

FORMA E MEMÓRIA: O PROJETO ESTÉTICO DE OSWALD DE ANDRADE EM SUA AUTOBIOGRAFIA

Alex Fogal (UFMG)

Resumo: Oswald de Andrade é um dos autores da literatura brasileira que demonstra maior consciência acerca da forma e composição literária. Visto isso, o presente artigo investe na idéia de que seu livro de memórias, *Um Homem sem Profissão: Memórias e confissões. Sob as ordens de mamãe* (2002), se enquadra no projeto estético observável na sua criação romanesca e poética.

Palavras-chave: Oswald de Andrade, Memória, projeto estético

Abstract: Oswald de Andrade is a brazilian writer that shows more accurate conscience about the esthetical form and the literature composition. Related to this, this article is based on the idea that his autobiographical book, *Um homem sem profissão: Memórias e confissões. Sob as ordens de mamãe* (2002), is part of the fictional project of the writer observed in your romances and also in your poetry.

Keywords: Oswald de Andrade, Memory, esthetical project

1. Aspectos Gerais

A importância de Oswald de Andrade para a literatura brasileira é algo muito fácil de ser constatado. Para isso, basta observar a produção romanesca, poética e ensaística do autor e os estudos críticos realizados sobre elas. Porém, um ponto pouco discutido em relação à totalidade da obra do autor é a escrita de sua autobiografia, intitulada *Um homem sem profissão: sob as ordens de mamãe*, obra que teve sua primeira edição em 1954.

Apesar do considerável volume de trabalhos que abordaram a obra de Oswald, poucos se dedicaram exclusivamente às suas memórias, talvez pelo fato de existir uma tendência muito forte em se considerar as produções autobiográficas simplesmente como “documentos” que possuem importância apenas no que tange a biografia do autor.

No presente artigo, parto de um pressuposto um pouco diferente a respeito dessa obra. Pretendo demonstrar aqui, como as memórias do autor são constituídas a partir de um projeto poético identificável na totalidade de sua obra, ou seja, como a sua autobiografia segue dentro de seu projeto estético, mantendo o mesmo estatuto formal que o escritor utiliza em outras criações. A partir disso, torna-se importante tentar abordar *Um homem sem profissão* como obra que vai além de um simples auxílio para a compreensão da vida e da obra de Oswald, mas sim como mais uma construção literária onde o autor emprega seu estilo. Ou seja, não pretendo estabelecer uma hierarquia entre as produções do escritor abordando sua autobiografia apenas como um tipo de “chave” para que seus romances e poesias sejam compreendidos de modo mais eficiente, mas

sim entendê-la como mais um objeto artístico no qual os elementos memorialísticos aparecem estilizados, dramatizados ficcionalmente pelo narrador.

Para atingir tal intuito, torna-se indispensável lidar com suas produções romanescas e também parte de sua poesia, para que o paralelo seja estabelecido de maneira mais pertinente e fundamentada. Assim sendo, serão de grande valia algumas considerações sobre os dois romances mais conhecidos do autor, que formam o chamado par “Miramar-Serafim”, respectivamente *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924) e *Serafim Ponte Grande* (1933). Será relevante também a observação de alguns aspectos de sua poética na obra *Pau-Brasil* (1925).

Será buscada, portanto, uma perspectiva de análise que objetivará apreender a autobiografia de Oswald como obra que utiliza a memória como elemento estruturado pelo movimento da ficção, o que cria a necessidade de entender como se dá a transposição do plano real para o ficcional na estética oswaldiana, ou seja, é importante observar como os fatos que dão origem à narrativa são deformados pela performance mimética do narrador. O estudo de tal técnica narrativa permitirá entender as memórias dentro do plano da invenção estética a partir de uma noção dialética da *mimesis* (WAIZBORT, 2007, p. 23-25).

2. Relação entre memória e poética

A estrutura formal observada na totalidade da obra de Oswald já foi relacionada anteriormente com a estética observável em *Um homem sem profissão*, no entanto, nenhum dos estudos que fizeram isso se preocuparam em investigar essa relação um pouco mais a fundo.

No prefácio das memórias, Antonio Candido afirma que Oswald “fez da vida romance e poesia, e fez do romance e da poesia um apêndice da vida”, o que demonstra a forte relação existente entre o elemento memorialístico e a construção estética do autor (CANDIDO, 2002, p.12). Nota-se que no livro em questão, o autor não se preocupa em estabelecer um traçado totalmente coerente de seu próprio “eu”, o que exigiria uma forte confluência entre vivido e acontecido. Nem ao menos as impressões do autor sobre a vida ou as pessoas que o cercam são observadas num sistema fechado e estabelecido. Na obra, tudo se encontra mesclado, não há independência entre o pólo do “eu” e o pólo do mundo. O próprio escritor não vê sua vida separada da obra, pois exhibe plena consciência do processo de estilização que transpõe os fatos vividos para o plano literário. Um exemplo disso é a afirmação do autor no segundo prefácio que escreveu para *Serafim Ponte Grande* sobre o conteúdo do romance: “Epitáfio do que fui” (ANDRADE, 1996, p.39.)

3. A forma sempre presente

A forma poética desenvolvida por Oswald de Andrade tem como principais traços o caráter de inovação e a ânsia de ruptura, o que já foi suficientemente apontado

por muitos estudiosos. Assim sendo, torna-se importante entender como tal método de composição pode ser desenvolvido pelo autor.

Pensando nisso, é relevante lembrar do contato de Oswald com as vanguardas européias, um tema que aparece em quase todos os estudos críticos sobre o escritor, sendo realmente um ponto visível em suas obras. O crítico Haroldo de Campos chega a dizer que a influência de tal conceito artístico na obra do autor é tão grande, que vai além da assimilação da prática literária futurista, uma vez que ao lermos os textos de Oswald, parece que observamos a “transposição imediata de suas descobertas pictóricas nas exposições de Paris” (CAMPOS, 1999, p.31-32). O estilo chega a ser denominado pelo crítico como “cubo-futurismo-plástico-estilístico” (CAMPOS, 1999, p.32).

Esse método de narrativa altamente relacionado às vanguardas européias é uma constante na estrutura dos romances de Oswald. Vide o seguinte trecho de *Memórias sentimentais de João Miramar*:

Um cão ladrou à porta barbuda em mangas de camisa e uma lanterna bicor mostrou os iluminados na entrada da parede. O cachorro deitado tinha duas caras com uma de esfinge e cabelos bebês. Mas a calçada rodante de Pigalle levou-me sozinho por tapetes de luzes e de vozes ao mata-bicho decotado de um dancing com grogs cetindas pernas na mistura de corpos e de globos e de gaitas com tambores. (ANDRADE, 1999, p.60).

Na visão de Haroldo de Campos, esses são trechos nos quais as cláusulas se encontram e se interceptam como planos, os atributos saltam do engaste e efetuam um deslizamento de uma superfície semântica à outra (CAMPOS, 1999, p.32). É interessante notar também o trabalho com as imagens se seccionam como se fossem providas de arestas. No romance *Serafim Ponte Grande* também pode ser observada uma construção narrativa parecida:

Mulheres fendidas colocam pandeiros nos corações dançarinos, com cabelos de peopaias, sob as árvores degoladas do verão.
No espaço das mesas bem toalhadadas, mulheres sincopam como bandeiras, como dínamos nos braços esmaltados de São Guido (ANDRADE, 1996, p.111).

Esse tipo de uso da linguagem também é muito comum na escrita da autobiografia do modernista. Assim como se observa nas idéias contidas no manifesto futurista do italiano Marinetti, o texto de Oswald faz uso de um simultaneísmo que aponta como objetivo trabalhar com as palavras em liberdade. Segue abaixo um exemplo desse traço constante da prosa oswaldiana:

Na Calábria, no fundo do grande mar triste e silencioso, o sol estava envolvido de roxo como um Cristo de Semana Santa.
E dos desmaios violetas dispersos em redor, criou-se um momento uma figura de mulher céu acima, alongou o braço fantástico, chamou. Pensei em mamãe. (ANDRADE, 2002, p.112.)

Nesse trecho fica explícito o movimento agressivo e acelerado da narrativa, além de uma ânsia de desconstrução da sintaxe. O próprio autor revela em suas memórias: “mesmo as coisas mais espantosas nunca me espantaram. Encaixo tudo, somo, incorporo”. (ANDRADE, 2002, p.61.) Nessa passagem é como se o narrador de si mesmo da autobiografia revelasse a sua própria poetologia, misturando a maneira de enxergar a vida com o método de escrever as obras.

Nesses trechos é observável também a rica orquestração de imagens empreendida pelo narrador, dispostas a partir de um movimento de desordem. Aliás, esse trabalho com a composição imagética é outro ponto constante na estética empregada pelo autor, uma vez que se observa em suas obras um método peculiar de montagem. Apesar da aparente ordenação caótica, os fragmentos imagéticos das obras podem ser agrupados em estruturas que se reúnem de acordo com uma determinada lógica. Essa lógica, que é fundamentada a partir do plano visual, pode ser definida como uma junção de imagens muitas vezes heterogêneas num todo formado por movimentos de combinação ou justaposição, arranjados para ilustrar uma associação de idéias (JACKSON, 1978, p.20).

O crítico Kenneth Jackson (1978) compara a composição fragmentária de Oswald com um álbum de fotografias, que revelariam as experiências do narrador em circunstâncias diversas, algo como uma prosa cinematográfica. Nesse sentido, quem estabelece um interessante paralelo é Haroldo de Campos, que define o estilo de narrar do autor a partir de um método “eisensteiniano”. A referência nesse caso é ao cineasta russo Sergei Eisenstein, conhecido por ter aplicado um método de montagem revolucionário no plano da estética, pois suas considerações não se limitam ao cinema. Para Eisenstein, um realizador forma uma nova idéia a partir da fusão ou colisão de planos até então vistos como independentes demonstrando um ideal de estética muito próximo àquele que pode ser observado no autor de *Um homem sem profissão*, uma vez que considera a idéia segundo a qual a arte é o conflito entre a lógica da forma orgânica e a lógica da forma racional (EISENSTEIN, 2002). Podemos ver esse movimento na narrativa de Oswald quando o narrador de suas obras não se preocupa em aparar as arestas que resultam de sua junção de imagens vistas como incongruentes, mas que são associadas justamente para ressaltar o conflito. Um exemplo de tal construção é o seguinte trecho das memórias:

O transporte do corpo para a câmara funerária armada na sala. Estamos morando numa casa grande de esquina da Rua Augusta. Faço a barba à gilete, sem perceber bem o que se passa. Cornélio Pires e outros amigos compareceram (ANDRADE, 2002, p.189.)

Apesar dessa montagem baseada no conflito, há uma lógica que organiza a escrita do autor, como foi dito anteriormente. Apesar do próprio autor afirmar que “Este livro é uma matinada” (ANDRADE, 2002, p.33), a forma adotada não é fundamentada pelo caos puro. Isso pode ser observado em *Serafim Ponte Grande*, no qual a desconstrução do modelo habitual em capítulos é capaz de produzir um efeito desagregador, sem que, no entanto, deixe de existir um ténue – mas efetivo – fio condutor (CAMPOS, 1996, p.7). Tudo isso nos leva a reconhecer uma unidade

macrosintagmática da narrativa.

Novamente é válido lembrar das técnicas de montagem de Eisenstein, que nos mostra que numa obra de arte construída a partir do método de montagem intelectual, como a de Oswald, os elementos que sustentam a obra como um todo, perpassam todas as suas partes constituintes. A partir da perspectiva de Engels, o cineasta russo demonstra como um mesmo critério formal é capaz de impregnar cada área que se coloca como constituinte da obra. As leis artificiais ou estéticas passam a se assemelham às leis naturais (EISENSTEIN, 2002, p.147-149).

Tais características são comuns não apenas ao plano da prosa de Oswald, mas podem ser observadas também em sua produção poética. Vera Lúcia de Oliveira afirma que as imagens nas obras do escritor nunca são estáticas, mas sim apresentadas de maneira dinâmica, como no cinema:

O que imediatamente ressalta aos olhos, em *Pau-Brasil*, é o estilo telegráfico, epigramático, das breves e incisivas poesias, em que as imagens são montadas por um processo de justaposição e a pontuação é totalmente abolida. Nunca se vira na poesia brasileira uma tal síntese de concisão. (OLIVEIRA, 2002, p.109.)

Observa-se, portanto, que o autor realmente possuía um projeto estético abrangente, uma vez que não fica apenas no plano da sua produção em prosa. Essa estética do fragmentário, (mas não puramente caótico) empregada pelo escritor é capaz de realizar uma representação da realidade que a coloca como mutável e assimétrica. Tendo a metonímia como tropo privilegiado, tal construção formal favorece a percepção de seres e coisas, não em sua plenitude e totalidade, mas a partir de segmentos e de pequenas partes (OLIVEIRA, 2002, p.111). Na autobiografia, nota-se o mesmo método de composição nas descrições realizadas pelo narrador:

O pano se levantou e eu vi a Grécia, não a Grécia livresca dos sonetões de Bilac que toda uma sublitteratura ocidental vazava para a colônia inerte. Eu vi de fato a Grécia. E a Grécia era uma criança seminua que colhia pedrinhas nos atalho, conchas nas praias e com elas dançava. (ANDRADE, 2002, p.150.)

Nesse trecho da obra, observa-se como a descrição da Grécia inteira pode ser resumida em apenas uma imagem de criança seminua, instaurando assim, uma linguagem metonímica também na produção em prosa. A partir disso, é notável a habilidade com que o autor plasma uma fusão entre prosa e poesia. Pode-se dizer que a técnica de escrita de Oswald representa de maneira efetiva alguns pressupostos da lírica moderna, como por exemplo, a utilização dessa desarmonia dos fragmentos (apesar de ser apenas aparente) para aliviar-nos do contato com uma beleza tradicionalmente concebida e nos afastar da monotonia. Nota-se a preponderância da vontade da forma sobre a vontade da simples expressão (FRIEDRICH, 1978, p.33-40).

Ainda no que diz respeito às técnicas de construção da forma textual nas memórias, pode-se notar um outro elemento que configura a poetologia de Oswald de Andrade no todo de sua obra: a mescla ou a justaposição de gêneros. O crítico Kenneth

Jackson chama tal tendência de “paródias estilísticas”, como quando aponta tal tipo de técnica no romance *Serafim Ponte Grande*: “Os quarenta e seis fragmentos em que se contam aventuras de Serafim na Europa são únicos por sua justaposição de cartas, diálogos, poesia e teatro, numa colagem crítica”. (JACKSON, 1978, p.71.). O texto oswaldiano é entendido como uma construção capaz de incorporar em si materiais literários bastante heterogêneos, como, por exemplo, colocar dentro de um mesmo espaço textual paródias de convenções e normas, fusão de poesia e prosa, termos chulos, imagens grotescas, o erro gramatical ao lado do pedantismo letrado, discursos, cartas e outros mais (FARINACCIO, 2001, p.195-196.). Muitas vezes associada ao estilo de James Joyce (claro, sempre com as devidas ressalvas), essa trama babélica do texto pode ser observada de modo bem explícito também no romance *Memórias sentimentais de João Miramar*. Um exemplo pode ser tomado quando o narrador anuncia o casamento da sogra do protagonista por meio da inserção direta de uma paródia estilística dos convites para a cerimônia: “O conde José Chelinini Della Robia Grecca e D. Gabriela Miguela da Cunha participam a V. Exa. O seu casamento. Nice”. (ANDRADE, 1999, p.76.).

Esse hibridismo estilístico observável nos romances pode ser encontrado também na poesia do autor, que através de efeitos parodísticos e satíricos, realiza o pastiche de materiais retirados dos mais diferentes setores, como textos jornalísticos, fragmentos de cartas, anúncios publicitários e vários outros (OLIVEIRA, 2002, p.113.). No poema a seguir, contido na obra *Pau-Brasil*, nota-se uma paródia em relação à linguagem das cartas do período do descobrimento do Brasil:

As fontes que ha na terra sam infinitas
Cujas águas fazem crescer a muytos e muy grandes rios
Que por esta costa
Assi da banda do Norte como do Oriente
Entram no mar oceano (ANDRADE, 2003, p.110).

Da mesma forma observada nos romances e na poesia, o narrador de *Um homem sem profissão* coloca sem aviso prévio, o bilhete de um amigo sobre sua amante bem no meio de uma narrativa que falava de um passeio com seu pai, sua mulher e seu filho: “Falei com Cyclone pelo telefone. Está impossível”. (ANDRADE, 2002, p.178.)

Outro “ponto-comum” da forma poética de Oswald é a satirização da sociedade burguesa e das literatices de salão, típicas dessa classe. Tanto nos romances quanto nas memórias, a sátira como elemento de desconstrução do ideal “beletrista” da literatura sofre achques. No romance *Serafim Ponte Grande* o narrador promove sua sátira em relação ao padrão literário conservador da época através das ações e das frases de um personagem chamado Pires de Melo. No trecho a seguir, nota-se como o narrador ironiza verbalmente o comportamento do literato, que por sua vez, demonstra uma postura bem dentro dos moldes dos escritores românticos de salão:

O Manso apresenta-me ao literato Pires de Melo. Vamos pela garoa até um bar pitoresco do Anhangabaú. Aí, ele expôs-nos a sua vida que é um verdadeiro *chef- d’oeuvre*. Precisava de uma mulher para inspirá-lo. Achou-a. Mostrou- nos uma carta e uma fotografia. A carta

terminava assim: “Agora a nossa encantada aventura jaz embelezada pela distância”. (ANDRADE, 1996, p.65).

Vale ressaltar que tal personagem, além de exibir esse tipo de postura “melodramática”, é o escritor de um romance chamado “Recordações de um ósculo”, cujo título remete ao ideal estético combatido por Oswald.

Em *Memórias Sentimentais de João Miramar*, também podem ser encontrados alguns exemplos de tal postura crítica em relação à literatura de salão. Os personagens Machado Penumbra (que, aliás, é quem escreve o prefácio do livro em estilo rebuscadíssimo) e Dr. Pilatos, são bons exemplos da postura do burguês retórico, pedante e que acredita ser detentor do bom gosto em relação aos padrões artísticos. Vide o trecho a seguir, no qual o narrador descreve uma cena desempenhada por Dr. Pilatos:

O Dr, Pilatos com ohs e ahs emitira a Célia entre duas bananinhas uma opinião a meu respeito.

- Seu marido, minha senhora, parece Telêmaco segundo o Fénelon na tradução portuguesa em quem era de admirar tanta facúndia em tão verdes anos.

Como lisonjeada matrimonialmente ela insistisse por outra bananinha o sábio da Grécia entre um oh e um ah eruditou, ser todo homem depois dos quarenta anos responsável pela sua fisiologia. (ANDRADE, 1999 p.68.)

Como foi dito um pouco acima, a estilização de tais tipos de discursos e mentalidades é uma constante na forma literária adotada por Oswald em suas obras, o que, evidentemente, também aparece na sua autobiografia, cuja forma se encontra em consonância à dos romances e das poesias. No seguinte trecho das memórias, nota-se a seguinte passagem, na qual o alvo é Olavo Bilac:

Este aparecera com versos frouxos e ardentes que a Corruxa adolescente de Caxambu e com ela todas as Corruzas do Brasil recitavam gemendo. Mas breve enveredou para o Parnasianismo que teve seu recorde de consagração na leitura da “Tarde” pelo próprio Bilac aqui em São Paulo. (ANDRADE, 2002, p.125.)

Após tais apontamentos, é possível dizer que a identificação de um mesmo projeto formal na obra de Oswald é algo que possa ser elucidado após a análise de alguns elementos em comum que perpassam os diferentes gêneros aos quais o autor se lançou. A análise de tal questão ainda poderia ser mais explorada, no entanto, é importante passar também por outros pontos.

4. A memória como ficção

Nessa parte do trabalho será analisada uma questão que está diretamente ligada ao que foi discutido no tópico anterior, buscando uma linha de interpretação que possibilite entender de que maneira as memórias, que seriam factuais, são estilizadas no plano literário. Ou seja, como ocorre a transposição daquilo que, inicialmente, está situado no plano concreto para o plano literário, estético.

Para compreendermos bem o que aqui se argumenta, basta observar que, ao entendermos a produção literária de Oswald como uma estrutura organizada segundo um mesmo método de composição, enquadraremos também sua autobiografia dentro de sua produção estética e artística, deixando um pouco de lado a perspectiva que considera a obra memorialística simplesmente como documento ou registro. Assim sendo, nada mais lógico do que tentar entender seu mecanismo de funcionamento, ou seja, como se dá a estilização em sua composição formal. Mais uma vez será possível identificar uma certa uniformidade do desempenho do narrador no que tange o conjunto da obra.

O modo mais pertinente de introduzir tal questão é através de alguns apontamentos de Antonio Candido: “Nas presentes memórias de Oswald de Andrade, não se deve procurar auto-análise nem retrato do tempo. Nada, com efeito, menos próprio a nos dar conhecimento da sociedade ou do espírito”. (CANDIDO, 2002, p.12). O que Antonio Candido nos mostra é que a autobiografia do modernista não se constitui como instrumento adequado para interpretações “historicistas” dos períodos ou do meio que aparecem na obra sob o olhar deformador e altamente subjetivo do autor. É o próprio Oswald quem esclarece esse dispositivo no prefácio de *Serafim Ponte Grande*: “Transponho a vida, não copio igualzinho. Nisso residui o mestre equívoco naturalista. A verdade de uma casa transposta na tela é outra que a verdade na natureza”. (ANDRADE, 1996, p.34).

Ainda tendo como base a opinião bem fundamentada do crítico e a questão da estilização, nota-se que o fato de o autor nos apresentar em suas memórias a humanidade própria de alguns personagens saídos de sua pena – como José Chelini, Pantico, Pinto Calçudo, Dona Lalá e outros mais - não espanta os leitores (CANDIDO, 2002, p.14.) Ainda com base na opinião de Antonio Candido, são importantes as considerações sobre o modo de construção de *Um homem sem profissão*, que segundo o crítico, é permeada pelo método de composição das outras obras do autor. A citação é longa, porém importante:

No tocante a esta solidariedade da obra e da vida, bem como a soberania da impressão sobre a construção, enquanto técnica literária, vale notar, no presente volume, certa dualidade do autor em face de duas reminiscências.

Na primeira parte, quando a pesquisa do passado vai encontrar o próprio nascedouro das emoções, percebemos um trabalho da inteligência, organizando os dados do passado da memória num sistema evocativo mais inteiriço. À medida porém, que vai passando à idade adulta, e o material evocado corresponde a uma fase de sua personalidade já constituída, a elaboração sistemática cede lugar à notação. O impressionismo se desenvolve, por vezes, de modo a superar a verossimilhança, fragmentando a realidade na poalha dos dados da

sensibilidade e desta maneira dando acesso a um mundo tornado equivalente ao imaginário da ficção. (CANDIDO, 2002, p.14).

Após essa colocação, reafirma-se o que já havia sido dito acima acerca do método de constituição das memórias de Oswald: torna-se visível o caráter de construção ficcional que predomina nas memórias. Assim como ocorre nos romances do “par *Miramar-Serafim*”, a técnica narrativa se assemelha bastante ao que se entende como a posição do narrador no romance contemporâneo, já que o subjetivismo hipertrofiado de tais construções não tolera nenhuma matéria sem transformá-la, jogando por terra o preceito da objetividade (ADORNO, 2003, p.55.).

A partir disso, torna-se interessante pensar como identificar um desempenho mimético do narrador em uma obra autobiográfica cuja premissa é a transfiguração do real. Antes de pensar em tal questão, é preciso deixar claro que abordo o conceito de *mimesis* como *Mimesthai* e não como *imitatio*. A distinção reside no fato de que o conceito de *imitatio* limita o significado de *mimesis* uma vez que o primeiro se refere apenas à representação, enquanto o segundo diz respeito à representação e à expressão. Dentro do sentido mais adequado, considerar que um narrador possui um desempenho mimético é considerar que este não se empenha apenas em representar algo, mas também – ou principalmente – em dramatizar algo e dramatizar a si mesmo, assumindo uma postura de mutação constante (SOUZA, 2006, p.17). A prova disso vem do fato de que Oswald de Andrade trabalha um processo de desidentificação de si mesmo para narrar, assumindo outras identidades: em *Um homem sem profissão*, ora o narrador-memorialista se apresenta como Miramar e ora como Serafim, estabelecendo assim um tipo de paralelo entre as obras as quais tais narradores-personagens aparecem.

Miramar, de rabona, fala. Está quase comovido. Quase treme. Precipita, engole, joga períodos. Estaca. Terminou. Tijucópolis hesita. Aristides hesita. Mas Miramar sentou-se. Então despenca sobre ele a mais bem entoada das salvas de palmas. (ANDRADE, 2002, p.183.)

Percebe-se, na autobiografia, uma estrutura narrativa comumente encontrada no processo de construção romanesca, o que demonstra que se trata de um livro de memórias que adota uma forma estética nada convencional, bem ao estilo de seu autor.

Para melhor compreender uma autobiografia que utiliza tal método de composição, é preciso pensar a relação entre literatura e realidade de modo próximo ao de Erich Auerbach, para quem a realidade que se cria na literatura é constituída por meio de um processo estético, sem o qual a relação entre vida e obra não pode ser compreendida em sua dinâmica dialética. É preciso entender que o ficcionista estiliza os fatos e os homens, já que a realidade que este expõe não é “real” no sentido do mundo empiricamente considerado, mas sim estilizada (WAIZBORT, 2007, p.14).

Um homem sem profissão pode ser considerada uma obra que se constitui como ficção irônica, tendo como fundamento de sua composição a memória crítica do narrador (JACKSON, 1978, p.33.). Desse ponto de vista é interessante observar as memórias de Oswald como uma composição que tem por base o princípio da ironia, mas não como tropo retórico e sim como elemento estrutural. Nesse sentido pode ser dito que a ficção narrativa se focaliza na consciência da ilusão ao invés de apenas dar

suporte à ilusão da consciência, realizando uma reflexão sobre a própria estrutura na qual se apresenta (SOUZA, 2000, p.30). Tal afirmativa fica mais clara se observarmos o seguinte trecho:

Seu Andrade com um instinto terrível sente o meu desligamento crescente da francesa. E o impacto do ciúme ele o atira sobre Landa Kosbach, que é mamãe Macbeth nas roupagens carnavais de Ofélia. Esta dublagem persiste e se desenvolve numa atração de crime. Eu quero certezas para repicar e somente colho dúvidas e desesperos. Sinto delírios auditivos. Desce sobre mim uma vaia lúgubre. Há grilos fora de casa. (ANDRADE, 2002, p.135.)

Nesse trecho o narrador realiza reflexões sobre sua própria situação no desenvolvimento da narrativa deixando a estrutura do que se narra totalmente exposta. O ápice é o movimento de parábola no final do trecho, quando o narrador se dramatiza numa cena teatral onde recebe vaias da platéia por suas atitudes e realiza o desnudamento do plano ficcional (SOUZA, 2000, p.27-37.). Essas estratégias narrativas aplicadas num livro de memórias tornam a obra peculiar, já que esta não assume a forma padrão do que seria uma autobiografia. Vale deixar claro que, quando se diz que a obra não segue a estrutura tradicional de um livro memorialístico, não se está dizendo que encontraremos nos exemplos padrões um modo de representação “não-transfigurador” e objetivo da realidade. A diferença dessas realizações para a de Oswald é que estas se preocupam em esconder esse processo mimético realizado pelo narrador, enquanto as outras buscam expor seu método de construção.

Após tais considerações, acredito que seja pertinente afirmar que a autobiografia oswaldiana se estrutura a partir de uma estilização diversa da esfera concreta da vida e dos fatos, ou seja, pode-se dizer que as memórias do autor se apresentam na forma de ficção. Visto isso, seria praticamente impossível situar a obra simplesmente no âmbito do registro, como se tal produção do escritor fosse apenas um apêndice para entender o montante de sua obra ou de sua formação como escritor. *Um homem sem profissão*, claro, pode ser visto sob essa perspectiva, mas não apenas dela.

5. Conclusão

A título de conclusão, é possível afirmar que a forma que se apresenta como fundamento estético das produções literárias de Oswald de Andrade como um todo pode ser identificada também na estrutura de sua autobiografia, o que nos permite esboçar uma linha de interpretação que constrói uma perspectiva um pouco distinta daquela que considera as obras de tom memorialístico apenas no âmbito do testemunho. Além disso, nota-se também que *Um Homem sem profissão* não deve ser uma obra interpretada apenas como ferramenta para a exegese das outras obras do autor ou estudo de sua formação intelectual, uma vez que pode ser valorizada também pela sua forma estética.

Para finalizar, é importante deixar claro que existem também algumas distinções na autobiografia de Oswald em relação às suas outras obras, pois apesar de se estruturarem de forma parecida, sabemos que nenhuma obra é igual à outra, mesmo

sendo constituídas por métodos semelhantes. Entretanto, nesse trabalho, procurei focar apenas as semelhanças, o que estava mais em consonância com o objetivo do empreendimento.

Referências bibliográficas:

- ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.
- ANDRADE, Oswald de. *Memórias Sentimentais de João Miramar*. São Paulo: Globo, 1999.
- ANDRADE, Oswald de. *Pau Brasil*. São Paulo: Globo, 2003.
- ANDRADE, Oswald de. *Serafim Ponte Grande*. São Paulo: Globo, 1996.
- ANDRADE, Oswald de. *Um homem sem profissão*. São Paulo: Globo, 2002.
- CAMPOS, Haroldo de. *Miramar na mira*. In: *Memórias Sentimentais de João Miramar*. São Paulo: Globo, 1999.
- CAMPOS, Haroldo de. *Serafim: Um grande não-livro*. In: *Serafim Ponte Grande*. São Paulo: Globo, 1996.
- CANDIDO, Antonio. *Brigada ligeira*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2004.
- CANDIDO, Antonio. *Prefácio inútil*. In: *Um homem sem profissão*. São Paulo: Globo, 2002.
- EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.
- FARINACCIO, Pascoal. *Serafim Ponte Grande e as dificuldades da Crítica Literária*. São Paulo: Ateliê Editorial: FAPESP, 2001.
- JACKSON, Kenneth. *A Prosa vanguardista na literatura brasileira: Oswald de Andrade*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1978.
- OLIVEIRA, Vera Lúcia de. *Poesia, mito e história no modernismo brasileiro*. São Paulo: Editora Unesp: Blumenau, SC: FURB, 2002.
- SOUZA, Ronaldo de Melo e. “Introdução à poética da ironia”. *Revista Linha de Pesquisa*. Rio de Janeiro, vol. 1, n. 1, out. 2000.
- SOUZA, Ronaldo de Melo e. *O romance tragicômico de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2006.
- WAIZBORT, Leopoldo. *A passagem do três ao um: crítica literária, sociologia, filologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.