

## REFLEXÕES TEÓRICAS SOBRE A PROSA DE OSWALD DE ANDRADE E SEUS VIESES AUTOBIOGRÁFICOS

Talles de Paula Silva<sup>1</sup>

**RESUMO:** Neste trabalho, procura-se fazer um levantamento de várias reflexões empreendidas por importantes críticos literários sobre a prosa de Oswald de Andrade e seus elementos substanciais, fazendo uma abordagem comparativa entre os diversos romances de ficção bem como a autobiografia do autor. Em seguida, dá-se ênfase às possibilidades de leitura autobiográfica que tal obra encerra, com destaque especial para a discussão dos conceitos de autobiografia, autoficção e romance autobiográfico tendo como referência as obras *Memórias sentimentais de João Miramar*, *Serafim Ponte Grande* e *Um homem sem profissão*.

**Palavras-chave:** Oswald de Andrade, Prosa modernista, Escrita de si.

### Theoretical questions about the prose of Oswald de Andrade and its autobiographic biases

**ABSTRACT:** In this paper we try to make a survey of several reflections undertaken by important literary critics on the prose of Oswald de Andrade and its substantial elements, making a comparative approach among the author's novels as well as his autobiography. Then, we emphasize the possibilities of reading it through an autobiographical regard, with particular attention to the discussion of the concepts: autobiography, autobiographical novel and self-fiction, taking as references the works *Memórias sentimentais de João Miramar*, *Serafim Ponte Grande* and *Um homem sem profissão*

**Key-words:** Oswald de Andrade, Modern Prose, Self Writing.

## 1. INTRODUÇÃO

Não é nova nos meios acadêmicos a discussão acerca dos limites entre verdade e fantasia, tampouco são recentes os debates sobre a classificação das obras entre ficcionais e

---

<sup>1</sup> Mestrando do PPG Letras- Estudos Literários- UFJF. tallesdepaula@hotmail.com

autobiográficas. Porém, por mais que se avolumem as teorias e se sobreponham as propostas classificatórias, sempre restam as dúvidas, as exceções e os casos híbridos.

Ao pensarmos num escritor tão fundamental para o desenvolvimento de nossas letras como fora Oswald de Andrade, já podemos antever a tarefa árdua que se impõe a qualquer estudioso que queira classificar sua obra; dado o espírito inovador, crítico e, por que não dizer, rebelde, deste grande escritor brasileiro. Por isso mesmo, nos deparamos com leitores ansiosos por compreender as nuances que separam *Um homem sem profissão* de seus demais livros em prosa, ou mesmo entender o porquê de *Memórias sentimentais de João Miramar* e *Serafim Ponte Grande* serem consideradas suas obras primas, postas, muitas vezes, em contraste com seus outros romances, em detrimento destes para a glória daqueles. Vale tentar entender também o que difere os protagonistas de seus romances do Oswald que aparece no *Homem sem profissão*, bem como esmiuçar algumas possibilidades de reflexão teórica sobre seus livros: autobiografias, autoficções, romances autobiográficos, ou simplesmente romances. Mais importante que a busca por respostas prontas e acabadas, vale o diálogo, o debate e, sobretudo, a releitura da obra deste homem que fora, sem dúvida alguma, um dos maiores intelectuais que o século XX já conheceu.

Em *Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade*, Antonio Candido já afirmava:

Ele era tão complexo e contraditório, que a única maneira de traçar o seu contorno é tentar simplificações mais ou menos arbitrárias. Como explicar, de fato, a coexistência permanente, dentro dele de um bom e um mau escritor? De um passadista e um anunciador do futuro? De um discernimento infalível e áreas de mais completa opacidade? Mas destes choques e outros muitos é que se formava o homem singular, às vezes quase ilhado no seu tempo. (CANDIDO, 2004, p.49)

## 2. O MODERNISMO NO BRASIL

Antes de nos lançarmos ao estudo da obra de Oswald de Andrade propriamente dita, cremos que seja necessário fazer algumas considerações sobre o cenário cultural e literário do país no decênio de 1920. Para isso, gostaríamos de nos valer dos trabalhos de vários e importantes críticos brasileiros. Inicialmente, trazemos à cena a análise da estética do Modernismo feita por Sônia Brayner, em seu artigo *A ficção modernista: 1922-1956*. Logo no início de seu trabalho, a autora afirma:

O que ocorreu nas experiências ficcionais dos anos vinte foi uma reavaliação completa da noção de representação da realidade, fazendo com que a capacidade lúdica da arte fosse elevada à categoria fundadora. A condição textual de indeterminação do sentido vai propiciar a dramatização dessas lacunas numa visão do homem moderno partido em ruínas. (BRAYNER, 1986, p.9)

Logo, o que é caro à ficção da época é usar o texto como fonte de desestabilização do que até então era considerado Literatura. Os autores se valem da escrita para romper com as normas artísticas estabelecidas e utilizadas pelos grandes literatos brasileiros. Era hora de inovar na sintaxe e nas imagens, brincar com a linguagem, desestruturá-la, reinventá-la, pois no exercício lúdico da escrita que se assentaria a beleza da arte.

Com efeito, a pesquisa estética e a busca de um estilo novo tornavam-se mister, e as rupturas com a linguagem tradicional e a exaltação das palavras em liberdade constituiriam o pilar dessa nova prosa. Era preciso elevar a capacidade lúdica da arte à categoria fundadora. A partir de 1922, o que se torna categórico é buscar a técnica de escrever e o manejo com o texto próprios da realidade dos novos tempos. Nesse sentido, observamos o uso abundante de recursos inspirados no cinema, como cenas curtas, fragmentação, colagem e transposição de vários planos de realidade simultaneamente.

### 3. A OBRA EM PROSA DE OSWALD DE ANDRADE

No artigo referido na seção anterior, Antonio Candido faz uma análise bem acurada da obra ficcional do autor em questão, dividindo-a em dois grupos: as obras primas, *Memórias sentimentais de João Miramar* e *Serafim Ponte Grande*, de um lado; e as obras de menor fôlego criativo e valor literário, a saber, *Os condenados* e *Marco Zero*, de outro. Sobre o primeiro grupo, Candido diz: «sua composição é muitas vezes uma busca de estruturas móveis, pela desarticulação rápida e inesperada dos segmentos, apoiados numa mobilização extraordinária do sentido.» (CANDIDO, 2004, p.51).

Ora, podemos inferir, pois, que o critério utilizado pelo crítico para fazer a bipartição da obra em prosa de Oswald é, sem dúvida alguma, o estilístico. Segundo esse raciocínio, foram considerados melhores os livros cujo material linguístico estivesse de fato em

consonância com a proposta do Modernismo enquanto movimento artístico inovador e libertário, principalmente no tocante à sintaxe.

Alfredo Bosi em *História concisa da Literatura Brasileira* ressalta que ã... a fase heróica do Modernismo foi especialmente rica de aventuras experimentais tanto no terreno poético como no da ficção (BOSI, 1994, p.345). A boa literatura, neste cenário, é aquela capaz de romper com o modelo das belas letras parnasianas, bem como com o atraso da vertente decadentista. Isso está muito ligado ao desejo, por parte dos intelectuais da época, de promover uma verdadeira reforma da mentalidade brasileira, e criar uma arte nova, atrelada aos avanços tecnológicos experimentados pelos burgueses endinheirados do início do século passado. Porém, as influências, sobretudo formais, de um modernista de peso como Oswald de Andrade, ainda remontam ao velho continente. Foi lá, que o brasileiro teve contato com o futurismo de Marinetti que tanto o estimulou. De uma maneira ou de outra, o que nos interessa aqui é mostrar a importância cabal que teve a exploração da sintaxe portuguesa em sua obra. À época da deflagração do movimento, objetivava-se, inclusive, criar uma gramática própria do falar brasileiro, separando-a definitivamente do modelo lusitano.

Em seu artigo, Antonio Candido ressalta que, nas obras maiores, Oswald prima pela inovação sintática e pelo desfacelamento semântico, criando um todo descontínuo, muitas vezes incompreensível aos olhos do leitor do decênio de 1920, acostumado aos resquícios da prosa naturalista. Essa incompreensão à primeira vista parece proposital, e é valorizada em termos da fatura da obra nova, ousada, moderna, que rompe com os paradigmas. A linguagem usada pelos naturalistas e pelos decadentistas a essa altura já se fixara como de fácil compreensão e não atendia mais às expectativas dos novos tempos.

No artigo já referido, Candido afirma que Oswald:

... usa a elipse, a alusão, o corte, o espaço branco, o choque do absurdo, pressupondo tanto o elemento ausente como o presente, tanto o implícito quanto o explícito, obrigando a nossa leitura a uma espécie de cinematismo descontínuo que se opõe ao fluxo da composição tradicional (...) envolvendo, decompondo o objeto até pulverizá-lo e recompor uma visão diferente. (CANDIDO, 2004, p.51)

Reinterpretar os objetos e os temas à luz das novas teorias, mais condizentes com a realidade do novo século, produzir uma obra nova, impensada, surpreendente: eis os objetivos de Oswald.

Ainda em *História concisa*, logo que inicia seu capítulo sobre o movimento modernista, Bosi diz que:

... permaneciam baralhadas duas linhas igualmente vanguardistas: a futurista (...), a linha de uma experimentação de uma linguagem moderna, aderente à civilização da técnica e da velocidade; e a primitivista, centrada na liberação e na projeção das forças inconscientes, logo ainda visceralmente romântica... (BOSI, 1994, p.340)

Ora, uma linguagem que se adéque à realidade dos novos tempos carrega consigo as marcas de uma sociedade urbanizada e exposta ao advento das mais novas e inesperadas tecnologias. É nesse sentido, que afirmamos ser a arte literária do período uma aventura da linguagem, uma busca constante por aprimoramento, recriação e exploração das potencialidades da língua.

Para romper com a tradição e propor novas formas de fazer Literatura, é preciso que o escritor se lance obstinadamente ao processo de criação, pois não basta implodir o sistema dominante, é preciso também propor algo novo que tome seu lugar por um instante, ainda que este seja mínimo, restrito a um só autor ou a um só poema, até que venha uma nova implosão e uma nova estrutura sintática predomine.

Alfredo Bosi ainda chama a atenção para a estrutura textual de *Serafim*: ã.. são capítulos-instantes, capítulos-relâmpago, capítulos-sensações. O que importava ao Oswald leitor dos futuristas e profundamente afetado pela técnica do cinema era a colagem rápida de signos, os processos diretos, -sem comparações de apoioã. (BOSI, 1994 p.359). Ou seja, sua linguagem é incomum, nova, potente.

Na esteira desse raciocínio, destacamos que Antonio Candido insiste na questão da descontinuidade presente nas obras maiores de Oswald. O significado das palavras, das frases, enfim, do texto como um todo, parece às vezes inapreensível pelo leitor da época, uma vez que encontra ão estilo baseado no choque (das imagens, das surpresas, das sonoridades), formando blocos curtos e às vezes simples frases que vão se juntando de maneira descontínua, numa quebra total das sequências corridas e compactas da tradição realista.ã (CANDIDO, 2004, p.52). A sequência lógico-argumentativa é rompida totalmente em alguns casos, comprometendo o entendimento por parte de muitos leitores.

Haroldo de Campos, em *Miramar na mira* (1971) destaca que

Uma vez que a ideia de uma técnica cinematográfica envolve necessariamente a de montagens de fragmentos, a prosa experimental do Oswald dos anos 20, com sua sistemática ruptura do discursivo, com a sua estrutura fraseológica sincopada e facetada em planos díspares, que se cortam e se confrontam, se interpenetram e se desdobram, não numa sequência linear, mas como partes móveis de um grande ideograma crítico satírico do estado social e mental de São Paulo nas primeiras décadas do século. (CAMPOS, 1971, p.41)

E em relação ao tratamento dos temas sociais da São Paulo do início do século XX, destacamos outro elemento fundamental da prosa oswaldiana: a ironia. Em todos os seus livros, podemos senti-la em vários momentos, seja na caracterização das personagens, seja no desenvolvimento da trama. Sobre esse assunto, cremos que seja de importância cabal transcrever um trecho em que Antonio Candido faz um esboço do tema supracitado, voltando às nuances de sua classificação da obra de Oswald, e destacando as características que julga fundamentais em seus textos: sarcasmo e poesia.

...sarcasmo. Aí está o segredo provável de seus êxitos e a explicação dos seus desfalecimentos no terreno da ficção: sempre que acertava o tom na craveira do sarcasmo, da ironia ou da sátira, é como se ligasse a corrente salvadora que comunica à sua escrita um frêmito diferente; quando desafina naquele tom, ou escreve a sério a tensão baixa e, a despeito dele usar os mesmos processos de composição, o texto parece sufocado pela herança da retórica decadentista (*Trilogia*) ou naturalista (*Marco zero*). Mas não se trata de sarcasmo apenas. O tom melhor de Oswald implica sua fusão com a poesia, sobretudo pela extensão de processos poéticos a contextos quaisquer. Sarcasmo-poesia, e não sarcasmo-sarcasmo. (CANDIDO, 2004, p.53)

Com isso, vimos que são exatamente essas as características mais valorizadas na produção deste grande autor. Por isso, a supremacia das duas já citadas obras primas em relação aos demais romances. Naquelas, o leitor visualiza materialmente os ideais da Literatura de vanguarda; enquanto que nestas, o estilo tende a ser diferente, mais próximo ao tradicional, identificado como simples e inadequado dentro da conjuntura cultural da época.

Em *A literatura no Brasil ó Modernismo*, Afrânio Coutinho também faz comentários importantes sobre os romances, bem como sobre a autobiografia de Oswald, dando, assim como Candido, primazia estético-ideológica a *Miramar* e *Serafim*, em detrimento dos demais. Afirma o crítico:

*Memórias sentimentais de João Miramar* é, no Brasil de 1924, obra antecipadora da atitude de uma nova geração diante de novas realidades. Se já então essas realidades não eram tão novas, eram, no entanto, pioneiras, no Brasil, as soluções artísticas que, através de um novo enfoque, as revelavam nos processos de um novo comportamento narrativo (...). Nas memórias (*Um homem sem profissão*) e nos romances cíclicos (*Os condenados*, *Marco zero*) prevalece na frase oswaldiana a construção tradicional. Mas, em virtude de sua sensibilidade sintática, há certo dinamismo expressional, mesmo quando o autor não está forçando seu tom explosivo, vigoroso, num vocabulário desabrido, demolidor das convenções de uma literatura anêmica (COUTINHO, 1968, p. 248-252).

Estaria, pois, por razões estilísticas, justificada a preferência da crítica por *Miramar* e *Serafim*, considerados os verdadeiros frutos em prosa da revolução modernista.

Coutinho segue seu texto, aprofundando na análise das demais obras romanescas de Oswald. Sobre *Os condenados*, por exemplo, afirma: “Apesar da intensidade trágica de certos personagens e de certas cenas, o romance é prejudicado pelo tom geral de melodrama. Os personagens se destroçam ou são destroçados angustiantemente.” (COUTINHO, 1968, p.246). A trilogia do exílio, que reúne *Alma*, *Estrela de absinto* e *A escada*, geralmente é vista pela crítica como uma realização menor do grande modernista, caracterizando, talvez, como afirmara Candido, a vertente má de sua literatura. E, além do aspecto semântico, referido acima por Coutinho, também encontramos comentários sobre sua estrutura lingüística. Como salientamos, no início desta seção, Candido se vale do estilo como fator primordial para a partição que propõe da obra oswaldiana. E é justamente estilística uma das maiores falhas de *Os condenados*. Não se sabe bem o porquê, o autor não faz uso aqui dos mesmos meios e das mesmas técnicas que utiliza em suas obras primas, escritas, muitas vezes, contemporaneamente à trilogia. Nesta, as frases tendem ao estilo tradicional, quando comparadas àquelas que recheiam as páginas de *Miramar* e *Serafim*. Ainda que represente um avanço para a literatura da época, *Os condenados* não alcança o mesmo valor estético que tem as palavras em liberdade, a sintaxe solta e a descontinuidade das obras primas.

Já em relação a *Marco zero*, obra escrita durante a fase do Realismo social brasileiro, costuma-se interpretar que o desejo de Oswald em se integrar aos grandes romancistas da geração de 1930, por razões ideológicas, o levou a escrever esta obra medíocre, em relação às suas grandes realizações. Candido, no mesmo artigo já citado, considera justamente que o autor fora “dominado pelo peso de um exigente princípio ordenador: a concepção marxista do processo histórico, implicada no tipo de realismo social que adotou por convicção e militância

intelectual depois de 1930, e que noutros escritores inspirou obras de alta qualidade. (CANDIDO, 2004, p.56)

Tendo-nos concentrado durante as últimas páginas a esboçar o quadro de leitura geral da ficção de Oswald, falta-nos uma obra, a que mais nos interessa aqui, para compor a antologia em prosa deste grande escritor: trata-se de *Um homem sem profissão*. Para a maioria, sua única obra autobiográfica; para muitos, um livro que traz à cena um Oswald já conhecido, muito parecido com os heróis de seus romances; para os mais ousados, talvez um exemplo do que se tem chamado de autoficção, atualmente. Passemos, pois aos comentários sobre o elemento autobiográfico na prosa do mestre da Literatura de vanguarda brasileira.

#### 4. UM QUÊ DE AUTOBIOGRÁFICO

Um pouco diferente do que fizera Antonio Candido, Afrânio Coutinho no mesmo *A literatura no Brasil ó Modernismo* divide a obra de Oswald em duas grandes vertentes: poesia e prosa; reunindo, assim, num mesmo grupo, seus romances e seu livro de memórias, sob o subtítulo de *o memorialista-ficcionista*. Logo no início de seu texto nos deparamos com uma análise conjunta de *Miramar*, *Serafim* e *Um homem sem profissão*, algo que muito nos chamou a atenção. Guardadas as devidas ressalvas, percebemos que Coutinho compreende conjuntamente a caracterização dos personagens centrais destes três livros. Afirma ele:

A inexistência do sentimento do pecado, acusada pelo memorialista no menino, persistiu no adulto. Oswald confessou ter nascido para a *irregularidade* para a *contravenção*. O seu sonho de viagem foi o de *Serafim* e o de *Miramar*: *longe da pátria estreita e mesquinha, daquele ambiente doméstico onde tudo era pecado* na Europa, *não era crime amar* (COUTINHO, 1968, p.240)

No artigo que utilizamos como base para nossas discussões sobre a classificação da obra ficcional de Oswald, Antonio Candido pouco falou sobre *Um homem sem profissão*. Ora, visto que na maioria das reflexões críticas empreendidas no Brasil do século passado, relegar a chamada *descrita do eu* para segundo plano era uma prática comum, não nos espantaria se Candido assim também se comportasse, evitando, por uma postura ideológica em relação ao



cânone, realizar estudos mais aprofundados sobre a autobiografia oswaldiana. Porém, ao abrir o livro em questão, o leitor se depara com um prefácio escrito pelo próprio Candido numa postura contrária ao esperado, elogiando o texto de tal forma que nos permite, inclusive, usar de suas palavras como mote para discussões mais aprofundadas sobre o caráter da referida obra.

O que mais nos chama a atenção em *Prefácio inútil* é a declaração de Candido em relação à qualidade artística da narrativa de memórias em questão. Permitimos-nos transcrever um longo trecho do tal prefácio, uma vez que acreditamos ser seu entendimento de vital importância para o que estamos tentando elucidar por intermédio deste trabalho.

O leitor verá, por exemplo, que os fatos e os homens aparecem, aqui, não como depoimentos ou estudos, mas como modos da sensibilidade. Os que se ajustaram, de um modo ou outro, às leis da sua imaginação (que é a sua integridade verdadeira) aparecem favoravelmente deformados, com acesso ao grêmio da sua benevolência. Os que de qualquer jeito foram de encontro a elas são projetados segundo uma deformação correspondente e proporcional. Daí o sabor peculiar a estas memórias, onde as pessoas tornam-se personagens, imperceptivelmente, e, quando menos esperamos, o real se compõe segundo as tintas da fantasia. Daí, quem sabe, o relevo seguro com que se fixam em nós. A mãe cuja voz cresce do fundo do sofá de palhinha, tem a verdade dos grandes personagens. A iniciação no erotismo infantil tem a propriedade mágica dos grandes textos de poesia. (CANDIDO, 1954, p.17)

Ora, fica evidente no trecho supracitado o valor estético que Candido confere à autobiografia de Oswald. Isso desperta tamanha atenção dada a maneira negligente com que se tem falado sobre Escrita de si ao longo dos tempos. Esta, na maioria esmagadora das vezes, sequer ganha o estatuto de literatura, uma vez que, recebe de muitos críticos o rótulo de narrativa ãoã-imagéticaö e, portanto, não-artística, cuja escrita se aproxima de seu grau zero, e que, por conseguinte, não cabe nos moldes do cânone literário. E quando considerada literária, segundo critérios próprios que não nos cabe esmiuçar aqui, geralmente é vista como um complemento da obra dita principal (poesia e ficção) de um dado escritor. O caso se agrava ainda mais, quando os olhos se voltam para a autobiografia de Oswald de Andrade, autor de grandes obras primas, cujo tecido lingüístico tanto contribuiu para o abalo e a renovação das letras nacionais. Por isso, fazemos tanta questão de falar mais sobre esta obra, tentar compreendê-la e reposicioná-la dentro do conjunto da Literatura oswaldiana.

## 5. ESCRITA DE SI: UM POUCO DE TEORIA PARA *UM HOMEM SEM PROFISSÃO* E OUTRAS

Para avançarmos em nossa discussão acerca do assunto, se faz necessária uma retomada de conceitos básicos do grande estudioso das autobiografias, o crítico francês Philippe Lejeune. Tomemos um momento de sua obra *O pacto autobiográfico* em que ele desenha uma tabela de classificação, levando em consideração duas variáveis: homonímia ou heteronímia entre narrador-personagem e autor, de um lado, e natureza do pacto (romanesco ou autobiográfico), de outro. Nesse quadro duas casas permanecem vazias, uma vez que Lejeune diz desconhecer a existência de pacto romanesco com coincidência de nomes de autor e narrador-personagem, bem como a de pacto autobiográfico em que os mesmos divergem.

Essas duas casas vazias da classificação de Lejeune chamaram a atenção de Serge Doubrovsky, que, à época, estava prestes a concluir seu livro *Fils*. Ora, Doubrovsky escreve uma obra com elementos comuns ao romanesco, mas em que também se observa a coincidência, obviamente proposital, entre os nomes do autor e do narrador-personagem. Assim sendo, podemos dizer que ele escreve um livro cuja trama se sustenta a partir de dados autobiográficos, mas cujo texto se caracteriza por estratégias narrativas ficcionais, estando pautado no reinventar e no recriar das experiências individuais do autor. Nesse sentido é que ele afirma que nenhuma escrita autobiográfica pode ser o retrato fiel do vivido, pois ãa vida é vivida no corpo; o outro é um textoö (DOUBROVSKY, 2007, p.3). Doubrovsky afirma que a autoficção é o texto que recria a realidade autobiográfica a partir da recomposição dos dados experimentais que a compõem, sempre perpassada pela subjetividade de quem a viveu; e a define como õficção de fatos e acontecimentos estritamente reaisö (DOUBROVSKY, 2007, p.3).

Com efeito, ele está de pleno acordo com a teoria de Lejeune, pois considera que a autobiografia/autoficção é sempre caracterizada pelo pacto autobiográfico, realizado a partir da homonímia entre autor, narrador e personagem. Na direção contrária estaria o romance, ainda que autobiográfico, devido à natureza do pacto estabelecido com o leitor. Porém, ambos, autoficção e romance, são escritos, na modernidade, com os mesmos códigos, estruturais e estilísticos, da ficção.

Tendo em vista o que estudamos até aqui, não resta dúvida de que *Um homem sem profissão* é a única autobiografia de Oswald de Andrade, uma vez que é a única obra em que se observa a homonímia autor-narrador-personagem. Nesse sentido, tal obra constitui um capítulo à parte da obra do mestre do modernismo, se considerarmos a natureza do pacto selado com o leitor.

Teoria semelhante à de Doubrovsky foi desenvolvida por outro importante escritor de si, Philippe Vilain, anos mais tarde. As duas propostas teóricas partem do princípio de que o processo de criação autoficcional se inicia por dados da vida real do autor, mas estes mesmos dados são reelaborados por sua visão subjetiva, no momento da(s) escrita(s), a respeito daquilo que lhe tenha acontecido. Ou seja, a fidelidade ao real se dilui na autoficção, e dá lugar ao *õmodoö* como essa mesma realidade foi sentida e interpretada por quem a viveu. Isso acontece porque o que se constitui matéria primordial neste tipo de escrita, ou seja, a vida de uma pessoa real, jamais é percebida como um todo contínuo e palpável, mas sim como sensações esparsas, fragmentos de cenas e diálogos, emoções diluídas. Daí o exercício primordial de, através da linguagem, recriar os fatos de uma vida.

Na esteira desse raciocínio, é interessante destacar que Vilain considera a escrita como a grande propulsora das ressignificações que o escritor faz de suas memórias. É no exercício de escrever que ele reinterpreta suas lembranças esparsas ao refletir sobre os acontecimentos de sua própria vida. Vilain afirma que *õé reescrevendo sem parar nosso passado que começamos a inventar, a burilar, e até a estetizar nossa memóriaö* (VILAIN, 2009, p.4, tradução nossa).

A maneira como o discurso é proferido suplanta a narrativa cronológica dos fatos. Vilain afirma que cada autor tem seu modo próprio de conceber a própria história, e é a organização da mesma que caracteriza o texto autoficcional. *õA autoficção não é uma falsificação, mas ao contrário um desvelamento do eu apreendido em todas as suas dimensões, e principalmente na relação particular, ficcional, que esse eu mantém com uma verdade literal, dos fatos e dos acontecimentos.ö* (VILAIN, 2009, p.4, tradução nossa).

Todas essas considerações que vimos galgando até aqui, nos permite colocar a questão da possibilidade de *Um homem sem profissão* ser considerada uma autoficção, dado o cuidado

literário com que foi escrito. Como afirmam os intelectuais que acabamos de estudar, o trabalho artístico do texto associado a uma maior liberdade no processo de escrita nos permitiriam caracterizar o referido livro como tal. Sobre esse ponto, afirma Candido:

Na primeira parte, quando a pesquisa do passado vai encontrar o próprio nascedouro das emoções, percebemos um trabalho atento da inteligência, organizando os dados 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 personalidade já constituída, a elaboração sistemática cede lugar à notação. O impressionismo se desenvolve, por vezes, de modo a superar a própria verossimilhança, fragmentando a realidade na poalha dos dados da sensibilidade e desta maneira dando acesso a um mundo tornado equivalente ao imaginário da ficção. Aqui, nada separa Oswald de Andrade dos seus personagens. Ele se torna o seu maior personagem, operando a fusão poética do real e do fantástico. (CANDIDO, 1954, p.17)

Ainda dentre os importantes críticos franceses que estudam as escritas de si, podemos citar Philippe Gasparini. Em seu artigo *De quoi l'autofiction est-elle le nom?* ele insiste na questão de que a autoficção nutre o grande debate sobre os limites da Literatura, uma vez que coloca em cheque as noções do fatural e do ficcional, bem como a do limite entre ambos. Ora, exatamente isso é o que lemos na citação acima. Candido afirma categoricamente a semelhança estrita que existe entre a representação do Oswald protagonista da narrativa de memórias e a criação do universo das personagens dos romances. Isso abre caminho, mais uma vez, para pensarmos em considerar *Um homem sem profissão*, uma autoficção, gênero considerado fruto, sobretudo, do advento da chamada Pós-Modernidade. Esse fato reforçaria, mais uma vez, o caráter inovador da literatura de Oswald de Andrade, já que consideraríamos que ele escrevera uma autoficção em pleno Brasil década de 1950.

No que tange ao contrato de leitura, Gasparini considera que algumas obras são lidas como autobiografia, e outras como romance; posicionando-se contra a possibilidade de leitura que siga, a um só tempo, as duas direções, como se diz, às vezes, em relação à autoficção. Para ele, não há um terceiro tipo de pacto de leitura, que não seja o autobiográfico ou o romanesco, como já postulara Lejeune, apesar de que este também reconhecia a existência de um terceiro pacto: o fantasmático.

Por pacto fantasmático, Lejeune entende um tipo de contrato de leitura baseado na semelhança e não na identidade. O autor não tem o mesmo nome do herói, nem nada é dito no

para-texto que nos leve a uma chave de leitura autobiográfica. Porém, o leitor, com base em seus conhecimentos prévios sobre a vida do autor, adquiridos em outros livros seus ou na mídia, entende que o protagonista porta as mesmas características deste autor. Essa narrativa seria, então, o romance autobiográfico. Ainda em *Pacto autobiográfico* Lejeune pontua:

Esses textos entrariam na categoria do "romance autobiográfico". Chamo assim todos os textos de ficção em que o leitor pode ter razões de suspeitar, a partir de semelhanças que acredita ver, que haja identidade entre autor e personagem, mas que o autor escolheu negar essa identidade, ou pelo menos, não afirmá-la. (LEJEUNE, 1975, p25).

Mas, de que nos interessaria neste artigo trazer o conceito de romance autobiográfico? Ora, não foram raras as vezes em que pensou-se poder aplicar este conceito na ficção de Oswald de Andrade, notoriamente *Os condenados*, *Miramar* e *Serafim*, uma vez que as semelhanças que podem ser vistas entre alguns de seus personagens e o próprio Oswald poderiam nos fazer supor de que aqueles seriam um retrato deste. Poderíamos sustentar que sim, principalmente se levarmos em conta a partição feita por Afrânio Coutinho. Seria uma questão de argumentação e de comprovação.

As características comuns saltam aos olhos dos leitores atentos. No *Prefácio Inútil* já referido, Candido afirma:

Não espanta, pois, que o leitor habituado aos seus romances vá pressentindo, nas pessoas *reais* que nos apresenta a humanidade própria ao Conde José Chelini, a Mauro Glade, a Jorge D'Alvelos, a Alma, a Pandico e suas irmãs, a Pinto Calçudo, a dona Lalá ó aos personagens de *Os condenados*, do *Miramar* e do *Serafim*, cuja atmosfera e cuja composição parecem frequentemente contínuas às destas *Memórias*. E aí vemos que elas esclarecem não apenas o homem Oswald de Andrade, mas também a sua obra. E ambas nos aparecem agora solidárias, inseparáveis. (CANDIDO, 1954, p.17)

E sobre Oswald e Serafim, por exemplo, vem a acrescentar Coutinho:

Ambos tem a mesma irreverência impulsiva do adolescente que quer libertar-se para se afirmar. São desmedidos, assistemáticos e improvisadores, na sua vida boêmia, com a mesma permanente agitação, a mesma fala de serenidade. Nos dois o mesmo desligamento do céu e da terra: Oswald é romancista sem direitos autorais e jornalista sem honorários. Ambos têm vocação para escritor. Têm ambos o mesmo autoditismo assistemático, malgrado o desejo permanente de traçar um sério programa de estudos e a inquieta curiosidade intelectual. (COUTINHO, 1968, p.241)

Todavia, o que acreditamos é que os pressupostos teóricos de Lejeune citados acima nos conduzem justamente à direção contrária. Os protagonistas do romance carregam sim algo de seu criador, como é comum a outros casos, mas a concepção da história e da trama, a nosso ver, abre caminhos nitidamente ficcionais e impossibilita tal chave de leitura. O próprio Coutinho afirma que *“Serafim Ponte grande não é romance autobiográfico. O escritor não se conta, ouve o personagem. Até parece que o primeiro imita o segundo.”* (COUTINHO, 1968, p.241)

Criador e criatura estão sobrepostos em muitos pontos, mas ainda assim constituem nos romances entidades completamente separadas. Não há em nenhum deles elementos substanciais da vida real do autor que nos leve a lê-los como autobiográficos. Ao contrário, o que há são características comuns, mas que aparecem como nuances, esparsas e que saltam aos olhos apenas do leitor vivamente conhecedor do temperamento, bem como das realizações de Oswald. Sobre esse ponto, tão caro aos estudos literários, o do limite entre verdade e invenção, Coutinho declara:

... o estudo do Oswald de *Um homem sem profissão*, o que talvez esclarecesse o que o personagem memorialista deve aos personagens dos seus romances, e sobretudo aquilo em que a estruturação destes personagens influenciou na própria descoberta do autor por si mesmo. Seria a pesquisa dos processos pelos quais o memorialista recria o eu das suas memórias, instaurando-o à base do real imaginário dos seus personagens. (COUTINHO, 1968, p.242)

## 6. A PROVA DOS NOVE

Depois de empreender tais reflexões teóricas, propomo-nos, agora, a mencionar trechos da obra oswaldiana em destaque neste trabalho que nos permitam comprovar aquilo que defendemos. Uma leitura atenta dos romances primordiais e da autobiografia permite que reconheçamos vários elementos comuns do ponto de vista semântico. A eles são caros certos temas como as recordações da infância, o exercício intelectual, a viagem à Europa, o envolvimento amoroso do personagem central com uma artista e a crítica ao Brasil do início do século XX, dentre outros.

Porém, o que mais nos chama a atenção é a construção lingüística de *Um homem sem profissão*. Percebemos nitidamente como o tecido verbal do texto se modifica ao longo da

narrativa. Nos relatos sobre a infância, a adolescência e o início da fase adulta, prevalece um tipo de linguagem mais tradicional, permeada de frases simples e de narração lógica que obedece as noções de causa e efeito. Isso, em um primeiro momento, reforçaria a resistência erigida em torno da literatura de memórias, acusada de ser fundamentada numa escrita rasa e não trabalhada artisticamente.

Contudo, ao avançarmos na leitura da referida obra, percebemos como Oswald inverte tal procedimento, demonstrando extrema lucidez em seu projeto criativo. Quando o personagem já tomara contato com a mentalidade de vanguarda e já chamara para si a tarefa de renovar as letras nacionais, o texto das memórias ganha os mesmos ares dos romances primordiais. Frases curtas e aparentemente desconexas, afrouxamento da pontuação, cortes abruptos, mudança de assunto repentino, colagem e ironia são alguns dos elementos do projeto estético-ideológico de Oswald que aparecem nitidamente. Ora, isso demonstra extrema coerência por parte do autor no concernente aos seus objetivos literários, e vem a provar que uma autobiografia pode, sim, ser escrita dentro dos moldes lingüísticos e narrativos da ficção, seja ela de vanguarda ou de qualquer outra vertente estética. Logo, a escrita de *Um homem sem profissão* implode a ideia de ser sempre a autobiografia um gênero menor, do ponto de vista formal.

Esperamos ter, ao longo deste trabalho, contribuído para um entendimento geral da obra em prosa de Oswald de Andrade, com destaque para seu viés autobiográfico, levantando questões, sugerindo respostas, e abrindo caminhos para novos estudos e novos debates.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Oswald de. *Marco zero*. São Paulo: Globo, 1991.

ANDRADE, Oswald. *Memórias sentimentais de João Miramar*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1971.

ANDRADE, Oswald de. *Os condenados*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1978.

- ANDRADE, Oswald de. *Serafim Ponte Grande*. Rio de Janeiro: Cultura brasileira, 1971.
- ANDRADE, Oswald de. *Um homem sem profissão ó sob as ordens de mamãe*. 2 ed. São Paulo: Globo, 1990.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 32 ed. São Paulo: Cultrix, 1994.
- BRAYNER, Sonia. *A ficção brasileira modernista: 1922-1956*. In *Estudos de Literatura brasileira 2 ó Modernismo*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1986.
- CAMPOS, Haroldo de. *Miramar na mira*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1971.
- CANDIDO, Antonio. õDigressão sentimental sobre Oswald de Andradeö. In: *Vários escritos*. São Paulo: Duas cidades; Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2004.
- CANDIDO, Antonio. õPrefácio inútilö. In: ANDRADE, Oswald de. *Um homem sem profissão ó sob as ordens de mamãe*. 2 ed. São Paulo: Globo, 1990.
- COUTINHO, Afrânio. *A Literatura no Brasil- vol. 4*. 2 ed. Rio de Janeiro: Record, 1968.
- DOUBROVSKY, Serge. Os pingos nos ii . In: JEANNELE, Jean-Louis, VIOLET, Catherine (org). *Genèse et autofiction* . Louvain-la-Neuve: Academia Bruylant, 2007.
- GASPARINI, Philippe. De quoi l'autofiction est-elle le nom? (obtido em: <http://www.autofiction.org/index.php?post/2010/01/02/De-quoi-l-autofiction-est-elle-le-nom-Par-Philippe-Gasparini>, acessado em: 30 de jul de 2012 (2009).
- LEJEUNE, Philippe, NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- VILAIN, Philippe. *L'Autofiction en théorie suivi de deux entriens avec Philippe Sollers & Philippe Lejeune*. Chatou: Les Editions de la transparence, 2009.

Recebido em 12 de agosto de 2013.

Aceito em 4 de março de 2014.