulher. Este *doble* não permanece, Rolah não garante Célia, nem Célia garante Rolah, ambas as pernas desaparecem. A *lâmpada loira* e a *preguiça solar* de um feliz casal desaparecem e a vida antes idealizada por um *crayon*, era agora verdadeiramente traçada por um rabisco: “Andar de cima, decretavam-se vidas com rabiscos margeantes do desenvolvido selório papelado de cartório” (ANDRADE, 2004, p. 147). Com o “fora” de Rolah e a separação seguida da morte de Célia, restava a João Miramar sua Celiazinha. A esta, no entanto, restava render-se, suas pernas deveriam ser resguardas e tornadas inacessíveis.

- 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 paso doble, meu caro senhor! O paso doble! Devia chamar-se a cópula de salão! Olhe, nós vivemos numa civilização de dancings... (ANDRADE, 2004, p. 153)

O deslocamento de sentido das pernas inacessíveis leva Miramar a um retorno ao infantil que sempre permanece no adulto e do adulto que olha para sua condição infantil. Há uma espécie de rendição afinal às condições de seu mundo burguês, mas sempre numa perspectiva narrativa pouco confiável:

Porque nós, meus colegas, meus amigos, neste vale de emoções, de apogeu e de quedas de Ícaros, vivemos apenas o romance da eterna pesquisa, da eterna procura, da eterna recherche, da eterna mágoa da miragem! Mas não fiquemos apenas na visão desse desejo do impossível que a todos nos inquieta e comove. Prossigamos na realização do Inacabado, do Irrealizável, do Incrível, alcancemos a promessa lantejoulante do Nada! À mulher, ergo a minha taça de vencido! (ANDRADE, 2004, p. 154)

O olhar que se descobre como miragem, o mirar para a realidade como sonho, como algo inacessível irrealizável, o desejo impossível é reconhecido a partir de um rendimento à mulher. Da mãe à filha realizou-se um deslocamento de sentidos como um *Ping-pong*, fragmento 158:

Miramar a vida é relativa
O acontecido não teria sido
Se nascesses só
Sem a mãe que te deixou virtudes caladas
O acontecido te ofertou
A filhinha de olhos claros
Abertos para os dias a vir
És o elo duma cadeia infinita [...] (ANDRADE, 2004, p. 156)

O olhar minucioso da narrativa nos mostra quadros sem sombras que se revelam como um excesso quase desorientador de claros, conforme Moraes Neto e Holanda (1974). Miramar percebe que o sol de realização ao acesso era-lhe um motivo para o ofuscamento e a cegueira, as sombras que o acompanhavam. “Miramar é realista. Suas imagens, objetivas. Desnor-teiam pela audácia” (MORAES NETO e HOLANDA, 1974, p. 220).

A interpretação dos sonhos ao construir seus trajetos associativos, num caminho contrário ao da elaboração onírica, parte das palavras do relato onírico como se partisse de coisas. A palavra tratada como coisa em Freud também ocorre na prosa modernista conforme podemos evidenciar na tensão ficcional do mostrar e do contar de uma narrativa como *Memórias Sentimentais de João Miramar*, que se configura quase com um romance, quase como um sonho. A palavra-coisa, que nos remete à permanente discussão da *palavra conflitante*, parece nos permitir relacionar literatura e psicanálise no âmbito do modernismo e, ainda, a considerar Sigmund Freud e Oswald de Andrade interligados por uma lógica que é própria do modernismo e que tem por pretensão resgatar a difícil questão da ficção em suas variantes de imitar e criar. Desta forma persiste, por meio da literatura e da psicanálise, uma reflexão permanente sobre os critérios da lógica, em especial a racional, como desafio à compreensão das diversas formas de pensamento.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Oswald. *Memórias sentimentais de João Miramar*. São Paulo: Globo, 2004.
- BOOTH, C. Wayne. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: The University of Chicago Press, 1961.
- BRADBURY, Malcom; MCFARLANE, James (org.). *Modernismo: guia geral 1890-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- CÂNDIDO, Antônio; CASTELLO, J. Aderaldo. *Presença da literatura brasileira: história e antologia*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- CONRAD, Joseph. Sobre uma Esthetica Dynamista. *Estética: 1924/1925*, edição facsimilada. Rio de Janeiro: Gernasa, p. 123-126, 1974.
- FREUD, Sigmund. *Interpretação dos sonhos*. São Paulo: Folha de São Paulo, 2010.
- _____. [1919] O estranho. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*. vol. 17. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, 1989, p. 275-314.
- _____. Os chistes e sua relação com o inconsciente. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*. vol. 8. Rio de Janeiro: Imago, 2006.
- FRIEDMAN, Melvin J. O romance de simbolista: de Huysmans a Malraux. In: BRADBURY, Malcom; MCFARLANE, James (org.). *Modernismo: guia geral 1890-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- FRIEDMAN, Norman. *O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico*. Trad. de Fábio Fonseca de Melo. *Revista USP*, São Paulo, n. 53, p. 166-182, março/maio 2002.
- HOLLINGTON, Michael. Svevo, Joyce e o Tempo Modernista. In: BRADBURY, Malcom; MCFARLANE, James (org.). *Modernismo: guia geral 1890-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- MCFARLANE, James. O espírito do modernismo. In: BRADBURY, Malcom; MCFARLANE, James (org.). *Modernismo: guia geral 1890-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- MORAES NETO, Prudente; HOLLANDA, Sergio Buarque. Oswald de Andrade – Memórias Sentimentais de João Miramar – São Paulo, 1924. *Estética: 1924/1925*, edição facsimilada. Rio de Janeiro: Gernasa, 1974, p. 218-222.
- TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas*. Rio de Janeiro: Vozes, 1997.
- TODOROV, Tzvetan. La Retorica de Freud. In: TODOROV, Tzvetan. *Teorías del símbolo*. Monte Avila Editores, C.A. Disponível em: <bookos.org>. Acesso em: maio de 2013.

Recebido em 09.12.2015

Aceito em 18.05.2016