

SEBASTIÃO MARQUES CARDOSO

**DE PERSONAGENS E ANTI-HERÓIS: UM ESTUDO SOBRE A
TRILOGIA DO EXÍLIO, DE OSWALD DE ANDRADE**

**UNICAMP
2007**

SEBASTIÃO MARQUES CARDOSO

DE PERSONAGENS E ANTI-HERÓIS: UM ESTUDO SOBRE A *TRILOGIA DO EXÍLIO*, DE OSWALD DE ANDRADE

Tese apresentada ao Departamento de Teoria e História Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas— UNICAMP— como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor em Letras, sob a orientação da Prof(a). Dr(a). Maria Eugenia Boaventura. Subárea de Pesquisa: Literatura Brasileira; Linha de Pesquisa: Literatura Brasileira do século XX.

**Campinas,
fevereiro de 2007**

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IEL - Unicamp

C179d

Cardoso, Sebastião Marques.

De personagens e anti-heróis: um estudo sobre a *Trilogia do Exílio*, de Oswald de Andrade / Sebastião Marques Cardoso. -- Campinas, SP : [s.n.], 2007.

Orientador : Maria Eugenia Boaventura.

Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Teoria literária. 2. Crítica literária. 3. Literatura Brasileira. 4. Modernismo. I. Boaventura, Maria Eugênia da Gama Alves. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Título em inglês: Of characters and anti-heroes: a study about the *Trilogia do Exílio*, by Oswald de Andrade.

Palavras-chaves em inglês (Keywords): Literary Theory, Literary Criticism, Brazilian Literature, Modernism.

Área de concentração: Literatura brasileira.

Titulação: Doutor em Teoria e História Literária.

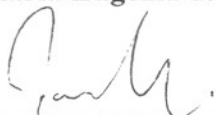
Banca examinadora: Profa. Dra. Maria Eugenia da Gama Alves Boaventura Dias (orientadora), Profa. Dra. Orna Messer Levin, Prof. Dr. Pascoal Farinaccio, Prof. Dr. Paulo Elias Allane Franchetti e Prof. Dr. Ariovaldo José Vidal.

Data da defesa: 27/02/2007.

Programa de Pós-Graduação: Teoria e História Literária.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Maria Eugênia da Gama Alves Boaventura Dias



Prof. Dr. Paulo Elias Allane Franchetti



Profa. Dra. Orna Messer Levin



Prof. Dr. Pascoal Farinaccio



Prof. Dr. Ariovaldo José Vidal

Prof. Dr. Miguel Sanches Neto

Profa. Dra. Mirhiane Mendes de Abreu

Prof. Dr. Ivan Prado Teixeira

Este exemplar é a redação final da
tese / dissertação e aprovada pela
Comissão Julgadora em:

14 / 12 / 07

IEL / UNICAMP 27 de fevereiro de 2007

*Para
Murilo, meu filho.*

AGRADECIMENTOS

A realização deste trabalho, apresentado na pós-graduação em Teoria e História Literária do Instituto de Estudos da Linguagem (IEL), da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), só foi possível devido à orientação que obtive da Profa. Dra. Maria Eugenia Boaventura e aos comentários críticos da Profa. Dra. Orna Messer Levin e do Prof. Dr. Paulo Franchetti. A minha gratidão a esses professores, que me ajudaram a avançar na pesquisa. Nesse período, pude contar, também, com a paciência de minha esposa Lorena, que sempre me apoiou.

Perguntar-me-ão: qual é a sua teoria? Responderei: nenhuma. E é isto que dá medo: gostariam de saber qual é a minha doutrina, a fé que é preciso abraçar ao longo deste livro. Estejam tranquilos, ou ainda mais preocupados. Eu não tenho fé— o *protervus* [protestante] é sem fé e sem lei, é o eterno advogado do diabo, ou o diabo em pessoa: ***Forse tu non pensavi ch'io löico fossi!*** Como Dante lhe faz dizer, “Talvez não pensasses que eu fosse um lógico” (“Inferno”, canto XXVII, v. 122-123)—, nenhuma doutrina, senão a da dúvida hiperbólica diante de todo discurso sobre a literatura.

Antoine Compagnon— *O demônio da teoria*, [3ª reimpressão] 2006.

RESUMO

Trataremos da atitude “anti-heróica” dos personagens centrais da *Trilogia do Exílio*, de Oswald de Andrade (1890-1954), como um elemento intertextual da obra, e averiguaremos até que ponto a inflexão desses personagens pode contribuir para o entendimento da forma narrativa, empregada pelo autor.

Dada a complexidade dos personagens, a *Trilogia do exílio*— série que compreende os romances *Os Condenados* (1922), *A Estrela de Absinto* (1927) e *A Escada Vermelha* (1934)— é, na opinião de Mário da Silva Brito, uma obra “perturbadora”. Reconhecida por parte da crítica, a construção dos personagens parece confirmar um procedimento inusitado de revelação psicológica e pode indicar, de maneira mais ampla, um projeto literário que caminha em paralelo à conhecida atitude do escritor de redução, de apequenamento e de ruptura com esse modelo, nas obras *Memórias Sentimentais de João Miramar* (1924) e *Serafim Ponte Grande* (1933).

Levando em consideração o paciente trabalho de pesquisa desenvolvido por Oswald para definir os personagens da *Trilogia do exílio*, associado à idéia de “duplicidade” estética na ficção romanesca do autor, como colocou certa vez Benedito Nunes, esperamos ampliar o horizonte crítico sobre a prosa de ficção, tendo estes livros como principal objeto de estudo.

Para tanto, a construção da série será abordada como uma atividade estética acabada e definida, cujo projeto parece estar vinculado a uma literatura canônica moderna que rejeita e condena a figura do herói clássico-romântico, ao inserir protagonistas como Jorge d’Alvelos, um sujeito “anti-heróico”, na definição de Victor Brombert, e “fraturado”, se adotarmos o olhar de Luiz Costa Lima. Esse personagem, incapaz de realizar uma leitura integral do mundo contemporâneo, apresenta-se na narrativa em “posição” irregular e indefinida.

Palavras-chave: Teoria Literária, Crítica Literária, Literatura Brasileira, Modernismo.

ABSTRACT

In this thesis the “antiheroic” attitude of the main characters of the *Trilogia do exílio*, by Oswald de Andrade (1890-1954) will be studied as an intertextual element and it will be analyzed to what extent the inflection of these characters can contribute to the understanding of the narrative form used by the author.

Considering the complexity of the characters, the *Trilogia do exílio*— a series of works which include the novels *Os condenados* (1922), *A estrela de absinto* (1927) and *A escada vermelha* (1934)— is in Mário da Silva Brito’s opinion a “disturbing” work. The work is recognized by criticism, the construction of the characters seems to confirm an unexpected procedure of psychological revelation and it can indicate, in a broader sense, a literary project that runs parallel to the known reductionist attitude of the author, of decreasing and of rupture with this model, in the works *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924) and *Serafim Ponte Grande* (1933).

Taking into consideration the patient research developed by Oswald to define the characters in *Trilogia do Exílio*, associated to the idea of aesthetic “duplicity” in the romantic fiction of the author, as once said Benedito Nunes, it is our aim to broaden the critical horizon about the prose fiction, having these books as the main object of study.

In order to do so, the construction of the series will be analyzed as an finished and defined aesthetic activity, whose project seems to be linked to a canonical modern literature that rejects and condemns the figure of the classical-romantic hero. This is done by inserting protagonists such as Jorge d’Alvelos, an “anti-heroic” character according to Victor Brombert’s definition, and “fractured” if Luiz Costa Lima’s view is adopted. In this view Jorge d’Alvelos is incapable of making a full reading of the contemporary world and appears in the narrative in an irregular and undefined “position”.

Key words: Literary Theory, Literary Criticism, Brazilian Literature, Modernism.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	04
CAPÍTULO 1: TRADIÇÃO CRÍTICA E CRÍTICA DA REPRESENTAÇÃO LITERÁRIA	07
1.1. Síntese da recepção crítica e problematização	08
1.2. Encruzilhada estilística: descrição e método	21
1.3. Cinematografia, poeticidade e afinidade com a literatura russa	30
1.4. Paródia da cultura <i>kitsch</i> e representação irônica do amor romântico	39
1.5. Beleza <i>kitsch</i> do mito do amor romântico como crítica e invenção literária	53
1.6. Tipicidade extrema e busca da verdade filosófica	63
1.7. Leitura e releitura como arquétipo literário	70
1.8. Representando a representação da representação	78
CAPÍTULO 2: ANTI-HERÓIS E ANTI-HEROÍSMO	87
2.1. Noção de anti-herói e cultura anti-heróica na literatura	88
2.2. Velho Lucas e seu cão	100
2.3. Construção hagiográfica de Luquinhas	105
2.4. Educação e rito anti-heróico em João do Carmo	109
2.5. Pensamento e revolta em Alma d'Alvelos	113
2.6. Mary Beatriz e outras expressões anti-heróicas	119
2.7. Do anti-heroísmo de <i>Jean-Christophe</i> ao anti-heroísmo da <i>Trilogia</i>	122
2.8. Do <i>roman fleuve</i> à síntese e ao fragmento	133
2.9. Vanguardas européias e forma literária	147
CAPÍTULO 3: OSWALD, LEITOR DE PAUL BOURGET?	157
3.1. Ainda sobre o Bem e o Mal na literatura	158
3.2. De personagens e psicologia	170
3.3. Confirmação e reação à cultura literária e científica da época	178
CONCLUSÃO	197
BIBLIOGRAFIA	200
ANEXOS: PRINCIPAIS CAPAS E EDIÇÕES	212

INTRODUÇÃO

/.../ la grande question qui domine les années vingt, et dont les résonances sont perceptibles aujourd'hui encore: celles des rapports entre la forme du roman et la cohérence de la personne.

Michel Zeraffa— *Personne et personnage* (1971).

Seguindo a tradição romântica, realista e naturalista do século XIX, a literatura de inícios do século XX, com Henry James, Joseph Conrad, Marcel Proust e outros, concentra o grau de apresentação auto-analítica do romance e intensifica ainda mais a tendência à esquematização e à estruturação da obra. Marcadamente mais “poético”, o romance proporciona, assim, uma transformação sem precedentes na técnica e uma ênfase bem maior no tratamento da forma. Essas preocupações foram, muitas vezes, colocadas na própria figuração do personagem ou narrador: “O tema do artista retratado é recorrente no romance modernista, um dos meios pelos quais a autoconsciência estética do gênero se desenvolve através dos grandes clássicos do modernismo”.¹

O *portrait* do personagem-artista personifica, pois, as dificuldades formais que cercam o escritor e evidencia as suas principais dúvidas e orientações. Embora a *Trilogia do exílio*, série de romances de Oswald de Andrade, não seja lembrada pela crítica como obra clássica do modernismo nacional, marcando, portanto, uma distância ainda maior das obras de vanguarda estrangeiras, acreditamos que pode haver, mesmo assim, personagens com características modernistas reconhecíveis, inscritas na série. Essa possível correspondência poderá nos ajudar a compreender melhor as escolhas ou impasses formais e estilísticos experimentados por Oswald na elaboração, na finalização e no alcance de sua obra. Desse modo, o estudo do personagem, bem como o do narrador, vistos como instrumentos pelos quais o autor traduz sua inquietação com a forma literária, poderão nos ajudar a dizer até que ponto Oswald, com sua obra, participa ou se distancia da criação literária do período, e como a crítica, bastante heterogênea, teria percebido e reagido ante essa questão.

Em outras palavras, o presente estudo visa refletir sobre o lugar da *Trilogia do exílio*, de Oswald de Andrade, no paradigma da historiografia literária brasileira. Além

disso, acreditamos que a análise mais aprofundada na relação de “interdependência” entre personagem/narrador com a forma romanesca adotada poderá nos auxiliar na abertura para reflexões posteriores acerca de outras literaturas do período. Trata-se de pensar, como linha de pesquisa, a questão de como certos componentes narrativos podem se relacionar com a forma do romance, donde se possa extrair uma referência literária concreta. Suspeitamos que, mais adiante, o estudo imanente dessa relação possibilitaria a visualização, com maior nitidez, das convergências e/ou divergências da obra literária com as expectativas da crítica.

Para tanto, no primeiro capítulo, abordaremos, diacronicamente, a crítica pertinente, procurando deslindar as principais características e eventuais diferenças ou semelhanças com os pressupostos por nós adotados. No segundo capítulo, trataremos da questão do “anti-herói” e de como a figuração desse personagem, basicamente intertextual, pode, na *Trilogia do exílio*, contribuir para a análise da forma da própria narrativa. Tomaremos, ainda neste capítulo, a literatura de Romain Rolland como elemento de comparação e referência. Em Rolland, o “anti-herói” assume uma faceta ideológica explícita, mas não aparece talhado numa estrutura intertextual. No terceiro capítulo, mostraremos como o “anti-heroísmo” em Oswald pode representar uma atitude de ruptura com a literatura de Paul Bourget. A questão do Bem e do Mal, esquemática e maniqueísta em Bourget, aparece em Oswald de maneira mediada e negativa. Além disso, evidenciaremos que, apesar da forma romanesca antagônica adotada por Oswald, é possível reconhecer uma concepção de personagem não tão bem definida, mas que insiste em associar, ainda, personagem a uma dada imagem de pessoa. Cremos que tal incongruência decorre, em grande medida, da tentativa de manutenção (em tensão e em desacordo) de uma noção específica de personagem— oriunda tanto de Romain Rolland, quanto de Paul Bourget— atrelada a uma forma romanesca que vai no sentido contrário.

Devido à denominação acidentada dos vários volumes que compõem a *Trilogia do exílio*, o que pode, pois, gerar confusões, utilizaremos os respectivos títulos da publicação por nós adotada, arrolada na bibliografia deste trabalho. A saber: primeiro

¹ FLETCHER, J.; BRADBURY, M. **O romance de introversão**. In: BRADBURY, M.; McFARLANE, J. (orgs.) *Modernismo: guia geral 1890-1930*. Trad.: Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 331.

volume— *Alma* [inicialmente *Os condenados*, na publicação de 22], segundo volume— *A estrela de absinto* [publicação de 1927 com o mesmo título] e *A escada* [anteriormente anunciada como *A escada de Jacó*, depois, publicada em 34 como *A escada vermelha*]. Às vezes, para marcar diferença entre um volume e outro, enunciaremos o volume pelo próprio título. Em outros momentos, para evidenciar o caráter comum entre os livros, tomaremos os respectivos volumes sob o título geral da obra. Abreviaremos, também, a denominação *Trilogia do Exílio*, tomando-a, por vezes, como *Trilogia* apenas. Poderemos ainda abreviar, eventualmente, a denominação *A estrela de absinto* por *A estrela*, simplesmente.

1- TRADIÇÃO CRÍTICA E CRÍTICA DA REPRESENTAÇÃO LITERÁRIA

/.../ uma obra pode ser contraditória sem ser incoerente, se as suas condições forem superadas pela organização formal.

Antonio Candido— *A formação da literatura brasileira* (1959).

1.1. Síntese da recepção crítica e problematização

Do tempo do modernismo aos dias atuais, a crítica tem apontado, na *Trilogia*, três características fundamentais: a) o uso da técnica cinematográfica, b) a frase curta, condensada e poética como estilo e c) a verossimilhança dos personagens. Este último tópico foi, ao longo da crítica, o quesito mais polêmico e inquietante. Momentos antes da publicação, Monteiro Lobato viu, n' *Os Condenados* [leia-se *Alma*], um modo específico de narrar e de estimular sensações no leitor. O personagem, comparado a uma série de quadros à Griffich, pode ser concebido cinematograficamente.² Mas foi Couto Barros, na mesma *Klaxon* que anunciava o romance em todas as livrarias, quem melhor percebeu a inovação de Oswald de Andrade. Para ele, o livro inaugurou em nosso meio a técnica cinematográfica.³

Na opinião do jovem Carlos Drummond de Andrade, existe, em *Os Condenados*, uma “submissão às forças superiores”.⁴ Essa submissão, entretanto, se expressa de maneira resumida e inteira, em frases breves e concisas que, às vezes, chegam a constituir verdadeiros capítulos de romance. O estilo, tal como compreendeu o poeta, aparece como recurso proposital que obriga o leitor atento a reconhecer uma dissimulação intencional na obra, de natureza profundamente afetiva. Na mesma resenha, Drummond afirma que o livro de Oswald sabe “torturar” e “emocionar” como na literatura russa moderna. Com medida própria, o estilo e a emoção são vistos pelo poeta como contingentes pessoais, que fazem do romance uma obra atual para os padrões literários da época sem, todavia, abandonar um diálogo explícito com a modernidade de outras literaturas.

Para Sérgio Milliet, a prosa resulta, na *Trilogia*, em poesia. Milliet observou que da “imaginação amazônica” Oswald extrai sobretudo um poema: “Descrições novas, quentes, bizarras, efervescentes; paisagens brasileiras; e um estilo que contrasta com

² LOBATO, M. **Ache o seu trilho**. In: BOAVENTURA, M. E. (org.) *22 por 22: A Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000, p. 154. Texto publicado originalmente na *Revista do Brasil* (Rio de Janeiro, set., 1922).

³ BARROS, A. C. **Os Condenados**. In: *Klaxon*, São Paulo, n. 06, out., 1922.

⁴ ANDRADE, C. D. de. **Os Condenados de Oswald de Andrade**. In: *Diário de Minas*, Belo Horizonte, 30 de set., 1922.

essa imaginação tropical por sua concisão e por sua adjetivação sugestiva”.⁵ O concretismo das imagens admiradas por Milliet ou mesmo por Aderbal Jurema⁶ foi, também, motivo de perplexidade em João Ribeiro, quando leu *A estrela de absinto*: “E nesse livro perpassam as mais belas imagens, cheias de tristeza, de agonia e de amor”.⁷ Para o crítico, o romance de Oswald descende, contudo, do naturalismo de Aluísio de Azevedo. Nos anos vinte, Ribeiro foi o único crítico a fazer uma leitura da *Trilogia* que a vinculasse com primazia à tradição literária nacional.

Um outro aspecto que mereceu a atenção da crítica foi a expressão dos personagens diante da técnica e do estilo adotados pelo escritor. Em artigo já citado, Lobato entendeu que a psicologia dos personagens está bem delineada e definida. Para ele, todos vivem rigorosamente lógicos dentro das premissas do temperamento e da fatalidade. Muito próximos à posição de Lobato, Drummond, Couto Barros e Milliet consideraram, no mundo dos personagens, o lado patético da vida e o ridículo de suas situações. Malgrado a inexistência de uma reflexão mais pontual e demorada sobre as implicações da técnica e do estilo na configuração dos personagens, esses primeiros críticos da *Trilogia* viram, com perspicácia, uma coerência interna e um arranjo inusitado na obra que tornam os personagens, ainda que guiados pela fatalidade, um aspecto distintivo da literatura de feições estritamente naturalistas.

O “verismo” dos personagens, como mais adiante Mário da Silva Brito⁸ deduziu, foi um outro ponto de interesse da crítica. Para Drummond, a *Trilogia* sabe contemplar, por meio da fixação dos personagens, a vida face a face e é também capaz de exprimir o Brasil contemporâneo: o crescimento das cidades e a contínua transformação do espaço urbano em contraposição à vida monótona, arcaica e paralisante do campo.⁹ No

⁵ MILLIET, S. MILLIET, S. **A jovem Literatura Brasileira**. In: BOAVENTURA, M. E. (org.) *Op. cit.*, pp. 161-173. Versão traduzida por Marta Rossetti do texto que, na versão original, foi publicado na revista *Lumière* (Anvers, n. 01, nov., 1922), p. 162.

⁶ JUREMA, A. **Subindo a escada vermelha**. In: *Boletim de Ariel*, Rio de Janeiro, ano IV, n. 05., fev., 1935, p. 141.

⁷ RIBEIRO, J. **II A Estrela de Absinto**. In: *Crítica: os modernos*. Rio de Janeiro: ABL, 1952, p. 96. Texto publicado anteriormente no *Jornal do Brasil* (25 de fev., 1928).

⁸ Cf. BRITO, M. da S. **O Aluno de Romance Oswald de Andrade**. In: *As Metamorfoses de Oswald de Andrade*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura: Comissão Estadual de Literatura, 1972, pp. 41-50. Esse texto também pode ser encontrado em *Alma*, primeiro volume da *Trilogia do Exílio*, publicado pela Globo (1990). Na nova versão, o autor funde ao corpo de seu texto antigo outros textos de *As Metamorfoses de Oswald de Andrade*, como **Os Condenados— arquivo de vivências pessoais** e **Tema e Variações** e acrescenta, entre eles, um novo tópico, **A Prostituição Rica e Proletária**.

⁹ *Op. cit.*, loc. cit., p. 13.

mesmo diapasão, Couto Barros, percebendo uma nota humorística em Oswald, salientou que a “animatografia”¹⁰ dos personagens revela o estado cômico da vida, “no momento em que a rede das atitudes vai se desfazer”.¹¹ Toda a gente humilde, instintiva e avessa às reflexões, que forma a maioria no romance, garante a Oswald a sensação de que estava fazendo “uma literatura de pobre”.¹² Jorge d’Alvelos é um caso à parte. Mesmo assim, Aderbal Jurema reconheceu no jovem escultor “muita coisa de humano e verdadeiro”.¹³ Já na opinião de Milliet, que se solidariza em parte com as observações de Drummond, a *Trilogia* espelha muito bem o espírito nacional. Para ele, a “alma brasileira” pode ser comparada à “alma russa”: ambas sofrem, mas a “alma brasileira” é, no sofrimento, menos mística e mais sensual.¹⁴ Por tudo isso, houve em Oswald, ao se decidir por um modelo de personagem ilusoriamente “extraliterário”— em que o apelo ao real se impõe de forma inquestionável—, a preocupação em manter um diálogo explícito com a formação econômica, social e cultural da época.

Horacio de Andrade anunciou Oswald, imediatamente após a cuidadosa reedição da *Trilogia do Exílio* (Livraria do Globo, 1941), como um dos mais completos escritores realistas do momento.¹⁵ Em primeira vista, o anúncio parece sensacional e pretensioso demais. Mas, por outro lado, a reedição de Oswald estava em sintonia com o desejo, cada vez mais crescente, da crítica dos anos 40 em reler as obras de diversos autores pertencentes ao período modernista. A releitura da *Trilogia* revelaria, assim, uma atenção renovada da crítica para melhor compreender o significado do modernismo na historiografia literária nacional, bem como um interesse específico em destinar aos romances da série um lugar mais exato na prosa do escritor. Como veremos neste capítulo, esse movimento da crítica atinge, na década de 40, o ápice com os comentários de Sérgio Milliet (1941), de Roger Bastide (1942) e de Antonio Candido (1945).

¹⁰ “O animatógrafo d’*Os Condenados* não apresenta a tragédia de seres reflexivos, preocupados com problemas metafísicos mais ou menos insolúveis. Os sonhos, as ânsias dos condenados são humildes, instintivos”. BARROS, A. C. *Op. cit., loc. cit.*, p. 13.

¹¹ *Op. cit., loc. cit.*, p. 13.

¹² De acordo com entrevista concedida a Heráclio Dias, in: ANDRADE, O. de. **Os Dentes do Dragão**. São Paulo: Globo: Secretaria do Estado de Cultura, 1990, p. 222.

¹³ *Op. cit., loc. cit.*, p. 141.

¹⁴ *Op. cit., loc. cit.*, p. 162-163.

¹⁵ Arquivo de resenhas de *Os Condenados* (n. 1398; O. A. cx. 13), do Centro de Documentação Cultural Alexandre Eulálio (CEDAE/UNICAMP).

De modo geral, a crítica uníssona do tempo do modernismo se dissipou na década de 40, mas manteve, não com muita harmonia, suas principais premissas. Na releitura, Sérgio Milliet reafirmou os pressupostos colocados a granel pela crítica “modernista”, acrescentando à obra sua importância como documentação sociológica e como precursora do romance social nordestino.¹⁶ Nesta mesma linha foram os comentários críticos de Wilson Veloso, de Erhardt Santos, de Bettino de Deo, de Edgar Cavalheiro e a substancial leitura de Roger Bastide.¹⁷ Em síntese, esses críticos mantiveram a principal orientação da crítica inaugural: a crença de que há, na *Trilogia*, uma unidade definida, uma “rota” traçada, do início ao fim, de modo que, para perceber a sua peculiaridade, é necessário, antes, reconhecer a coerência entre os variados elementos que a integram.

Por outro lado, seguindo o caminho crítico anunciado por João Ribeiro, Ruy Coelho, ao se apoiar em Lúcia Miguel Pereira, disse que é possível perceber, na *Trilogia*, um romantismo tardio, típico de escritores naturalistas.¹⁸ Os personagens do romance, vistos por este ângulo, não resistem à leitura do crítico: “Os personagens são vagos e mal caracterizados, títeres trágicos movidos pelos fios do autor”.¹⁹ Como temos visto, a crítica de feições naturalistas tem se mostrado incapaz de reconhecer alguma complexidade na criação, sobretudo dos personagens. Descontadas as diferenças, Antonio Candido, um pouco mais tarde, fez uma leitura também reticente em relação aos personagens da série. Com relação à *Alma*, argumenta: “Feitos [os personagens] de um só bloco, sem complexidade e sem profundidade, não passam de autômatos, cada um com a sua etiqueta moral pendurada no pescoço”.²⁰ Para o crítico, a psicologia dos personagens se banaliza um pouco mais no segundo volume e, em *A escada*, considera a construção dos personagens ainda primária.²¹ Assim, guardadas as proporções, a leitura desfavorável de parte da crítica em relação à construção dos

¹⁶ Cf. MILLIET, S. **A Trilogia do Exílio**. In: *Planalto*, São Paulo, n. 01., set., 1941.

¹⁷ Veja referência completa dos autores na seção bibliográfica deste trabalho.

¹⁸ COELHO, R. **Oswald de Andrade**. In: *Clima*, São Paulo, n. 08, jan., 1942, p. 81.

¹⁹ *Op. cit.*, *loc. cit.*, p. 82.

²⁰ CANDIDO, A. **Estouro e Libertação**. In: *Vários Escritos*. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995, p. 46. Essa é a edição por nós utilizada, à qual remeteremos ao longo de nosso estudo. Entretanto, o artigo citado, depois de ter sido publicado pela primeira vez na *Folha da Manhã*, saiu em *Brigada Ligeira*, edição organizada pela Livraria Martins Editora, em 1945.

²¹ *Id.*, *ibid.*, pp. 47-48.

personagens da *Trilogia* corroborou, talvez, para o ressentimento ainda maior da recepção da obra pelas novas gerações.²²

Entretanto, não devemos achar que a crítica, como um todo, foi “má” (ou “benevolente” em certa medida) com a *Trilogia*, e que, por isso, devemos sair em sua defesa. E, muito menos, não queremos dar a entender que os pontos “desfavoráveis” ressaltados pela crítica não são objetivos e válidos (quando buscamos uma correspondência com a cultura da crítica na época). O peso da crítica de Antonio Candido, por exemplo, não só se afirma como produto histórico da crítica como tem garantido a coerência de seus pressupostos. Candido pensava, através da dialética “localismo” vs. “cosmopolitismo”, a insurgência de uma geração de escritores brasileiros que consolidassem a síntese dessa relação.²³

Parte da literatura de Oswald representa, para Candido, essa fase “madura” da literatura nacional. Mas, com relação à *Trilogia* especificamente, o crítico observa que a obra, embora antecipe recursos literários formidáveis, não pode ser colocada na mesma cesta das obras modernistas de primeira linha. Na *Trilogia*, há a dialética do “universal” e do “particular”, mas não há a síntese (dialética) da expressão que Candido tanto esperava.

Entrementes, Afrânio Coutinho, numa linha esteticista, toma a *Trilogia* como parte do painel histórico do modernismo, apoiando-se em críticos como Cândido Mota Filho, Drummond e Bastide. Porém a reflexão não vai além do primeiro volume da série.²⁴ No mesmo período, em livro de parceria de Candido e Castello, a *Trilogia* é obra passadista que, entretanto, serve como base técnica na construção de *Memórias Sentimentais de João Miramar* e *Serafim Ponte Grande*:

O estilo é excessivamente elaborado, e o esteticismo ainda lembra D’Annunzio e Oscar Wilde; mas já manifesta a técnica sincopada, a composição por pequenos blocos, o senso da elipse, o dom da anotação rápida e o poder metafórico, bases dos seus dois grandes

²² Lobato, em artigo citado, já advertia Oswald de que a preocupação teórica excessiva na obra poderia afastar a média dos leitores.

²³ “Os nossos modernistas se informaram pois rapidamente da arte européia de vanguarda, aprenderam a psicanálise e plasmaram um tipo ao mesmo tempo local e universal de expressão, reencontrando a influência européia por um mergulho no detalhe brasileiro”. CANDIDO, A. **Literatura e cultura de 1900 a 1945**. In: *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 4. ed. revista. São Paulo: Editora Nacional, 1975, p. 121.

²⁴ COUTINHO, A. **A revolução modernista**. In: *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1959, pp. 458-459, v. III, tomo I.

livros modernistas: *Memórias Sentimentais de João Miramar* (1924), que vinha elaborando desde 1916 sobre dados pessoais, e *Serafim Ponte Grande*, terminado em 1927.²⁵

Se atentarmos que *A escada* foi publicado posteriormente a estes dois últimos romances, como pode, então, a *Trilogia* ter servido de base? Os autores não dão esclarecimentos maiores. Não poderia ter ocorrido o contrário, já que *Miramar*, por exemplo, vinha sendo elaborado desde 1916?

Na *História concisa da Literatura Brasileira*, de Alfredo Bosi, a *Trilogia* também aparece. Bosi acentua a crítica de Candido (de ensaio conhecido de *Brigada Ligeira*), incorporando, também, as opiniões de Haroldo de Campos. Para ele, a *Trilogia* está “no limite inferior” da prosa do escritor, e reforça que a “crítica, severa mas válida, está a indicar que o romance de personagens não era o caminho ideal de Oswald”.²⁶ No mesmo diapasão, segue a leitura de Alexandre Barbosa.

No balanço crítico de Barbosa, podemos dizer que o espaço de contato da *Trilogia* com a crítica do modernismo se manteve estável. Embora Barbosa, com criatividade, acuse na prosa oswaldiana uma constante hesitação do autor na busca de uma linguagem que expusesse os dilemas da articulação entre realidade e representação (tanto na expressão quanto na composição), a *Trilogia*, para ele, não cumpriu, por completo, a lição de casa. A herança da presença de “estereótipos instituídos pelo realismo”, bem como uma atmosfera “psicologizante e de contornos mal estruturados” fazem do livro uma obra menos importante na produção artística de Oswald.²⁷

Quando lemos Barbosa, temos então a impressão de que o “moderno” age por conta própria, exteriormente. Entretanto, sob a fachada de moderno, acreditamos que existe um sujeito impaciente, que, antes de transformar a linguagem num palco de conflitos entre realidade e representação, sente-se, inteiramente, sujeito de

²⁵ CANDIDO, A. *et al.* **Oswald de Andrade**. In: *Presença da Literatura Brasileira*. (II. Modernismo: história e antologia). 10. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997, pp. 76-77.

²⁶ BOSI, A. **Pré-modernismo e modernismo**. In: *História concisa da literatura brasileira*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1986, pp. 404-405.

²⁷ BARBOSA, J. A. **A modernidade do romance**. In: *A leitura do intervalo*. Ensaios de crítica. São Paulo: Iluminuras, 1990. Texto publicado, originalmente, em 1982.

representações. A realidade, tomada como realismo, não passa de uma invenção, de uma outra forma de representação.²⁸

Nesse sentido, é a invenção/percepção, operada pelo sujeito, que faz da representação uma “realidade”. Assim, sabendo-se que este sujeito é múltiplo e variável, pode haver, então, na esfera do literário, simulacros e conflitos de representações. Uma representação poderia se opor a uma outra e, com essa mudança, aquilo que se entendia como realidade também sofreria uma alteração. Na *Trilogia*, podemos acompanhar a disposição das representações, verificar como elas são fabricadas, através de diversos meios: pela técnica adotada, pela inflexão do narrador ou, o que é mais surpreendente, pela impressão de subjetividade dos personagens fixada pelo texto.

Por certo, a representação “psicologizante” e “estereotipada” de uma literatura dita “realista” desvela uma representação literária divergente, que não se conforma com o paradigma ao qual faz, formalmente, referência. Logo, o texto faz representação, à medida que é percebido o seu intertexto. A situação de convencionalidade, beirando o clichê, funciona como um arsenal discursivo pelo qual o escritor compartilha com o leitor sua insatisfação com o modelo aceito de representação literária. Em outras palavras, Oswald, com isso, eleva a linguagem literária para além da representação fixada pelo realismo. A estereotipia do discurso e o poder de representar, de acordo com as regras da convenção, são representados no próprio texto. Assim, percebemos que Oswald sabe da técnica realista e faz distorções propositadas. Com isso, a “retórica da representação”²⁹ se expande: ou seja, o discurso marcado e dissonante do realismo é ele próprio uma outra visada literária e, por extensão, representacional.

Voltando um pouco mais atrás, a reorientação, proposta pelos idealizadores da poesia concreta (falamos de Décio Pignatari e sobretudo Haroldo de Campos), atribuída à obra de Oswald, somada à tradição crítica que vinha se formando anteriormente, pode ter contribuído para o acanhamento significativo do interesse crítico pela *Trilogia*. Com o radicalismo ideológico dos anos 60/70 (tendo como referência a coragem de José Celso Martinez Correa em encenar o *Rei da Vela* no Teatro Oficina, em 1967), o

²⁸ Cf. BESSIÈRE, J. **Literatura e representação**. In: ____ et al. *Teoria Literária: problemas e perspectivas*. Trad.: Ana Luísa Faria; Miguel Serras Pereira. Lisboa: Dom Quixote, 1995.

²⁹ Cf. BOOTH, W. *A retórica da ficção*. Lisboa: Arcádia, 1980.

espírito do conjunto da obra de Oswald é posto de forma dicotômica: de um lado, o escritor mordaz, combativo ou “quebra-louças”, como disse certa vez Mário de Andrade, lá no comecinho da vida literária de Oswald; de outro, o “geômetra equilibrado”, aquele que encontrou a medida certa para a representação. Porém, na leitura de Haroldo Campos, a *Trilogia* está fora desses dois paradigmas e figura uma “etapa menos importante” da produção do escritor.³⁰

Assim, confirmando em certa medida a leitura de Candido, a *Trilogia*, na opinião de Haroldo, não conseguiu alcançar a modernidade atribuída à “segunda etapa”³¹ da literatura do autor, sobretudo no que diz respeito à depuração do estilo. Em *Memórias sentimentais de João Miramar*, Haroldo vê a cristalização de um estilo cubo-futurista, inspirado em grande parte nas vanguardas propostas pelas artes plásticas.

Se por um lado, Haroldo de Campos reforça a visão de um Oswald de Andrade como “geômetra”, por outro, Décio Pignatari enfatiza o Oswald “quebra-louças” da literatura. Sem ao menos citar a *Trilogia*, o ensaio de Pignatari procura compreender a faceta de Oswald mais revolucionária e “anti-literária”. Para tanto, o crítico lança a mão de uma estratégia de reflexão que lhe permite tornar aquilo que era tido como algo estranho na literatura do autor como marca diferencial de inovação e percepção literárias. Décio fala, pois, de um entendimento da literatura como “linguagem”, e não como “língua” simplesmente.³²

Uma literatura da “linguagem”, pensa Décio, incorpora não só a “língua” (código escrito) como também códigos diversos, tais como a pintura, o cinema, o esquema de produção industrial, o cartão postal e as imagens de formatação *kistch*. Com isso, Décio rejeita a leitura crítica tradicional da obra de Oswald, que a considera, no conjunto, “exótica”, “fragmentária” e “desigual”.

³⁰ CAMPOS, H. de. **Apresentação**. In: ANDRADE, O. de. *Trechos escolhidos*. 3. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1989; Cf. CAMPOS, H. de. **Estilística miramarina**. In: *Metalinguagem: ensaios de Teoria e Crítica Literária*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1976, pp. 93-94. Ensaio publicado originalmente em *O Estado de São Paulo* (24/10/1964).

³¹ A “segunda etapa” corresponde aos romances *Memórias sentimentais de João Miramar* e *Serafim Ponte Grande*. Trata-se, na análise desenvolvida por Candido, da etapa mais significativa da produção literária em prosa de Oswald, tendo o primeiro livro maior destaque: “Esse livrinho de cento e poucas páginas, finalizadas por um perplexo *Laus Deo* é o ponto de equilíbrio de sua obra, entre a afirmação tradicionalista d’*Os condenados* e d’*A estrela de absinto* e o rompante anárquico de *Serafim*. A primeira literária de mais; o segundo, literário de menos”. CANDIDO, A. **Estouro e libertação**. In: *Op. cit.*, pp. 53.

³² PIGNATARI, D. **Marco Zero de Andrade**. In: *Contracomunicação*. São Paulo: Perspectiva, 1971, p. 143.

Ora, a leitura de Haroldo e de Décio reajustaram o perfil da crítica de Oswald para melhor compreender as produções ligadas, sobretudo, à “segunda etapa”, à poesia “pau-brasil” e aos manifestos. Contudo, quando exercemos sobre seus textos uma releitura, vemos que a *Trilogia* fica mais uma vez excluída ou, quando muito, como obra de transição, e que, portanto, não merece uma atenção exclusiva por parte da crítica. Mas, se absorvermos os pressupostos da crítica dos concretistas, ou seja, procurando ver a *Trilogia* com as lentes deles, veremos que a *Trilogia* na verdade necessita de uma reavaliação, pois muitos recursos aplicados ao entendimento das obras consideradas centrais de Oswald também se aplicam à *Trilogia*.

No cômputo geral, a *Trilogia* permaneceu historicamente como obra menor, que, na invenção, teria apenas inaugurado certos procedimentos que seriam melhor desenvolvidos nos romances *Miramar-Serafim*. Visto hegemonicamente como romance desigual (no que diz respeito à sua estrutura interna), a *Trilogia* ficou, além disso, definitivamente à margem do debate crítico. Mesmo coincidindo com a edição das *Obras Completas* de Oswald de Andrade, pela Civilização Brasileira, a característica peculiar do período foram as sínteses, na maior parte das vezes redutoras, do conjunto da obra do escritor. Com isso, evitou-se estudar, amiúde, esta ou aquela produção do escritor, em sua singularidade. Não podemos dizer que esse cenário tenha mudado com o passar do tempo, mas observamos que alguns poucos pesquisadores procuraram elaborar uma leitura da *Trilogia* por ângulos não canônicos.

De meados de 70 para cá, alguns estudiosos procuraram novos parâmetros de análise. Só para ficar com alguns exemplos, Maria McBride abordou a *Trilogia* pelo viés da literatura *kitsch*; Ruth Lopes, pelo princípio do comportamento masoquista e pela questão da carnavalesação; e Maria Alice Faria, no estudo das fontes, imaginou, com esforço, uma congenialidade com *Bubu de Montparnasse* (1901), obra naturalista e popular de Charles-Louis Philippe.³³ Ora, esses estudos incipientes, apesar da abertura teórica, não foram suficientemente capazes de superar o legado da crítica.

Em resumo, vimos que alguns dos principais aspectos da *Trilogia*, levantados desde cedo pela crítica, permaneceram, como a questão da cinematografia e do ritmo

³³ A intertextualidade entre a obra de Louis Philippe e *Alma* foi, entretanto, observada por Afrânio Peixoto muito tempo antes, conforme citação em artigo de Oswald de Andrade (**Antes de Marco Zero**. In: *Ponta de Lança*. São Paulo: Globo, 1991, p. 67.).

poético da narrativa. Mas, com relação à criação dos personagens, a crítica, a partir dos anos 40, mostrou-se dividida. Na plataforma dos que procuraram confirmar a modernidade dos personagens oswaldianos, Carlos Drummond de Andrade (nos anos 20), Roger Bastide e Sérgio Milliet reclamaram uma leitura dos principais personagens através do diálogo com outras literaturas. Por outro lado, na linha dos que achavam que Oswald falhou nesse aspecto, os personagens de Oswald ficarão, quase que invariavelmente, associados a um “esteticismo” naturalista que o escritor devia ter evitado. São autores mais representativos dessa linha: Ruy Coelho e Antonio Candido. Depois dos anos 40, o que vemos é a cristalização da segunda tendência crítica. Entretanto, suspeitamos que o problema ainda continua em aberto.

Paralelamente ao discurso elaborado pela crítica, as capas mais importantes das sucessivas edições da *Trilogia* optaram, desde cedo, pela expressão dos dramas, das ilusões, das utopias e dos impasses vividos pelos personagens como principais elementos inovadores e caracterizadores da obra.³⁴ Diacronicamente, as capas propõem a valorização e a leitura do livro de Oswald pelo viés da complexidade dos personagens. A capa de *Os condenados (Alma)* traz o desenho de contornos nítidos e fortes de três indivíduos. Na imagem, um homem nu, de aspecto viril, de torso virado como se estivesse fazendo um esforço excessivo ao conduzir um objeto desconhecido nas mãos. Logo abaixo, uma mulher reclinada, em linhas arredondadas e serenas, mas de face desesperada e triste, segura ao colo uma criança. A silhueta da criança é destacada com linha vermelha. Na parte superior, acima da cabeça do homem, há o esboço de uma grade como se as figuras abaixo estivessem presas e condenadas.

Quando comparamos a imagem da capa do livro com os personagens nele presentes, vemos que a ênfase dada ao desenho da primeira edição de *Os condenados (Alma)* não foi em relação à inovação técnica da narrativa ou à representação da cidade, mas à apresentação isolada dos personagens como “pessoas vivas”, que experimentam as dores mais agudas do espírito: a luta anônima e viril por ideais desprezados, mas puros (notem que a nudez do homem pode também indicar a pureza de caráter e de objetivos) ou a experiência da maternidade como forma de sublimação da dor no amor. A centelha humana, o filho, aparece como símbolo máximo da

³⁴ A reprodução das capas das principais edições da *Trilogia* está anexada ao final deste trabalho.

contradição da condição humana, marcado tanto pela fragilidade quanto pelo apelo instintivo e natural à vida. Nesse sentido, os personagens de *Alma*, quando tomamos a capa da primeira edição como referência, atingem a transcendência dentro de um horizonte absolutamente humano, limitado e fechado. A humanidade é reconhecida na força dos próprios ideais ou, quando se nega essa condição narcísica, no sentimento altruísta.

A “Esfinge de doze mamas”, desenho elaborado por Victor Brecheret para a capa da edição de 27, é uma referência explícita aos tormentos e utopias artísticas de Jorge d’Alvelos, o personagem mais intrigante de *A estrela de absinto*. Toda vermelha, a esfinge aparece de perfil, com rosto severo, cabelos armados para o alto e de mamas expostas. Dos seios inferiores saem linhas também vermelhas como se fossem filetes de leite de sangue. Mais abaixo, há outras esfinges menores em série. O desenho de Brecheret surge como enigma cuja resposta passa pela questão da maternidade. Esse problema, como vimos, aparece primeiramente na capa de *Os condenados*, em 22, porém, na capa de Brecheret, a dor da maternidade está transfigurada numa forma de luta, ativa e soberana. Esse heroísmo que nasce da fraqueza, pois a esfinge alimenta a vida nova com o sangue que sai de suas mamas, é síntese subjetiva e artística do volume publicado. O desenho do escultor brasileiro condensa, assim, uma leitura do livro que focaliza o caminho percorrido por Jorge d’Alvelos na busca de uma representação artística e utópica como forma de compreensão e de superação do sentimento de solidão e de abandono espiritual que experimenta.

O desenho de Edgar Koetz para a *Trilogia* (1941) retoma a condição trágica e hereditária que perpassa na capa da primeira edição do primeiro volume. Trata-se de uma punição para além do individual, pois envolve gerações, pais e filhos. Koetz expõe diante de uma árvore de galhos podados e secos, a dor de seres curvados moralmente, com faces declinadas. O fardo da maternidade volta a aparecer, mas agora sem a imagem *kitsch* da edição de 22 ou o heroísmo transfigurado da edição de 27. O seio da mulher se destaca explícito, claro, e a criança, predestinada, acompanha os passos dos supostos pais. Mas essa predestinação é contrabalançada quando a dispomos na comparação entre a criança (fruto humano) e a árvore mutilada ao fundo (uma oliveira, uma parreira?). É de uma situação hostil à vida, como da planta maltratada e desolada

da figura, que pode nascer a vida nova (flores e frutos) sem castigos ou ofensas morais. A capa de Koetz capta, enfim, o estado crítico e contraditório da vida humana, marcada por fatalidades e por promessas futuras de mudança.

As capas– de forte conotação expressionista– propostas pelo argentino Juan José Balzi para a edição da *Trilogia* dos anos 90 apontam para uma ruptura significativa na percepção e, conseqüentemente, na produção e difusão do sentido inspirado no plano geral da obra. Não se trata mais de uma metáfora do drama coletivo vivido pelos personagens, mas de desgraças absolutamente pessoais. As figuras representadas das capas estão aprisionadas em molduras ovais como em janelas ou grades imaginárias. No entanto, o desespero que as aproxima faz com que elas busquem extravasar a área a elas destinadas. O rosto, tão velado nas capas anteriores, é exposto, mas aparece desfigurado e indefinido. Podemos perceber em todos eles o sofrimento extremado e a infelicidade corrosiva. A capa de *A estrela* se difere das demais produzidas por Balzi ao trazer um motivo bíblico, atribuindo à imagem um aspecto místico. A prisão torna-se também espiritual, religiosa. Entretanto, na disposição geral das capas dos volumes, percebemos a inclinação do artista plástico a abandonar a questão esotérica em proveito da projeção de “pessoas” singulares cuja expressão do corpo sinaliza para uma interioridade problemática e precária.

Por fim, o trabalho em *design* gráfico de Isabel Carballo acentua a tendência já anunciada nas capas de Balzi. Carballo subtrai por definitivo a questão metafísica e religiosa presente da obra ao adicionar uma cena mais individualizada e sexista, ligada basicamente ao problema da mulher no quadro da modernidade. No desenho, com imagens superpostas, há uma foto de mulher com cabelos ruivos, semelhantes aos de Alma, e, ao lado, fotos dobradas de uma imagem em que dois homens de terno estão nas laterais de uma porta alta com letreiros incompletos da palavra “comércio”. Pela fachada do prédio e pelos figurinos apresentados, temos a impressão de uma marcação de tempo definida, consoante ao tempo da história narrada no livro. Esse tratamento dado ao tempo se difere das capas anteriores. Assim, quando visualizamos a capa de Carballo, sentimos que a artista datou e reduziu drasticamente o campo de preocupações inerentes à *Trilogia*. Mas, por outro lado, arriscou uma estratégia singular, pois procurou, na obra de Oswald, uma correspondência com o público atual

que os liga profundamente, que os torna cúmplices e contemporâneos, apesar da distância cronológica já avançada.

1.2. Encruzilhada estilística: descrição e método

O contato de Oswald de Andrade com o naturalismo/realismo foi inicialmente dado por meio das leituras que fez na adolescência da obra de Eça de Queirós. Com isso, podemos desde já deduzir que, na formação literária de Oswald, há uma inegável contribuição da literatura lusitana. Só depois, aos vinte anos, Oswald tomou contato com Honoré de Balzac.³⁵ Com o escritor francês, Oswald torna mais vigoroso e consciente o estoque literário que recebe. O naturalismo/realismo literário aparece na *Trilogia* de maneira fossilizada, como se a série guardasse escondido um princípio norteador nos personagens predeterminado pelo contexto. Porém, em função da focalização (a preferência por personagens decaídos), da técnica (cinematografia) e da descrição (poética) a relação de contigüidade entre personagens e contexto será sensivelmente posta em desequilíbrio. Por vezes, a interioridade dos personagens parece figurar maior que o meio, e este, em certos momentos, surge vicariamente como fatal e impossibilitador de qualquer nova no reino da individualidade.

Entretanto, a propósito da publicação inédita e avulsa de *A Estrela de Absinto*, João Ribeiro exclui a afinidade direta da obra de Oswald com a literatura de Zola. Sugere que, entre os escritores considerados naturalistas/realistas brasileiros, Oswald descenderia, ainda que de longe, de Aluísio de Azevedo. Grosso modo, o que os diferenciaria seria apenas o ambiente (?), a nova paisagem de São Paulo pela do Rio de Janeiro.³⁶ Sabemos, em face da abordagem relâmpago que Ribeiro faz, que o crítico omitiu uma infinidade de diferenças entre os autores quando elaborou essa comparação.

Porém, se adotarmos, mesmo que provisoriamente, o ponto de vista de Ribeiro, veremos que o ambiente realmente pesa muito sobre a condição dos personagens e que a luta renhida desses sofrendores fortalece o Mal (quando adotamos a concepção de Bem e Mal) que os persegue. Por outro lado, notamos que a descrição (quando se utiliza o método descritivo-naturalista), associada à modernidade da técnica e ao ritmo narrativo, atinge um grau de expressividade diverso da técnica tradicional, empregada

³⁵ ANDRADE, O. de. “**Devo minha carreira ao Eça...**”. In: _____. *Os dentes do dragão: entrevistas*. São Paulo: Globo; Secretaria de Estado da Cultura, 1990, p. 254.

³⁶ RIBEIRO, J. *Op. cit., loc. cit.*, pp. 95-96.

pela literatura naturalista. Assim, neste tópico, tentaremos refletir e demonstrar essa relação de proximidade/distância da *Trilogia* com o método e a descrição naturalista/realista.

Para Phillipe Hamon, a descrição dá uma “atitude realista” ao texto. Os signos organizados pela descrição aparecem como analogias adequadas às coisas, estabelecendo, assim, uma orientação significativa que encampa a função referencial.³⁷ Essa impressão de realidade, promovida por meio da descrição, insere-se na narrativa de Zola de maneira típica, tendo o personagem um papel central naquilo que é descrito. Basicamente, é por meio do personagem que a descrição se manifesta. O personagem (“quem vê”) cede, pois, seu ponto-de-vista (perspectiva) ao narrador (“quem diz”). E este o acompanha como se tivesse uma máquina lingüística amplificadora que converte a visão sensível e referencial do personagem (fixo, móvel ou em relação direta com o objeto) para uma “realidade” posta puramente em palavras. Ou seja, esse procedimento participa da “ilusão lingüística”, contribuindo, assim, para a percepção de “realidade” no texto. Tomaremos, de forma avulsa, um desses exemplos, na *Trilogia*:

Alma fechara a luz. Perdido à janela, Jorge d’Alvelos contemplava fora a noite mágica. A serrania invisível e crestada parecia constituir na distância infinita um fundo de palco. A lua sobre ela despencava teatralmente. Apagaram-se um a um os reflexos. Uma coruja gargalhou, voando perto da casa, no escuro. Lá embaixo, um trem desenvolveu-se, passou, desapareceu, trecho rascante da terra desacordada. E ficou tudo imenso e cor-de-nanquim.³⁸

No trecho selecionado, existem os elementos de uma descrição típica, como aponta Hamon.³⁹ O personagem Jorge, diante do quadro que se abre— “à janela”—, tem a paisagem citadina noturna à frente— “a noite mágica”. A partir daí, no parágrafo seguinte, é desencadeada uma série de sub-temas e predicativos. Esse desencadeamento, como Hamon demonstra em *La Faute de l’Abbé Mouret*, estabelece com o tema principal— “a noite mágica”— uma relação metonímica de inclusão.

³⁷ HAMON, P. **Qu’est-ce qu’une description?** In: *Poétique*, France, n. 12, 1972, p. 484.

³⁸ ANDRADE, O. de. *A estrela de absinto*. São Paulo: Globo: Secretaria de Estado da Cultura, 1991, p. 21. A referência a esse livro, nas próximas citações, virá de modo simplificado, com o nome do autor seguido do nome do volume e, quando necessário, página.

³⁹ Para Hamon, uma descrição resulta com frequência da conjunção de uma ou mais personagens, com uma decoração, um meio, uma paisagem ou uma coleção de objetos. (*Op. cit, loc. cit.*, p. 474).

Em termos estruturais, a descrição oswaldiana obedece à regra realista, mas o modo pelo qual ela, dentro desse esquema, adquire expressividade deixa longe a influência balzaquiana. Primeiro, porque as frases em Oswald são demasiado curtas, o que torna o adjetivo mais carregado e condensado. Segundo, porque Oswald evita o efeito cascata, às vezes abusivo, da descrição: o de engendrar dentro dos sub-temas outras seqüências descritivas. Terceiro, porque o mosaico descritivo em Oswald aborrece a descrição retórica tradicional, com comparações e metáforas longas, que quebram o ritmo narrativo. Quarto, porque, na descrição, quando se introduz uma série de sintagmas vinculados ao tópico frasal “Jorge d’Alvelos contemplava fora a noite mágica”, a representação que se sucede, devido à economia verbal, favorece à reelaboração de um quadro dinâmico e sintético da paisagem em curtíssimo tempo, onde luzes, movimentos, sons e cores na noite se misturam de forma mágica. Tristão de Athayde, ao ler *Os Condenados* (1°. vol./ *Alma*), já chamava a atenção para o fato de o livro trazer descrições lapidares, que dissuadem “as descrições intermináveis do naturalismo”, contrárias à noção de verossimilhança e complacentes aos detalhes insignificantes.⁴⁰

A descrição em Oswald se apresenta inicialmente como uma temática “vazia”. Ela é para a narração um presságio, uma redundância de conteúdo, um retorno metonímico da psicologia ou do destino do personagem. Porém cabe ao escritor a tarefa de também transformar esse “vazio” em algo “pleno”, de modo que a descrição possa, então, tornar a redundância de conteúdos numa dialética de significados. Sendo isso verdade no texto de Oswald, podemos dizer que a *Trilogia* traz, como na literatura realista, uma linguagem mais que motivada, pois se preocupou em fixar-se como fato de estilo (“*écriture artiste*”) e não apenas como meio de informação.

O espírito decadente da representação literária é desvelado por antíteses bem elaboradas. Como num cenário teatral, a lua é testemunha da luta desesperada de Jorge contra o apagamento da vida sentimental que leva com Alma. Ela, a lua, resume a artificialidade do convívio amoroso e a justificativa (mística) da vida para além, como forma de encobrir o abismo da existência. Como escritor decadente, Oswald fixa seu

⁴⁰ ATHAYDE, Tristão de. **Vida Literária**. In: *Brasil: 1. Tempo Modernista— 1917/29*. Pesquisa, seleção e planejamento de Marta Rossetti Batista *et al.* São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972, pp. 20-24. Texto publicado originalmente em *O Jornal*, Rio de Janeiro, 21 de jan., 1923.

interesse na fronteira entre o visível (luz e consciente) e o invisível (escuro e inconsciente), entre a máquina (símbolo de racionalidade e de tempo presente) e a Natureza (mística e atemporal) e entre a não-vida (como submissão aos valores e negação da vontade) e a vida (como enigma e desejo). Ao que parece, o “culto da forma” não só valoriza e engrandece a obra, como passa a constituir um índice de reconhecimento literário. Acontece que, historicamente, esse tipo de literatura perdeu prestígio em meados do século XX, dificultando, com isso, sua assimilação pela crítica nacional.

Além da função estética, a descrição pode se apresentar como uma resistência ao sentido.⁴¹ O pormenor, ao se recusar em ser conduzido por uma atividade “fantasmática”⁴², ocorre quando não se encaixa na estrutura do texto. Ou seja, quando o pormenor aparece vazio de significado, sua presença é, em primeira vista, desnecessária. No entanto, é justamente com esse caráter accidental, como uma situação “real concreta”, que o autor consegue aquilo que Roland Barthes chama de “efeito de real” ou “novo verossímil”. Como uma espécie de linguagem superior, a descrição procura reproduzir paradoxalmente um evento que não tem nenhuma finalidade na ação ou de comunicação. Entretanto, esse pormenor intruso à narrativa não tem sobrevida na *Trilogia*, pois o detalhe, aliado à “espantosa economia de traços”, como observa Couto Barros, responde pela armação do ambiente, articulação e animação dos personagens: “O principal no romance, não tem importância; o enredo. O que importa, então? Os detalhes. Aí é que Oswald se revela prodigioso”.⁴³

Com isso, Oswald se revela, com a *Trilogia*, devedor da literatura madura de Machado de Assis⁴⁴ e um dos iniciadores do romance neonaturalista no Brasil. É de Sérgio Milliet a seguinte frase: “Todo o nordeste vem depois, com o conhecimento da

⁴¹ BARTHES, R. *L'Effet de Réel*. In: *Communications*, France, n. 11, 1968, pp. 84-89.

⁴² Uso psicanalítico do termo tomado por Barthes. “Fantasma” ou “fantasmático” indicam, no texto literário, uma certa origem inconsciente da imagem, que difere da idéia de “fantasia” como simplesmente produto da imaginação. Cf. PERRONE-MOISÉS, L. **Lição de casa**. In: BARTHES, R. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1989, p. 82.

⁴³ BARROS, A. C. “**Os Condenados**” – **Oswald de Andrade**, edição Monteiro Lobato. In: *KLAXON: Mensário de Arte Moderna*, São Paulo, out., n. 06, 1922, p. 13.

⁴⁴ Correspondente ao que Ivan Teixeira chama de “segunda fase”. De acordo com Teixeira, Machado, nesta fase, aplica à narrativa o princípio “universal da poesia”, que consiste na seleção rigorosa dos vocábulos e situações. Com isso, obtém-se uma narrativa densa, na qual nada é excesso ou detalhe vazio. TEIXEIRA, I. **Contos e romances da segunda fase**. In: *Apresentação de Machado de Assis*. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora LTDA, 1987, p. 61.

obra de Oswald, ou pela leitura dela através de escritores que nela foram buscar ensinamentos”.⁴⁵

Régine Borderie, ao analisar *L'Interdiction*, de Balzac, faz o levantamento das descrições dos principais personagens.⁴⁶ Nessas descrições (ou perfis)– *portraits*–, a pesquisadora observa seus vários usos: umas se dão pela comparação física do personagem com locais estáveis, como “casa”, por exemplo; outras são comparadas com a mobília; outras com animais; outras com tipos definidos (juiz, mulher da moda, mulher do povo etc.). Sua análise revela como os traços físicos descritos por variados meios (o corpo em estado de repouso, o corpo sublimado por um modelo ideal, o corpo enumerado, o corpo transformado em analogia a animais e coisas, o corpo como “indícios” de uma atitude moral, o corpo em metáfora, o corpo em tipo e o corpo em dissimulação) podem indicar uma tendência moral no personagem. O retrato diz muito sobre a moral do personagem, do seu interior. Ao se debruçar sobre esses retratos balzaquianos, Borderie conclui que, à medida que os traços dos personagens se distinguem por sua insignificância, é até possível falar em “efeito de real”, na acepção de Barthes. Porém, como a pesquisadora nota, as minúcias mais casuais da fisionomia dos personagens de Balzac mostram que, ao contrário, não são inúteis à significação, o que contradiz sua aparente depreciação ou vazio.

Não existe, na *Trilogia*, essa elaboração clássica dos “portraits”, porém reside uma concepção moral e psicológica escondida na elaboração do personagem por meio, ainda, da analogia entre coisas, animais e pessoa. O “portrait” de Oswald se dá com a narração em andamento, e a comparação– rápida e aparentemente casual– revela a condição psíquica e moral do personagem. Sob esse ponto de vista, dos personagens comparados a animais, Alma e Mauro se destacam. O corpo de Alma, por exemplo, é descrito como o de um gato fêmea– a “gata ruiva”⁴⁷ –, que pode ser relacionado à sensualidade, à leveza e à beleza física e, num nível mais profundo, à vida misteriosa e inacessível da personagem. O gato na literatura é visto, com freqüência, como símbolo

⁴⁵ MILLIET, S. In: **A Trilogia do Exílio**. Revista *Planalto*, São Paulo, 1. Set., 1941, p. 6.

⁴⁶ Cf. BORDERIE, R. **Portrait de corps. Questions de ressemblances et de références (Balzac, L'Interdiction)**. In: *Poétique*, France, n. 97, fev. 1994.

⁴⁷ ANDRADE, O. de. *Alma*. São Paulo: Globo: Secretaria de Estado da Cultura, 1990, p. 34. A referência a esse livro, nas próximas citações, virá de modo simplificado, com o nome do autor seguido do nome do volume e, quando necessário, página.

de mistério e enigma. Assim, o gato pode aparecer como um estratagema de sedução, ligado, ao mesmo tempo, ao comportamento psíquico e moral da personagem.

Além disso, o figurino usado por Alma pode também revelar um pouco de sua situação interior: “Alma trajava um vestido suave, onde, de gola redonda, das mangas secas, emergia a carne viva. Marchava sem pressa e seu chapéu vermelho e copado flutuava acima das cabeças, no movimento da tarde, na Rua 15 de Novembro”.⁴⁸ Nos mais variados detalhamentos sobre os trajes da personagem destacada, notamos que a roupa utilizada funciona como emblema para ela, símbolo de sedução e de dissimulação da vida interior. Isso permite que Alma seja vista como objeto de desejo e figura obscura ao mesmo tempo. João do Carmo e Jorge d’Alvelos viverão, com Alma, essa dicotomia, e a própria personagem, com a experiência materna, tentará se desenrolar da imagem dessa teia.

Se, por um lado, a roupa incita a revelação total, e não parcial, do corpo, por outro lado, a interioridade da personagem permanecerá, com esse desvio do olhar, ainda mais encoberta e recalcada. De outro modo, o uso da roupa e do corpo fazem com que a personagem esconda por completo a interioridade. A roupa e a nudez funcionam, então, como arma para se cobrirem as verdadeiras fraturas psicológicas da personagem. Nesse sentido, a roupa e o corpo não podem estar associados à vulgaridade quando falamos de Alma, mas à dissimulação de sua condição psicológica e sentimental. O seu “portrait” é constituído tendo em conta essa relação com a moda e o corpo.

Em Mauro, podemos perceber o entrelaçamento de duas imagens a seu respeito. Descrito como um “sujeito recurvo e galhardo”⁴⁹, Mauro apresenta características semelhantes, na aparência e no modo de agir, às de uma hiena. Correspondência que achamos mais próxima. Este animal costuma atacar quando sabe que levará vantagem e ainda tem a seu favor a fácil adaptação alimentar. Oportunista como uma hiena, Mauro explora os mais fracos e tira deles o seu sustento. Assim, a hiena pode definir grande parte do caráter de Mauro e sua relação com o meio social.

⁴⁸ ANDRADE, O. de. *A estrela de absinto*, p. 30. Nesse volume, bem como em *Alma*, há outras passagens. Para fins de demonstração escolhemos uma apenas.

⁴⁹ ANDRADE, O. de. *Alma*, p. 45.

Mas há ainda no personagem uma outra analogia: “O homem tinha um olhar cor-de-cinza por sobre o nariz quebrado de águia”. O olhar “cor-de-cinza” (ou de “platina” como é descrito em outros momentos) sobre o nariz que, por sua vez, mostra uma certa deformidade, não é um atributo físico do personagem puro e simples, sem nenhuma relação com a personalidade. Na narrativa, Mauro pode ser associado, também, a uma ave de rapina. Age como uma águia (daí “nariz quebrado de águia”), superior e fatal. Suas aparições e fugas, sempre surpreendentes e inesperadas, mostram o quanto o personagem parece meditar sobre o momento exato de sua atuação e/ou retirada. Ver sobre o nariz revela a condição de superioridade do personagem, além de o nariz ter a faculdade de indicar precisamente a presa que se acha em condições de ser abatida.

Em face do exposto, podemos deduzir que, além da variedade de tipos gerais presentes na *Trilogia* (poeta decadente, escultor de gênio, malandro, prostituta, padre e outros), que indicam a relação de parentesco com a literatura naturalista, há personagens cuja complexidade não se define por um só atributo comparativo. Na elaboração do “portrait”, Oswald se valeu da relação do personagem com animais, no caso de Mauro, e com animal e roupa (moda), no caso de Alma. Essa relação pode ser estendida para outros personagens igualmente importantes, como João do Carmo e Jorge d’Alvelos. Mas, nesses personagens, a elaboração do “portrait” será ainda mais complexa e, por vezes, ambígua ou negativa.

A palidez facial em contraste com o peito musculoso revela a contradição que torna do Carmo, por exemplo, um personagem psicologicamente intrincado. Sua palidez diz a condição de homem aviltado e humilhado moralmente, enquanto que seu peito atlético o projeta como absolutamente ético na relação que mantém com os indivíduos a sua volta. Bem mais complexo, o perfil psicológico de d’Alvelos encontra-se, sobretudo, mediado pela informação descritiva das esculturas que produz. Há uma relação preservada de contigüidade de sentido entre personagem e escultura. Com isso, a interioridade do personagem pode ser apreendida pela descrição que o narrador faz de suas peças. Contudo, Jorge, em relação aos demais personagens, terá um destino diferente, pois, diante das circunstâncias, refletirá sobre sua própria conduta e buscará, então, uma saída diferente daquela já pré-elaborada. Jorge carregará, portanto, um “portrait” indefinido, algo que não se satisfaz na narrativa. Mas cremos que essa

indefinição da imagem do personagem é justamente um dos motores, altamente positivo e emblemático, que faz o texto avançar.

Mesmo assim, vemos que ainda é possível, quando lemos a *Trilogia*, falar de um “estilo tropical”, de um naturalismo naturalizado brasileiro, como Roberto Ventura identifica na literatura de Aluísio Azevedo.⁵⁰ Porém a retomada desse naturalismo vem acompanhada de uma solução crítica. O naturalismo presente na *Trilogia* apresenta os personagens como seres “tropicais” obrigados a se adaptarem ao ritmo de vida europeu que a cidade impõe. Nesse sentido, todos se sentem em São Paulo como estrangeiros, como cidadãos de uma terra desconhecida. Essa falta de harmonia entre o novo ambiente (europeizado e pré-industrial) e o tropicalismo (místico e natural) dos personagens conduz a narrativa para um suposto desenlace trágico.

Com isso, pensamos que Oswald teria dado continuidade no projeto da literatura naturalista e reforçado uma das tendências dessa crítica que interpretava a questão da nacionalidade de modo pessimista, com base nas idéias de Henry Thomas Buckle.⁵¹ Mas, com a sobrevida de Jorge d’Alvelos, Oswald reinterpreta o alcance do modelo naturalista. D’Alvelos representa a síntese (positiva) do homem tropical com o homem europeu. O personagem, de descendência européia, viveu na cultura e na geografia tropicais dos pais (infância no Amazonas) e se educou na Europa. Ele aparece, então, como o sujeito que representa o novo paradigma da nacionalidade brasileira, fruto da mistura da raça européia com a cultura tropical. Portanto, sem se descolar inteiramente do pressuposto naturalista, Oswald propõe a reorientação desse modelo e sugere um programa elitista para a questão da nacionalidade.

Notamos, entretanto, que uma leitura naturalista da obra de Oswald tornava-se, ao longo da recepção crítica de suas obras, cada vez mais inviável. Quando o primeiro volume chega ao público, em 22, a crítica literária brasileira se dirigia à especialização de saberes e à captação de novas teorias e tendências européias. Nesse percurso, a idéia de se manter o predomínio de modelos universais, como o cientificismo naturalista, não era mais aconselhada. Essa transformação, tão rápida na vida cultural brasileira, de 10 a 30 aproximadamente, tornou a obra de Oswald quase que obsoleta.

⁵⁰ VENTURA, R. **Uma nação mestiça**. In: *Estilo Tropical: história cultural e polêmicas literárias no Brasil, 1870-1914*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, p. 61.

⁵¹ VENTURA, R. **Tropicalismo**. In: *Op. cit., loc. cit.*, pp. 90-91.

Do momento da concepção, na década de 10, quando o modelo naturalista ainda estava em evidência, à publicação do último volume, na década de 30, quando as principais vanguardas artísticas já produziam seus efeitos pelo mundo, a crítica não era a mesma, não partilhava os mesmos pressupostos.

1.3. Cinematografia, poeticidade e afinidade com a literatura russa

No contexto da literatura brasileira, a cinematografia, com Oswald, revoluciona a técnica de fazer romances. Além disso, quando o escritor incorpora em seu texto esse mecanismo, a crítica imediatamente reconhece a inovação e a modernidade da *Trilogia* nesse aspecto. Entretanto, antes de Oswald, outros escritores brasileiros, não muito distantes, já tinham tomado a iniciativa de fazer uma literatura que, de alguma maneira, dialogasse com o cinema ou, para ser mais exato, com o cinematógrafo. Mas, como observa Flora Süssekind, a diferença substancial entre as primeiras iniciativas e a tomada cinematográfica de Oswald está na perspectiva adotada. Oswald, distanciando-se de Artur Azevedo e de João do Rio, passa a “produzir” imagens com uma sintaxe e uma lógica peculiares.⁵²

Como em Alcântara Machado (1901-1935), a técnica cinematográfica participa do enredo, apresentando-o em quadros dinâmicos e vivos. Porém, a sintaxe de Alcântara alcança o grau máximo de expressividade quando, de maneira objetiva, incorpora a neologia cotidiana da cultura popular. Falamos, pois, dos textos de *Brás*, *Bexiga* e *Barra Funda*, obra publicada no mesmo ano da publicação de *A estrela de absinto*. Em Oswald, temos uma situação diversa. A sintaxe oswaldiana aparece depurada, substantiva e subjetiva, como a exprimir um elemento antropológico recalcado que define, na modernidade, o comportamento essencial da cultura do homem. Em outras palavras, a cinematografia, na pena de Oswald, mostra o que o indivíduo da cultura popular tem no seu interior, de autêntico e contraditório, aquilo que o anima, enquanto que, em Alcântara, temos a visualização apenas de tipos sociais suburbanos em trânsito, na superficialidade. A cinematografia de Oswald é do interior (da alma); a de Alcântara, do exterior (do corpo). Alcântara chega à cinematografia pela homologia direta com a paisagem citadina em transformação; Oswald, por seu turno, chega à cinematografia por meio de um lento trabalho crítico de diferenciação literária, que procura recuperar pela linguagem escrita o valor da “imagem” como forma estética mais adequada para sondar a condição do homem.

Com o uso da cinematografia, aplicado ao romance, poderíamos supor que toda a subjetividade se tornasse alheia. Mas, pelo que estamos vendo, cinematografia e subjetividade são, na *Trilogia*, termos solidários. Toda a resolução de imagens está, na obra, envolvida pela personalidade do escritor, pois é ele quem as seleciona, quem as exagera de acordo com sua preferência. Na outra ponta, as imagens que chegam a nós, leitores, revelam mais a sensibilidade do artista do que um modo de exposição objetivo de um problema. Trata-se de uma orientação expressionista, mas trágica e sentimental, como enfatiza o discurso crítico de Sérgio Millet.⁵³ Dentro de uma plataforma expressionista, Oswald procura dizer o caráter dilacerante da “alma brasileira” que, na opinião de Milliet, lembra, na dor, a “alma russa”, mas com um pouco menos de misticismo e muito mais sensualidade.⁵⁴

Nesse caso, a cinematografia contribuiu para a expressão e potencialização da carga emotiva. Sabemos, pois, que o exagero na emoção é uma das marcas do romantismo. Não foi por acaso que Ruy Coelho logo percebeu, na *Trilogia*, um naturalismo bastante afeito à estética romântica.⁵⁵ De intenção romântica, mas sustentada pelo naturalismo, Coelho contradiz a modernidade da obra. Mesmo que o tenha impressionado, o crítico faz ressalvas: “/.../ é a sua vibração trágica, a atmosfera dolorosa, talvez acentuada com exagero ingênuo, mas sentido”.⁵⁶

Na mesma época, com um ponto de vista mais ameno, Edgar Cavalheiro, ao falar da novidade da estrutura e conteúdo humano do romance, lembra que, apesar da existência de um “certo romantismo”, isso não diminui o seu valor.⁵⁷ Outro crítico, Wilson Veloso, eleva o tom, recordando que foi por meio da “poesia” (daí a possibilidade do exagero) que Oswald conseguiu elaborar um livro que “fica, sem dar confiança para folhinha”.⁵⁸ Não é a mesma opinião de Candido, que considera o livro prejudicado pela metáfora: “A *trilogia do exílio* é uma série sufocada pelo abraço da

⁵² SÜSSEKIND, F. **A técnica literária**. In: *Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, pp. 135-136.

⁵³ Cf. MILLIET, S. **A Trilogia do Exílio**. In: *op. cit.*

⁵⁴ MILLIET, S. **A Jovem Literatura Brasileira**. In: *Lumière*. Anvers, n. 1, nov., 1922; *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 34, 1992; 22 X 22, pp. 162-163.

⁵⁵ COELHO, R. **Oswald de Andrade— Os Condenados— Romance— edição da Livraria Globo- Porto Alegre**. In: *Clima*, São Paulo, jan., 1942, n. 08, p. 81.

⁵⁶ *Id.*, *ibid.*, p. 79.

⁵⁷ CAVALHEIRO, E. **A Trilogia do Exílio**. *O Estado de São Paulo*, 8 fev., 1942.

⁵⁸ Cf. VELOSO, W. **“Os Condenados”**. In: *Planalto*, São Paulo, 1. Nov., 1942.

metáfora”.⁵⁹ Mas, ainda segundo Candido, muita coisa válida pode ser encontrada na série: “No meio dos personagens tremendamente falsos, de um convencionalismo de folhetim, aparecem cenas bem feitas e, aqui e acolá, páginas realmente magistrais como forma e intensidade emocional”.⁶⁰ Em outro momento, Haroldo retoma o ensaio de Candido e indica aos futuros estudiosos da *Trilogia* o seu reconhecimento como “prosa poética”.⁶¹

Em linhas gerais, quando refazemos o percurso da crítica da *Trilogia*, vemos que a “emoção”, ligada ao exagero romântico, faz cruzar duas afirmações sobre a obra. De um lado, essa emoção se expressaria por meio de uma prosa que adota, como estilo, um modo poético de narrar. De outro, figura-se uma narrativa que, devido ao pressuposto parentesco com a literatura russa, é capaz de provocar uma emoção lancinante no leitor. É claro que essas linhas podem vir, às vezes, separadamente no discurso crítico. Mas, de modo geral, elas vêm juntas. Quando isso ocorre, o crítico tende a enfatizar apenas um dos lados. Como um dos críticos mais insistentes no reconhecimento da *Trilogia* pelo seu valor poético, Roger Bastide foi, sem dúvida alguma, aquele que melhor a compreendeu por esse prisma.

Como o romance de Oswald pode operar uma ação ocorrida no passado, ao adotar a técnica do cinema? Para Bastide, a solução para a resolução desse problema está na adoção do estilo poético.⁶² Trata-se, pois, de uma “superimpressão”, que aproxima tempos e espaços. Através dos arranha-céus que se elevam, dos andaimes de construção, das usinas gigantescas e dos homens ocupados na rua, bruscamente surge o Amazonas, por exemplo, da infância de Alma e de Jorge. A cinematografia, associada à poesia, permite uma vivência sincrônica no tempo, quando, no presente, o passado brota com uma força avassaladora:

Jorge parou para examinar o sobrado velho. Tinham posto cortinas nas janelas. Lá dentro, havia luz como antigamente. Uma vida angustiosa parecia sufocar-se por detrás das paredes.

⁵⁹ CANDIDO, A. **Estouro e libertação**. In: *Op. cit.*, p. 59.

⁶⁰ CANDIDO, A. *Op. cit.*, loc. cit., 47.

⁶¹ “Resta agora averiguar até que ponto a outra orientação polar da linguagem, a metafórica, encaminhada num sentido de ‘prosa poética’, seria responsável por aqueles vestígios dannuzianos e pelo ‘art nouveau’ da *Trilogia*”. CAMPOS, H. **Estilística miramariana**. In: *Op. cit.*, p. 94.

⁶² BASTIDE, R. **Resenha do mês: notas de leitura— Os Condenados de Oswald de Andrade**. In: Revista do Brasil, Rio de Janeiro, setembro-1942, ano V, 3. Fase, n. 51, p. 105.

E a corneta tocava, tocava, na noite de luar.
Ele recompôs os móveis, a disposição do leito, do reposteiro cor de sangue negro, do tamborete antigo.

Perdera-se tudo? Não. Nem ela se perdera. Bastava haver um toque súbito de clarim na noite evocativa.

Jorge comovia-se num grande respeito ante a ressurreição cristalizada de Alma. Ela ficará esperando-o ali, no local eleito do drama. Habitava a casa alta, assombrando-a num calado benefício, para quando ele passasse na renovada via sacra da vida.⁶³

No sobrado da rua Scuvero, no Lava-pés, Jorge recorda o passado com Alma. No acesso às lembranças, a música— sons de uma corneta militar— exerce arbitrariamente um poder de evocação mais poderoso que a própria presença física do personagem no local. A música funciona como porta de entrada para um tempo passado que potencializa a dor vivida pelo personagem no presente, na “renovada via sacra”. Assim, a corneta, bem como a sugestão da presença da lua, dão à figura de Jorge um perfil psicológico desdobrado em imagens inconscientes que brotam e se fundem no calor da hora.

Nesse sentido, a poesia e a técnica fílmica são, para Bastide, um mecanismo de revelação psicológica do personagem que evita a análise psicológica. Na imagem do presente, toda hereditariedade do personagem é transplantada, sem descrição nenhuma. Seja “fusão” ou “superimpressão”, a narrativa de Oswald apresenta os dilemas dos personagens, nos seus mais variados aspectos e contrastes, em quadros vivos, instantâneos e sintetizados, como se agissem por uma energia própria. Podemos destacar do primeiro volume: “Passou [Alma] a sonhar diante das liquidações”.⁶⁴ No segundo volume, encontramos: “Numa última ofensiva de otimismo, o seu otimismo secular, amazônico, invencível, Jorge d’Alvelos entrou numa casa de máscaras para alugar uma fantasia”.⁶⁵ E, no terceiro volume, aparece: “A liberdade era assim— o melhor dos dons, o mais suave./ Uma borboleta de ouro, dançarina livre dos matos, brincou nas pedras, nos caminhos”.⁶⁶

⁶³ ANDRADE, O. de. *A escada*, São Paulo: Globo, 1991, p. 26. A referência a esse livro, nas próximas citações, virá de modo simplificado, com o nome do autor seguido do nome do volume e, quando necessário, página.

⁶⁴ ANDRADE, O. de. *Alma*, p. 108.

⁶⁵ ANDRADE, O. de. *A estrela de absinto*, p. 79.

⁶⁶ ANDRADE, O. de. *A escada*, p. 51.

No primeiro exemplo, uma só frase resume toda a frivolidade e vaidade de Alma, todo desespero e impotência de João do Carmo e a inevitabilidade da fatalidade de ambos. Mas essa “superimpressão” só pode ser sentida quando relacionamos o trecho destacado com o enredo do romance. No exemplo seguinte, o ato de alugar uma fantasia de carnaval não é um simples desvio para Jorge. É, na verdade, uma metáfora irônica à vida e à hereditariedade “heróica” e inautêntica que o personagem imaginava ter. A “naturalidade” da raça não se confirma, e Jorge se sente desamparado. Portanto, o ato de Jorge dirigir-se à casa de máscaras diz muito mais sobre a situação ridícula e patética que vivencia. Na última citação, o capítulo, reduzido a duas frases, poderia passar muito bem como um poema modernista. Oswald atribui à abstrata idéia de liberdade uma imagem definida e concreta, traduzindo o conceito à aventura da “borboleta de ouro”. Esse capítulo surge no momento em que Jorge começa a sentir que é possível libertar-se do fator hereditário e da cultura burguesa. Elementos que determinaram os principais desejos e metas do personagem e que se revelaram responsáveis, também, pela sensação de fracasso quando não atingidos os objetivos.

Em função da prosa poética característica, Bastide, então, procura responder até que ponto a *Trilogia* participa do modernismo e o que na obra, a partir dessa questão, não se liga ao movimento. Iniciando com a idéia de que o romance de Oswald é formado por pequenos quadros, em que se reproduz em cada um deles uma imagem do “filme”, imagina-se que essa reprodução impossibilitaria uma literatura psicológica. Bastaria pensar na técnica de Proust ou de William James em contraposição ao romance. Entretanto, o que difere esses autores de Oswald está, exclusivamente, na técnica empregada. Neles as imagens obedecem uma linha no tempo ou na consciência, de “pura continuidade”. Em Oswald, as imagens, separadas umas das outras, sucedem-se segundo um mecanismo especial.

Bastide chega a comparar essa técnica utilizada por Oswald, a do “associacionismo das imagens”, à pintura impressionista. O livro seria elaborado a partir de pequenas manchas, pontos justapostos que, pela coexistência e apropriação, resultam numa pintura completa, marcando época. Cabe ao leitor, portanto, observar (ler) os quadros sucessivos, “série de fotografias imóveis”, e dar a eles movimentos, num processo de verdadeira recriação. O elemento pelo qual o leitor percebe o

movimento e a ordem dos quadros é, segundo Bastide, o ritmo: “É nisso, que o romance que examinamos pertence à sua época; ele é para a prosa o que outros introduziam na mesma época, em poesia: a redescoberta do ritmo”.⁶⁷

Esse trabalho com quadros na prosa dá a Bastide a impressão de o filme ser o elemento modernista que a obra traz. Contudo, a síntese de cada quadro, visto agora como poesia, representa uma reação ao próprio modernismo, pois traz uma experiência condensada como nos sonetos, contrariando as ambições analíticas do verso livre: “A arte de Oswald de Andrade não é uma arte de análise mas de síntese, de construção e de condensação poética”.⁶⁸

Enfim, a narração da *Trilogia* deseja transformar a percepção literária da época e, com isso, acaba se distinguindo da própria tradição. Nesse sentido, o livro aborrece a digressão romântica e abala a análise longa e cuidadosa, profunda e paciente da literatura naturalista.⁶⁹ Oswald rompe com a convencionalidade formal da literatura, mas, nem por isso, o texto do escritor nega (no sentido de dizer o contrário) a complexidade e profundidade dos personagens. A subtração da descrição habitual que informa o caráter psicológico dos personagens não quer dizer que eles não têm interioridade. Em outras palavras, na *Trilogia*, não existe explicação do comportamento dos personagens, mas podemos perceber, através da análise, que a existência de uma coerência bastante criteriosa, que justifica as ações dos personagens, pode estar “escondida”, como um enigma a ser revelado.

Com relação à afinidade com a literatura russa, Drummond e Milliet, como já citamos, foram os primeiros a fazer referência. Mas, depois deles, vieram outros, como

⁶⁷ BASTIDE, R. *Op. cit.*, *loc. cit.*, p. 107.

⁶⁸ *Id.*, *ibid.*, p. 107.

⁶⁹ Com relação à digressão romântica, falamos de uma descrição da paisagem natural como ocorre com *O filho do pescador* (1843), de Teixeira e Sousa— para muitos, considerado o primeiro romance romântico nacional (FERREIRA, 1977)—, em que o painel descrito está visivelmente desentrosado com a vida interior dos personagens (aliás, os personagens parecem não ter nem vida psicológica, de tão fracos que são). Além disso, a descrição atravança a narração, dada a imperícia do escritor. Isso, ao longo do romantismo brasileiro, vai se depurar, até encontrarmos em *Iracema* (1865), de José de Alencar, uma descrição menos longa e mais coesa, na qual a figuração da paisagem informa coerentemente (dentro do estilo romântico) as atitudes dos personagens. Mas isso não estará de todo superado. Com o *art nouveau* literário nacional, a descrição prolixa e decorativa voltará vigorosa, demonstrando mais a atitude de embelezamento retórico e artificial do escritor do que uma preocupação em desenhar o perfil do personagem de maneira mais intensa e complexa. Com relação ao naturalismo (ou à literatura pós-romântica, num sentido mais amplo), podemos pensar em autores de fora, reconhecidamente

Tristão de Athayde, Andrade Muricy e a pesquisadora Erhardt Santos. Para Athayde, o estilo de Oswald se revela por meio de uma técnica que exclui o supérfluo: “A realidade, tema e episódios, possuía em bloco no espírito e procurando realizar-se sem artifício, com o máximo efeito na maior simplicidade”.⁷⁰ Essa observação segue no mesmo sentido da análise de Drummond e das colocações que temos feito.

Em função da forma, Tristão assevera que, além da participação do leitor na elaboração das imagens e da influência do cinema, a construção dos personagens adquire primazia e validade, revelando uma atmosfera humana familiar à literatura russa: “Lembra, por vezes, pela compreensão trágica e ao mesmo tempo serena da matéria social contemporânea— esses russos modernos, ainda tão mal conhecidos entre nós, e que estão perpetuando a tradição incomparável dos seus antecessores: Tchêkhov, Kouprine, Bonnine, etc”.⁷¹ Apesar de o comentário de Athayde se restringir ao primeiro volume da *Trilogia*, não sendo *a posteriori* continuado, podemos estender suas observações para os livros futuros, considerando, é claro, as continuidades e as descontinuidades dos desdobramentos dessa tendência.

Uma leitura que se distancia da nossa é a de Andrade Muricy. Apoiando-se em afirmação de Ribeiro Couto, Muricy diz que *Os Condenados [Alma]* “são Dostoiévski em São Paulo”, com uma atmosfera carregada de “fatalismo frenético”.⁷² Essa reivindicação, como temos visto, parece-nos bastante pertinente. Contudo, ao comentar a *Estrela de Absinto* (volume seguinte), Muricy vê, negativamente, uma forte aproximação com a literatura *fin-de-siècle*. Com isso, a *Trilogia* perderia sua coerência interna, como se um abismo entre um livro e outro os separasse. Em outras palavras, se o primeiro volume chama a atenção pela intertextualidade com a literatura russa, bem adaptada à paisagem de São Paulo, o volume posterior, *A Estrela de Absinto*, minimiza essa “influência”, cedendo o espaço para a presença de Oscar Wilde e de J. K. Huysmans: “Ambiente fora da vida”.⁷³ Notamos, portanto, que o crítico leu os romances sem a preocupação em estabelecer entre os volumes uma ligação, ou seja,

paradigmáticos. Em Honoré de Balzac e em Sthendhal (Henri Beyle), a descrição longa e detalhista indica, respectivamente, a natureza moral e sentimental mais escondida dos personagens.

⁷⁰ *Op. cit., loc. cit.*, p. 205.

⁷¹ *Op. cit., loc. cit.*, p. 206.

⁷² MURICY, Andrade. **Oswald de Andrade**. In: *A nova literatura brasileira: crítica e antologia*. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1936, p. 374.

um fio condutor que garantisse a unidade de cada livro em função do caráter geral da série. Em vez de aproximar os volumes que a integram (apesar das diferenças), Muricy tornou-os mais distantes.

O autor que melhor enfatizou e reivindicou um olhar mais acurado para a relação que a *Trilogia* poderia estabelecer com a literatura russa foi Erhardt Santos.⁷⁴ Dentro da crítica sobre Oswald, Santos acredita que o principal crime foi não ter reconhecido as afinidades do autor com a literatura russa. Para Santos, as condições que favoreceram a literatura russa são muito parecidas com as condições nacionais. E, na criação de tipos, Oswald se aproxima de Dostoiévski, mas com uma perspectiva própria:

As pobres criaturas humanas de Dostoiévski aceitam a realidade por instantes, tentam revoltar-se depois, perdem terreno (e com muitas vezes a consciência), sentem-se oprimidas pela sociedade, e resignam-se. Assumem um ar de tolerância e passividade que, não raro, descamba para a monomania, para a loucura ou para o suicídio. Nada disso encontramos na obra do sr. Oswald de Andrade. Com uma ternura humana que o caracterizará em todas as suas obras, ele pouco a pouco tira seus personagens do esboço inicial para lançá-los mais adiante, vigorosos, firmes, tremendamente conseqüentes. Percebe-se o carinho com que os trata e o respeito de que os rodeia, como se fossem pessoas vivas. E tem ocasião de revelar então toda a sua orientação combativa. Fá-los lutar contra as coisas, e seus atos tornam-se pungentíssimos protestos contra o mundo convencional dos homens e a insensatez do espírito humano.⁷⁵

Santos ilustra essa vontade de viver em Alma e em Jorge d'Alvelos. Mas o que dizer de João do Carmo e da multidão de desgraçados que pululam nos romances do exílio do início ao fim? Os personagens de Oswald, vistos por Santos, procuram encarar as adversidades, no esforço aviltante de continuar a subsistir. E os perdões sucessivos que João do Carmo e Jorge d'Alvelos dão à Alma recaem no chavão do “amor redime tudo”, típico em Dostoiévski. Essa redenção assume, nas páginas finais de *A escada*, um aspecto muito mais amplo, que diz respeito, agora, à redenção da própria humanidade. Em síntese, os personagens de Oswald, na visão de Santos, são consistentes, vivos, coerentes e encontram correspondência na literatura russa. Ademais, ela não nota mudança significativa para que os volumes possam ser tratados como livros desiguais ou como expressão de projeto literário esfacelado.

⁷³ *Id.*, *ibid.*, pp. 373-374.

⁷⁴ SANTOS, G. E. **Ainda “Os Condenados”**. In: *A Manhã*, São Paulo, 10 de out., 1943, pp. 131-132.

⁷⁵ *Id.*, *ibid.*, p. 131.

Concluindo, vimos, neste tópico, que algumas das questões mais importantes da *Trilogia* (a técnica, o estilo e o personagem) encontraram, no discurso de Bastide, um catalisador da crítica que vinha sendo feita desde 22. A leitura de Bastide surge num momento em que o modernismo brasileiro está sendo revisto. Na avaliação de Bastide, a *Trilogia* integra, de maneira harmônica, os diversos elementos narrativos. Com relação ao personagem, especificamente, vimos, ainda, que autores dispersos e de épocas distantes tomaram o personagem oswaldiano a partir da correspondência com a literatura russa. Assim, entendemos que pode ser possível uma análise comparativa da literatura de Oswald e que seu personagem, ambíguo e complexo, pode muito bem suportar uma visada intertextual.

1.4. Paródia da cultura *kitsch* e representação irônica do amor romântico

A interferência intertextual em do Carmo reforça-nos a idéia do progressivo distanciamento da estética de Zola, pois, ao associar o personagem à imagem de Baudelaire, o leitor usual é convidado a reconhecê-lo na simples referência (“E foram [João e Alma] em silêncio, baudelairianamente [grifo nosso], pelas ruas geladas”.⁷⁶), no instantâneo do seu retrato (“Olhou [Alma] a rua e descobriu, parado à esquina, contrito sob o chapéu de palha, o telegrafista [João do Carmo] pálido [idem.] que a amava”.⁷⁷) ou na descrição de paisagem:

O sol tombante acendera os seus fogos dentro d’água. Nadadores saíam com corpos perfeitos, de animais, da toalha negra do rio. Recolhiam-se barcos esguios. No céu houve um desperdício de colorido longínquo por trás da Floresta. Depois uma última rubescência morreu e a primeira estrela, muito alta, luziu./ E tudo engrandeceu, tristezas e águas, na noite que chegava.⁷⁸

Uma atmosfera psicológica “decadente”, que remete indiretamente ao poeta francês, invade a narrativa e funciona, em muitos quadros, como elemento *kitsch*. Entretanto, por um lado, se o poder da representação *kitsch* na poesia do autor foi devidamente reconhecido por Décio Pignatari⁷⁹; na *Trilogia*, por outro, a questão do *kitsch* ainda parece não estar inteiramente resolvida. Visto por uma perspectiva teórica oposta à nossa, Maria Odilia Leau McBride considera o *kitsch* como um sintoma da inabilidade estilística de Oswald de Andrade.⁸⁰

⁷⁶ ANDRADE, O. de. *Alma*, p. 63.

⁷⁷ ANDRADE, O. de. *Alma*, p. 33.

⁷⁸ ANDRADE, O. de. *Alma*, p. 47.

⁷⁹ Na poesia “pau-brasil”, o *kitsch* é visto por Décio Pignatari como uma das formas de expressão orientada por uma base criativa comum: “Recorte, colagem, montagem. Antiliterariamente”. (PIGNATARI, D. *Op. cit.*, *loc. cit.*, p. 145). Nesse sentido, Oswald inaugura, na visão de Pignatari, uma literatura de pobres, a arte de “mau-gosto”, que implica numa desidentificação com o sistema vigente. Como podemos ver, a poesia de Oswald, mesmo incorporando o elemento *kitsch*, não tem, necessariamente, seu valor reduzido. Pelo contrário, o verso *kitsch*, sem a poetização clássica, surge como expressão “Dada”, inaugurando, assim, a *idiotie pure*. Isso, com certeza, contribuiu para o alinhamento da poesia de Oswald às conhecidas manifestações “anti”-literárias, difundidas pelas vanguardas artísticas de inícios do século XX.

⁸⁰ McBRIDE, M. O. L. **Os Condenados de Oswald de Andrade: obra de vanguarda?** In: *Suplemento Literário*, Minas Gerais, julho, 1972, pp. 2-3.

Depois de reiterar o lado ácido da crítica de Haroldo de Campos e de Antonio Candido, McBride procura acentuar as supostas falhas do romance em função do “mau” uso da poesia, cujo resultado redundaria numa produção que considera *kitsch*: “O esforço de captar a poesia do momento resulta em um estilo demasiado ornado, porque o autor tenta dar ao texto uma explícita qualidade lírica, e comunicar no leitor uma emoção pré-fabricada”.⁸¹ Ao fundamentar suas posições em Abraham Moles e Umberto Eco⁸², McBride reafirma a crítica da *Trilogia* como produto “entre a banalidade da expressão literária de então e a explosão criadora e definitiva dos romances de invenção [a saber: o par *Miramar-Serafim*]”.⁸³ Vista como obra imatura, McBride observa, no entanto, certa transição no estilo oswaldiano rumo ao “novo”. A obra *kitsch* serviria de base à obra autêntica de vanguarda.

Mais tarde, Ruth Silviano Brandão Lopes, em 1977, retomará a leitura de McBride, porém num tom mais ameno. Segundo Ruth Lopes, a cultura *kitsch* na *Trilogia* pode ser observada nos objetos, nos ambientes e na moda em profusão: “/.../ o *kitsch* parece-nos ser funcional: ele choca pelo grotesco, ao mesmo tempo em que denuncia o grotesco da sociedade que o narrador critica”.⁸⁴ Ao reconhecer o mundo *kitsch* como crítica social na obra de Oswald, sobretudo no aspecto religioso e decorativo, Lopes, entretanto, dedica pouco espaço para o assunto. Ao lado do *kitsch*, a autora aborda temas como sadomasoquismo e carnavalização. Mesmo assim, podemos observar que Lopes, além de fazer referência a Abraham Moles (*O kitsch*, Perspectiva, São Paulo), procura entender o termo *kitsch* como um fato de estilo, ligado a um certo *modus vivendi*, oriundo da vida social. Na *Trilogia*, o *kitsch* funcionaria, então, como denúncia social: “Oswald estiliza para atacar”. Nesse sentido, a reprodução do “estilo *kitsch*” na obra é orientada para o contexto extraliterário, e não positivamente para o objeto que lhe define. A constatação de que a *Trilogia* é uma obra *kitsch* seria algo que deporia contra o seu estilo.

⁸¹ *Id.*, *ibid.*, p. 2.

⁸² “Segundo Abraham Moles, *kitsch* é uma tendência ao mau gosto, como fase de um movimento em direção ao bom gosto, /.../. (...) O texto que nos oferece na trilogia é desequilibrado, inorgânico, irremediavelmente *kitsch*, tal como Umberto Eco define esse fenômeno, /.../”. (In: *Id.*, *ibid.*, p. 3).

⁸³ *Id.*, *ibid.*, p. 3.

⁸⁴ LOPES, R. S. B. **Os Condenados de Oswald de Andrade**. In: *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 24 de set., 1977, Suplemento Literário, p. 4.

Essa incongruência no estudo de Lopes não esconde uma falácia em relação ao estilo adotado por Oswald: “*Os Condenados [Trilogia]* é, sem dúvida, um romance desigual sob o ponto de vista estético, cheio de altos e baixos, com personagens esquematizadas, com descrições de cenas literariamente já gastas e de um mau gosto gritante”.⁸⁵ Parece-nos que, mesmo com o *kitsch* funcionando como crítica à sociedade burguesa paulistana, tal procedimento, em decorrência de sua especificidade, não poderia ser jamais integrado a uma obra literária dita culta. Daí, mais uma vez, a contradição na análise de Lopes, bem como na de muitos críticos que vão pela mesma linha de raciocínio. O *kitsch* vale como crítica, mas não vale exatamente como estilo?

Paulo Paes, analisando a poesia de Augusto dos Anjos, reconhece que o recurso ao ornamentalismo, predominante na estética artenovista, é também *kitsch* quando se privilegia o efeito como meio eficaz de impressionar o receptor mediano ou disperso. O *kitsch* faz passar por arte autêntica o que não passa de uma engenhosa exageração vocabular de traços superficiais.⁸⁶ Porém dos Anjos se eleva ante o *kitsch*, apesar de estar preso a ele, fornecendo uma visão integral do mundo, uma ponte entre o macrocosmo e o microcosmo. Assim, o ornato é, em dos Anjos, consubstancial (particular) e não postiço, mas permanece na fronteira *kitsch*, ligado a ele e justificado pelo horizonte *art nouveau*.⁸⁷ O que salta de novo na leitura de Paes é sua visada valorativa do *art nouveau* frente ao *kitsch*, o que pode abrir precedentes na tomada analítica de Oswald. Entretanto, Oswald se justifica perante o mundo *kitsch* por outro caminho: sua literatura sobressai a partir do momento em que, tendo tomado o *art nouveau* como expressão *kitsch*, traça sua diferença em relação à referência e à representação desse estilo por meio de uma hábil consciência irônica e dissuasiva.

A resistência ao *kitsch* se dá basicamente na *Trilogia* por meio de duas maneiras: a) como estilo *kitsch*, que é desmentido quando se observa a estrutura global da obra,

⁸⁵ *Id.*, *ibid.*, p. 5.

⁸⁶ “No rol desses vocábulos pré-fabricados se poderiam incluir os termos amiúde abstrusos e inusitados colhidos por Augusto dos Anjos no jargão da ciência para com eles impressionar os leitores de sua época, possivelmente mais sensíveis que os de hoje ao *falar difícil*, então sinônimo de *falar bonito*”. PAES, J. P. **Augusto dos Anjos e o art nouveau**. In: *Gregos & Baianos: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1985, pp. 91-92.

⁸⁷ “/.../ longe de ser um acidente, o mau gosto é consubstancial ao projeto do *Eu* [1912] enquanto empresa de ruptura com o bom gosto cediço do parnaso-simbolismo, ruptura que, com rondar destemidamente as fronteiras do *kitsch*, abriu caminho para a paródia modernista”. PAES, J. P. *Op. cit.*, loc. cit., p. 87.

b) como atitude *kitsch* dos personagens, cujo código existencial lhes impede de experimentar outras formas de contato com a vida. Ao fazer isso, Oswald, como um visionário, reage contra uma tendência que se tornaria onipresente na cultura atual. Segundo estudo de Éva Le Grand, o *kitsch* reduz a complexidade e a ambigüidade de toda a situação humana a sedutoras e acolhedoras imagens de pureza, de juventude, de perenidade e de absoluto.⁸⁸ Tal situação ameaça assim a especificidade do romance, tido como meio de exploração da existência em todos os seus aspectos. Trata-se, pois, de um procedimento antigo que, segundo Adorno, remonta a “todas as fases da civilização urbana”.⁸⁹

O imaginário⁹⁰ *kitsch* em do Carmo é orientado pela busca poética do absoluto. O modo lírico de sentir e de ver o mundo, alimentado por essa imaginação pouco criadora, atribui à gravura de Baudelaire e à fotografia da mãe morta uma nota solitária e profundamente nostálgica, que parece ir além da apresentação pura e simples da imagem do poeta e da mãe: “Sobre o leito, pendia uma gravura destacada de livro. Era Charles Baudelaire. Tinha um velho retrato da mãe morta, sobre a mesa desordenada”.⁹¹ Na figura destacada e individualizada, Baudelaire é percebido como imagem de culto; e a imagem da mãe falecida, pelo desgaste temporal que traz, é sentida como a representação de uma vida atormentada pelo desamparo e pela solidão. Para Walter Benjamin, o “valor de culto”, em contraste com o “valor de exposição” da arte, declinou, na modernidade, para a adoração lamentosa a amores distantes ou a defuntos: “A aura acena pela última vez na expressão fugaz de um rosto, nas antigas fotos”.⁹² O culto da fotografia, em do Carmo, transforma a imagem

⁸⁸ LE GRAND, E. **Kitsch, amour et séduction**. In: *Atelier du Roman*, France, n. 3, 1994, p. 48.

⁸⁹ “/.../ a comédia ática em seu período final, o artesanato helenístico, já são *Kitsch*, mesmo não dispondo ainda da técnica de reprodução mecânica e do aparato industrial, cujo arquétipo as ruínas de Pompéia parecem evocar diretamente”. ADORNO, T. W. **Segunda Parte, 1945**. In: *Minima Moralia*: reflexões a partir da vida danificada. 2. ed. Trad.: Luiz Eduardo Bicca. São Paulo: Ática, 1993, pp. 129-130.

⁹⁰ Em primeiro momento, entendemos “imaginário” na acepção usual do termo, dicionarizada: o “imaginário” é, portanto, produto da imaginação, ou seja, da capacidade de o indivíduo fabricar ou representar imagens. Mas, quando inserido na literatura, o “imaginário” do personagem, por exemplo, é, antes de tudo, expressão literária e, como tal, pode ser objeto de estudo da Teoria Literária. Em momento mais oportuno, trataremos do termo associando-o, basicamente, à acepção antropológico-literária colocada por Wolfgang Iser (1996).

⁹¹ ANDRADE, O. de. *Alma*, p. 39.

⁹² BENJAMIN, W. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. In: *Magia e técnica, arte e política*. Ensaios sobre literatura e história da cultura. (*Obras Escolhidas I*). 7. ed. Trad.: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 174.

veiculada pela foto num simulacro, de modo que, nesse procedimento, a imagem produzida desorganiza e descontextualiza os signos culturais na efetivação de uma imagem terceira: os desejos e as frustrações da vida danificada do sujeito (falamos, pois, do personagem João do Carmo) retornam à representação da imagem. Então, a percepção *kitsch*, como “valor de culto” em baixa, chega ao endereço que procura: existe nas coisas um sentimento mais profundo, que é a experiência do sofrimento como condenação eterna que pesa sobre do Carmo. O árbitro, agora, não é a sentença divina, mas uma dada ficcionalização da imagem, cujo paradigma determina a experimentação estética do personagem.

Entretanto, a fabricação desse universo paralelo é paulatinamente desbaratada pelo sarcasmo e ironia do narrador, em que o contraste entre os discursos dos personagens revela, no final, tanto a impostura do personagem quanto a alienação de seu interlocutor:

Alma levantou a cabeça surpresa, olhou: João mostrava a fotografia arrancada do livro que se suspendia a um prego, na parede sobre o leito.

— É Baudelaire.

— Seu amigo?

— Não. Um poeta. Um grande poeta...

— Parece um padre.⁹³

A resistência à imaginação *kitsch* é ironicamente combatida por uma outra não menos kitschizada. O sentimento de culpa faz Alma reconhecer, no retrato, o possível traço de austeridade, de ascetismo e de negação do poeta como expressão de reprovação do comportamento (i)moral ligado a ela. A consciência de Alma nos revela sua natureza moral, como alguém que faz o Mal não como negação da ordem estabelecida, mas como forma de enaltecer ainda mais o Bem do qual pressupõe se afastar: “É querer o que não se quer— já que se continua a abominar os poderes malignos— e não querer o que se quer— já que o Bem se define como o objeto e o fim da vontade profunda”.⁹⁴ Por outro lado, a repressão interna do personagem é também

⁹³ ANDRADE, O. de. *Alma*, p. 62.

⁹⁴ Apud. SARTRE, P. In: BATAILLE, G. *A Literatura e o Mal*. Trad.: Suely Bastos. Porto Alegre: L&PM, 1989, p. 29.

elemento que o estimula a transgredir, através de uma imaginação altamente erótica e, até certo ponto, subversiva.

O conflito entre a imaginação do personagem com a realidade que o cerca se torna ainda mais patético e trágico quando a própria imaginação do personagem é surpreendida por uma condição idealmente impensável e adversa. Depois que do Carmo tem a possibilidade de viver “para sempre” com Alma, ele percebe que aquilo que imaginava nela não passou de um chiste de mau gosto. A descida de Baudelaire da parede é, nesse sentido, emblemática:

Deixava o velho aposento de solteiro [para viver com Alma]. Descera Baudelaire da parede. / Um delírio tomou-o na noite de pressentimentos e de glória. A cabeça destampara-se-lhe. E, pela fresta aberta, fugiam tropéis pensativos— a mobília, ela, a mobília...⁹⁵

Em seguida, no lugar da imaginação, a desilusão. Para René Girard, o triunfo estético do romancista se confunde no momento em que o personagem goza a mais dura dor da renúncia ao desejo que tanto perseguiu.⁹⁶ Com a imaginação em agonia, do Carmo conclui que a realidade que visualiza não é suficientemente digna para que lhe mereça. Como um Quixote às avessas, o personagem, numa cilada do desejo, experimenta o veneno mais amargo da realidade: o amor de conveniência: “A ambos, o quarto e a vida pareciam estranhos”.⁹⁷ E a ironia nisso tudo reside justamente na incapacidade de do Carmo se desprender do comportamento *kitsch* que o define de forma recalcitrante. Com isso, o ridículo da situação, como bem observou Couto Barros, se entrega à veia cômica de Oswald.⁹⁸

A inadaptabilidade do personagem à vida a dois pode ser vista de duas maneiras: como uma fragorosa derrota amorosa ou, de maneira ambígua, como término bem sucedido de um amor realizado. O amor negativo de do Carmo não é, como temos afirmado, espontâneo, nem original. Aliás, poderíamos bem supor que Oswald de Andrade tivesse consciência disso. O perigo para o escritor, e isso vale também para o

⁹⁵ ANDRADE, O. de. *Alma*, p. 107.

⁹⁶ GIRARD, R. *Mesonge romantique et vérité romanesque*. Paris: Bernard Grasset, [1961], p. 296.

⁹⁷ ANDRADE, O. de. *Alma*, p. 108.

⁹⁸ BARROS, A. C. “**Os Condenados**”— **Oswald de Andrade, edição Monteiro Lobato**. In: *Klaxon*: Mensário de Arte Moderna, São Paulo, n. 6, out., 1922, p. 13.

amante, está em lidar com desejos e representações involuntariamente copiadas e derivadas. Como conseguir uma autenticidade e uma originalidade de expressão num contexto saturado de representações de amor e de real? Parece-nos que, sobretudo para o romancista realista, esse problema é algo que muito incomoda. Em Stendhal, por exemplo, a representação do amor não esconde o seu caráter artificial, e o seu inevitável empréstimo se dá de maneira quase que didática.⁹⁹

O manual do amor seguido pelo personagem stendhaliano, somado a fatores como simpatia, esperteza e beleza física, faz dele um sujeito heróico na literatura. Sorel sabia, enfim, comover suas amantes, porque dava forma ao discurso amoroso que elas imaginavam. No caso de João do Carmo, revela-se o contrário: a fonte literária que adota não comove Alma, porque esta se mantém distante do horizonte imaginado por ele: “Vinham à cabeça de João madrigais inúteis. Ele não sabia tê-la ali, como um bom macho”.¹⁰⁰ Nisso, podemos concluir provisoriamente que, dentre outras coisas, do Carmo fracassou no amor. Sua pseudo-paixão o impediu de reconhecer sutilezas do espírito de sua amante. Assim, com do Carmo, a fisiologia do amor negativo é traçada na *Trilogia*.

Por outro lado, embora possa parecer contraditório, do Carmo foi feliz na forma de amor infeliz que escolheu para atuar no palco da existência. Seu fracasso é a coroação de um empreendimento amoroso coerente do início ao fim. Se dispusermos os personagens oswaldianos frente aos modelos sugeridos por Stendhal, em *De l'Amour*, veremos que do Carmo se aproxima em pontos cruciais do *amour de vanité*, mas sem a glória efetiva da conquista. O “amor-orgulho”, como assim o traduzimos, traz um discurso amoroso típico do “amor-paixão” (outro modelo analisado por Stendhal), mas, apesar de se confundirem, o “amor-orgulho” acaba se sobressaindo como decalque do “amor-paixão”, atuando mais como forma retórica amorosa do que como expressão espontânea de sentimentos. Um indivíduo sob seu efeito se crê apaixonado e melancólico e passa a acreditar, também, que está diante de uma grande paixão. A glória da conquista, quando ocorre, traz um bem-estar que toca profundo na vaidade do

⁹⁹ JEFFERSON, A. *De l'Amour et le roman polyphonique*. In: *Poétique*, France, n. 54, 1983, p. 151.

¹⁰⁰ ANDRADE, O. de. *Alma*, p. 62.

sujeito: “Rimava [do Carmo] obscuramente o seu amor triunfal”.¹⁰¹ Por isso, consideramos, nesse ponto, o amor do personagem uma forma bem sucedida.

O que segue depois, no decurso da narrativa, é a contraprova dada pelo narrador. A vitória desse amor, se é que de fato ela existiu, é, entretanto, o próprio tumulto, pois, depois de alcançada, não há imaginação além: “Ao decidir renunciar ao estado amoroso, o sujeito se vê com tristeza exilado do seu Imaginário”.¹⁰² Uma dupla condenação se abate em do Carmo, tendo inicialmente sofrido porque amava, já agora, entedia-se porque não ama mais: “Tocavam-no dos últimos redutos da esperança”.¹⁰³ O gosto do nada de Baudelaire é experimentado até a última gota. Ironicamente, a situação de do Carmo pode ser “belamente” retratada e resumida, como tanto queria ele próprio retratar, num verso do poeta francês: “Le Printemps adorable a perdu son odeur!”.¹⁰⁴

Para Girard, existem níveis de contato que determinam a relação entre o herói e o “mediador”.¹⁰⁵ Do Carmo parece abraçar, dentro da “mediação externa”, certa congenialidade com Mme Bovary, personagem célebre de Flaubert, aludido por Girard.¹⁰⁶ A vantagem do estudo de Girard está na aproximação que faz do amor ao realismo, mostrando que cada um desses termos veicula uma oposição não fundada entre autenticidade e imitação.

Do Carmo foi, certamente, o leitor de uma pluralidade de obras. Verificamos a diversidade de leituras que realiza através de citações ou mesmo pela relação que mantinha fisicamente com os livros. O narrador revela que, em seu quarto, apesar de modesto e pequeno, havia espaço para os livros: “O quarto tinha a cama estreita, a

¹⁰¹ ANDRADE, O. de. *Alma*, p. 62.

¹⁰² BARTHES, R. **Exílio**. In: *Fragmentos de um discurso amoroso*. 11. ed. Trad.: Hortênsia dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991, p. 104.

¹⁰³ ANDRADE, O. de. *Alma*, p. 115.

¹⁰⁴ BAUDELAIRE, C. **Le goût du néant**. In: *Les Fleurs du Mal*. Texte intégral. Paris: Librio, 1994, p. 72.

¹⁰⁵ *Les oeuvres romanesques se groupent donc en deux catégories fondamentales— à l'intérieur desquelles on peut multiplier à l'infini les distinctions secondaires. Nous parlerons de médiateur externe lorsque la distance est suffisante pour que les deux sphères de possibles dont le médiateur et le sujet occupent chacun le centre ne soient pas en contact. Nous parlerons de médiation interne lorsque cette même distance est assez réduite pour que les deux sphères pénètrent plus ou moins profondément l'une dans l'autre.* GIRARD, R. *Op. cit.*, pp. 17-18.

¹⁰⁶ *Emma Bovary désire à travers les héroïnes romantiques dont elle a l'imagination remplie. Les oeuvres médiocres qu'elle a dévorées pendant son adolescence ont détruit en elle toute spontanéité.* (GIRARD, R. *Op. cit.*, pp. 17-18). Em do Carmo, como é sabido, suas leituras superficiais de Baudelaire têm o mesmo

mesa, livros e cadeiras e uma só janela, clareando o papel desbotado das paredes”.¹⁰⁷ Leitor sobretudo de obras românticas, do Carmo não se arvora, contudo, como um leitor genial. Como Mme Bovary, o personagem tem dificuldade em se distanciar das leituras que faz, o que lhe impede a tomada plena de juízo crítico. Do Carmo é também migrante do interior do País, tendo deixado a terra natal para aventurar-se como telegrafista na Estação da Luz, em São Paulo. Como a narrativa, pela técnica empregada, não permite a visualização nítida da psicologia do personagem, arriscamos, mesmo assim, a dizer que o personagem teria visto, em São Paulo, a possibilidade de um dia vir a ser reconhecido como um grande escritor nacional. O desejo de ser aqui, no Brasil, o que foi Baudelaire para a França, leva-o a sofrer, na nova cidade, as piores humilhações que um ser humano poderia experimentar. Do Carmo lê, enfim, obras nas quais a história se lhe assemelha: um romântico em conflito com o mundo que, como num romance de Flaubert, vê subitamente seus desejos esvaírem-se.¹⁰⁸

Em síntese, como ocorre na literatura de Flaubert, do Carmo, bem como Alma e Jorge d’Alvelos, definem-se pela “desproporção”, ou seja, pelo sofrimento cada vez maior à medida que têm desejos em um mundo que não lhes permite a realização de quaisquer anseios. Em outras palavras, os personagens não são capazes de ajustar a realidade à medida de seu coração e, tampouco, conseguem ajustar seu coração ao ímpeto de seus desejos. Vistos do alto, os personagens oswaldianos, com exceção de d’Alvelos, são figuras ingênuas, que se perdem ainda no primeiro embate entre a realidade do mundo e a realidade dos seus desejos. Talvez seja por isso que Bastide, ao comentar a *Trilogia*, chega a afirmar que *Os Condenados* [*Trilogia*] ocupam no Brasil posição análoga a que ocupa, na França, *Madame Bovary*. Para Bastide, a *Trilogia* soube escrever a história do sentimento amoroso brasileiro.¹⁰⁹

Ainda sobre do Carmo, o sentimento baudelaireano de se ter chegado tarde, numa civilização cansada, o faz um homem melancólico que, mesmo gozando boa

poder de destruição. Essa superficialidade não permite que o personagem estabeleça uma relação mais complexa com o seu mediador.

¹⁰⁷ ANDRADE, O. de. *Alma*, p. 39.

¹⁰⁸ SABRY, R. **Les lectures des héros de romans**. In: *Poétique*, France, n. 94, 1993, pp. 199-200.

¹⁰⁹ BASTIDE, R. *Op. cit.*, *loc. cit.*, p. 107.

saúde¹¹⁰, é subaproveitado na metrópole em expansão, onde as regras do espírito bárbaro da conquista são hegemônicas. O conflito faz acender a metáfora baudelairiana de uma literatura sem amanhã. O homem “decadente”, inútil ao trabalho da vida comum, passa a ser não só um caso de singularidade, mas, sobretudo, uma fonte de pesquisa psicológica e de renovação literária.¹¹¹

Contudo, devido ao processo de caricaturização de João do Carmo, o personagem tem a psicologia esquematizada, a sensibilidade comprometida e o ideal artístico previsível. Fechado num sistema literário de pouca reflexão, a referência literária a Baudelaire contradiz a modernidade dos principais ensinamentos do mestre.

Do Carmo se mostra pouco receptivo às mudanças, como se quisesse obrigar a cidade paulistana a se ver como a vê, através de um prisma literário que tem em alta conta.¹¹² A questão do “valor” literário, fixada na atitude de João do Carmo, pode ter sido uma das maneiras que Oswald encontrou para criticar, indiretamente, o gosto médio de parte dos escritores brasileiros de inícios do século XX, ainda profundamente nostálgicos, boêmios, românticos e diletantes, dispersos entre si e alheios às últimas tendências artísticas européias.

A paralisia de João do Carmo cria, ainda, um impasse na narrativa: o ritmo da narração, bastante ágil, se choca a todo o tempo com o imobilismo crítico e psicológico do personagem, que acredita em pressupostos literários superficiais e preestabelecidos. Tais pressupostos, estimulados pelo obsedante amor, conduzem o personagem a uma investigação literária de fachada e a uma realização estética como forma paralela de compensação à vida malbaratada ou à realidade que lhe parece indiferente. A dor nua e crua é filtrada em João do Carmo, adquirindo a imagem irredutível de um mito romântico resignado, trágico e fatal: “O *Kitsch* é essa estrutura de invariantes que a mentira filosófica atribui a seus projetos solenes. Em princípio, aí nada pode alterar-se,

¹¹⁰ O narrador constantemente faz referência ao peito musculoso do telegrafista, como sinal de pessoa sadia, sem vícios, um exímio nadador, que praticava remo nas madrugadas de neblina do Tietê.

¹¹¹ Cf. BOURGET, P. **Théorie de la décadence**. In: *Essais de psychologie contemporaine*. Paris: Plon-Nourrit, 1924, vol. I.

¹¹² “Não existe uma obra ou uma tradição literária que seja valiosa *em si*, a despeito do que se tenha dito, ou se venha a dizer, sobre isso. ‘Valor’ é um termo transitivo: significa que tudo aquilo que é considerado como valioso por certas pessoas em situações específicas, de acordo com critérios específicos e à luz de determinados objetivos”. EAGLETON, T. **Introdução: o que é literatura?** In: *Teoria da literatura: uma introdução*. 2. ed. Trad.: Waltensir Dutra; revisão: João Azenha Jr. São Paulo: Martins Fontes, 1994, p. 12.

pois todo esse disparate deve gravar na cabeça dos homens a idéia de que nada pode se alterar”.¹¹³ Do Carmo, preso a um sistema de códigos forjados, aceita literariamente a condição de condenado e evita, a todo custo, que o tempo da narrativa siga a ordem cronológica, desdenhando o seu patético e postiço drama psicológico.

Esse entrave pode provocar, na recepção da obra, uma certa apatia ou irritação, mas, no leitor um pouco mais familiarizado e crítico, tal desajuste pode ser motivo de júbilo, porque a narrativa, ao se negar a fazer uma literatura de fácil fluência, se apresenta tanto como contestação dos códigos literários vigentes quanto crítica social. Ao contestar a “instituição arte”, a *Trilogia* torna-se autocrítica no que se refere à literatura e também à estrutura social na qual se insere. O problema no personagem não parece estar, portanto, na adoção de Baudelaire, mas na simplificação que dele faz. Contudo, quando a *Trilogia* coloca esse problema (um escritor ficcional que empresta sua visão estética, mesmo que de forma polêmica, na construção de uma obra que não lhe pertence, pois de autoria do escritor Oswald de Andrade), a ficção invade um campo que basicamente não é seu, mas o da crítica. Desse modo, a expressão é igualmente auto-crítica, pois exprime no modelo o modelo daquilo que quer negar.

Se o objeto de desejo de João do Carmo é a arte literária, então, com quem o personagem disputa tal desejo? Quando lançamos essa pergunta, somos levados a indagar primeiramente sobre o círculo de amigos do aspirante a escritor. Do Carmo teve poucos amigos (Frederico Carlos Lobão e Dagoberto Lessa), com os quais preferia discutir a relação com Alma e ouvir, sem muita empolgação, os conselhos e as experiências dos amigos na vida amorosa. Perante os amigos, do Carmo sempre se portou como alguém perdidamente apaixonado por Alma e se via feliz ao lado dela num futuro próximo, tendo-a conquistado e perdoado todas as suas faltas e percalços na cidade grande. É, pois, num raro momento que do Carmo divide suas preocupações artísticas com outros personagens, buscando neles mais uma recíproca nota narcisista do que uma troca efetiva de conhecimento literário.¹¹⁴ Em face do exposto, parece que

¹¹³ ADORNO, T. W. **Segunda Parte, 1945.** In: *Minima Moralia: reflexões a partir da vida danificada*. 2. ed. Trad.: Luiz Eduardo Bicca. São Paulo: Ática, 1993, p. 130.

¹¹⁴ “Uma noite, conhecera, apresentado por um estudante de farmácia, três latagões que faziam parte berrante da jovem literatura cosmopolita da cidade. Atravessaram noites nos cafés, aborrecendo os

o telegrafista não concorre com esses escritores anônimos, cujas existências são igualmente ofuscadas por “mediadores” mais amados do que odiados, na disputa pelo desejo artístico. Do Carmo tem, como “mediador externo”, uma imagem acentuadamente *kitsch* de Baudelaire.

Como Baudelaire, do Carmo pouco possui daquilo que é parte das condições materiais do trabalho intelectual, como um espaço para a biblioteca e um imóvel adequado para suas elucubrações. Durante a vida, o poeta e o personagem não tiveram nada a renunciar. E essa experiência com a pobreza, notada por Benjamin em Baudelaire,¹¹⁵ teria sido também “inequívoca” em do Carmo se não vestisse a própria metáfora da modernidade, colocada pelo poeta francês: “A modernidade deve manter-se sob o signo do suicídio, selo de uma vontade heróica, que nada concebe a um modo de pensar hostil. Esse suicídio não é renúncia, mas sim paixão heróica. É a conquista da modernidade no âmbito das paixões”.¹¹⁶

Do Carmo é um dos homens da multidão apontado por Baudelaire. Por isso, sua condenação será morrer como um herói baudelairiano, no ato desesperador do último recurso perpetrado por sua pulsão doentia. Assim, não temos em do Carmo a duplicação da imagem de Baudelaire, mas a figuração *kitsch* e irônica da imagem romântica que a literatura de Baudelaire transmite.

O imaginário pré-fabricado de do Carmo constitui a “beleza triste”, o conceito de Belo dos românticos, que combina dor e prazer: “está por toda a literatura, do romantismo ao nosso tempo, uma insistência sobre essa inseparabilidade do prazer e da dor, em teoria; e, na prática, uma pesquisa dos temas de beleza atormentada e contaminada”.¹¹⁷ Na prática, do Carmo leva a cabo a recomendação de Baudelaire, de que a Melancolia é a ilustre companhia do Belo e de que não existe Belo mais sublime sem que não haja a Infelicidade. Sob a máscara de poeta, do Carmo fica, entretanto, abaixo da condição de romântico, porque sua descentralidade (poeta periférico) na sociedade se dá, também, na narrativa. Sua humanidade parece acorrentada demais

garçons sonolentos e lendo. Aplaudiam-se incondicionalmente, despedindo-se na madrugada de *tilburies* e bêbados”. ANDRADE, O. de. *Alma*, p. 40.

¹¹⁵ BENJAMIN, W. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. In: *Obras escolhidas III*. 3. ed. Trad.: José Carlos Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 71.

¹¹⁶ BENJAMIN, W. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. In: Op. cit., p. 74-75.

aos preceitos românticos, o que o impede de ser visto pelo narrador como agente, de fato, de mudança e de correção da sensibilidade.

Com a focalização voltada para o personagem, o universo representado literariamente adquire um caráter banal, nada inovador. Com isso, uma crítica a esse procedimento literário parece ganhar força: a incapacidade de do Carmo fazer supostamente uma literatura nova dentro de uma narrativa que lhe descreve foi a maneira moderna encontrada por Oswald para fazer uma literatura que fala sobre a própria representação literária e o quanto essa representação pode ser contraditória: “/.../ a arte só pode ser autêntica se reconhece, silenciosamente, o quão profundamente está comprometida com aquilo a que se opõe; mas, ao levar essa lógica muito longe, enfraquece precisamente a sua autenticidade”.¹¹⁷ João do Carmo expressa uma concepção de literatura na qual é desenhada ironicamente a sua própria ruína, e temos a impressão, às vezes, de que o narrador parece terno e complacente demais com tudo isso. A compaixão do narrador diz muito sobre a perspectiva em que ele se encontra.¹¹⁹ A compaixão é praxe da “vida negada” para Schopenhauer ou do “niilismo” para Nietzsche. A concepção de mundo cristã do narrador é também fonte de problemas e mistificação.

Assim, no contexto em que o romantismo aparece, de maneira *kitsch*, sentimental e piegas na *Trilogia*, devemos concluir que a orientação romântica presente na obra não é afirmativa, pois corresponde ao modo irônico encontrado por Oswald para atacar a mentalidade literária envelhecida da época. Oswald engrossa, assim, o coro dos escritores que viam, no romantismo, uma grandiloquência contrária às aspirações modernistas. Através da análise, vimos que a expressão romântica e *kitsch* dos variados elementos narrativos apresenta-se como uma arma poderosa na elaboração de uma crítica sobre a representação literária do período. No entanto, a

¹¹⁷ PRAZ, M. **A beleza meduséia**. In: *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Trad.: Philadelpho Menezes. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1996, p. 46.

¹¹⁸ EAGLETON, T. **A arte depois de Auschwitz: Theodor Adorno**. In: *A ideologia da estética*. Trad.: Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993, p. 253.

¹¹⁹ “A compaixão, em toda extensão, cruza a lei do desenvolvimento, que é a da *seleção*. Conserva o que está maduro para sucumbir, arma-se em favor dos deserdados e condenados da vida e, pela multidão de malogrados de toda espécie que *mantém firmes* na vida, dá à vida mesma um aspecto sombrio e problemático”. NIETZSCHE, F. **O anticristo**. In: *Obras incompletas*. Seleção de textos de Gérard Lebrun. Tradução e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. Coleção “Os pensadores”. São Paulo: Nova Cultural, 1996, p. 394.

crítica pertinente mostrou-se, a esse respeito, “desconfiada” demais e pouco valorizou a tomada de iniciativa do escritor.

1.5. Beleza *kitsch* do mito do amor romântico como crítica e invenção literária

Para Denis de Rougemont, é necessário um mito para exprimir o fato obscuro e inconfessável de que a paixão está ligada à morte.¹²⁰ Na lenda de *Tristão e Isolda*,¹²¹ contra toda a racionalidade, o destino toma uma dimensão mágica e trágica na vida dos amantes. O livre arbítrio dos personagens é destituído enquanto o poder do vinho ervoso (filtro do amor) se faz presente, decidindo por eles a intensidade e a duração dos desejos. Para além da condenação mítica dos amantes, Rougemont vê, na lenda do século XII, uma crítica ao casamento oficial, na qual a moral dos senhores é posta em xeque pela moral de cavalaria. Nisso o adultério tem um papel crucial, pois é através dele que se confirma a crise matrimonial. Não é por acaso que o amor romântico, imaginado pelo ocidente, será rotineiramente visto no seu aspecto negativo e transgressor, como, às vezes, entrave à ordem social, chegando a ser considerado satânico.

O mito do amor romântico, visto como invenção diabólica, aparece, também, na *Trilogia*. Mauro Glade é um personagem que chama a atenção pela provável descrença na convenção de princípios: “Investindo com unhas de atavismos de piratas para os mundos coloridos dos *dancings*, fizera-se macho na meia-tinta embriagada dos prostíbulos”.¹²² Se fosse uma criação do final do século XIX, certamente seria lembrado por Baudelaire como um heróico *apache*: “O apache renega as virtudes e as leis. Rescinde de uma vez por todas o contrato social”.¹²³ Para Mauro, não há transgressão, porque na natureza não existe oposição entre bem e mal; há, apenas, necessidades: “Se sabes que não há fins, sabeis também que não há acaso: pois somente ao lado de um mundo de fins a palavra *acaso* tem sentido”.¹²⁴ Mauro é a representação da “vontade alegre”, cuja moral seria considerada “nobre” por Nietzsche: “O homem nobre

¹²⁰ ROUGEMONT, D. **O mito de Tristão**. In: *História do amor no ocidente*. 2. ed. Prefácio de Marcelo Coelho. Trad.: Paulo Brandi e Ethel Brandi Cachapuz. São Paulo: Ediouro, 2003, p. 31.

¹²¹ Tomamos como referência a versão que se encontra traduzida, pela Francisco Alves, por Maria do Anjo Braamcamp Figueiredo.

¹²² ANDRADE, O. de. *Alma*, p. 35.

¹²³ BENJAMIN, W. *Op. cit., loc. cit.*, p. 78.

¹²⁴ NIETZSCHE, F. **A gaia ciência**. In: *Op. cit.*, p. 184.

honra em si o poderoso, e também aquele que tem potência sobre si mesmo /.../”.¹²⁵ Mas Mauro é também um exilado na estrutura social. Sua potência resulta da adaptabilidade mesquinha ao meio, quando se vê pervertido em cáften ou conquistador de meretriz. Entrementes, d’Alvelos, preso aos valores cristãos, reinterpreta a idéia de Deus e age, no final da narrativa, como se fosse ainda um escolhido por Ele, embora O negue discursivamente. Em d’Alvelos existe o “bom” como o contrário de “mau”; em Mauro, o “bom” como o contrário de “ruim”.

Se, para a maior parte dos personagens, o mundo está dividido entre o Bem e o Mal, Mauro Glade¹²⁶, embora não possa ser definido adequadamente por essa polarização, é para muitos a personificação do espírito satânico. O personagem é visto pelo velho Lucas como um “diabo sátiro”, “casado em Buenos Aires”.¹²⁷ A imagem de Lucas se alimenta de inumeráveis fantasias religiosas, superstições, boatos e mentiras contadas pelo próprio Mauro. Por outro lado, a verdadeira natureza do personagem não nos é revelada na narrativa. Há sempre um mistério que o envolve, e suas aparições são inesperadas e rápidas. Descrito como um “deus decaído” pelo narrador¹²⁸, Mauro reinventa a imagem do homem fatal dos românticos, deitando fora de si toda aquela atmosfera medieval que lhe recobria. É, agora, o homem que, de sapato americano, põe “desfalecimento no coração das asiladas dos bordéis”.¹²⁹ Mauro conserva dos homens fatais românticos algumas das características apontadas por Mario Praz¹³⁰, como a origem misteriosa (“/.../ era filho confuso de confusos dramas da América”¹³¹ e se escondia por trás das roupas, usando um “chapéu-coco, sob uma larga capa preta”¹³², por exemplo), traços de paixões extintas (tinha uma “sugestão canalha” nos “olhos pestanudos”¹³³), a face pálida (“O cáften vinha, risonho, pálido das noitadas”¹³⁴) e os olhos inesquecíveis (“macho recurvo de olhos de platina”¹³⁵).

¹²⁵ NIETZSCHE, F. **Para além de bem e mal**. In: *Op. cit.*, p. 334.

¹²⁶ É importante ressaltar que há, no nome do personagem, duas indicações sobre sua imagem. Na fonia de Mauro podemos extrair o adjetivo mau. Em Glade, há um anagrama imperfeito tanto de grande quanto glande. Assim, através do nome, podemos perceber uma indicação a alguém que incarna o grande mal (tornado substantivo) ou a natureza baixa dos instintos.

¹²⁷ ANDRADE, O. de. *Alma*, p. 46.

¹²⁸ ANDRADE, O. de. *Alma*, p. 35.

¹²⁹ ANDRADE, O. de. *Alma*, p. 35.

¹³⁰ PRAZ, M. **As metamorfoses de Satanás**. In: *Op. cit.*, p. 76.

¹³¹ ANDRADE, O. de. *Alma*, p. 35.

¹³² ANDRADE, O. de. *A estrela de absinto*, p. 19.

¹³³ ANDRADE, O. de. *Alma*, p. 35.

Em face do exposto sobre o personagem, cremos que Oswald retoma o mito do amor romântico, fatal e satânico quando personifica Mauro Glade. Porém essa personificação é, ao final da narrativa, desconstruída, em diálogo de Jorge e Mauro num vagão de trem:

Mauro Glade dobrou a velha cabeça canalha e disse que ia lhe fazer uma pergunta. Jorge sentiu uma aflição vibrar em todo o seu ser, dismantelar num segundo o seu peito forte. O homem sussurrava:

— Quem a matou?

— O amor.

O homem adunco tirou o feltro mole e negro. Estava encanecido. Readquiriu num minuto a feição insultuosa e gelada com que se revelara a Jorge na estação perdida da ferrovia antiga. Disse metálico e lento:

— Foi o capital!¹³⁶

Com esse diálogo, a imagem blindada de Mauro como agente do Mal é rompida. Mauro é fruto da mistificação apenas dos personagens. A morte de Alma não pode ser explicada pelo misticismo do mito do amor romântico, mas deve ser interpretada segundo as leis históricas e sociais. Com isso, Oswald cobra do leitor a fatura da impostura da visão romântica dos personagens.

À medida que o racionalismo aumenta, o “amor-paixão” tende a ser mais ovacionado na literatura e, na vida social, mais coibido. Mas, transformado em *kitsch*, o “amor-paixão” pode perder seu caráter contestador, de crítica à cultura. Contudo, em alguns poucos autores¹³⁷, a representação *kitsch* do amor é sobretudo forma dissimulada de estabelecer uma comunicabilidade oculta com o leitor não para reiterar o valor da imagem, mas para o fazer crer que tal imagem não corresponde, exatamente, à representação da realidade que se deseja exprimir. Mas o que faz da imagem uma face da expressão do imaginário? E qual imaginário é articulado pela literatura? Cremos que essas questões, muito complexas, podem ser respondidas à luz dos estudos de Wolfgang Iser. Para o crítico alemão, não é possível definir o que viria a ser, propriamente, imaginário. Apoiando-se na filosofia, Iser entende o imaginário como

¹³⁴ ANDRADE, O. de. *Alma*, p. 48.

¹³⁵ ANDRADE, O. de. *Alma*, p. 38.

¹³⁶ ANDRADE, O. de. *A escada*, p. 61.

¹³⁷ Como demonstra Éva Le Grand em Vargas Llosa, Kundera e Puig, no artigo, já citado, **Kitsch, amour et séduction**.

algo informe e que nunca pode ser inteiramente apreendido: “se desejamos conceber o imaginário em termos cognitivos, só poderemos afirmar que é inapreensível, que é um *nada*”.¹³⁸ Logo, não é possível separar o imaginário da literatura do imaginário de fora da literatura. O imaginário, até mesmo quando é compelido a adquirir forma, nunca pode ser inteiramente observado.

Isso posto, vemos que o caráter heróico, ligado a uma linhagem nobre atestada em Isolda e Tristão, foi, então, o requisito básico para que os personagens pudessem representar um imaginário desafiador. Desse modo, a lenda critica os fundamentos da moral da Idade Média. Porém os personagens não se desvinculam da tradição que lhes foi imputada. Isolda permaneceu rainha, e Tristão casou-se em lugar distante. A oficialidade da moral, embora abalada, permaneceu. Os amantes afirmaram o amor, mas tiveram a perícia em não o tornar num álibi para a perda de nobreza. Com isso, o discurso amoroso é sobrevalorizado em função do poder que os personagens exercem na escala social. Logo, a forma do imaginário da lenda a nós apresentada pelo “fictício” revela mais a cultura de um herói “heróico”, egocêntrico e impiedoso (no caso de Tristão), do que um sentimento amoroso de rebeldia e inocência.

Na *Trilogia*, d’Alvelos, filho de família socialmente em declínio, experimentará o mito do amor romântico sem qualquer pompa ou gala de heroísmo, e as soluções mágicas não serão mais dadas de maneira fabulosa. Na esfera dos desejos, o “amor-paixão” será solapado por um turbilhão de imagens literárias já gastas, por laudos científicos, filosóficos e sociológicos. Com a *Trilogia*, o mito do amor romântico se transforma, e Oswald leva a crítica ao casamento juramentado, já expresso na lenda, às últimas conseqüências. A postura dos personagens, inocentes e rebeldes, não indica, entretanto, a manutenção da ordem social como ocorre na lenda. Do modo como o “amor-paixão” está inserido na série, ele também representa, em última instância (como crítica), a negação da ordem social vigente.

A imagem *kitsch* do mito romântico trata da aceitação da idéia de que o amor existe quando se trata “realmente” de algo espontâneo e original. O sentimento de o apaixonado estar experimentando uma sensação exclusiva e total é uma emoção

¹³⁸ ISER, W. **O fictício e o imaginário**. In: ROCHA, J. C. de C. (org.) *Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*. Trad.: Bluma Waddington Vilar, João Cezar de Castro Rocha. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999, p. 74.

compartilhada por muitos na literatura. Nesse caso, “o novo não está no que é dito, mas no acontecimento de sua volta”.¹³⁹ D’Alvelos parece desenvolver por Alma uma variante desse amor, que rola do simples “amor-físico” para o “amor-paixão”, ambos podendo ser definidos a partir das considerações de Stendhal. O personagem, como representante moderno desse amor, colocará o ciúme a seu serviço, na tentativa de consolidar definitivamente a posse sobre o seu objeto de desejo.¹⁴⁰ Com efeito, a mente ciumenta de Jorge reduplicará seu sofrimento, através de uma infinidade de torturas psicológicas e morais.

Assim, diferentemente de *Tristão e Isolda*, o imaginário amoroso, na série de Oswald, está arraigado na subjetividade dos personagens, e não exatamente numa arte de sortilégio que toma a consciência dos personagens e os une por uma ingestão. Em outras palavras, o Mal parte das próprias aspirações dos personagens da *Trilogia*, enquanto que, na lenda, esse Mal lhes é exterior (pelo menos é essa a desculpa). Além disso, não se sabe mais quem ama quem, pois tal aspiração é involuntária e não mais dirigida. Em face disso, a estatística dos desencontros amorosos passa a ser maior, e a realização plena do amor, que se dá pela reciprocidade, se torna algo utópico. Não há, na *Trilogia*, casal feliz, sobretudo quando nos referimos aos casais casados. A questão do impasse na vida amorosa dos personagens oswaldianos pode ser resumida com o seguinte teorema: *quando imaginam o seu amor (objeto idealizado de referência afetiva), seja por qualquer motivo, a figura por eles construída não corresponderá jamais com a “pessoa” (na condição igualmente de personagem) que resolveram amar.* A relação, portanto, começará (ou terminará) sempre com a sensação de que estavam enganados.

O desejo amoroso de Alma está amparado na exploração de um mito originalmente antigo, romântico, mas, ao mesmo tempo, perigosamente *kitsch* e destruidor. Alma desiste de sentir-se moralmente feliz, porque decidiu não escapar do conflito pesaroso com o mundo externo e sobretudo da relação infeliz com os homens.

¹³⁹ FOUCAULT, M. *A ordem do discurso*: aula inaugural no Collège de France pronunciada em 2 de dezembro de 1970. 2. ed. Trad.: Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 1996, p. 26.

¹⁴⁰ “/.../ não há amor senão pelo desejo de possuir uma pessoa, de lhe conhecer a interioridade, de participar de seu mundo, não há, correlativamente, ciúme senão por tudo o que serve de obstáculo a essa posse: tanto por tudo o que torna inacessível essa interioridade como pelo que nos torna sua vida

Surpreendentemente, no programa de felicidade de Alma, há, como obstáculo, a realidade do mundo e a incompatibilidade com os homens. Quanto mais o personagem se guia pelo imaginário, mais sofre. E a carga maior e crescente desse sofrimento aumentará também a crença do personagem de que existe uma cura definitiva para toda essa dor. O masoquismo de Alma se apoia na lógica paradoxal de seriar os homens, até encontrar aquele que melhor se adapta à sua imaginação. E o modelo perseguido por Alma é a figura de Don Juan: um “homem” pré-fabricado pela literatura e imaginação ocidental. É curioso que Oswald traz, de uma maneira absolutamente inovadora, o mito de Don Juan para a literatura brasileira. Numa cidade pré-industrial, onde novos comportamentos passam a ditar o ritmo da cidade, de repente surge a presença inequívoca de um desejo mitológico a orientar a percepção de uma mulher.

Desde *El burlador de Sevilla*, de Tirso de Molina, o donjuanismo tem sofrido várias transformações. No mito de Don Juan, vê-se uma contraposição ao mito de fidelidade. Continuamente, Alma quebra a hegemonia desse último, através de seus passeios no jardim público da cidade. Do Carmo e Jorge, e toda uma sorte de conspiradores, exigem de Alma um enquadramento social falsamente construído. Parafraseando Freud, se o amor incondicional ao próximo e o amor monogâmico fossem naturais, não haveria razão para que tudo isso se tornasse lei bíblica ou questão oficialmente juramentada. Se Isolda, a louca, burla a lei do matrimônio por um outro (portanto, a relação continua monogâmica emocionalmente), Alma vai além e desobedece a lei do amor romântico, fiel e exclusivo a uma só pessoa. Do homem que procura, encontra apenas parcelas em Mauro e Artur.

Alma, embora incorpore um pouco da atitude de D. Juan¹⁴¹, não é por esse conceito que se define. Em relação ao mito, o personagem desenvolve um comportamento passivo, pois persegue e não se apresenta como a imagem de D. Juan. Alma desafia a lei moral, ao idealizar um homem, macho— a ênfase foi proposital— e pouco corrompido pela civilização (com a idéia de certo/errado), que, através de sua

tão inapreensível quanto paradoxalmente inimaginável”. GRIMALDI, N. *O ciúme*: estudo sobre o imaginário proustiano. Trad.: Antonio de Padua Danesi. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1994, p. 28.

¹⁴¹ “Distorções do mito podem levar a considerar um donjuanismo feminino, eterno como o masculino (ainda que porventura mais freqüente e mais iluminado literariamente nos tempos modernos), donjuanismo que implica certo hermafroditismo psicológico da mulher e sua procura do amor através de

autoridade masculina, faça uso inteligente e natural de sua vantagem sexual. Reside, na atitude de Alma, além de algo moralmente considerado incorreto e contra a ideologia da emancipação feminina (como a mercantilização de seu corpo e seu gosto pela dominação masculina), um viés— tímido, mas sentido— do primitivismo e, sobretudo, uma crítica radical à civilização. Civilização fundada na coerção e na renúncia do instinto, em favor do racionalismo, que, por sua vez, se constitui num discurso programado que tenta dominar as forças da natureza, bem como convencer a mente de outros homens a seguir adiante com os seus propósitos.¹⁴²

Em termos apenas hipotéticos, o primitivismo de Alma traz à luz um pensamento pré-selvagem, ou seja, mostra uma circunstância que, embora mítica (portanto contrária ao pensamento cultivado), não se desprende ainda de uma apresentação *kitsch*. Para Benedito Nunes, o primitivismo trata menos de uma atualização do pensamento selvagem (de natureza psicológica) do que uma arte cujas formas são mínimas.¹⁴³ Através de uma forma primitiva, pensa-se tornar a emoção mais intensa, o sentimento mais espontâneo e o inconsciente mais provocador. Portanto, seguramente Alma não pode figurar como construção simbólica de contestação primitivista, devido às emoções e aos sentimentos pré-fabricados. Mas o personagem pode, mesmo assim, indicar um caminho de experimentação psicológica e formal que vai em direção à proposta primitivista propriamente dita.

Ora, o mito do amor romântico, visto como atitude *kitsch*, tendo agora o personagem do Carmo como principal protagonista, pode revelar uma contradição histórica que seguramente Oswald queria explicitar. Ao tingir a paisagem paulistana com macadames, bulevares, requintes franceses e pensões, o personagem, metido a escritor, anseia pelo transplante, no país, de uma sensibilidade europeizada de ver e sentir o mundo, além de pretender consolidar no meio nacional (ainda que de maneira

puros pretextos masculinos”. **O mito de D. Juan.** In: RODRIGUES, U. T. *O mito de Don Juan e outros ensaios*. 2. ed. Portugal: Edições Ró, 1981, p. 26.

¹⁴² “Para a civilização, a vida no estado natural puro, a vida animal e vegetativa, constituía o perigo absoluto. Um após o outro, os comportamentos mimético, mítico e metafísico foram considerados como eras superadas, de tal sorte que a idéia de recair neles estava associada ao pavor de que o eu revertesse à mera natureza, da qual havia se alienado com esforço indizível e que por isso mesmo infundia nele indizível terror”. HORKHEIMER, M., ADORNO, T. W. **O conceito de esclarecimento.** In: *Dialética do esclarecimento*: fragmentos filosóficos. Trad.: Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985, p. 42.

anacrônica) um legado estético reconhecido, como prova de que ele é capaz, também, de fazer literatura e transformar (com atraso) a sensibilidade da cidade. Para Candido, a consciência dos escritores sobre o atraso cultural e econômico brasileiro os obrigou muitas vezes a sacrificar a imaginação em proveito de uma literatura que não só exprimisse um caráter nacional, mas sobretudo a idéia de um país eloquente, livre, radioso e promissor.¹⁴⁴ Quando Candido estabelece o cânone desse paradigma na literatura nacional, sobressaem principalmente os autores que, no seu tempo, foram capazes de melhor exprimir essas contradições.¹⁴⁵

O projeto literário de do Carmo se esbarra, dentre outras coisas, na cidade que não aboliu por definitivo o seu aspecto arreado, moralista e, sobretudo, sua indiferença à produção cultural. Logo, temos duas realidades na vida de do Carmo: o caráter postiço de sua literatura e, em contrapartida, um meio cultural nada receptivo. Todo o esforço de “cópia” de do Carmo soa, na cidade de São Paulo, como a figuração de uma “cidade irreal”, como arquétipo do mundo moderno, contida na “cidade real”.

Situação parecida com a descrição que Marshall Berman faz da rua de Petersburgo, onde se podia ler claramente a transposição de uma cidade sobre a outra: “Os bulevares parisienses de Haussmann /.../ são instrumentos de uma burguesia dinâmica e de um Estado ativo, decididos a modernizar rapidamente, a desenvolver forças produtivas e relações sociais, a acelerar o escoamento de mercadorias, dinheiro e seres humanos pela sociedade francesa e pelo mundo todo”. Enquanto que, na rua de Petersburgo, o que se vê é outra coisa, “é uma espécie de cenário, deslumbrando a população com artigos rutilantes, quase todos importados do Ocidente, mas ocultando uma perigosa falta de profundidade por detrás da fachada brilhante”.¹⁴⁶ O próprio do Carmo se assemelha à rua Nevski, mas com uma diferença: os bens que ele celebra são simbólicos e não manufaturados.

¹⁴³ Cf. NUNES, B. **Antropofagia ao alcance de todos**. In: ANDRADE, O. de. *A utopia antropofágica*. 2. ed. São Paulo: Globo, 1995.

¹⁴⁴ Cf. CANDIDO, A. **Atraso e subdesenvolvimento: sua repercussão na consciência do escritor**. In: *Educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.

¹⁴⁵ Cf. CANDIDO, A. *Formação da Literatura Brasileira* (momentos decisivos). 8. ed. Rio de Janeiro: Editora Itatiaia Limitada, vol. I e II.

¹⁴⁶ BERMAN, M. **Petersburgo: o modernismo do subdesenvolvimento**. In: *Tudo que é sólido desmancha no ar*. A aventura da modernidade. Trad.: Carlos Felipe Moisés; Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986, p. 218.

À esteira de Berman, o contraste entre Dostoiévski e Baudelaire, e entre Paris e Petersburgo na metade do século XIX, abre caminho para estudar, na literatura de Oswald, nos anos 20-30, a relação dialética entre o modernismo central e irradiador com o modernismo oriundo do atraso e do subdesenvolvimento brasileiros: “O modernismo do subdesenvolvimento é forçado a se construir de fantasias e sonhos de modernidade, a se nutrir de uma intimidade e luta contra miragens e fantasmas”.¹⁴⁷ Sentimos que Oswald, quando traçou seu personagem, pensou no literato fictício brasileiro como metáfora do escritor nacional que queria combater. Com isso, Oswald imaginava uma nova literatura.

Desse modo, a literatura se preocupa com aquilo que poderia ou deveria ser a ordem das coisas, mais do que com seu estado real.¹⁴⁸ Considerando a concepção de linguagem e de literatura que resulta da afirmação de Nicolau Sevcenko, o papel que atribuímos à literatura estaria, então, em revelar o imaginário pensado pelo escritor como produto de um desejo, como um horizonte de possibilidades que, efetivamente, não se cumpriu.¹⁴⁹ Entretanto, embora possamos perceber uma noção distintiva de ficção e de realidade, Sevcenko mostra muito bem (dentro da metodologia que escolheu e que defende) como escritores, imediatamente anteriores a Oswald, se posicionaram contrários ou, no mínimo, reticentes ao aparato ideológico dominante da época. Na literatura de Euclides, de Lima Barreto e do João do Rio mais sensível à miséria, a voz dos excluídos, mais como gritos de desespero, se faz marcante. A multidão de anônimos na literatura cresce à medida que a percepção dos escritores se volta para tensões sociais e dilemas culturais do país. Veja-se o caso de Graciliano Ramos, com seu clássico *Vidas Secas*, romance cronologicamente posterior à *Trilogia*. Como simpatizantes aos diversos catalisadores de movimentos sociais em ebulição, esses escritores sonharam com um Brasil que não foi, transportando para a literatura as frustrações e os impasses históricos daquele momento.

¹⁴⁷ BERMAN, M. *Op. cit.*, p. 220.

¹⁴⁸ SEVCENKO, N. **Introdução**. In: *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 20.

¹⁴⁹ “A literatura portanto fala ao historiador sobre a história que não ocorreu, sobre as possibilidades que não vingaram, sobre os planos que não concretizaram. Ela é um testemunho triste, porém sublime, dos homens que foram vencidos pelos fatos”. SEVCENKO, N. *Op. cit.*, *loc. cit.*, p. 20.

Assim, em virtude do exposto, concluímos que a aproximação da *Trilogia* com a lenda medieval se apoiou na idéia de que o mito do amor romântico— tão recorrente na literatura— ainda constitui uma crítica à moral e ao casamento, mas esse mito, sensivelmente reelaborado no texto de Oswald, incorpora outros mitos do amor romântico. Na retomada do mito, os personagens oswaldianos não são nobres, nem heróicos. Além disso, o mito adquire um caráter inautêntico, como expressão afetada, que parodia, através do estilo, um programa literário em decadência. Nesse sentido, dada a configuração que assume, a representação *kitsch* do mito não só atua como denúncia ao gosto literário cultivado na época, como permite a Oswald avançar na pesquisa de construção de seus personagens. Oswald elabora seres que, sem heroísmos e abaixo na condição social, experimentam a cultura mítica do amor “como se fossem” verdadeiros heróis heróicos. É, pois, desse desequilíbrio com o clássico, que Oswald extrai grande parte da modernidade de seus personagens.

1.6. Tipicidade extrema e busca da verdade filosófica

Bosi fala de uma literatura moderna sem modernismo a partir dos anos 30, que se instaura como resistência frente à pressão proveniente da tecnolatria, da massificação e da intolerância do poder:

Uma literatura penetrada de pensamento, uma literatura que faz da auto-análise, da pesquisa do cotidiano (rústico, urbano, suburbano, marginal), do sarcasmo e da paródia o seu apoio para contrastar o sentido das ideologias dominantes; uma literatura que vive em tensão com os discursos da rotina e do poder; e que se faz e se refaz no nível da representação arduamente trabalhada pela linguagem.¹⁵⁰

Antes de 30, entretanto, Bosi lembra um modernismo adverso, como expressão de uma “mistura ideológica”, “datada de mitologia e tecnismo”, mas que abriria o caminho às gerações futuras rumo a uma expressão límpida e moderna— sem modernismo. Posteriormente, algumas vanguardas dos anos 60 retomariam, também, os principais pressupostos do modernismo, restabelecendo com mais vinco a coerência entre os programas estéticos e a situação econômica das grandes cidades. Em outras palavras, as questões colocadas pelos modernistas ultrapassaram as fronteiras do tempo e expuseram, na contemporaneidade, dilemas estéticos e ideológicos bem definidos.

Nesse contexto, os textos paradigmáticos de Oswald contribuíram para uma leitura antinômica da literatura brasileira. Mas, quando pensamos na *Trilogia*, presenciamos uma situação de reverso. A série, frente aos manifestos e aos romances *Miramar* e *Serafim*, mostra um escritor hesitante em relação aos princípios que defendia nesses últimos. A *Trilogia* aparece como um entre-lugar, um intervalo entre o mito de primitividade, que não pode ser mais resgatado, e o mundo industrial constituído (ideal), que não pode ser alcançado, entre o passado lendário e o futuro técnico como aspiração. Esse entre-lugar, emblema fundamental da literatura pós-modernista, é expressão de um escritor fraturado que se posiciona como crítico da cultura do progresso, tendo a cidade pré-industrial como elemento de contramarcha no espírito do

capitalismo avançado. A *Trilogia* marca, portanto, o lado pessimista e sentimental de Oswald com relação à cultura brasileira, diante de uma formação econômica que vê nascer atrasada e desequilibrada.

Nesse sentido, a *Trilogia*, resistindo a uma visão puramente cronológica,¹⁵¹ apresenta a configuração de uma atmosfera ou complicação que, como nos contos levantados pela antologia de Bosi¹⁵², aprofunda, em decorrência da exigência da própria narrativa, o caráter trágico e ridículo das situações vividas pelos personagens. As características que destacamos do texto de Bosi (confira citação acima) cabem muito bem à série de Oswald. Assim como nos contos contemporâneos (do modernismo até meados de 70), a *Trilogia* traz, de maneira uniforme, uma situação histórica na qual os personagens são observados na sua tipicidade extrema e uma dimensão metafísica agonizante seja no aspecto religioso, seja na procura da verdade filosófica.¹⁵³ Por se tratar de uma narrativa longa, poderíamos logo achar a aproximação uma inadequação, mas, devido à técnica do romance, a narrativa visualiza apenas os momentos de maior agonia dos personagens, como se fosse numa narrativa curta. Para ilustrar melhor nossa argumentação, tomemos o caso de Jorge d'Alvelos.

Com o declínio de João do Carmo, no final de *Alma*, a narrativa abre caminho para a inserção de Jorge d'Alvelos, um personagem católico e também artista complexo, que, retornado da Europa, se tornaria o protagonista que transporia os dois seguintes volumes da série. *Alma*, no decurso do segundo volume, falece. Ao ler a *Trilogia*, percebemos, no primeiro volume, um foco narrativo subdividido. Entre os personagens Alma e do Carmo, há um certo equilíbrio. Com relação aos dramas do velho Lucas, a focalização também existe, mas é minimizada. Em *A Estrela de Absinto* e em *A Escada*, a focalização está basicamente centralizada na figura de d'Alvelos. Apesar de uma reconhecível mudança de perspectiva entre os volumes, a questão da focalização não depõe, a nosso ver, contra a unidade do romance. Acreditamos que tal

¹⁵⁰ BOSI, A. **Moderno e modernista na literatura brasileira**. In: *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Ática, 1988, pp. 125-126.

¹⁵¹ É mais provável que a *Trilogia* pertença a uma zona heterogênea e indefinida, fruto da superposição de estilos, que Afrânio Coutinho denomina "mancha estilística". COUTINHO, A. **Introdução geral**. In: *Introdução à literatura no Brasil*. 7. ed. Rio de Janeiro: Editora Distribuidora de Livros Escolares Ltda., 1972, p. 26.

¹⁵² Cf. BOSI, A. (org.). *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1989.

fragmentação possa ser parte integrante do projeto literário definido por Oswald, e não necessariamente um desvio.

O homem, habituado ao sofrimento, difere de outros seres, porque não nega em si o sofrer: “/.../ ele o procura mesmo, pressuposto que lhe indiquem um *sentido* para isso, um *para quê* do sofrimento”.¹⁵⁴ Para Nietzsche, o homem, como criador de valores, se esquece, entretanto, de sua própria criação, e vê nela algo de transcendental, de eterno e verdadeiro. Na remissão desses valores, opera-se uma “vontade culpada”¹⁵⁵ desde o nascedouro: “Como o Cristo do Jardim das Oliveiras, o artista carregava dentro de si toda a pena do mundo”.¹⁵⁶ Sofre-se, porque se acredita na convenção de axiomas. Jorge d’Alvelos parece estar diante desse dilema, e a arte é, para ele, uma forma catalisadora dessa crise. A imagem perseguida por d’Alvelos, moldada por suas mãos, anseia descrever os movimentos de adoecimento da “alma”, procurando sentir toda hediondez da desgraça moral. Com o personagem, a criatura se metamorfoseia em criador, e o criador, Oswald, se faz à imagem da criatura.

Pelo visto, o movimento de reduplicação da figura do artista ocorrido com do Carmo reaparece também em d’Alvelos. Oswald volta a inserir no centro das representações de seu personagem a idéia de um mundo que se justifica apenas como artefato estético: “Refugiava-se [Jorge] avidamente no plano estético”. D’Alvelos, sentindo-se depreciado diante da realidade que o cerca, que concorre com outras formas naturalizadas de representação (religiosa, econômica, moral etc.), aponta, de maneira paradoxal, para um labirinto de intercâmbio com outras linguagens, onde a arte ocidental surge “desartizada”, deslocada de seu pedestal. Desse modo, a arte é igualmente uma coisa entre todas as coisas.

¹⁵³ BOSI, A. **Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo**. In: BOSI, A. (org.). *O conto brasileiro contemporâneo*. *Op. cit.*, pp. 9-10.

¹⁵⁴ NIETZSCHE, F. **Para a genealogia da moral**. In: *Obras incompletas*. Seleção de textos de Gérard Lebrun. Tradução e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. Coleção “Os pensadores”. São Paulo: Nova Cultural, 1996, p. 370.

¹⁵⁵ A **vontade culpada** é um termo filosófico associado a Schopenhauer, combatido por Nietzsche em **Humano, demasiado humano** (*Op. cit.*). Com a **vontade culpada**, não se é possível desprender da moral e da metafísica: “/.../ o cristianismo concebe o mundo terrestre como um vale de lágrimas, em oposição ao mundo da felicidade eterna do além. Essa concepção constitui uma metafísica que, à luz das idéias do outro mundo, autêntico e verdadeiro, entende o terrestre, o sensível, o corpo, como o provisório, o inautêntico e o aparente. Trata-se, portanto, diz Nietzsche, de *um platonismo para o povo*, de uma vulgarização da metafísica, que é preciso desmistificar”. FERREZ, O. C. et CHAUI, M. de S. **Vida e Obra**. In: NIETZSCHE, F. *Op. cit.*, p. 10.

¹⁵⁶ ANDRADE, O. de. *A escada*, p. 24.

Mesmo reconhecendo o valor da escultura em sua vida, o personagem se vê abandonado pelo heroísmo da arte canônica. A realidade que ele imagina não mais aceita a formulação de um horizonte promissor e esperançoso para a representação da arte. Jorge, de modo característico, decreta o “empobrecimento” (e isso é tremendamente positivo) da arte em função da hegemonia de representações institucionalizadas. Minimizado e afetado por essas circunstâncias, ele, mesmo assim, ensaia uma nova convenção para a arte, tentando “desaprender” a partir do tórumulo de valores que herdou: “Temos de aprender a *desaprender*—, para afinal, talvez muito mais tarde, alcançar ainda mais: *mudar de sentir*”.¹⁵⁷ Em um horizonte de representações em deriva, a “coisa” representada aparece nihilistamente dissociada da forma e do conteúdo, como caixa que anuncia guardar um produto que verdadeiramente não se localiza no interior.

Diferentemente de do Carmo, d’Alvelos se inclui na classe média mais esclarecida paulistana, à qual pertence, também, o seu pequeno e seleto grupo de amigos (basicamente, Mary Beatriz, Lino Albuquerque, Torresvedras, Bruno de Alfenas e Carlos Bairão). Parte desses eram jovens artistas que, como ele, obtiveram o apoio e o incentivo governamental para estudar artes na Europa. A convergência entre o enredo do romance com fatos históricos que marcaram a trajetória de Oswald na São Paulo das duas primeiras décadas do século XX já foi, suficientemente, descrita numa vasta bibliografia (artigos, ensaios, depoimentos e biografias). Mas, se descartarmos o imediatismo da referência, veremos que em d’Alvelos a questão da representação artística segue uma reflexão crítica febril e tumultuada, que vai da aceitação de padrões dominantes inicialmente, passando, depois, pela revolta, até chegar à verificação de que a não-representação, por contestação e por auto-sacrifício, é a maneira mais audaciosa de dizer a seu meio o quanto a produção e a recepção da arte estavam comprometidas com a ordem cultural dominante. D’Alvelos é um personagem complexo, pois, mesmo fazendo parte dessa ordem, ele a nega. De modo que, se procurarmos traçar o seu retrato minuciosamente, as linhas que desenhavam a nitidez de sua fisionomia nos aparecerão pontilhadas, desunidas, contrariando a perspectiva inicial que tivemos em primeira vista.

¹⁵⁷ NIETZSCHE, F. **Aurora**. In: *Op. cit.*, p. 151.

No imaginário do personagem, amor e arte se cruzam. Não sabemos dizer, ao certo, se a negação da arte resulta, também, na negação do amor; ou se a negação do amor conduz à renúncia da arte. A “vontade culpada” do personagem o leva para uma vida aparentemente fora do alcance da arte e do amor. Mas, ao contrário do que poderíamos pensar, d’Alvelos ama o amor e a arte como nunca, e sua “renúncia” é, para ele, uma prova cabal de libertação. Contudo, o personagem, não se desvinculando da legenda desses termos (amor, vida, arte, morte, Deus), reforça a teia que o prende a eles, tornando sua fuga num espetáculo mítico do amor romântico, orientado à sua classe, onde amor e morte reaparecem, cingidos pela noção de arte e vida.

Sabemos que a maior parte da descrição dos personagens é, na *Trilogia*, apreendida pela (com)paixão católica do narrador. São os lapsos de cinismo e ironia do próprio narrador que desestabilizam essa monotonia discursiva. Para dizer sobre a vocação de d’Alvelos, quando era pequeno, o narrador associa, delicadamente, o trabalho de criar e remodelar o barro à idéia de criação divina: “Suas tendências para a escultura tinham-se revelado na obsessão infantil dos bonequinhos de lama com que vivia sujando as mãos e a casa do avô negociante, em cujo escritório o puseram para começar a vida”.¹⁵⁸ Nessa rememoração, vemos que o narrador lhe atribui uma função com um destino, quase que sagrado, a ser seguido.

Embora o narrador não faça nenhum detalhamento maior sobre as particularidades das obras do escultor, observamos que há três linhas recorrentes: uma histórico-política, uma religiosa e outra erótico-amorosa. Na linha histórico-política, podemos destacar obras como *Retrato de Antepassado* e *Vingança de Fauno*; na linha religioso-espiritual, há *Descida* e o *Santo Sátiro* (incompleta); na erótico-amorosa, aparecem *A Fonte da Vida*, *As Amazonas e o Cavalo*, *Vitória*, *A esfinge de doze mamas*, o molde de Mary Beatriz e a estátua de Gulnare. Pode ocorrer, ainda, o cruzamento dessas linhas. Tomamo-las apenas como baliza. Ao que parece, *Vingança de Fauno*, pelo tema proposto, mexe também com a questão do amor, mas, pelas poucas referências dadas pelo narrador, a relacionamos com a história. Guiamo-nos apenas por um rápido comentário de que a obra lembra “a terra pré-homérica”.¹⁵⁹

¹⁵⁸ ANDRADE, O. de. *A estrela de absinto*, p. 15.

¹⁵⁹ ANDRADE, O. de. *A estrela de absinto*, p. 68.

Em decorrência da sua formação¹⁶⁰, Jorge busca, em suas esculturas, um equilíbrio kantiano, elevando a arte à transcendência. As forças antagônicas de sua obra estariam amarradas pela união da razão e da sensibilidade. Se, por um lado, o platonismo faz o imaginário das massas, o kantismo, por seu turno, faz a imaginação do artista.¹⁶¹ Jorge entende a escultura como representação de um conhecimento que progride ao infinito. Nela, sua finitude lhe permite tomar, provisoriamente, o lugar de Deus. Com isso, revela-se, mais uma vez, agora no âmbito das artes plásticas, uma certa orientação filosófica que guia a imaginação do personagem. O gosto amargo da agudização da experiência fez com que d'Alvelos tomasse consciência de que a arte que pensava estar praticando era, na verdade, uma arte castradora, na qual as aspirações de liberdade se frustravam diante de uma noção de representação concebida em bases racionais e positivas.

A trajetória de d'Alvelos, como acompanhamos neste tópico, está marcada por um progressivo e doloroso distanciamento da educação artística que recebeu na Europa e subsequente desencanto com o meio cretino e medíocre da vida cultural de seu país. No Brasil, ele não consegue transformar em glórias o ensinamento que obtivera fora. Toda essa frustração é informada ao leitor de maneira sentimental, no instante em que a consciência do personagem se debate. Trata-se de um recorte, mas decisivo, na vida do personagem. D'Alvelos é apresentado na sua “tipicidade extrema” quando busca, por meio da arte, uma “verdade filosófica” para a vida que, depois, é percebida como estratégia de representação inautêntica e alienada. Com a fixação do personagem em face da arte, Oswald consegue, enfim, proporcionar uma literatura “penetrada de pensamento”, onde o dilema do jovem escultor brasileiro aparece como indicação da insatisfação real de Oswald de Andrade com a política cultural de sua época.

¹⁶⁰ Leitor de Kant, d'Alvelos se comprazia “ao signo moral” do filósofo. (*A escada*, p. 22).

¹⁶¹ “Ao fundar a possibilidade de conhecimento objetivo, de discernimento moral e de valorização estética, a razão crítica [de Kant] não apenas assegura as suas próprias faculdades subjetivas nem apenas torna transparente a arquitectónica da razão, mas desempenha também o papel de um juiz supremo mesmo perante a cultura no seu todo”. HABERMAS, J. **A consciência de época da modernidade e a sua necessidade de autocertificação**. In: *O discurso filosófico da modernidade*. 3. ed. Trad.: Ana Maria Bernardo et al. Revisão científica de António Marques. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2000, p. 29.

Concluindo, vemos que o recorte do momento mais crítico da vida de d'Alvelos, facilitado pela técnica empregada, permite que o personagem seja visualizado no instante em que os fatos acontecem. Essa impressão de tempo presente torna a leitura da narrativa, associada à busca espiritual do personagem, bem mais intensa. Por extensão, a crise espiritual do personagem passa a ser o fio condutor da narrativa, responsável por desdobramentos e outras relações. O amor, a arte, a religião, a filosofia e a política são, então, áreas que (apesar de concorrentes entre si) procuram dar suporte e sentido à vida atormentada do personagem. Como numa alegoria, sentimos que a própria narrativa deseja assumir, por vezes, este papel: o de dar sentido e testemunho à existência do personagem. Essa atitude vale igualmente para outros personagens da *Trilogia*. A narrativa fixa, através de quadros e instantâneos, a vida dos personagens em sua “tipicidade extrema”, mostrando em cada um deles— sempre no momento em que acontece— a fisiologia amarga (de absinto) de suas idéias e desejos.

1.7. Leitura e releitura como arquétipo literário

Assim como o homem do subsolo, de Dostoiévski, suspeita de uma cultura livresca¹⁶², a leitura é, muitas vezes, apresentada na obra de Oswald como vício. Veja o caso de João do Carmo, por exemplo. Mas, além de servir na caracterização dos personagens, como veremos detidamente mais adiante, a referência à literatura, especificamente, contribui para a elaboração dos quadros descritivos mais eloqüentes e emotivos: “A ilha era perfeita. Uma Calipso sutil velava pelos seus dias iguais. Como o inquieto Ulisses, Jorge sentia crescer-lhe no peito a tosca esperança das jangadas”.¹⁶³ Trata-se de um empréstimo que, se refletirmos um pouco mais, revela uma ambigüidade em relação à competência do escritor, que apela à cultura literária para talhar descrições que ele poderia julgar impossíveis sem o seu uso.

Do pacto que a narrativa estabelece, ao propor a presença do leitor na formulação da imagem, podemos, à esteira de Vincent Jouve, considerar como um caso de “efeito-personagem”.¹⁶⁴ Para Jouve, a definição de personagem é produto de uma cooperação entre o texto e o leitor. Entendemos esse liame, por meio da teoria do efeito estético de Iser, como um aspecto da interação entre o texto e o leitor. Dessa relação surge uma imagem mental do personagem no leitor que se distingue de outros modos de percepção (ótico ou onírico, por exemplo). A imagem do ser romanesco Jorge, assim, é percebida como “imagem literária” mista, pois é instaurada a partir de uma outra imagem literária estocada na cultura literária do leitor. Ou seja, Jorge se edifica com base na relação que mantém com Ulisses. Este, por sua vez, é reapreendido no repertório do leitor, por sua reaparição e relação com outro personagem.

¹⁶² “O homem do subsolo põe em dúvida uma cultura que projeta uma concepção livresca do mundo. Indiscutivelmente denuncia o mau uso dos livros; mas ao fazê-lo aponta a própria cultura como um problema. O homem moderno é tido como “doentamente cultivado”. A leitura é apresentada como um vício, e o texto está salpicado de referências literárias (a Heine e Rousseau juntam-se Púchkin, Liérmontov, Niekrassov e outros) que funcionam como crítica à mentira romântica e à literariedade autocomplacente”. BROMBERT, V. **O Homem do Subsolo de Dostoiévski: retrato do paradoxista** In: *Em Louvor de anti-heróis: figuras e temas da moderna literatura européia, 1830-1980*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001, p. 64.

¹⁶³ ANDRADE, O. de. *A escada*, p. 43.

¹⁶⁴ *L’effet-personnage, c’est donc l’ensemble des relations qui lient le lecteur aux acteurs du récit*. JOUVE, V. **Pour une analyse de l’effet-personnage**. In: *Littérature*, France, n. 85, fev., 1992, p. 109.

Mas, para que tal percepção se faça sentir, a competência do “leitor implícito” dever ser orientada para o domínio da experiência do leitor real: “A implicação estética reside no fato de já a recepção primária de uma obra pelo leitor encerrar uma avaliação de seu valor estético, pela comparação com outras obras já lidas”.¹⁶⁵ Desse modo, restringe-se a possibilidade de o leitor se posicionar por fora, só extratextualmente, pois o texto lhe indica um caminho basicamente intertextual. No âmbito da leitura, o personagem é raramente percebido pelo leitor como uma figura original. De maneira mais ou menos implícita, o leitor o associa, por meio da lembrança, a outros de outros textos. Esse percurso, embora dirigido, não impede, contudo, que um fator não literário possa interferir na imagem do personagem. Um leitor, operando extratextualmente, pode tomar Ulisses não como um personagem clássico, mas como alguém próximo (um tio, por exemplo). A leitura, assim concretizada, mudaria drasticamente a imagem de Jorge, com a simples troca de uma imagem formulada por outra.

O signo Jorge é algo textualmente construído ao longo da narrativa, ao passo que o signo Ulisses é um evento inicialmente estranho ao texto (se levarmos em conta apenas a sua superfície). Este pressupõe, antecipadamente, um conhecimento prévio do leitor para que se possa atingir, talvez, o efeito de leitura esperado pelo texto. Com a percepção desses dois fatores, um familiar e outro não-familiar à narrativa, embora possivelmente familiar ao leitor, tem-se uma condição adequada à produção de uma representação.¹⁶⁶ Logo, ao embaralhar dados conhecidos de forma inovadora, o texto abre o horizonte da imagem para o leitor. Nisso reside uma dialética do dado e do não-dado, pois a imagem se apresenta como forma de transposição daquilo que já se conhece e, da experiência nela veiculada, é extraído algo diferente daquilo que, no princípio, o leitor não tinha em mente.

O jogo intertextual de Jorge não é muito diferente dos demais personagens retratados na série. Tais personagens lêem obras literárias nas quais é possível atestar a própria existência ou mesmo, como numa sala de espelhos, reconhecer sua história inscrita em uma outra por um ângulo formalmente literário. Como num caleidoscópio, a

¹⁶⁵ JAUSS, H. R. V. In: *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad.: Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994, p. 23.

¹⁶⁶ ISER, W. **Fenomenologia da leitura**. In: *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Trad.: Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1999, p. 58, vol. II.

leitura pode fazer nascer em personagens diversos o desejo de imitar os heróis dos livros admirados, bem como os estimular a querer escrever, a produzir um livro, de acordo com o escritor que tanto invejam. Nesse caso, os personagens tentam também criar, imitando o autor de uma obra original.¹⁶⁷ Assim, podemos ver os diferentes tipos de relações existentes entre os principais personagens da *Trilogia*. E a figura do narrador também não se exclui do diálogo que trava com outros textos, como veremos a seguir. Através da referência direta ou indireta, o narrador apresenta sua visão em relação à leitura que realiza e impõe, também, sua visão de mundo.

Ainda sobre do Carmo, cremos que seria difícil estabelecer a psicologia do personagem sem relacioná-lo às leituras que realiza. Do Carmo procura, a todo o tempo, reagir diante dos desencontros amorosos com Alma de maneira visivelmente literária. Aliás, o próprio amor que sente por Alma é algo formatado pelas leituras que faz de Shakespeare, de Bouilhet e sobretudo de Baudelaire. A esse respeito, estamos de acordo com um teorema de Nicolas Grimaldi, retirado de Marcel Proust, que diz que “o amor mais exclusivo por uma pessoa é sempre o amor de outra coisa”.¹⁶⁸ Isso se aplica muito bem ao comportamento do personagem. O amor de do Carmo não é por Alma, mas pelo objeto literário. A desilusão amorosa funciona como mola propulsora de uma imaginação lancinante, em que o amor (literário) aparece tanto mais pleno quanto maior a angústia de sua ausência: “Coextensiva ao amor, não só é a angústia que o faz nascer, não só é ela que o alimenta, mas basta ainda deixar de experimentá-la para deixar de amar, e tornar a experimentá-la para tornar a amar mesmo que se tenha deixado de amar”.¹⁶⁹ A privação da pessoa amada colabora, ainda, com o desejo de o personagem vir a ser poeta: “João do Carmo compôs um livro de sonetos”.¹⁷⁰

É provável, ainda, que o amor que do Carmo sente supostamente por Alma não passe de uma exemplar mentira romântica. “O sonho de uma vida tranqüila” com a amada indica a presença de um desejo baudelaireano remanescente, como ensejo de um paraíso artificial imerso num mundo repleto de ofensa moral. O personagem é vítima, então, de um **moi social**, se adotarmos a teoria gidiana, ou de um “desejo

¹⁶⁷ Cf. SABRY, R. **Les lectures des héros de romans**. In: *Poétique*, France, n. 94, 1993.

¹⁶⁸ GRIMALDI, N. *O ciúme*: estudo sobre o imaginário proustiano. Trad.: Antonio de Padua Danesi. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1994, 13.

¹⁶⁹ *Id.*, *ibid.*, p. 27.

¹⁷⁰ ANDRADE, O. de. *Alma*, p. 93.

triangular”, na análise que René Girard elabora a partir de *Don Quixote*.¹⁷¹ Desde o momento em que a influência do “mediador” (Baudelaire) se faz sentir em do Carmo, o sentido da realidade do personagem se perde, como se o mesmo estivesse desconectado do mundo que o cerca. Com isso, a capacidade de do Carmo imaginar a realidade é enrijecida por uma perspectiva que, originalmente, não lhe é própria: “(...) Sentia-se só no seu naufrágio. Sentara-se. Depois ergueu-se com um grito apenas sufocado. Andou. Repetiu com os punhos amarrados versos de Baudelaire”.¹⁷² Assim, vemos que a leitura que do Carmo realiza não só o define como personagem como também nos faz ver até que ponto sua concepção de mundo alcança.

Voltando à questão do narrador, será que ele, também, tem sua visão de mundo enformada pelas leituras que realiza? A própria atmosfera de Bem e Mal, na qual o leitor é imediatamente apresentado— através do título inicial da obra (primeiro volume *Os condenados*, segundo volume *A estrela de absinto* e o último *A escada de Vermelha*, anteriormente anunciado como *A escada de Jacó*)—, nos conduz para um tema bíblico. Assim, a *Trilogia* propõe, de alguma maneira, dialogar com o texto bíblico. Nesse diálogo, vemos que a concepção de Mal em Oswald está próxima do totalitarismo sistemático de Leibniz. Segundo a “racionalidade do sistema”, o Mal não é o não-ser da tradição agostiniana, mas uma positivação do ser como necessidade absoluta ligada à soberania e justiça divinas.¹⁷³

A *Trilogia* quer estabelecer um mosaico (visão conjunta/integral a partir de fragmentos) e uma justificativa benigna do sofrimento físico e moral, como se a representação artística do Mal abraçasse, por sua identificação com a totalidade, a lógica divina do Bem. No entanto, essa pretensão artística é posta abaixo quando a

¹⁷¹ *Don Quixote a renoncé, en faveur d'Amadis, à la prérogative fondamentale de l'individu: il ne choisit plus les objets de son désir, c'est Amadis que doit choisir pour lui. Le disciple se précipite vers les objets que lui désigne, ou semble lui désigner, le modèle de toute chevalerie. Nous appellerons ce modèle de médiateur du désir.* GIRARD, R. **Le désir “Triangulaire”**. In: *Mesonge romantique et vérité romanesque*. Paris: Bernard Grasset, [1961], pp. 11-12.

¹⁷² ANDRADE, O. de. *Alma*, pp. 35-36.

¹⁷³ “Se Deus não houvesse escolhido a melhor série do universo (na qual está incluído o pecado) teria admitido algo pior do que o pecado das criaturas, pois teria cerceado suas próprias perfeições e, conseqüentemente, também as alheias: com efeito, a perfeição divina não deve deixar de escolher o mais perfeito, posto que o menos bom tem algo de mau. E se suprimiria a Deus, suprimir-se-iam todas as coisas, se Deus se debatesse na impotência, ou se seu entendimento se equivocasse, ou se sua vontade se desfalecesse”. Fragmento de texto de Leibniz, filósofo racionalista do século XVII, extraído de LEOPOLDO E SILVA, F. **A história da filosofia na Teoria Crítica**. In: CHAUI, M.; ÉVORA, F. (eds.). *Figuras do racionalismo*. Campinas, SP: ANPOF, 1999, p. 102.

contrapomos com a temporalidade da obra e do escritor. O que justifica a *Trilogia* não é um modelo de narrativa de mensagem teológica tradicional, e, sim, a capitulação crítica da experiência religiosa na modernidade pelos instrumentos mais recentes da ciência literária e filosófica.

Oswald, através de seu narrador, imita o movimento da escritura divina, parodiando um discurso sagrado, de modo muito particular. Em *Alma*, selecionamos o seguinte trecho: “Vieram os reis magos trazer-lhe presentes. O capitão, luzido como um séquito, deu-lhe uma camisinha branca de cambraia. Seu Julinho comprou uma grande touca de nanzuque. E o telegrafista trouxe humildemente uma medalha de Cristo menino”.¹⁷⁴ Toda a cortesia é para o filho de Alma, mulher diametralmente oposta à santidade de Maria. No volume seguinte, o narrador descreve o delírio de Jorge num tom apocalíptico: “Passaram sete dias e sete noites./ (...) Na face imóvel e alva, os lábios dissociados contavam: eram cem violinos e os cinco mil sinos de Roma. (...)”.¹⁷⁵ A narração segue nesse diapasão, até irromper a recorrente figura de Alma: “Ele viu faiscarem suas unhas cor-de-rosa, e ela crescer no azul, extingui-lo em jogos ágeis, gigantescos e terríveis”.¹⁷⁶ No último volume da série, o narrador, percebendo a transformação interior de Jorge, simula um programa divino, exortando-o, profeticamente, para o enfrentamento social: “Um chamamento invisível empolgava-o naquele exílio. Deixaria o país brutal que lhe dera o berço hostil. Encaminhar-se-ia para a glória humana das lutas e das redenções, onde suas mãos trabalhariam a própria terra”.¹⁷⁷ Certas expressões remetem também a situações bíblicas, inclusive faz alusão a certos santos e a contextos religiosos diversos, como “dilúvio de beijos”, “gordo São João de estampa” e “silhuetas do sudário”, em *Alma*; “santa manhã”, “Justiça Divina” e “calvário” de Alma, na *Estrela de Absinto*; e “o mar rezava sempre nas rochas”, em *A escada*. O imaginário cristão é tomado, portanto, como espaço de manobra e de modificação.

Se lidas, na seqüência, as epígrafes dos respectivos livros que formam a série, veremos que elas nos conduzem a um enredo que, dentro da mitologia cristã, não é

¹⁷⁴ ANDRADE, O. de. *Alma*, p. 80.

¹⁷⁵ ANDRADE, O. de. *A estrela de absinto*, p. 92.

¹⁷⁶ ANDRADE, O. de. *A estrela de absinto*, p. 93.

¹⁷⁷ ANDRADE, O. de. *A escada*, p. 42.

possível conceber. A primeira delas faz referência à expulsão de Adão e Eva do Jardim do Éden— capítulo 3 de *Gênesis*—, depois segue com a referência à Estrela de Absinto— capítulo 8 do *Apocalipse*—, para, no terceiro volume, aludir à escada de Jacó— capítulo 28 de *Gênesis*, novamente. As epígrafes, pela disposição de livro a livro, desobedecem a ordem cronológica da história bíblica, que vai da “origem”, no *Velho Testamento*, ao “fim”, no final do *Novo Testamento*. A História, nesse caso, tem cartas marcadas e segue uma ordem linear. Já no modo de ordenação das epígrafes na *Trilogia*, o Tempo cristão adquire um caráter cíclico, mais ou menos pagão, pois parte da origem, vai para o fim e, depois, retorna à origem. É como se no tempo mítico cristão fosse possível um recomeço. Porém, nesse processo de retorno, a volta não é tomada como sinônimo de consciência apagada, de recomeço a partir do nada. A volta, nesse caso, implica um retorno ao “início” com uma consciência modificada e fortalecida. Logo, essa sugestão, mesmo que motivada pela cultura cristã, vai de encontro à saga bíblica puramente linear.

Então, as epígrafes oswaldianas parecem dizer respeito à verificação de que a História pode ser mudada e alterada a partir da “origem”, com a possibilidade de um adendo no “começo”. Mas, para que isso ocorra, é preciso (aí entra um dado religioso inegável) passar pela condenação divina, como provas de purificação e superação espiritual. Ou seja, depois de ter passado por essa condenação divina, o personagem poderia restabelecer, ainda em terra, o paraíso que, biblicamente, foi-lhe negado. Desse modo, a visão do paraíso, associada à vida puramente celestial, é drasticamente questionada. Nisso, a metáfora da escada tem um papel fundamental. Da mesma forma que Jacó obteve a oportunidade de subir aos céus pela escada, Deus poderia modestamente descê-la, para se juntar a ele e a outros indivíduos, e reiterar sua sentença, como acontece no delírio de Jorge d’Alvelos:

O camarada Deus num imenso macacão veio sentar-se à sua cabeceira e falou-lhe declamatoriamente:

— Porque te nobilitei, dando-te a vontade livre, te rebelaste contra mim, renovaste, no pequeno cenário perdido de tua vida, a tragédia dos Arcanjos!

— Senhor, foi a primeira luta de classes...

— Os homens mesmos deliberam os seus infernos.

— Que é necessário fazer então?

— Sofrer.

— E depois?

— Serás conduzido entre sepulcros alados, verticais, até os primeiros degraus da eternidade conquistada!.¹⁷⁸

A visão de um Deus humanizado e informal, dissociado daquele Deus bélico de Davi ou daquele Deus, o Filho, que promete uma redenção unicamente fora do mundo dos homens, está vinculada a uma profecia divina mais antiga, ao vaticínio de Deus dirigido a Jacó: o de tomar posse da terra e zelar, bendizer, todas as famílias que nela habitam.

Isso posto, o escritor Oswald de Andrade— sob a capa do narrador, que acompanha os deslocamentos do Jorge d'Alvelos do terceiro volume— estabelece uma nova relação com a esperança da redenção. Como imagem da justiça e do sumo bem, a esperança de redenção está ancorada numa espiritualidade religiosa que contradiz o dogmatismo teológico, transcendente, desvinculado das preocupações materiais da maioria dos homens. O anseio redentor oswaldiano é imanentista por não se despregar de uma realidade concreta, que necessita ser transformada para melhor. Nesse sentido, Oswald está em sintonia, através da arte, com um questionamento filosófico iniciado nos anos trinta, com a Teoria Crítica, cujo principal articulador, Max Horkheimer, parece desaguar, na sua filosofia posterior, na mesma constatação oswaldiana:

Com todos os problemas que pode possuir o pensamento da eternidade, serão mais propriamente os que sofrem, em seu desespero, os que produzirão, e não os funcionários dele encarregados. Este pensamento tem a propriedade de aparecer mais na esperança ingênua e mais toscamente sensível, como o mais puro e sublime, do que na metafísica espiritualista e na teologia; esta fez dele algo refinado, sem substância, desterrado do âmbito das representações dos homens, para poder superar mitologicamente suas contradições com a realidade; a teologia subtraiu-o das ilusões demasiado materiais dos dominados e os acomodou melhor aos fins dos dominantes.¹⁷⁹

Para Garcia Chiarello, Horkheimer compreende que a procura pelo reino dos céus nasce de um desejo de felicidade frustrado ao longo da vida terrena. Partindo desse pressuposto, o materialismo filosófico de Horkheimer age, como elemento

¹⁷⁸ ANDRADE, O. de. *A escada*, p. 62.

¹⁷⁹ HORKHEIMER, M. **O insondável**. In: *Teoria Crítica: uma documentação*. São Paulo: Perspectiva, 1990, 41.

positivo, para desbaratar a justificação teológica. Por outro lado, o filósofo também rejeita uma explicação idealista para o fenómeno.¹⁸⁰

Concluindo, a leitura e a releitura estão, na *Trilogia*, presentes na concepção de personagem e de narrador. A caracterização psicológica de do Carmo é revelada a partir do estoque e de usos de livros e autores os quais o personagem faz referência. No caso de Jorge d'Alvelos, sua caracterização se dá em função da erudição literária do narrador, que o visualiza através da relação com outros personagens literários. Além disso, vimos que o narrador aparece na narrativa como um leitor da Bíblia que, incorporando e alterando algumas das visões consagradas do texto bíblico, reconstrói um mundo maniqueísta, onde a noção de Bem e Mal está para ser superada.

¹⁸⁰ CHIARELLO, M. G. **O mal na trama da razão: breve apreciação da obra de Max Horkheimer em seu conjunto.** In: *Kriterion*, Belo Horizonte, n. 100, dez., 1999, p. 71.

1.8. Representando a representação da representação

Fora [Jorge] sempre um fragmentário. Em torsos quebrados, metades, estudos largados, concentrava numa predileção alegre e constante a força reveladora de sua arte. Era um criador de mutilações.

Oswald de Andrade— *A estrela de absinto*, p. 29.

O controle sobre a impulsão da vida se dá em *As Amazonas e o Cavalo* sob a tensão de dois eixos nietzscheanos sobre a arte. As amazonas nos parecem como a representação do feminino, como a orquestração da sensualidade, da leveza e da magia. Na perspectiva de Paulo Paes, teríamos, com certeza, a representação do “eterno feminino”¹⁸¹, a versão da supermulher homóloga ao super-homem de Nietzsche, uma referência às amazonas wagnerianas.¹⁸² O cavalo surge como seu imediato negativo, como grotesco, animal e real. Os valores “femininos” e “masculinos” de forma estão, lado a lado, definidos pela estereotipia sexual. Mas o pêndulo do artista tende a se apoiar em uma das pontas apenas. O patriarcalismo da arte, preocupado com noções mais ortodoxas, tende a ser levemente questionado. O heroísmo desse valor passa a ser visto por uma ótica exterior, “feminina” mesmo, tentando mostrar que a brutalidade da determinação masculina é imbecil, responsável pelo antagonismo com o “sujeito fraturado”¹⁸³.

O incômodo ao próprio escultor estava na presença inequívoca do “cavalo” junto às amazonas, como a lhe exigir a honra parental frente à história genealógica da família. Nas “amazonas” via, de outro modo, a possibilidade de uma representação diferente, de se afirmar como força sensível, produtora, mantenedora e protetora da vida liberta, alegorizada sobretudo pela imagem do seio nu. A imagem de seios aparece

¹⁸¹ Mito da mulher liberta do estigma de inferioridade, que passa da posição de dominada à dominadora.

¹⁸² PAES, J. P. **O art nouveau na literatura brasileira**. In: *Gregos & Baianos: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 78.

¹⁸³ O “sujeito fraturado” é, na acepção de Costa Lima, aquele que se distingue do “sujeito solar”: “Por captar a representação do real, o sujeito [solar] seria então capaz de indicar o sentido, a interpretação correta de certo objeto. Em nosso caso, do objeto literário (por extensão, artístico). Em seu lugar, ao entender-se o permanente deslizamento do significante, o sentido passaria como um *efeito da leitura*, i. e., como algo tocado pela transferência. Esta [transferência], pois, de antemão, toma o sentido como um efeito especular, um extravio em que o sujeito se perde nas malhas consciente ou inconscientemente estabelecidas pelo objeto”. COSTA LIMA, L. **Epílogo**. In: *Mimesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000, pp. 397-398.

salpicada na narrativa, mas na escultura de d'Alvelos ela parece dizer muito sobre qual perspectiva o personagem decidiu usar para agir no mundo:

Jorge d'Alvelos passou com força as mãos espalmadas sobre os olhos, estirou-se num bocejo e andou passos até junto do grande grupo em gesso de *As Amazonas e o Cavalo*, teve ímpeto de mandar um soco ao focinho arreganhado, ossudo e vivo do imenso animal, tal o vigor que lhe pulava da boca, dos olhos, dos membros distendidos. Ao lado, as Amazonas, de seios em escudo, dominavam o bicho processional.¹⁸⁴

Os “seios em escudo” dão abrigo, calma e esperança à busca espiritual de d'Alvelos. A insistência “infantil” de d'Alvelos por seios pode ser psicanaliticamente interpretada como um pedido de socorro à mãe, diante do processo doloroso de distinção do “ego” do mundo externo.¹⁸⁵ Esse primitivo “ego” busca a compensação do prazer através da retificação da experiência no trabalho artístico. Mas, o que mais lhe custa não é exatamente a sensação de abandono da mãe e sim a falta do objeto ligado visceralmente a ele, motivo, então, de tantos sofrimentos.

A privação do objeto, que lhe proporcionava prazer, surge como nostalgia interior, soldada à identidade do próprio “ego”. A diferenciação do “ego” do mundo externo é, para Freud, o primeiro passo para a formação de uma consciência de realidade no indivíduo: “Essa diferenciação, naturalmente serve à finalidade prática de nos capacitar para a defesa contra sensações de desprazer que realmente sentimos ou pelas quais somos ameaçados”.¹⁸⁶ A arte se estabelece, no horizonte criativo de Jorge, como compensação libidinal da privação de prazer. É a tentativa reativa de restabelecimento entre o “ego” e mundo externo, como se, na confusão primeva, não houvesse o insólito sentimento de desprazer. No entanto, como um “sujeito fraturado”¹⁸⁷, ao mesmo tempo que parte de seu ser é determinada pelo impulso

¹⁸⁴ ANDRADE, O. de. *A estrela de absinto*, p. 16.

¹⁸⁵ “Uma criança recém-nascida ainda não distingue o seu ego do mundo externo como fonte das sensações que fluem sobre ela. Aprende gradativamente a fazê-lo, reagindo a diversos estímulos. Ela deve ficar fortemente impressionada pelo fato de certas fontes de excitação, que posteriormente identificará como sendo os seus próprios órgãos corporais, poderem provê-la de sensações a qualquer momento, ao passo que, de tempos em tempos, outras fontes lhe fogem— entre as quais se destaca a mais desejada de todas, o seio da mãe—, só reaparecendo como resultado de seus gritos de socorro”. FREUD, S. I. In: *O mal-estar na civilização*. Trad.: José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1997, p. 12.

¹⁸⁶ FREUD, S. *Id.*, *ibid.*, 13.

¹⁸⁷ A concepção de “sujeito fraturado” é, primeiramente, psicanalítica. Trata-se da implosão do “ego” freudiano. Depois, pode ser vista como uma noção da teoria literária que, em Costa Lima, indica uma

instintivo, praticamente inalterado desde a infância, outra parte sofre violentamente o revés da agressividade, impertinente ao consenso interior de resistência ou fuga à opressão do meio.

A inclinação ao domínio leve e sedutor da arte sobre as forças mais desumanizadoras do ser exacerbará, entretanto, seu conflito com a ordem patriarcal. Num acesso de fúria, d'Alvelos destrói a obra passada em gesso. Dessa destruição, como um Dioniso devorado pelas bacantes, o personagem incorpora as forças que ele desejaria superar. (A metáfora de Dioniso— morte/destruição e renascimento/reconstrução— parece-nos algo recorrente na *Trilogia*).

Um agente anti-patriarcal patriarcal assume o tom do discurso. A condenação de d'Alvelos é histórica, e sua ação no mundo não o redimirá da falta de seus antepassados pretensamente heróicos. Contra o patriarcalismo, d'Alvelos cresce como utopista, defensor das liberdades, mas, por outro lado, pensa sub-repticiamente como um senhor patriarcal, pois acredita numa verdade, numa essência e numa identidade. A arte é uma promessa, portanto, que o personagem não consegue cumprir. Oswald, mais tarde, pensará filosoficamente uma ordem de poder que se estabelece a partir do eixo matriarcal, e é sabido também que o autor, como d'Alvelos, se converteu para o socialismo, tornando-se, por certo período, um excêntrico militante.

Uma negociação cara entre o “ego” e o “superego” do escultor o empurra para a cilada do idealismo marxista, como forma de compensação instintual. O sadismo do “superego” e o masoquismo do “ego” se suplementam e se unem para produzir os mesmos efeitos. A direção do discurso de d'Alvelos contraria, em certa medida, a arte que produz. À medida que seu discurso apolíneo cresce, tende a condenar seu princípio de prazer, concebido por ele como comportamento ligado à classe burguesa. A oposição entre prazer e realidade foi desmentida por Freud, ao mostrar que o princípio de realidade não passa de uma escamoteação ou desvio pelo qual o prazer chega a seus objetivos. A “renúncia”, até certo ponto, do personagem à felicidade

nova maneira de conceber a *mímesis*. Costa Lima, ao introduzir a noção de “sujeito fraturado”— caracterizado pela “multiplicidade de fraturas”, e de “representação-efeito”, como condições necessárias para a ocorrência da *mímesis*— pensa responder, criticamente, à “desconstrução” e aos estudos históricos, pois embora aceite a idéia de um sujeito e de uma representação, na obra literária, esse sujeito e essa representação não podem ser vistos mecanicamente ou objetivamente. Cf. COSTA LIMA, L. *Mímesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

(prazer) e ao sofrimento amoroso (desprazer) fortalece a autoridade do “superego”, intensificando, assim, sua brutalidade. “Quanto mais nos tornamos admiravelmente idealistas, mais aticamos dentro de nós uma cultura de ódio letal a si próprio”.¹⁸⁸ A compulsão arbitrária da identificação com o “pai” formalizou-se pela “sublimação”, pelo controle e reorientação do impulso erótico para finalidades “dessexualizadas” e “nobres”.

Pelo visto, a *Trilogia* não é uma narrativa trivial, que trabalha no jogo de oposições bastante simplistas entre Bem e Mal: “/.../ a narrativa trivial encena, em sua estrutura profunda, o ritual da eterna vitória do bem sobre o mal, definidos *a priori*, maniqueisticamente, sem maior discussão”.¹⁸⁹ Embora haja, de fato, uma atmosfera religiosa de Bem e Mal, sua estrutura profunda subverte a semântica do valor religioso. Na narrativa trivial, o Mal funciona como pretexto para que se finja buscar o Bem. O que mais importa é a exortação da vontade de poder, o desejo pela carnificina, a identificação com o mais forte, moralmente perfeito, inteligente e vitorioso.¹⁹⁰

Ao contrário daquilo que prega a narrativa trivial, a *Trilogia* não promete a salvação. Os personagens, guiados pela trivialidade do meio, são traídos continuamente pelos desejos daí decorrentes. Essa frustração de si em si é um dos elementos desestabilizadores da semântica de superfície do texto. Oswald soube introduzir a trivialidade na arte sem, no entanto, fazer uma arte trivial. Para Drummond, o mérito artístico do autor está associado à transformação feliz de uma simples historieta, trivial, como ocorre em toda grande cidade, num drama desmesurado, onde as torturas morais se voltam, como um ouriço invertido, para o leitor.¹⁹¹

D’Alvelos, em sua escultura, mata Deus, mas não a Sua imagem. Vemos isso em *Descida*:

Era uma sugestão de cena santa— Cristo desmantelando-se, de cabeça pendida, enorme, o pescoço esticado, a boca aberta e horrenda, os olhos apenas de uma serenidade amortecida. O grupo construía-se num grave rigor arquitetônico, unindo Virgem e catecúmenos, carne na carne, ao Deus morto que amparavam.¹⁹²

¹⁸⁸ EAGLETON, T. **O nome do pai**. In: *A ideologia da estética*. Trad.: Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993, p. 198.

¹⁸⁹ KOTHE, F. R. *A narrativa trivial*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1994, p. 9.

¹⁹⁰ KOTHE, F. R. **Aventuras e desventuras**. In: *Op. cit.*, p. 27.

¹⁹¹ Cf. ANDRADE, C. D. de. *Op. cit.*, *loc. cit.*

¹⁹² ANDRADE, O. de. *A estrela de absinto*, p. 68.

O esforço de libertação do personagem torna a dor espiritual mais dilacerante. Oswald critica, então, como o personagem age dentro de princípios de uma tradição, em que, mesmo aspirando o novo, não pode se desprender da velha estrutura patriarcal e religiosa que herdou.

Acreditamos que esse dilema está, também, na própria cosmovisão do autor. Oswald buscava o novo, mas, nessa busca, não se desprendera totalmente da estrutura arcaica do pensamento e da tradição na qual viveu e participou. Esse conflito aparece configurado de maneira distinta em sua literatura, variando, pois, de obra a obra. Assim, a ironia de Oswald, na *Trilogia*, não se confunde com a ironia demolidora, alegre e sarcástica de *Miramar* e *Serafim*. São obras diferentes entre si. Trata-se de uma ironia consoladora e melancólica, que se esconde por trás dos movimentos de consciência dos personagens e de algumas e raras “tiradas” do narrador. A voz irônica parece nos dizer: veja o quanto eles estão presos a seus próprios pensamentos, o quanto são idiotas; mas são eles que fazem da vida um espetáculo grandioso, fonte extraordinária para a arte contemporânea.

Enfim, privação, frustração e infelicidade são os atributos que melhor caracterizam os personagens oswaldianos. Tomemos, novamente, Jorge d’Alvelos. O personagem, por ter uma reconhecível personalidade narcísica, reagirá de maneira mais complexa do que os demais. Inicialmente, o campo de atuação de d’Alvelos se restringe à esfera da arte e da vida sentimental. Há, nesse horizonte, um enorme desencanto. Sua arte não é reconhecida pela crítica¹⁹³ (temos a impressão de que estamos falando da própria recepção do modernismo ao longo do tempo) e, no amor, os desencontros e a fatalidade, como temos visto, fecham o cerco.

A saída encontrada pelo personagem não foi, entretanto, uma justificativa religiosa, como era de se esperar, ou resignação cega e submissa ao credo divino, já

¹⁹³ Há duas passagens na *Trilogia* em que se recusa a arte de Jorge. Em *A estrela de Absinto*, rejeita-se por ser obra futurista: “(...) Subiam pela escada provisória Carlos Bairão e um senhor petulante num fraque preto. Trazia óculos e fumava. Carlos apresentou-o: era o crítico./ Haviam-se calado diante da escultura. Jorge perscrutava-os. No amigo elegante, belo, desenvolvido, percebeu logo uma simpatia radiosa pela obra; mas o jornalista emperrava num exame atento, descoroçador. Disse afinal com significativo desprezo:/ — Isso é futurismo...” (*Op. cit.*, pp. 65-66). E em *A escada*, recusa-se simplesmente porque se trata de uma obra modernista: “Uma alteração imprevista, brutal esperava-o no

que, na sua formação, a cultura do catolicismo foi-lhe bastante forte. Mesmo carregando o substrato religioso, d'Alvelos reorienta seu ideal de satisfação narcísica para o campo da política. Preso ao corpo de um católico, o personagem, assim, revela-se um prático existencialista¹⁹⁴, que vê, na política, um ideal de combate à hostilidade dentro de sua própria cultura: “A satisfação narcísica proporcionada pelo ideal cultural encontra-se também entre as forças que alcançam êxito no combate à hostilidade para com a cultura dentro de uma unidade cultural”.¹⁹⁵ No caso do personagem, há uma espécie de movimento de contracultura, que procura “corrigir” os excessos da cultura dominante em seu próprio seio. No dito popular, em Jorge, o feitiço voltou-se contra o feiticeiro. Do veneno da sociedade, o personagem extraiu um plano diretor para própria existência.

Se, por um lado, a vida psicológica de Jorge é representada por meio da arte, a representação de Alma advém da aparente idéia literária e falsa de mulher “liberal”. Alma, mulher profundamente recalcada, procurou resolver o problema de sua repressão não pelo viés da histeria (como seria o mais comum), mas pela simulação de uma identidade que lhe é diametralmente oposta. O retrato descritivo da psicologia de Alma se dá pelo conflito de duas forças centrífugas: de um lado, a presença de ecos apelativos da lembrança do amor parental; de outro, a explicitação e o reconhecimento de seu corpo como objeto de desejo e satisfação sexual:

Não era ela— o corpo imperfeito de adolescente, o rosto mártir sob o capacete desfiado dos cabelos fulvos e a inexpressiva sexualidade dos vinte anos. Não: era o caso, a neta do velho, a prima do escultor que estudava em Roma, a criança sem defesa que punha um pudor doido de punhos convulsos no ato nefando, para gozo maior e volúpia mais cega dos impotentes do amor.¹⁹⁶

Jorge terá por Alma um sentimento ambivalente, pois, como o narrador a descreve, manifesta-se nele a consciência de um amor, baseado em laços de família,

escritório central do engenheiro Garças. Negavam-lhe brutalmente qualquer indenização pelos custosos trabalhos de cripta que fora recusada a pretexto de modernismo”. (*Op. cit.*, pp. 31-32).

¹⁹⁴ Na identidade do personagem, há um recorte profundamente filosófico. E o existencialismo do personagem não está distante das leituras de Oswald, visto que o autor, um ávido e curioso leitor de Sartre, demonstrava, também, um interesse enorme pela cultura filosófica em geral, ainda que passada por sínteses orais, como observa Candido, em *Vários escritos (Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade*, p. 84).

¹⁹⁵ FREUD, S. II. In: *O futuro de uma ilusão*. *Op. cit.*, p. 22.

junto a um programa particular de felicidade, em que Alma aparece como o objeto principal de desejo. De outro modo, poderíamos dizer que o atrito estabelecido entre a esfera do amor parental e o “amor-paixão” enfraquecerá o poder do amor, baseado na lei de Eros e Ananke.

No “amor-paixão”, o princípio do prazer, embora um pouco disfarçado, não aparece inibido em sua finalidade. Alma, mesmo sendo a prima de olhos glaucos da família, não será preservada do assédio sexual de Jorge.

Se levarmos em conta, portanto, a atitude de Alma e sobretudo a inclinação amorosa de d’Alvelos por ela, veremos que a lei do amor parental foi transgredida, mas não superada. Um duplo sofrimento se abaterá em d’Alvelos devido, primeiramente, ao fracasso de seu programa de felicidade com Alma e, depois, como consciência acusatória de sua imperícia e ineficácia de representante hereditário do amor parental. Jorge “devia” ter poupado Alma do sufrágio existencial?

A dor de Jorge frente à Alma oscilará, então, entre o despeito de ter sido amorosamente rejeitado por ela, e o sentimento de não a ter salvado como um bom pai dos percalços da vida: “Propunha-se castigos, por não tê-la defendido, castigos teatrais: deixar-se arrasar sob a estátua dela que levantaria alta e maciça de quatro metros...”¹⁹⁷ D’Alvelos, como Tristão na sala de imagens, se consola, moribundo, com a figura da mulher amada. “Sentia-se arrasado para novos empreendimentos de vida. Sem Alma ficava como se estivesse incompleto, provisório, desarmônico, partido ao meio. O seu consolo era fechar-se ali [no *atelier*], com a estátua da desaparecida.”¹⁹⁸ Por seu turno, Alma, momentos antes, sofrera com o medo de ter perdido, definitivamente, a proteção, o carinho e a confiança familiar de Jorge.

Para Freud, o sentimento de culpa pode surgir do medo da autoridade, que lhe é externa, ou do medo do “superego”, autoridade que lhe é interna. Esse sentimento é, inclusive, anterior à consciência do sujeito. No caso de Alma, pensamos que o poder do “superego” é tão massacrante que o personagem decide, arbitrariamente, fazer justamente aquilo que é proibido como forma de aumentar sua condenação, tornando ainda mais eficaz a presença do “superego”. Com isso, o “ego” de Alma tenta converter

¹⁹⁶ ANDRADE, O. de. *Alma*, p. 48.

¹⁹⁷ ANDRADE, O. de. *A estrela de absinto*, p. 56.

¹⁹⁸ ANDRADE, O. de. *A estrela de absinto*, p. 58.

a cobrança do “superego” numa fonte ilimitada de amor e complacência. Podemos, agora, imaginar o resultado dessa negociação: o “ego” de Alma restará dilacerado e humilhado ainda mais frente ao “superego”. Daí, temos, no personagem, uma condenação para além do princípio da moralidade.

A constituição de uma família seria a solução vitoriosa do preceito moral. No entanto, os primos foram hereditariamente rebaixados e humilhados. E a narrativa, para reforçar a condição de inaptos à manutenção da vida burguesa, toma a família de tio Antero como elemento de comparação. Antero teve muitos filhos e o seu conservadorismo o fizera um fazendeiro próspero. A prática do tio garante a preservação, pois não renega o conteúdo ideacional da civilização, que é, segundo Freud, a luta do instinto de vida contra a morte. Mesmo em posição desfavorável, Jorge e Alma, ao final, tentam se redimir dessa falta: Alma, com a dedicação materna ao filho, e Jorge, com o engajamento na luta humanitária socialista por uma comunidade liberta não só das pulsões libidinais primárias como também da opressão capitalista sobre os indivíduos.

Grosso modo, Oswald, com seus personagens, parece nos reforçar a crença de que há, nos indivíduos, tendências altamente destrutivas, anti-sociais e anticulturais em tensão. Desde as mais singelas, com do Carmo, passando às mais passivas, em Alma, às mais agressivas, em Mauro, até às mais intempestivas e mais idealizadas, em d’Alvelos. Essas tendências se tornam, muitas vezes, dominantes no comportamento de alguns indivíduos. Se, portanto, nem todos podem ser domesticados pela civilização, quanto lhes custará socialmente essa resistência? O que sabemos é que o mecanismo repressor tenderá a se intensificar sobre esses indivíduos e os fará psicologicamente sujeitos proscritos. Mas é através da arte que Oswald tentará salvar esses indivíduos instintivamente rebeldes.

Concluindo, vimos, neste tópico, que a arte, no caso a escultura, é representada na *Trilogia*. Essa representação, mesmo sendo literária, revela particularidades da vida psicológica de Jorge e de Alma, bem como a preocupação, da parte de Oswald, de pensar como a arte pode, enfim, melhor representar o “princípio” da vida. A representação literária de Alma, por exemplo, não parece fugir de uma concepção rigorosa e científica sobre a “alma” humana. Daí, talvez, Oswald ter dedicado em

definitivo, ao primeiro volume da série, o título *Alma*. Numa leitura rasteira, a primeira impressão é de o personagem ser pobre demais, raso, plano, um “tipo” apenas. O que a análise tem demonstrado é exatamente o contrário. Assim, acreditamos que com a representação pela *Trilogia* daquilo que representa uma representação, Oswald quis acentuar, de maneira especular, o traço morfológico da arte— a arte como um prédio em construção e indicar, com isso, a necessidade constante de pesquisa e orientação.

2- ANTI-HERÓIS E ANTI-HEROÍSMO

Uma ciência que em sua autonomia imaginária se satisfaz em considerar a *práxis*— à qual serve e na qual está inserida— como o seu Além, e se contenta com a separação entre pensamento e ação, já renunciou à humanidade.

Max Horkheimer— *Textos escolhidos* (1991).

Para os homens de hoje, só há uma nova radical— e esta é sempre a mesma: a morte.

Walter Benjamin— *Obras escolhidas III* (1989).

2.1. Noção de anti-herói e cultura anti-heróica na literatura

Para Victor Brombert, o “anti-herói” mantém uma relação paradoxal com a figura do herói, pois pressupõe uma subversão deliberada do modelo literário.¹⁹⁹ Essa subversão do modelo, ou seja, da figura mesmo do herói, consiste no aspecto básico que caracteriza o anti-herói²⁰⁰, como um “contramodelo” que, em decorrência de sua rebeldia espontânea, reage às opiniões aceitas: “Contestam a pertinência de postulados transmitidos de uma geração para a outra, induzem o leitor a reexaminar categorias morais e ocupam-se, muitas vezes de maneira desconcertante, da sobrevivência de valores”.²⁰¹ Na concepção de anti-herói de Brombert, sobrevivência e renovação são os seus principais signos. Os personagens são colocados na situação limite de suas vidas, mas eles, com suas respectivas fraquezas, surpreendem e quebram as expectativas de seus antagonistas ou leitores guiados pelo paradigma do herói heróico. Os personagens anti-heróicos são heróis à medida que reconhecemos sua dignidade e suas vitórias ocultas, conseguidas, como coloca Brombert, por meio do que pode parecer perda de dignidade ou derrota acachapante.

Tal como entende Brombert, Jorge aparece na literatura de Oswald como um “herói negativo”, ao denunciar *in absentia* a figura de heróis preteridos:

Édipo, Hamlet, Fausto— todos os grandes perseguidos— haviam sofrido horrores definitivos como ele. Mas tinham tido platéia e, a segui-los, cortes de figurantes, fanfarras de Fortim-Braz, *sabbaths* rodando, o Diabo em pessoa. O rei Lear vira despejar-se, de furnas mitológicas, a hostilidade dos elementos./ Ele, não. Apenas um barulho silencioso de trovões. Depois, nada.²⁰²

O diálogo estabelecido é com figuras reconhecidas do teatro, com heróis eminentemente trágicos: Édipo, pela ousadia do desafio às prerrogativas dos deuses; Hamlet e Fausto (pensamos no *Fausto* de Goethe), pelo desregramento do espírito

¹⁹⁹ BROMBERT, V. **Modos Nada Heróicos**. In: *Em Louvor de anti-heróis: figuras e temas da moderna literatura europeia, 1830-1980*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001, pp. 15-16.

²⁰⁰ A partir de agora, passaremos a utilizar a noção “anti-herói” na concepção de Brombert e sem o uso de aspas ou de qualquer outra distinção.

²⁰¹ *Id.*, *ibid.*, pp. 20-21.

romântico. Todos eles têm em comum a busca da verdade, mesmo que trágica, e o herói oswaldiano vai pelo mesmo caminho. Contudo, esses heróis vivenciam, com altivez, a dor extrema e rogam para si o reconhecimento de sua humanidade por meio do testemunho. Assim, apesar do infortúnio, tais heróis se sentem ainda demasiado importantes para que sejam esquecidos. Na *Trilogia*, sem o povo tebano, a corte do reino ou mesmo Mefistófoles, o herói teme pelo abandono, e o próprio narrador parece querer testemunhar essa falta. D'Alvelos vive uma tragédia silenciosa, sem público e sem, portanto, heroísmo algum.

Numa outra passagem da *Trilogia*, o narrador faz o exilado Jorge dialogar com a *Odisséia*, de Homero: “Como o inquieto Ulisses, Jorge sentia crescer-lhe no peito a tosca esperança das jangadas”.²⁰³ Em razão de se aproximar sobremaneira da categoria de anti-herói observada pelo crítico na obra de Dostoiévski, Jorge se apresenta, também, na forma de um “paradoxista”: “Os paradoxos do anti-herói são sem dúvida concebidos com vistas a colocar procedimentos indiretos, abordagens oblíquas deslavadas a serviço de alguma verdade”.²⁰⁴ Diga-se, primeiramente, uma “verdade” intratextual (dentro do princípio da verossimilhança), podendo ser, depois, transformada em metáfora do mundo extratextual. Com Jorge d'Alvelos, Oswald ataca, dentre outras coisas, a vida monótona e individualista do artista burguês, preocupado mais em sair do anonimato do que fazer arte propriamente.

No âmbito da tradição da literatura naturalista/realista, a figuração de Jorge d'Alvelos sintetiza uma “solução” romanesca como uma suposta resposta às contradições sociais investigadas pelo escritor. Porém, a formulação dessa solução, que é o romance, não supera, a nosso ver, a idéia de “herói positivo” de Georg Lukács.²⁰⁵ Através de Jorge, Oswald procura aliar o sentimento de individualidade (subjetividade) à tarefa racional (objetiva) de transformação social. O personagem aparece revestido de traços típicos de classe. Sua ação, pelo menos no início, resume situações comuns inerentes à sua ideologia. Contudo, o seu destino, em função

²⁰² ANDRADE, O. de. *A estrela de absinto*. São Paulo: Globo: Secretaria de Estado de Estado da Cultura, 1991, p. 56.

²⁰³ ANDRADE, O. de. *A escada*. São Paulo: Globo, 1991, p. 43.

²⁰⁴ BROMBERT, V. **O Homem do Subsolo de Dostoiévski: retrato do paradoxista**. In: *Op. cit.*, pp. 58-59.

sobretudo das suas reações ao meio, o conduz a reflexões contrárias à mentalidade que, no princípio, o definia. Lentamente, vai-se desenhando na narrativa a conversão ideológica do personagem até aparecer ao leitor como ser regenerado, digno e positivo.

Assim, o personagem, inicialmente precário, chega, ao final, como sujeito exemplar, pois soube, por suas ações e reações, recuperar uma visão crítica transcendente, ou seja, acima de sua posição social e aos indivíduos (anti-heróis) que pretende defender. Seus protegidos, entretanto, fogem dessa idealidade. Neles, notamos— sem soluções aparentes, mas como parte fundamental da composição romanesca—, a contraposição interna necessária ao “herói positivo”, segundo Lukács, ou “paradoxista”, segundo Brombert. Com a inserção de anti-heróis plenos, Oswald redefine a trajetória do romance naturalista/realista, obrigando o leitor centrar atenção recíproca aos personagens menores e incapazes, e a desconfiar de protagonistas que possam, por sua força individual, vencer contradições sociais históricas. A leitura do romance se torna, assim, ambivalente para o leitor.

Voltando ao princípio de intertextualidade que auxilia na caracterização do personagem, a inserção de heróis clássicos e românticos na *Trilogia* faz insurgir um novo espaço de jogo entre segmentos textuais interagentes. Ou seja, a relação entre Édipo, herói trágico grego, com Jorge d’Alvelos, personagem de romance burguês, dá forma e atualiza o imaginário, pois nessa articulação entre Édipo e Jorge entra em jogo uma contraposição entre o passado e o presente, entre o dado e a alteridade. Édipo, um herói trágico com platéia, e Jorge, “herói trágico” e anônimo, criam textualmente uma fronteira sem contornos bem definidos, onde o limite é continuamente transgredido, suprimindo, neste processo, os elementos e articulações precedentes. Dessa supressão, Édipo e Jorge não se apresentam simplesmente como um herói grego e um burguês mal-resolvido, respectivamente, mas como complementos de uma nova articulação.

Jorge d’Alvelos, como um anti-herói (“paradoxista”) que “modifica” (termo usado na acepção de Iser²⁰⁶) a imagem dos heróis míticos e românticos, tem posição, como “sujeito de representações”, absolutamente variável e indefinida dentro da narrativa.

²⁰⁵ Cf. LUKÁCS, G. **Nota sobre o romance**. In: NETTO, J. P. (org.). *Georg Lukács*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1992.

²⁰⁶ ISER, W. **O fictício e o imaginário**. In: ROCHA, J. C. C. *Op. cit.*, p. 71.

Bem próximo daquilo que Luiz Costa Lima chama de “sujeito fraturado”, sua posição não permite, assim, que centralize as representações e o impede, ao mesmo tempo, de ter acesso a uma “verdade integral”: “Exatamente porque o sujeito é fraturado, ele não tem uma posição *a priori* definida, senão que a assume, assim se identificando, no interior dos conflitos de interesse e na assimetria dos grupos sociais”.²⁰⁷ Com essa aproximação teórica do anti-herói de Brombert ao “sujeito fraturado”, estudado por Costa Lima, temos a possibilidade de visualizar teoricamente não só o reconhecimento de uma “indeterminabilidade” do sentido, quando negociamos com a obra literária uma dada interpretação, como podemos detectar, também, a imagem de um sujeito anti-heróico fraturado inscrito à própria obra. Sujeito que, de posição em posição, atualiza a leitura de mundo no contexto do “como se fosse”.²⁰⁸

Jorge d’Alvelos não constitui, entretanto, a única figura anti-heróica presente na *Trilogia*. Além de uma legião de anti-heróis totalmente anônimos que povoam a série do início ao fim, há outros demasiado importantes, que chamam a atenção pela forma que decidiram resistir e lutar pela vida. Como Jorge, todos eles têm seus heróis preteridos: Alma d’Alvelos surge como a decomposição da heroína romântica (Ofélia à espera de Hamlet); João do Carmo, como o óbito de um modelo de escritor que se arrastava desde Baudelaire; Artur, como o contra-modelo da figura de Don Juan, tornado malandro; Mary Beatriz, como contra-modelo de Beatriz de Dante Alighieri; o velho Lucas, como o cidadão *démodé*, contrário ao ritmo de vida que a cidade queria impor; o Lucas, filho de Alma, em contraposição ao filho santo; e até mesmo o cão Baubau, com suas preocupações mais elementares, aparece como uma forma de resistência a tudo aquilo que a metrópole considera mais importante. Todos, com exceção de Mauro Glade e Jorge d’Alvelos, terão suas vidas consumidas, “heroicamente”, na metrópole.

É notório que a figura do herói tenha modelado nossa percepção ao longo da história, inclusive nossa constituição moral, psicológica e artística. Em face do sentido ou da falta de sentido da vida, o herói responde à necessidade profunda de conferir dignidade e beleza ao sofrimento humano. Estar fora ou acima da medida grega é também indicar uma transgressão à ordem das coisas e do cosmo; é, em outras

²⁰⁷ COSTA LIMA, L. *Op. cit.*, *loc. cit.*, p. 23.

²⁰⁸ ISER, W. **Atos de fingir**. In: *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. *Op. cit.*, p. 28.

palavras, apelar para a vida da forma mais narcisista e individual possíveis, é separar-se da Natureza mesmo se ocupando Dela. O fundamento heróico traz, portanto, um espectro mítico da raça mais forte, dos eleitos, daqueles que, religiosamente ou não, farão a limpeza do mundo indômito e bárbaro por meio de sua força e astúcia: “Embora capazes de matar o monstro, eles [os heróis] são freqüentemente medonhos e até monstruosos”.²⁰⁹

Em Hegel, o herói encerra, de modo ideal, uma indispensável unidade do universal e do particular, mas que, nos tempos prosaicos, se lhe afigura impossível. Para o filósofo, dificilmente podemos descartar a necessidade e o interesse pela totalidade individual e pela autonomia viva do herói. Na arte, esse imperativo soa muito mais forte, pois a manifestação do substancial e da idéia geral adquirem forma e expressão na concreção individual e sensível da figura do herói. Hegel reflete, no contexto do mundo moderno, sobre a tentativa de “reconstrução” do herói em Schiller e em Goethe. Nesses autores, a reconstrução implicaria a subversão total da ordem burguesa, bem como a recuperação da autonomia através de um novo tempo heróico. Contudo, Hegel não esconde seu ceticismo quanto à idéia de reconstrução. Num mundo de mediações infinitas, os heróis, antes caracterizados pela metáfora do primitivo que abate e assa sua presa, são obrigados, agora, a conviver com objetos alienados na sua caça, o que os destitui da condição de senhores.²¹⁰

Historicamente, o herói, que vem de Homero ou de Virgílio, que atravessa os romances da Távola Redonda ou ornamenta com o seu prestígio o amor de Madame de Clèves, e que transforma Paris como Rastignac, morre no século XX. A morte do herói, também anunciada por Nietzsche e pela gradativa transformação do personagem realista no final do século XIX, culmina tanto no massacre da Segunda Guerra quanto no regime de Stalin.²¹¹ Seguindo a análise de Jean Yves Tadié, a obra de Montherlant mostra, por exemplo, a transição definitiva do herói ao anti-herói. Os anti-heróis são sujeitos reconhecidos na literatura como os “pobres-diabos”, como os “esmagados” e os

²⁰⁹ BROMBERT, V. *Op. cit.*, *loc. cit.*, p. 15.

²¹⁰ ROSENFELD, A. **Heróis e coringas**. In: *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1982, pp. 31-32.

²¹¹ TADIÉ, J. Y. **Personagens: a personagem sem pessoa**. In: *O romance no século XX*. Trad.: Miguel Serras Pereira. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1992, p. 71; BOURNEUF, R. *et al.* **As personagens**. In: *O universo do romance*. Trad.: José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Livraria Almedina, 1976, p. 278.

“deixados-por-conta” da história; são figuras anônimas que, entretanto, marcam presença na produção romanesca do século XX.²¹²

Os anti-heróis não conseguem colocar-se à altura dos heróis (míticos ou românticos), mas nem por isso devem ser simplesmente rotulados como seres “fracassados”, desprovidos de qualquer atributo heróico. Brombert reconhece que, na literatura ocidental, esses tipos avessos ao heroísmo podem muito bem corporificar alguma espécie de coragem e cativar, também, nossa imaginação. Seja um protagonista espezinhado, inepto e humilhado, seja uma criatura idiota e insignificante capaz de sacrifícios heróicos, seja o indivíduo que aceita a submissão, seja o sujeito que foge da realidade, seja o soldado sem aptidão militar, seja um ser que ama aquilo que é imperfeito, seja alguém que tem a coragem de assumir o próprio fracasso, seja o escritor que recusa a representação heróica da vida, o anti-herói é, na visão de Brombert, a celebração da vida e de suas antinomias.

Em face do exposto, podemos confirmar que a noção de anti-heroísmo diz respeito à literatura que incorpora a figura do anti-herói. O anti-herói é um ser fictício recorrente sobretudo na literatura do século XX, quando a figura do herói literário passa a ser questionada em função da sua correspondência suspeita com a ideologia do escritor que louva a cultura da guerra e da opressão na literatura. Valores que agora são revelados e combatidos por um ponto de vista contrário. Com isso, o escritor, guiado pelos pressupostos do anti-herói, quebra as expectativas dos leitores acostumados com a imagem do herói heróico, quando introduz sujeitos “fraturados”, avessos a qualquer modalidade de heroísmo, em primeiro plano.

Porém a existência do anti-herói só pode ser reconhecida em função de sua constituição fundamentalmente intertextual. Podemos dizer que se trata de um anti-herói quando é possível, pela indicação direta ou indireta inscrita na própria narrativa, relacioná-lo a algum herói heróico da literatura. A crítica anti-heróica só se realiza, também, quando este princípio, associado ao ponto de vista convergente do escritor, pode ser detectado. Da contraposição entre o sujeito anti-heróico e o sujeito heróico, o escritor demonstra o seu descontentamento com o mundo que o cerca.

²¹² TADIÉ, J. Y. *Op. cit., loc. cit.*, pp. 69-71.

Desse modo, a literatura anti-heróica tem como princípios norteadores a potencialização dos critérios de “seleção”, “combinação” e “autodesnudamento” colocados por Wolfgang Iser. Cada um dos elementos constitutivos que se apresentam nos “atos de fingir” tem uma função primordial no paradigma do “fictício”. Eles, reunidos, revestem a ficcionalidade de um caráter “duplo”, porque fazem o “fictício” trabalhar tanto para “irrealizar o real” quanto para “realizar o imaginário”.²¹³

Assim, cremos que o constructo de Iser ilumina de modo bastante peculiar o liame entre mundo empírico e mundo ficcional. Partindo do pressuposto de que o mundo do texto tem uma ótica diferenciada pela qual o mundo empírico (ou extratextual) é desvelado, a ficção se apresenta como uma forma privilegiada de imersão sobre aquilo que é. Se tomarmos esse ângulo de visão, veremos que a ficção é dotada de uma função que não se basta em si mesma, pois necessita alcançar a realidade extratextual, travestida de um outro. A reação desse movimento distintivo de entrada e saída, que começa com a “seleção” e termina com o “autodesnudamento”, caracteriza um comportamento antropológico essencial à esfera do humano. Com esse procedimento, a literatura adquire a função elementar de servir como meio para explorar a própria condição do homem. David Wellbery, a esse respeito, coloca que a literatura, elucidada pela antropologia literária de Iser, tem o *status* de *explanans* e não de *explanandum*.²¹⁴

Embora não possamos falar de uma experiência de guerra no contexto da *Trilogia*, como vem associada à idéia de anti-herói, cremos que seja possível reconhecer, ao menos, certo deslocamento da figura do anti-herói às condições históricas brasileiras. Na *Trilogia*, o que torna os personagens anti-heróicos são o atraso material, cultural e social, provenientes de um processo de exploração comercial instaurado desde o tempo da colonização. Os anti-heróis oswaldianos se filiam, nesse sentido, à tradição de pobres representados pela literatura brasileira, sendo parte deles já lembrada em antologia inédita a respeito.²¹⁵ Para Zenir Campos Reis, a reorientação

²¹³ “O ato de fingir, como irrealização do real e a realização do imaginário, cria simultaneamente um pressuposto central que permite distinguir até que ponto as transgressões de limites que provoca (1) representam a condição para a reformulação do mundo formulado, (2) possibilitam a compreensão de um mundo reformulado e (3) permitem que tal acontecimento seja experimentado”. (ISER, 1996, pp. 15-16)

²¹⁴ WELLBERY, D. **O que é (e não é) Antropologia Literária**. In: ROCHA, J. C. C. *Op. cit.*, p. 182.

²¹⁵ Cf. SCHWARZ, R. (org.). *Os pobres na Literatura Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

da crítica, preocupando-se mais com a “galeria de miseráveis”, contrasta com a tradição de estudiosos que, ao privilegiarem a idéia de nação (ou região), acabaram, por fim, “obscurecendo a consciência da divisão de classes”²¹⁶ no país. Vale ressaltar, entretanto, que a crítica presente no livro organizado por Roberto Schwarz não adota a ótica restrita do anti-herói por nós abraçada.

Se fôssemos buscar uma correspondência mais próxima dos anti-heróis oswaldianos com outros anti-heróis esparsos da literatura brasileira, anteriores e não tão distantes cronologicamente, a *Trilogia* poderia, então, ser colocada imediatamente ao lado de *O cortiço* (1890), de Aluísio de Azevedo, de *Quincas Borba* (1891), de Machado de Assis, de *Os sertões* (1902), de Euclides da Cunha, de *O triste fim de Policarpo Quaresma* (1915), de Lima Barreto, e de *Brás, Bexiga e Barra Funda* (1927), de Alcântara Machado. Embora a força do método naturalista se destaque na obra de Azevedo (e isso é completamente contrário à estética anti-heróica), o personagem Bertoleza, por exemplo, tem os atributos de um grande anti-herói. De espírito servil e puro, o fiel amor concedido a João Romão, principal personagem do livro, faz da escrava crioula um dos principais meios pelos quais Romão alcança a distinção social. Entretanto, o olhar do narrador de Azevedo não é o olhar, ainda, do escritor anti-heróico. Toda a narrativa está centrada na figura vencedora, João Romão, e os anti-heróis presentes no livro não passam de figurantes hereditariamente fracos, que sucumbem ao “meio”. Assim, podemos dizer que a humanidade de Bertoleza não é plenamente reconhecida, pois seu *portrait* é elaborado por uma ótica alheia à do escritor anti-heróico.

Quincas Borba é a primeira obra literária nacional, que temos conhecimento, em que, o anti-herói é tratado como personagem de maior relevo. Tendo recebido herança de um estranho filósofo chamado Quincas Borba, Rubião, o personagem principal, é inserido em um mundo de disputas financeiras e intrigas amorosas que o leva à bancarrota e à demência. A explicação mais provável para o fracasso do personagem está na intransigência de algumas de suas principais características: a bondade espontânea e a pureza de espírito, associada à sua inexperiência nos negócios. Nessa obra, a abertura da literatura ao anti-herói é quase total. Através do olhar ingênuo de

²¹⁶ REIS, Z. C. **O mundo do trabalho e seus avessos: a questão literária (primeiras notas)**. In: BOSI,

Rubião, Machado desvela, com perfeição, o quadro moral da sociedade da época. Porém, o que faz Machado se afastar da mensagem anti-heróica é a inscrição de um narrador cético, que resiste em adotar, por definitivo, a causa anti-heróica. Para o narrador machadiano— que incorpora, às vezes e por ironia, a “filosofia” de Quincas Borba—, a sociedade não evolui, como poderiam pensar os positivistas. O que se observa na sociedade é sempre, na visão machadiana, a luta incansável do homem pelas “batatas”, ou seja, pela sobrevivência. Rubião foi, assim, apenas uma vítima dentre tantas possíveis. Em síntese, levado ao limite, o anti-heroísmo prima por uma solução idealista, algo que não ocorre com a literatura de Machado de Assis.

Na obra de Euclides da Cunha, o anti-herói pode ser representado pela figura do homem sertanejo. Fruto do cruzamento de raças, o sertanejo se adaptou muito bem ao clima hostil do sertão. E um dos motivos que prendem o sertanejo ao sertão é a sua inclinação para o fundamentalismo religioso. No estudo do anti-herói, vemos que, em alguns casos, o anti-herói tende para o irracionalismo, como maneira de se proteger das ameaças do meio. Isso nos permite aproximar, então, a tipologia do anti-herói ao homem sertanejo de Euclides. Porém, a obra do escritor republicano é narrada por um homem de ciência que, mesmo revendo os pressupostos da invasão militar em Canudos, descreve a vida dos sertanejos por uma ótica externa, metódica, científica e fria. Assim, a voz do sertanejo é dada por procuração, o que impede de se ter a versão da expressão do sertanejo pelo próprio sertanejo. Mesmo assim, cremos que a vantagem de *Os sertões* em relação ao anti-herói reside na capacidade de o livro levar a sociedade cosmopolita da época a pensar, com mais atenção, políticas de inclusão social e não de extermínio como houve em Canudos. Enfim, o principal legado de *Os sertões* foi ter reconhecido a massa existente de anti-heróis brasílicos, no caso, os sertanejos.

A mensagem anti-heróica foi, sem dúvida, compreendida em *Triste fim de Policarpo Quaresma*, de Lima Barreto. Todo o livro, desde a linguagem à seleção de ambientes e personagens, nos faz ver que Lima Barreto adotou a perspectiva anti-heróica como forma de crítica à estreiteza do pensamento dominante da época. Em Policarpo, principal personagem, o idealismo atinge o grau mais elevado, somente

reconhecível nos personagens anti-heróicos mais complexos. Contudo, a diferença crucial em relação à *Trilogia* está no destino do personagem. Com o fuzilamento de Policarpo, no final do livro, parte do efeito anti-heróico é reduzida, pois o autor liquida a principal bandeira que é, na verdade, o próprio Policarpo, com os seus pensamentos diversos. Na *Trilogia*, por não ter exatamente um final,²¹⁷ a mensagem anti-heróica é mantida viva, como a transbordar pela página, na clandestinidade de Jorge d'Alvelos.

A literatura de Alcântara Machado traz a insígnia do anti-herói quando articula personagens cujo destino é traçado pelo desacordo entre o plano da imaginação que cada um deles carrega e o plano da realidade em que vivem. O texto **Gaetaninho**, retirado de *Brás, Bexiga e Barra Funda*, é, nesse sentido, exemplar. O menino, principal personagem, tem seu sonho realizado de forma dramática. Porém, vemos que o sentido anti-heróico evolui, em Alcântara Machado, para uma atitude canalha ou cínica. Por trás de uma figura ingênua, há sempre um outro que faz dela, no momento mais crítico, um meio de ostentação social. O escritor enfatiza, assim, um atributo que não é anti-heróico como forma de expor situações sociais complexas captadas na comunidade de imigrantes italianos, instalada nos bairros pobres da cidade. Textos como **Carmela** e **A sociedade**, ainda do mesmo livro, apontam para uma solução moral que subtrai a auréola da condição anti-heróica.

Descontada essa diferença, cremos que, no domínio da técnica, a obra de Alcântara Machado é uma realização feliz de uma literatura de cunho anti-heróico. O narrador de Machado apresenta seqüências narrativas que mais se parecem com quadros sucessivos de imagens fílmicas. Esses quadros, que contam a história linearmente, apresentam também uma linguagem deselitizada, coloquial, instantânea e sem pretensões. Com isso, o registro é claramente antinômico quando o comparamos com o modelo oficial de representação literária. Diante da *Trilogia*, *Brás, Bexiga e Barra Funda* é uma obra mais despojada, mas peca por reduzir seus personagens em tipos e caricaturas. Na sua obra, a paisagem é o elemento que faz os personagens se movimentarem; na *Trilogia* temos a sensação de que os personagens, mesmo sendo em grande parte condicionados pelo meio, resistem em ser dirigidos por ele.

²¹⁷ Queremos dizer que, apesar do término do livro, o ciclo de vida e percalços de d'Alvelos continua.

Nesse sentido, vimos que autores como Aluísio de Azevedo, Machado de Assis, Euclides da Cunha, Lima Barreto e Alcântara Machado, apesar das diferenças entre si, trazem para a literatura brasileira a bandeira anti-heróica. Nesses autores, seus personagens são desgraçados que, em decorrência do “meio”, têm suas vidas consumidas. Porém notamos uma variação progressiva de Azevedo a Alcântara Machado. Em Azevedo, o anti-herói recebe um tratamento naturalista que nos impede de reconhecer sua “força” transformadora, e sua humanidade aparece diminuída (como “vítima”, apenas). Em Machado de Assis, o anti-herói tem sua humanidade reconhecida, porém, visto sobretudo como um sujeito alegórico, o personagem perde um pouco do brilho anti-heróico, como afirmação de uma moral ou de ponto de vista com o qual Machado não se solidariza. Em Euclides, o anti-herói é trazido para mais perto da cultura nacional, não é “fraco” e nem “alegórico”, mas parte integrante e viva da cultura brasileira. A partir de Euclides, podemos dizer, então, que o anti-heroísmo foi quase que incorporado, definitivamente, à literatura brasileira como expressão cultural e meio de vida de uma nação (brasileira) que sofre contínuas agressões. E Lima Barreto, com sua obra mais conhecida, traz o paradoxo do anti-herói na figura de seu personagem principal. Com suas idéias, Policarpo vai de encontro ao meio conservador da sociedade, e sua atitude e pensamento engrandecem a cultura anti-heróica. Entretanto, um fator muito relevante para que possamos identificar os personagens dos autores acima citados como representantes legítimos do anti-heroísmo é a sua condição de contramodelo a outros personagens reconhecidamente literários. Em Aluísio, Euclides e Alcântara Machado, o espelho de seus personagens é a sociedade. Em Machado e em Lima Barreto, os personagens podem até estabelecer um grau de intertextualidade relevante, mas não chegam a ser constituídos pela imagem opositiva a um outro que se possa reconhecer.

No cômputo geral, o anti-heroísmo, quando partimos do ponto de vista de Victor Brombert, não pode ser estudado de modo unilateral, pois se define tendo em vista a contigüidade da experiência do leitor, exigida por Oswald logo no início do primeiro volume: “Aos olhos que choram, às esperanças castigadas, aos lutos obscuros”. Entretanto, sabemos que sua estrutura é algo absolutamente textual. Pensando nisso, tomamos o anti-heroísmo como uma das estratégias do texto presentes nas categorias

que definem o “fictício”, apontadas por Wolfgang Iser. Logo, nosso estudo se difere de uma concepção estritamente histórica ou de cunho sociológico. Por outro lado, mesmo reconhecendo a sua imanência, o anti-heroísmo só atinge plenamente os seus fins quando o mundo que fabrica é posto diante do mundo dado. Como estamos vendo, essa ambigüidade da literatura anti-heróica aparece na *Trilogia*, de Oswald de Andrade. Mas, para compreendermos melhor o fenômeno, devemos analisar mais detidamente os personagens e o narrador da série por esse prisma.

2.2. Velho Lucas e seu cão

É a paixão que torna os pobres e humilhados personagens da *Trilogia* “seres humanos”, e também o atributo que os aproxima da perspectiva teórica de Brombert. O volume *Alma* inicia com a súbita imagem da presença deles:

O velho e o cãozinho foram andando na sombra enjoada da tarde. Tinham passeado muito. Dobraram a esquina da Rua dos Clérigos. Os vizinhos saudavam-nos. Eram ambos antigos no bairro e na cidade.²¹⁸

O avô Lucas, com seu inseparável cão– um parente próximo e anterior à cadela Baleia, de *Vidas Secas*– passeia pela rua do bairro. Os dois são “enjoados” como a tarde, macambúzios demais. A revelação parece despropositada, um *flash* qualquer, uma tomada modernista na cidade apenas, mas não o é. A imagem do velho junto a seu cão remete a uma vida solitária e deveras machucante, mais sonhada do que vivida. Lucas é um religioso tradicional que, depois de ter passado por sucessivas humilhações, insiste em deixar o destino nas mãos de Deus. Trata-se de um masoquista espiritual:

O velho Lucas, recolhido ante o oratório pequenino e sem vidro dos filhos falecidos, com santos nas paredes internas e uma corte de figuras celestes de diversos tamanhos, trazidos ainda do Amazonas, rezava por todas as madrugadas pálidas e azuis. Nada queria da vida que lhe dera alguma coisa e lhe tirara mais do que lhe dera. Tinha o cão pequenino, a neta ruiva, o moleque. E sabia que Deus o esperava no fim da tarde vacilante dos seus dias.²¹⁹

Na enumeração das “coisas” que lhe restam, cão e pessoas estão no mesmo registro, o que se, por um lado, confere dignidade ao cachorro ao colocá-lo na contigüidade de valores do mundo das pessoas, por outro, diminui-lhes a importância ao rebaixá-las à condição de animal. Num trecho narrativo mais à frente, o narrador reitera os laços de amizade do velho com o cão, de modo que a identidade do personagem passa a ser definida em função desse entrelaçamento: “Havia [João do

²¹⁸ ANDRADE, O. de. *Alma*, p. 33.

²¹⁹ ANDRADE, O. de. *Alma*, p. 36.

Carmo] de vencer a resistência do trêmulo velho, amigo do cão”.²²⁰ Não há distinção entre vida animal e vida humana quando todos, movidos pela paixão, participam do mesmo destino trágico que se lhes reserva. Ou o Deus de Lucas é cruelíssimo ou o personagem interpela por um Deus inexistente para si e para os demais que ele ama. Sua oração pode ser vazia e oca, pois o principal elemento, Deus, é indiferente a seu drama.

Lucas e seu cão são a contraposição do herói mítico, porque não têm privilégio algum espiritual e porque não desejam mais que sucumbir à vida. Vindo de Goiás, o velho teve vida errante, casando-se com a paraense Idália. No Amazonas, adotam a órfã Alma, a “neta ruiva”. A situação da morte de Idália não é esclarecida. Sabemos que, do Amazonas, Lucas desce para Areias (RJ) e, dessa localidade, segue, finalmente, para São Paulo, onde ficaria até a morte. Na vida mítica, o herói tem a possibilidade de ir ao mundo dos mortos, bem como de ser salvo, depois de muitos sofrimentos, pelo orgulho divino, ao mostrar o quanto o homem é fraco e o quanto ele, por isso, prescinde da ajuda olímpica. No caso de Lucas, o que se vê é um silêncio divino aterrador, porquanto sua paixão por Idália é mais profunda e desesperadora à medida que a lembrança da imagem da mulher amada começa a tomar outras figurações, a afunilar-se. A inacessibilidade direta à mulher morta faz surgir uma outra. Com o agravamento da decepção com a neta, Idália aparece a Lucas como quadro de uma esposa idealizada: “Aquela casa que ainda palpitava das recordações da esposa santificada pela morte, aquela casa fora o teatro de sua revoltante desonra. Alma era indigna do seu obstinado amor”.²²¹ Amar sem merecer, eis um outro ponto da vida do anti-herói. Mesmo aceitando sua pequenez no Universo e guardando um amor ilimitado, Lucas não é recompensado por Deus. O velho vê sua neta lentamente aniquilar, por definitivo, quaisquer fatos heróicos dos quais a família pudesse se orgulhar.

A busca por uma razão espiritual que contemple a idéia de eterno é um embuste para a vida do personagem, que o conduz, mais rápido, à frieza da morte. A situação da morte do velho, como numa descrição poética de Augusto dos Anjos, não representa nenhuma transcendência: “Pelos caminhos escleróticos das veias, o sangue impotente

²²⁰ ANDRADE, O. de. *Alma*, p. 37.

²²¹ ANDRADE, O. de. *Alma*, p. 69.

coalhava-se”.²²² A morte é vista, pelo narrador, como inoperância e falência do corpo. Entretanto, diante da morte, o velho anti-herói, como Macabéia de *A hora da estrela*, sonha com uma “vida” iluminada. Mas, no caso de Lucas, comporta-se cordialmente para dar prova de religiosidade, visando, assim, não tumultuar a superação da efemeridade de sua vida: “Pedi a vela num ruído de boca aflita”.²²³ Ao final, o velho expira, dando a sensação no leitor de que a sua morte, por mais que cuidasse, nada representou, além do transtorno a alguns e casualidade a outros. O amor de Lucas à vida foi, na verdade, a única justificativa de sua humanidade, e seu anti-heroísmo reside em tentar transpor a circunstancialidade da vida em humilhação a uma outra, renovada e eterna. O velho tem, como contramodelo, o burguês religioso bem sucedido na metrópole.

A começar pelo adjetivo, o “cão bobo do avô” – parceiro canino anti-heróico de Lucas –, é a contra-imagem de Argos, de Ulisses. O cão mítico reconhece a identidade do dono mesmo sob o disfarce. Pelo faro filosófico, Adorno reconhece, também sob a aparência da lenda, a pré-história do burguês que, nas suas peripécias, acumula riquezas e amplia seu poder sobre o mundo.²²⁴

Argos, demonstrando a sua lealdade e força, não morre sem ter reavido o seu antigo (e exclusivo) dono. Baubau, contrariamente, vem de uma linhagem plebéia (um vira-lata) e é, talvez por isso, emotivo demais para agir homericamente como Argos. Na odisséia de Oswald, o cão lamenta a perda: “O cão sonhava a um canto. Pareceu-lhe ouvir passos. Foi ver. O antigo coração atropelou-se. Não era ninguém. Sentia agora chamar a noite. Vieram-lhe duas lágrimas aos olhos secos. Onde estaria?”.²²⁵ O cão, latinoamericanizado (pois tem saudades), torna a narrativa de tal forma comovente que o leitor, em dado momento, parece repelir ou desacreditar em dor tão profunda e comovente. O desgaste contínuo da vida, a quase cegueira, faz o cão recordar as antigas caçadas de ratos, até que, certa vez, resolve o impasse de sua vida, “latindo debaixo de um caminhão festivo”.²²⁶ Na cultura anti-heróica, a morte é a mais alta condecoração de dignidade.

²²² ANDRADE, O. de. *Alma*, p. 76.

²²³ ANDRADE, O. de. *Alma*, p. 76.

²²⁴ ADORNO, T. W. *et al. Ulisses ou Mito e Esclarecimento*. In: *Op. cit.*, p. 56.

²²⁵ ANDRADE, O. de. *Alma*, p. 41.

²²⁶ ANDRADE, O. de. *Alma*, p. 83.

Não é preciso, entretanto, ir tão longe para perceber o quanto o velho Lucas, intermediado pelo cão, é figura *in absentia* do capitalista próspero. No próprio texto, há referências esparsas a Antero d'Alvelos, o sobrinho vindo também do Amazonas, que fez fortuna, no interior, com a pecuária. Para Lucas, esse sobrinho, em face da “gula ricaça”, esqueceu-se dos parentes pobres, sobretudo da desprotegida Alma: “Numa sentida raiva, lembrava o Amazonas, onde vivera, e os sobrinhos que tinham querido Alma em pequenina e depois o haviam abandonado. Antero d'Alvelos, fazendeiro rico em lacanga, havia de pagar, depois da morte, tamanha desgraça”.²²⁷ Antero é o homem de sucesso, o braço vencedor da família. Revoltado, Lucas pensa que, junto à família gloriosa, a neta podia ter tido um outro destino, talvez menos trágico.

No gesto ingênuo, tímido e humilde de Lucas, percebe-se uma crítica ao modo de produção capitalista e o quanto esta estrutura deteriora as relações sociais, inclusive aquelas ligadas por sangue familiar. Por outro lado, o infortúnio de Lucas e a reboque o de Alma podem estar também relacionados à escolha da cidade como espaço de investimento e garantia de vida. Essa opção, por várias razões, foi talvez a principal causa de sua ruína. Na cidade de São Paulo, num período em que a população caminhava para um milhão de habitantes, era necessário adotar medidas mais sofisticadas de sobrevivência para não se tornar vítima do processo de marginalização social, o qual Lucas compulsoriamente ajudou a consolidar. A história de Lucas é a história do caipira que não foi ambicioso o suficiente para permanecer no campo, na condição de patrão, e que também não se conformou com o regalo da condição de mão-de-obra barata. Exilado do campo, vai para a cidade. Mas, na cidade, também sofre, porque sua passividade provinciana não está em sintonia com o ritmo que a cidade exige a seus habitantes. Nessa perspectiva, Alma é fruto do êxodo rural, a caipira que sonhou, talvez, ser vestida pelo costureiro Poiret, como poucas a se vestirem de fato na elite paulistana.²²⁸

Concluindo, vimos que, na representação literária de Lucas, há elementos que confirmam a existência de uma vida anti-heróica, que se dá por meio da pressão da

²²⁷ ANDRADE, O. de. *Alma*, p. 55.

²²⁸ No conhecido poema “Atelier”, de *Postes da Light*, Oswald atribui à caipira paulistana uma alienação erótica necessária à moldura da cidade. Mas, cremos que essa referência poética à caipira esteja mais relacionada a grupos familiares de São Paulo tradicionais, consolidados financeiramente. No caso de Alma, devido à baixa ascensão, seu erotismo é explorado de maneira vil e torpe.

cidade sobre o personagem. A Lucas, cabe tão somente a esperança na forma de uma vida melhor e digna após a morte. No entanto, vimos, também, que a narrativa, impaciente e de fachada “naturalista”, cria uma situação de constrangimento quando descreve a morte de Lucas apenas como um fato biológico. Nessa contraposição, marcada pela disparidade do ideário do personagem com a realidade fria colocada pelo narrador, nasce a crítica de Oswald ao divórcio entre a nova cultura da cidade (ligada ao poder econômico) e a cultura tradicional (apegada à religião). Contudo, o que confere ao personagem e ao seu cão o caráter anti-heróico é, na verdade, a sua constituição intertextual. Lucas e o cão são contramodelos de figuras míticas reconhecidas. Com isso, a crítica de Oswald se aprofunda e vai à raiz da imagem que pretende combater, que é a representação heróica dos personagens.

2.3. Construção hagiográfica de Luquinhas

Uma outra forma de apresentação do anti-herói se dá por meio da exposição de elementos hagiográficos. A vida de Luquinhas— o filho da neta do avô Lucas— está carregada de alusões a uma existência santa: “Deus enviou depressa um anjo, trazendo como uma hóstia pequenina, nas mãos de luz, a alma nova, a vontade nova, a alegria nova”.²²⁹ O nascimento do menino está revestido, também, da típica inscrição anti-heróica: “Era homem. E trazia a estrangular-lhe o pescoço aplásmico a fita umbilical dos malsinados. Mas gritava, querendo tomar conta do presídio do quarto, do presídio do mundo”.²³⁰ Sua condenação é estar no mundo e ter que lutar, instintivamente, contra forças contrárias a essa tarefa, sem o conhecimento prévio delas. Mais uma vez, a tomada “naturalista” se mostra. Dois eixos, a morte de Lucas e o nascimento do neto, são interligados pela pressuposição de que viver é estar condenado e aprisionado. A sensação claustrofóbica é constante na narrativa.

A comparação do menino com a figura clichê de anjo, santo ou Cristo, segue adiante. Alma o veste como anjo e se assusta com a resposta quando lhe pergunta o que quer ser quando crescer? Responde: “santo”, depois, “pára-raio”. É, de fato, comovente saber que o menino, fruto de condicionantes morais adversas, possa ter essa atitude tão purificadora, que, pela inocência, chega a transformar o coração de Alma. Luquinhas é a esperança de mudança de rota, uma figuração ambivalente do naturalismo.

A representação hagiográfica de Luquinhas, através do imaginário religioso, caipira e popular, dissimula uma realidade social em ebulição, sem controle algum. Podemos até admitir que Oswald, e isso ocorre na *Trilogia* inteira, sente certa nostalgia com relação aos valores que ironicamente nega. Por vezes, o Oswald da *Trilogia* assimila de Machado aquela ironia fina, sutil e diabólica que podemos encontrar quando lemos, por exemplo, **A causa secreta** ou **A igreja do diabo**. Às vezes, a impressão que temos é que Oswald, tal como Machado, deixa seus personagens livres, soltos na vida, na expectativa de que eles, por estímulos próprios, façam da própria vida um

²²⁹ ANDRADE, O. de. *Alma*, p. 79.

mundo de torturas intermináveis. O Oswald machadiano encontra, na tragédia de seus personagens, a contemplação artística e o prazer estético. Porém, no cômputo geral, o sentimento de Oswald tende a compartilhar com os desgraçados a dor e, por vezes, até certa culpa.

Há, pois, na imagem ficcional do autor, um sentimento de luto (compaixão) por uma fé morta, que não impede as injustiças do mundo. A situação de Luquinhas é, nesse sentido, magistral: sua santificação é resultado de um processo de miserificação em larga escala, se tomarmos o fato como um dado estatístico. Quanto mais dura e penosa a realidade, mais o imaginário dos personagens procura justificá-la por uma orientação mistificadora.

Os sinais da desnutrição são claros no menino: “Diante do pequenino ser, magricela, cabeçudo e de lábios expressivos, /.../”.²³⁰ Aos quatro meses: “/.../ o esqueletinho persistia em esticar a pele morena do tronco /.../”.²³² A fisionomia de Luquinhas é seca e dura, mas tem, a seu favor, a comunicação (“lábios expressivos”). Nas discussões sobre o melhor modo de acomodar Luquinhas, há toda uma retórica de economia: “D. Genoveva discutia longo tempo com João do Carmo e vencera. Um berço não serviria senão para os primeiros meses. / Compraram uma pequenina cama a prestações num negociante da Rua Santa Ifigênia”.²³³ A chupeta era um trapo de pano enrolado, o brinquedo era uma boneca da infância da mãe. Alma, ao observar com irreverência o menino de “olhos espantados”, chamava-o de “barriguinha de angu”. Esses traços são mais que suficientes para indicar que a situação social da família não era nada fácil. Alma, com a prostituição, não acumulara riqueza, e a ajuda de do Carmo era insuficiente.

Entretanto, a idéia da prostituição brilha novamente em Alma, mas, agora, como meio para garantir, sobretudo, o bem-estar do menino. Alma rompe, provisoriamente, com do Carmo. Sob a intervenção de Camila Maia (uma cafetina veterana e experiente), Alma volta à prostituição. Por certo período, Luquinhas, beneficiando-se do retorno bem sucedido da mãe, apresenta melhora de saúde e padrão de vida. Mas, por

²³⁰ ANDRADE, O. de. *Alma*, p. 79.

²³¹ ANDRADE, O. de. *Alma*, p. 79.

²³² ANDRADE, O. de. *Alma*, p. 81.

²³³ ANDRADE, O. de. *Alma*, p. 80.

uma desmedida paixão por Mauro, Alma perde a proteção do amante rico. Agora, vendo-se obrigada a cair na prostituição barata, bem como a retornar para casa de D. Genoveva, põe o filho novamente em situação de risco. De volta às condições insalubres, o menino adoece, contagiado possivelmente por cólera, e morre.

O episódio da vida e morte de Luquinhas, além de comovente, é desdobramento da tragédia anunciada pelo avô Lucas. A coincidência do nome não nos parece casual. Luquinhas é o contramodelo dos filhos, saudáveis e bem cuidados, de Antero. Toda a trajetória de Lucas (e família) revela uma preocupação na literatura até então não abordada sistematicamente. Enquanto a literatura regionalista se impunha como modelo tremendamente estereotipado da vida no campo, tendo, como réplica, o Jeca Tatu de Monteiro Lobato, Oswald, adiantando-se, traz o problema do emigrante na cidade grande, visto por uma ótica renovadora, não presunçosa. Brito Broca coloca que a literatura brasileira— como movimento de reação nacionalista— tendeu entre 1910-1920 para um conceito idealista da vida rural. Nessa idealização, implicava a supervalorização do caipira, tido como protótipo das virtudes nacionais, fazendo, assim, contraste com os vícios e as perversões do cosmopolitismo urbano.²³⁴ Na *Trilogia*, a vida do caipira, empurrado à cidade, aparece desmistificada.

Como um mercado de casamentos, voltado para proprietários rurais relativamente dispersos, a cidade vicejou historicamente um extraordinário espaço de encontros e possibilidades diversas. Em torno desse mercado, floresceu a indústria do prazer, organizada por cáftens, proxenetas, acompanhantes profissionais, malandros mediadores, trapaceiros, vigaristas e prostitutas. Raymond Williams ressalta que, na Londres do período da Restauração, existia uma “temporada” para isso.²³⁵ Ora, a partir daí, a imagem do homem rural associada a alguém simples e inocente frutificou. Ao longo do tempo, essa imagem, embora tivesse um fundo de verdade, tornou-se comum, taxativa e mistificadora. O ponto de vista concernente é o do sujeito da cidade, e não do campo.

²³⁴ BROCA, B. **O caipira no teatro brasileiro**. In: DANTAS, L. (org.) *Naturalistas, parnasianos e decadistas: vida literária do realismo ao pré-modernismo*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1991, p. 320.

²³⁵ WILLIAMS, R. **A cidade e o campo**. In: *O campo e a cidade: na história e na literatura*. Trad.: Paulo Henriques Brito. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, pp. 75-76.

O imaginário caipira, na sua riqueza espiritual²³⁶, é violentamente subvalorizado no quadro da cidade. Dentro de uma ordem de conflito insolúvel, o indivíduo da cultura caipira tende, no meio urbano, à exaustão. Dessa experiência tão desumana, vemos, paradoxalmente, a vitória do imaginário que traz sobre a nova realidade. Apesar da grande desvantagem com a situação, o imaginário se eleva e se desdobra diante da humilhação, e passa a constituir uma arma contra a percepção de ruína da realidade e da perda de valores. Mesmo a caipira tornada meretriz não abdica da maternidade e do sonho de uma vida feliz. A lição do anti-herói, por mais inconsistente e contraditória que seja, é a de sempre nos fazer acreditar numa forma de vida superior diante de uma realidade que aponta justamente para o sentido contrário.

Concluindo, a presença de Luquinhas na *Trilogia*, tão bem observada em resenha de Monteiro Lobato,²³⁷ aumenta o ciclo de dor de Alma. A necessidade do carinho da mãe, a pureza da vida e o infortúnio da má saúde do menino dobram o peso da condenação sobre Alma. E, como se não bastasse, a representação hagiográfica do menino torna ainda mais agonizante a dor da mãe. Nascido num meio conturbado e profano, a imagem santa do menino aparece como um disparate. É como se o narrador e demais personagens quisessem protegê-lo da má sorte que tivera. Nesse sentido, cremos que a representação hagiográfica incorpora um apelo anti-heróico. No uso que Oswald faz, contrapondo as condições de vida do menino à elaboração mística de sua imagem, podemos dizer que o autor coloca em questionamento o alcance da razão religiosa ou mística. Até que ponto é possível crer na possibilidade de uma vida santa num período em que, na sociedade, a própria “santidade” pode ser antevista como um efeito desastroso de uma cultura materialista?

²³⁶ “Modernamente, no esforço de conhecer o Brasil, as pesquisas sociológicas e antropológicas conferiram ao caipira o direito de estar entre seres humanos, nem idealizado nem tratado como animal, mas dotado de consciência, cultura própria e, apesar de explorado, participante do processo social”. YATSUDA, E. **O caipira e os outros**. In: BOSI, A. *Cultura Brasileira*. Temas e situações. 4. ed. São Paulo: Ática, 2002, p. 113.

²³⁷ “A vida de Luquinhas ressalta vívida, primorosamente cinematografada numa série de quadros à Griffith”. In: *Op. cit.*, *loc. cit.*, p. 154.

2.4. Educação e rito anti-heróico em João do Carmo

O anti-herói tem, geralmente, uma origem obscura (plebéia). João do Carmo é nordestino, estudou em colégio francês, o que é um privilégio, mas teve uma família complicada. Na profissão, por intermédio de um político do norte, “foi posto” no telégrafo da Estação da Luz. O uso apassivador da expressão verbal (“foi posto”) ajuda-nos a formar um prejulgamento sobre a personalidade do personagem. Do Carmo é inserido na narrativa como alguém que sofre a ação, e não como aquele que a faz. Sua característica é cativar (ou imolar) as pessoas por sua intransigência, pelo culto de uma ordem subjetiva que lhe parece própria: “Ganhou logo a confiança amável do chefe, porque, entrando de chapéu certa vez, tinha sido repreendido por um impertinente e estapeara-o”.²³⁸ Na maior parte das vezes, o anti-herói não age com inteligência (com cálculo, astúcia), age por impulso.

Pode parecer, em primeira vista, que a impertinência maior foi, nesse caso, de do Carmo, pois revidou de forma violenta e incontida à advertência. Mas, esse episódio, no conjunto, atua mais como trampolim para consolidar a ação (domínio) do chefe sobre do Carmo do que salvaguarda pessoal. O anti-herói passa-nos a impressão de que suas atitudes estão sempre orientadas, sem que tenha consciência disso, a inflar a sensação de domínio que o outro exerce sobre ele. Logo, mesmo quando o anti-herói resolve agir, sua ação não é forte o suficiente para superar ideologicamente a ordem existente. Pelo contrário, acaba reforçando a situação de opressão que cai sobre si. A sua teimosia em querer representar o mundo exterior à feição do mundo interior (numa tática maniqueísta, sem reflexão alguma) é facilmente manipulada pelos sujeitos da ordem existente. A falta de tato político é uma outra característica do anti-herói. Ora, com essa pequena apresentação do personagem, podemos antever parte de sua grande tragédia. Quanto mais o personagem quer se desprender do mundo, mais preso a ele fica.

O que fez do Carmo tomar um caminho diferente na conduta anti-heróica foi, com certeza, sua passagem pela escola. No colégio, do Carmo teria tido contato com a

²³⁸ ANDRADE, O. de. *Alma*, p. 39.

cultura universal e teria ouvido falar, pela primeira vez, da vida e obra de Baudelaire. A imagem do poeta francês foi assimilada ao horizonte de expectativas do personagem quando ainda jovem, e a idéia romântica de ser combatido pelo mundo foi tomada como verdadeiramente sua. A partir daí, do Carmo teria, à sua frente, o mundo como principal rival e inimigo. A melhoria das condições de vida passaria, então, pela estetização de todas as coisas. Essa atitude surge, portanto, como a única justificativa realmente válida, sobretudo, na questão do amor. Com a inocência anti-heróica de do Carmo, o mundo é revelado no seu aspecto mais sombrio e sórdido, pois através do contraponto entre a imagem perseguida por do Carmo e a imagem do mundo que lhe rodeia, Oswald mostra a fissura entre a representação operada por do Carmo e a representação do mundo.

A morte de do Carmo não significa o fim da representação anti-heróica da vida. Pelo contrário, é a exaltação da cultura anti-heróica levada ao extremo. Sua morte é anunciada pelo narrador como um ato heróico, sublime; mas a cidade, indiferente, parece continuar na mesma rotina:

/.../ E, na desvairada Paulicéia, as carroças rodando nos viadutos, silhuetados em aço pelos relâmpagos curtos... Silêncio! Um homem vai morrer, voluntariamente, vitoriosamente.../ E as carroças nos viadutos.../ Lá em baixo, um gato humano miou esfrangalhado./ Os embuçados que passam nas pontes a essas horas espiaram./ Um relâmpago silhuetou em aço o viaduto e o suicida estendido e calado.²³⁹

Assim como o velho Lucas e o cão são tratados com a mesma dignidade, do Carmo é aproximado à figura de um gato. Entretanto, a expressão de dor e desespero do personagem, comparada a um miado, e o vocábulo “esfrangalhado”, que vem em seguida— remetendo à idéia de frango esquartejado, picado—, superam a imagem do velho e o cão em crueldade. Esta imagem é bem mais forte e impactante. Vemos nela a contraposição de duas imagens sobre a morte do personagem: a primeira, que nos diz de sua coragem e heroísmo, valorizando sua tomada de decisão e individualismo; e uma imediatamente oposta, que reduz a humanidade do personagem à condição de animal (e ave), colocando-o como espetáculo sangrento para curiosos feitos à ocasião.

²³⁹ ANDRADE, O. de. *Alma*, pp. 115-116.

Por outro lado, a conversão (metamorfose) de do Carmo a gato reforça a suspeita de que sua caracterização pode estar relacionada a um mito muito antigo, mas ainda bastante presente no imaginário cultural.²⁴⁰ O simbolismo da morte de do Carmo pode ser visto como uma releitura do mito dionisíaco. Numa das versões do mito, Dioniso é esquartejado e comido pelos Titãs. No ritual, crê-se que o espírito do semideus passa a viver ao corpo e à mente de cada um dos participantes quando se reproduzem as condições de sua morte.²⁴¹ Sua fratura é necessária para que sua “alma” possa abraçar e sobreviver universalmente em todos. Na morte de do Carmo, há algo também ritualístico. O corpo do telegrafista é destroçado na cidade, depois consumido pela maquinaria moderna e pelo olhar curioso dos transeuntes. A imagem da morte de do Carmo se sobrepõe à de Dioniso. Note-se, ainda, que há todo um clima mitológico na cena, com chuva e relâmpagos intermitentes. Zeus, cuja forma original é a de um raio, eterniza e ilumina o instante da morte do personagem como se fosse a morte do próprio filho.

Entretanto, além do gosto pelas artes e literatura, do Carmo não tem grande parte dos atributos de Dioniso, como a beleza física encantadora, incomparável, a mais fina inteligência e a vingança cruel quando imolado. Claro que não são esses os valores que Oswald pretendeu nos inculcar quando pensou a figura de do Carmo. A fratura de do Carmo é a democratização do idealismo do sujeito pobre que vive na cidade, hoje, desempregado, autor de canções de “rap”, vítima do abuso da polícia ou do aliciamento dos traficantes. É a força da imaginação, desprendida com a morte do personagem, o valor a ser assimilado por todos aqueles que sonham com uma realidade diferente do modo como se (re)apresenta. A perspectiva da subversão da ordem, um dos atributos de Dioniso, é, nesse caso, mantida. Do Carmo é o ancestral de João Antônio, Paulo Lins, Ferréz e de tantos outros “artistas da periferia”. Com do Carmo, a esperança foi mitificada, e passou, desde então, a ser o único critério a permitir aos indivíduos marginalizados a sensação de realização e controle sobre suas próprias vidas.

²⁴⁰ Dioniso era mestre no disfarce, metamorfoseava-se, com frequência, em animais (leão, urso, cabrito, etc.). Dioniso é, portanto, um deus do Olimpo proteiforme. MOREAU, A. **Dioniso antigo, o inatingível**. In: BRUNEL, P. (org.) *Dicionário de mitos literários*. Trad.: Carlos Sussekind et al. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000, p. 241.

²⁴¹ LÉVY, A-D. **Dioniso: a evolução do mito literário**. In: BRUNEL, P. (org.) *Op. cit.*, p. 235.

Concluindo, vimos que, na construção de do Carmo, há uma tomada anti-heróica que o caracteriza. Sujeito de inteligência mediana, sem nome e sem família de importância social, do Carmo, com sua sensibilidade educada à Baudelaire, é introduzido e tragado pela cidade de São Paulo, passando, a todo o tempo, por muitas humilhações. Como constatamos, a morte do personagem pode ser encarada como um rito anti-heróico que, com a ajuda e a percepção do narrador, faz renascer a sensibilidade mítica e trágica da morte de um “simples” sujeito sem, pois, qualquer gala ou atributo heróico.

2.5. Pensamento e revolta em Alma d'Alvelos

No domínio do anti-herói, Alma é uma das figuras da *Trilogia* mais complexas e enigmáticas. Jorge d'Alvelos não consegue dar-lhe uma representação definida, cabal. E um outro personagem chega a compará-la à esfinge de Édipo. Figura dúbia, Alma pode ser lida tanto com base na formação histórica da cidade, quanto através do uso de um artifício narrativo, bastante em voga desde a literatura *fin-de-siècle*, sabiamente reaproveitado por Oswald. O tipo “prostituta”, uma variação literária do gênero feminino, se desdobra em muitos outros subtipos. Com certeza, já ouvimos falar da prostituta romântica, que entrega seu sexo, mas não entrega o seu amor, bem como da prostituta cerebrina que, como uma mulher fatal, se eleva socialmente ante a fraqueza emocional dos homens. O caso de Alma, no entanto, é bem diverso: ela não sabe o que é exatamente o amor e, tampouco, tem inteligência suficiente para levar alguma vantagem sobre os homens (mesmo que financeiramente).

Para Walter Benjamin, a auto-identificação do sujeito como mercadoria se relaciona e se exprime através do amor por uma prostituta.²⁴² A prostituta, além de revelar o lado obscuro, suplementar e sombrio do trabalho regular²⁴³, é, também, a inserção do amor numa escala de valores estritamente comerciais. Uma meretriz vale tanto mais quanto mais é dissimulada (fazendo-se parecer moça de família), e sua desforra é tanto mais compensadora e vingativa quanto mais seu cliente/amante se entregar apaixonadamente a seus encantos. A paixão, nesse caso, aumenta quando se sabe vítima ou objeto. Isso vale igualmente para a prostituta enamorada. Nesse jogo, a sensação de perda/ganho passa a ser, então, o principal elemento que move os participantes. Num mundo onde as relações sociais formais estão desgastadas e monótonas, o amor a uma prostituta ou de uma prostituta é sentido como reação e subversão à ordem moral da sociedade.

²⁴² BENJAMIN, W. **Jogo e prostituição**. In: *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. (Obras Escolhidas III)*. 3. ed. Trad.: José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 266.

²⁴³ Benjamin cita trecho de Marx, bastante apropriado ao tema: “Na França, os operários de fábrica chamam a prostituição de suas mulheres e filhas de a enésima hora de trabalho, o que é literalmente verdadeiro”. In: *Op. cit., loc. cit.*, p. 262.

Nesse sentido, a prostituição funciona, na caracterização de Alma, como emblema de contestação e revolta:

a revolta sexual contra o amor não tem origem apenas em vontade fanática, obsessiva de prazer, mas pretende ainda submeter a natureza e conformá-la a esta vontade. Ainda mais nítidos se tornam os traços em questão, quando se considera a prostituição não tanto como elemento antagônico ao amor, mas sim como a sua decadência /.../.²⁴⁴

O local no qual se insere esta “decadência” são, inicialmente, as “pensões de rapazes” espalhadas pela cidade de São Paulo. Entretanto, essas “casas” não eram, necessariamente, vistas negativamente. Elas traziam o aspecto da novidade e um certo teor cosmopolita. Desse modo, as “pensões” podiam resumir os principais valores da elite social da cidade. Para Nicolau Sevcenko, a escalada da prostituição na São Paulo dos anos vinte está associada ao crescimento do interesse pela jogatina, vista como uma virtude entre os principais dirigentes paulistas.²⁴⁵ No final da trajetória de Alma, a atividade de prostituição se expande para a rua, preferencialmente para o jardim público.

A atitude de Alma depõe contra o ideal do amor burguês, da submissão sexual da mulher ao “homem honrado, de família” e à natureza, pois se evita a perpetuação da espécie com o uso de métodos contraceptivos e, com a alta rotatividade de parceiros, expõe populações inteiras ao risco de epidemias. Essa recusa à fidelidade fere gravemente o modo de manutenção da família tradicional. É claro que essa questão, depois da inserção das mulheres de classe média no trabalho remunerado, passou por grandes transformações. Mas a fidelidade ao parceiro ainda continua sendo (pelo menos no nível do discurso) uma das exigências do casamento. Amor e posse não caíram em desuso, e essa relação tão próxima ao valor econômico faz-nos pensar uma sociedade reprimida e repressora, que não permite que o amor exerça sua força revolucionária.

²⁴⁴ BENJAMIN, W. *Op. cit.*, *loc. cit.*, p. 242.

²⁴⁵ “O jogo /.../ era tido como virtude e como fato da vida, desde que praticado com obstinada convicção e ilimitada ambição; fosse no mercado internacional, no doméstico, no urbano, na política, na roleta ou no esporte”. SEVCENKO, N. **A abertura em acordes heróicos dos anos loucos**. In: *Orfeu extático na metrópole*: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 87.

Ora, o tema da prostituição teria, então, uma motivação decorrente da consciência do escritor voltada à sua função social? O objetivo prioritário de Oswald, no percurso da redação da *Trilogia*, foi, além da preocupação estética, questionar a condução econômica e política do país? A literatura teria, para ele, um papel a ser desempenhado nesse processo? O reaproveitamento da representação baudelairiana dos “de baixo” obriga o olhar a se dirigir para os “de cima”, a inquirir sobre as políticas nacionais e a formação econômica do Estado. Com a *Trilogia*, Oswald traça a fisionomia do Brasil contemporâneo de modo diverso do euforismo típico do escritor modernista, baseado na contemplação futurista da organização social. A perspectiva de Oswald não se imiscui de apresentar aos leitores dos anos 20-30 a herança e a continuidade de uma cultura nacional que se dirige à calamidade. Oswald, com a *Trilogia*, alcança uma compreensão mimética da mitologia moderna: através de personagens-artistas decaídos, mendigos, prostitutas e lupanares, penetra nas camadas fantasmagóricas do mundo coletivo (devaneio, sonho, ambições, desejos, delírio), demonstrando o quanto eles, abandonados à própria sorte, são criativos e merecedores de uma literatura que os faça sentir.

O anti-heroísmo de Alma apresenta uma forma ambígua de expressão. Se, por um lado, Alma é tida como consequência histórica da exposição e conversão do corpo em mercadoria, por outro, a natureza psíquica do personagem parece se contrapor a toda essa visada econômica. Existe, pois, um pensamento infantil arraigado no personagem, que não se deixa domesticar pela frieza cultural do pensamento logocentrista:

A infância tem, nesta tradição de pensamento, um estatuto paradoxal: território perigoso das paixões, do pecado e do erro, zona escura sem os caminhos que traçam as palavras e que ilumina a razão, ela é, no entanto, na nossa miséria humana, o único solo à disposição de onde possa brotar, naturalmente, essa mesma razão que lhe faz falta.²⁴⁶

Sabe-se que a noção de infância é histórica e que, lida no seu radical, “in-fans” (que deriva em infância) é aquele a quem não compete a fala. Ora, isso significa que

²⁴⁶ GAGNEBIN, J. M. **Infância e pensamento**. In: *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1997, pp. 175-176.

ser criança é estar privado da fala. Em condição de inferioridade, a criança é, então, incapaz de exercer o livre-arbítrio sobre questões que envolvem o bem e o mal.

A sexualidade do personagem não nasce de uma revolta contra a moralidade, porque decorre de modo natural, espontâneo e incontrolável. Essa natureza infantil em Alma passa, então, a desempenhar na narrativa um papel anti-heróico. Sua força animal bruta, por não ter sido dominada, lhe permite confundir-se com um mundo instituído de adultos, mas que não se vê refletido na sua imaginação. O imaginário de Alma, mesmo tendo sido ela levada à prostituição, é demasiado virgem e, na sua pouca expressão, bem se vê que anda em descompasso com o mundo que o cerca. Por isso, a experiência infantil prolongada de Alma é desprezada (no que tange ao seu potencial iluminador), aviltada e explorada da maneira mais cruel. Um possível cliente, diante de Alma, pensaria possuir menos a sua carnadura sensual e fresca do que a sua inocência e pureza infantil. Um sentimento pedófilo animaria adultos, “homens esclarecidos e civilizados”. Trata-se da retomada da lembrança de um sentimento bárbaro antigo, despertado pela infância erotizada de Alma. Para os homens, Alma é o elo que os liga à barbaridade; para a cultura anti-heróica, sua existência no mundo é a possibilidade do recomeço.

É crível que o personagem não atingiu a maioridade (mentalidade de adulto), porque não sufocou as suas paixões e as suas tendências instintivas. A instrução não teve, sobre Alma, o efeito esperado. Até antes do nascimento de Luquinhas, Alma guardava para si uma boneca de pano (“Neca Celeluda”), que, para nós, é símbolo de apego do personagem ao mundo infantil. O brinquedo antigo não só auferia um sentimento de nostalgia, como também revela que o mundo interior do personagem não se desprende completamente desse objeto. A boneca, passada da mãe para o filho, não subtrai ao controle da família e não aparece como artefato estranho à criança e à mãe. Há, pois, nessa transferência, uma experiência veiculada, passada de geração para geração.

Essa experiência é, na vida dos adultos, interrompida. Mas a criança, ao demonstrar apenas um interesse lúdico, restabelece aquela ligação perdida entre a tradição e a modernidade. Isso ocorre quando ela busca, nos objetos abandonados pelos adultos, a sua diversão. Para Benjamin, as crianças fazem a história através do

lixo da história: “É o que as aproxima dos *inúteis*, dos *inadaptados* e dos *marginalizados*”.²⁴⁷ O reaproveitamento do brinquedo, na *Trilogia*, segue na mesma direção, contra a visão estritamente comercial dos indivíduos e das coisas. Entretanto, o fluxo da experiência que surge entre mãe e filho se perde quando a boneca é degolada pelo menino: presságio do fim da infância e da vida (Luquinhas morre).

Ora, o que extrair da experiência malbaratada de Alma? Primeiro, percebemos uma experiência de “fim”, como se fosse o término de uma civilização. A idealização de uma infância feliz e redentora (longe da seara dos adultos) se esvai. O sentimento de que a vida adulta é suportável porque existem crianças felizes e protegidas se mostra falho. O espaço da vida infantil é violado. Alma, com seu pensamento infantil, assume uma colocação na sociedade torpe perante a maioria de adultos. A entrada de Alma se dá pelas portas do fundo. E a naturalidade de Alma, no mundo dos adultos, é contada em dinheiro. Nesse cenário, que imagem poderíamos ter do futuro? Qual benefício alcançado pela visada história da modernidade? Uma civilização que tenta roubar a esperança da vida infantil nega, para si mesma, a chance de um dia se purificar da própria medida repressiva que lança sobre os “subalternos”.

Segundo, mesmo que tenha passado por essa experiência, a intimidade de Alma mantém-se fiel aos próprios desejos. Na prostituição, Alma não a vê como uma forma de lucro. Para ela, estar com outro é, talvez, satisfazer um desejo lúdico. A brincadeira, a repetição, a atenção dos homens dada a ela e a despreocupação com o certo/errado tornam a vida “vulgar” inocente, sem finalidade para além do desejo. A naturalidade (que pode ser confundida com ingenuidade ou imoralidade) do personagem funciona como selo de segurança que se debate cegamente contra o ímpeto civilizatório da especulação e da repressão. Nesse sentido, o espectro de Alma compele à reflexão da sociedade pelo viés dos massacrados, fazendo-nos intuir sobre uma sociedade alternativa, onde, partindo da sociedade atual, se possa converter a imagem de “final” numa imagem de superação. Isso posto, a figura de Alma é contramodelo de prostituta e mulher fatal, pois sua força maior não está no seu desenho sedutor e imoral que encanta os homens, mas na sua incompreensibilidade, no seu desajuste com o mundo.

²⁴⁷ BOLLE, W. **Walter Benjamin e a cultura da criança**. In: BENJAMIN, W. *Reflexões: a criança, o brinquedo, a educação*. Trad.: Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Summus, 1984, p. 14.

Enquanto isso, a tentativa de captar a fala no seu estado latente, no momento em que a linguagem não se percebe articulada, encontra, na forma cinematográfica de narrar, uma correspondência adequada. De posse dessa técnica, o escritor entra no imaginário infantil retardado de Alma, esmiúça o pensamento renitente de João do Carmo e universaliza a crise espiritual de Jorge d'Alvelos no momento em que tudo isso acontece. A “vivência de choque”, no sentido benjaminiano, fixa-se pela técnica adotada pelo escritor.²⁴⁸ Captar o pensamento antes que seja moldado pela artificialidade da retórica e da instrução foi, em Oswald, um modo de discordar do encaminhamento da sociedade contemporânea. Para o escritor, a linguagem existe como forma de domínio, e não como libertação. Por outro lado, a pesquisa literária pode não só fazer tomar consciência da tirania da linguagem como propor, também, a capitulação de subprodutos da linguagem como rotas de fuga a ser afirmadas e ascendidas.

Concluindo, o personagem Alma d'Alvelos carrega, como emblema, a figuração textual do sujeito anti-heróico. Com a redução ao mínimo dos traços psíquicos de Alma, Oswald cria o máximo de complexidade e variedade. Esses traços diluídos no enredo e transformados em atos sugerem a totalidade de um modo-de-ser, duma existência. Porém, não podemos nos esquecer que a correspondência instaurada entre pessoa e personagem é, antes de tudo, paradoxal, pois sendo o personagem um ser fictício, como ele pode nos testemunhar uma “verdade”? No romance, o personagem é estabelecido e racionalmente dirigido pelo escritor.²⁴⁹ E, fazendo parte da estrutura romanesca, que é fragmentada, é obrigado a ser reconhecido por esse viés. Por ser textual, a compreensão que podemos extrair do personagem é muito mais precisa, mesmo sendo ele fragmentado, do que aquilo que supomos acerca de uma pessoa. Mas, nem por isso, tal personagem deixa de ser complexo. Oswald combina com perícia os elementos de caracterização, fixando somente aqueles que têm importância crucial para o efeito que deseja imprimir.

²⁴⁸ “No filme, a percepção sob a forma de choque se impõe como princípio formal. Aquilo que determina o ritmo da produção na esteira rolante está subjacente ao ritmo da receptividade, no filme”. BENJAMIN, W. **Sobre alguns temas em Baudelaire**. In: *Obras escolhidas III*, p. 125.

²⁴⁹ Cf. CANDIDO, A. **A personagem do romance**. In: ____ et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1968.

2.6. Mary Beatriz e outras expressões anti-heróicas

O olhar do narrador se volta à população amorfa da cidade, retratada nos jornais por meios estatísticos apenas. No seio da cidade frenética, há tempo para lembrar da vida desgraçada de Pippermint, da velha mendiga e até dos esquecidos antes da colonização. Como? Através das alegorias do carnaval. Num certo momento, o narrador chega realmente a alcançar sínteses surpreendentes, quando adota a perspectiva anti-heróica:

O Brasil velho também passava— eram máscaras avulsas, encalistrados nos trajes de roça, ponches melancólicos cor-de-fumo, chapelões tristes de palhinha... Eram no país flagelado, ronceiro e bisonho, representantes desmoralizados duma tentativa punha de estética e duma sugestão vaiada de nacionalidade. Acoitavam-se num e outro cavalo feio, à sombra dos grandes caminhões ou perdiam-se na indiferença acentuada da multidão que rodava. Às vezes, juntavam-se em caravanas líricas, animando-se então na marcha e arrastando empós rebotalhos de raças vencidas, de povos que desapareciam— e lá iam esmoendo uma demonstração de música primitiva e ululante; ou caminhavam nostálgicos, de passo malandro e sentimental; recompondo serenatas inúteis de antigo interior.²⁵⁰

O narrador oswaldiano é um estudioso da multidão. Mas esse homem curioso não se confunde com o típico *flâneur*, cuja neurastenia advém da absoluta falta do que fazer. Esse narrador é impaciente demais, parece pretender cobrir uma agenda de que não dá conta. Ao que parece, a inquietude do narrador provém de sua esperança e amor por seres renegados, pois há nele uma crença teimosa e edipiana de que a verdade da vida se releva por meio das tensões e desacordos com o mundo. Diante disso, a idéia de que tudo “fora assim e assim será” é terrivelmente desesperadora.

Será que o sentido da tragédia é intransigente, como no sentido clássico, a favorecer apenas uma classe? Em Oswald, vemos que, para ser trágico, basta ser humano. A questão do sofrimento também se volta para os indivíduos pertencentes àquilo que Marx chama “superestrutura”. Mary Beatriz, um raro exemplar da pequena burguesia paulistana²⁵¹, consegue uma bolsa de estudos do governo para estudar artes na Itália. Da Beatriz de Dante, Mary conserva o sorriso salvador, a preferência por

²⁵⁰ ANDRADE, O. de. *A estrela de absinto*, pp. 76-77.

ambientes abertos e iluminados e, é claro, parte do ideal dantesco. Entretanto, diferente da história medieval, a Beatriz de Oswald morre cedo, não se casa e seu amante (Jorge d'Alvelos) não lhe mantém fidelidade. Em Dante, a musa se casa (com outro) e tem uma vida normal como tantas outras mulheres. Mesmo assim, o poeta, bastardo, contou seu amor e, divergindo dos trovadores da época, não se penitenciou por acreditar que o amor a uma dama fosse pecado. Pelo contrário, o amor louvado a Beatriz, por ser tão puro e etéreo, teria contribuído na sua busca divina.

D'Alvelos, da mesma forma que considera *a posteriori* Alma como um embuste da idéia intrincada de pecado, considerará Mary uma farsa romântica que procura reconduzi-lo ao misticismo religioso. Alma confirmaria a crença em Deus por meio do descaminho, da negação. Em face disso, Jorge d'Alvelos é atraído a experimentar deliciosamente o pecado. Esse apelo reforça na consciência do personagem a idéia de Deus e funciona, ao mesmo tempo, como mecanismo que estimula a progressão da narrativa, pois mantém em desacordo a ordem do “dever-fazer” com a ordem do “desejar-fazer”. De outro modo, a imagem de M. Beatriz, pela constituição purificadora que traduz, reencaminharia o personagem à transcendência e à salvação: “Minha Mary Beatriz, és o doce guia! O contra-senso mais lindo que a lógica da vida podia ter criado. Acreditaria hoje em Deus por tua causa”.²⁵² O nome de Mary (“Maria”) induz à esperança e à experiência religiosa. Porém nota-se, nas demais cartas dirigidas a M. Beatriz, o conflito entre a aceitação do recurso à capitulação da existência— pela sublimação— e a sexualidade— como marca de vitalidade— que se desespera:

Ainda agora no *atelier* escurecido de estátuas, vendo entrar a noite pelos olhos loiros das janelas, senti a ferida bendita roer-me o fundo íntimo do peito. E a tua imagem exaltou-me em febre, fulminou-me em pálida síncope, atordoou-me como um apelo de Deus. (...) A sala da exposição internacional, a sala onde nos achamos. Depois, fui esperar-te no nosso primeiro andar. Estavas linda, carnuda, de lábios molhados...²⁵³

D'Alvelos anseia o céu, mas, em contrapartida, não se esquece das coisas do inferno. Logo, pensamos que Mary Beatriz seja contramodelo da Beatriz de Dante. A

²⁵¹ Para Jorge, M. Beatriz era “/.../ diversa das burguesinhas usadas que viera a encontrar em São Paulo”. ANDRADE, O. de. *A estrela de absinto*, p. 14.

²⁵² ANDRADE, O. de. *A escada*, p. 13-14.

²⁵³ ANDRADE, O. de. *A escada*, p. 14.

aura do nome da amada não é preservada: “como o amor que não expia seu desejo carnal no nome, mas que ama a amada no nome, a possui no nome e no nome faz tudo por ela”.²⁵⁴ Ao final, d’Alvelos se desprende totalmente de Beatriz. Para ele, o que sentia por Beatriz era um ideal de casamento e família feliz que o aprisionava, devendo, por isso, ser transposto. Mas a inclinação sexual continua. Depois de Alma e Beatriz, há uma sequência de outras mulheres.

Ora, em face do exposto sobre personagens e narrador oswaldianos, notamos que, em função da interface que estabelecem com outras literaturas, através do que chamamos anti-heroísmo, a construção dos personagens e do modo de atuação do narrador são adequados à técnica adotada na narrativa. Como é sabido, o apelo à cinematografia é o argumento crítico que funda a modernidade da *Trilogia*. Porém, há, no discurso da crítica, um desajuste explícito entre a técnica e a criação dos personagens, como se a *Trilogia* não tivesse uma coerência interna. Suposição já questionada pelo próprio Oswald, no momento em que intuía que a crítica de Antonio Candido pudesse ser hegemônica e definitiva. Acusado por este de criar personagens gongóricas, no mau termo, o escritor paulista tenta se defender:

Uma informação que tenho a dar à juvenilidade do crítico que me ataca é a seguinte: Gôngora foi reabilitado. Hoje não é nenhum desaforo chamar de gongorismo ao feito estilístico ou verbal de alguém. Há quem afirme que de Gôngora saiu Mallarmé, que dele brotou a trama expressional e luxuriante dos surrealistas. (...) Aliás, Gôngora é o oposto do cinema. E o Sr. Antonio Candido afirma ser eu o iniciador da técnica cinematográfica do romance, pelo menos no Brasil. No que ficamos? Sou gongórico ou cinemático?²⁵⁵

Na verdade, o impasse persistiu, apesar do esforço de Oswald. Mas se, agora, voltarmos a atenção para parte da crítica, formada sobretudo por escritores contemporâneos a Oswald (Lobato, Mário, Drummond e Milliet), veremos que ecoa um caminho para o entendimento dos personagens oswaldianos ainda não devidamente trilhado, que pode, por sua vez, reivindicar uma apreciação positiva à concepção e construção dos personagens e se ajustar, com segurança, à perspectiva crítica por nós adotada.

²⁵⁴ BENJAMIN, W. **Imagens do pensamento**. In: *Obras escolhidas II*, p. 207.

²⁵⁵ ANDRADE, O. de. **Antes de “Marco Zero”**. In: *Ponta de Lança*. São Paulo: Globo, 1991, 69.

2.7. Do anti-heroísmo de *Jean-Christophe* ao anti-heroísmo da *Trilogia*

Embora a crítica inicial tenha salientado— sob o impacto da publicação do primeiro volume e do anúncio pela *Klaxon* de *A estrela de absinto*— certa congenialidade da *Trilogia* com a série *Jean-Christophe* (1902-1914), de Romain Rolland (1886-1944), nada foi acrescentado desde então. Mário de Andrade é quem faz a primeira referência: “Não sei de romancista no Brasil que tenha escrito outra *A estrela de absinto*. Tira o chapéu quando fala [Oswald] em Romain Rolland”.²⁵⁶ Ainda no mesmo ano (1922), Sérgio Milliet prolonga um pouco mais essa discussão. Para Milliet, a inspiração de Oswald em *Jean-Christophe* serviu-lhe como plataforma literária para estudar a alma femina, em especial a brasileira, e como pretexto para elaborar uma crítica social e cultural sobre o Brasil.²⁵⁷

Depois da observação de Mário e da incursão crítica de Milliet, Oswald, décadas mais tarde, no momento em que a crítica “teleológica”²⁵⁸ de Candido está tomando corpo, exige que a atenção se volte novamente para a relação existente entre os seus personagens e os personagens de Romain Rolland: “Eles são românticos e filhos, portanto, de uma deformação de ângulo que em nada é gongórica. Seriam mais rolandescos”.²⁵⁹ Mesmo assim, a crítica produzida dos anos quarenta para cá não mais se manifestou sobre o assunto.

²⁵⁶ ANDRADE, M. de. **As juvenilidades auriverdes**. In: BOAVENTURA, M. E. (org.) *22 por 22: a semana de arte moderna vista pelos seus contemporâneos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, p. 45. Reprodução de artigo publicado, originalmente, com mesmo título, em *A Gazeta*, São Paulo, 7 fev., 1922. (Coluna “Notas de Arte”).

²⁵⁷ MILLIET, S. **A jovem literatura brasileira**. In: BOAVENTURA, M. E. (org.). *Op. cit.*, p. 162. Extraído de *Lumière*, Anvers, n. 1, nov., 1922.

²⁵⁸ Termo crítico, utilizada por Abel Baptista, para resumir o significado da crítica elaborada por Antonio Candido na “construção” de um conceito de literatura brasileira. Ao analisar *A formação da literatura brasileira* (1959), de Candido, Abel salienta: “O processo da formação só pode, pois, definir-se pelo seu *telos*— a configuração da literatura brasileira naquele equilíbrio de substância e forma na expressão do país— e descrever-se como sucessão de *momentos decisivos*, cuja delimitação retrospectiva é justamente possibilitada pela completude da maturidade. Não há, então, nenhum momento em que a literatura portuguesa se tornou brasileira, em que deixou de veicular a cultura do colonizador e passou a exprimir o novo estágio final que, uma vez atingido, se traduz em autonomia, independência, nova identidade”. Retirado de **O cânone como formação: a teoria da literatura brasileira de Antonio Candido**. Ensaio do autor, escrito em 05 de novembro de 2004, em Lisboa, p. 18. Esse ensaio aparece publicado como posfácio do livro *O direito à literatura e outros ensaios*, coletânea de textos de Antonio Candido, organizado pelo crítico português (Portugal, Ed. Angelus Novus, 2005).

²⁵⁹ ANDRADE, O. de. **Antes de “Marco Zero”**. In: *Op. cit.*, p. 69.

Para Holanda, os escritores da fase de 22 leram os autores modernos de todos os países. Mas, em vez de tomá-los por mestres, viram neles apenas modelos de rebeldia literária. Cada escritor brasileiro procurou, na medida do possível, desenvolver a própria personalidade.²⁶⁰ Foi o que aconteceu basicamente com Oswald. Tomando como modelo de rebeldia Romain Rolland, Oswald reinventa a pedagogia e o alcance da dimensão dos principais personagens de *Jean-Christophe*. Assim, se levarmos em conta a opinião de Holanda, bem como as observações de Milliet, poderemos supor que a concepção de herói anti-heróico de Oswald teria sido beneficiada pelas páginas lidas de *Jean-Christophe*.

Nesse romance, Romain se coloca como paladino da transformação, um instrumento de reação romanticamente idealizado: “O dever que me impus, em *Jean-Christophe*, numa época de decomposição moral e social da França, era despertar o fogo das almas que jazia sob as cinzas”.²⁶¹ O otimismo em relação ao homem e o sentimento de que grandes almas, sensíveis e de caráter, podem levantar bandeiras contra a opressão e ao meio gelatinoso, foram, com certeza, atitudes altamente admiradas pelo Oswald da *Trilogia*. Sob o disfarce da técnica cinematográfica, Oswald ampliou e transformou o popular herói do escritor francês.²⁶²

Romain Rolland imagina o seu herói distinto da concepção tradicional de herói: “Formulei a minha definição de herói na introdução à *Vie de Beethoven*. Recuso esse título àqueles que triunfaram pelo pensamento ou pela força. Chamo heróis somente *aqueles que foram grandes pelo coração*”.²⁶³ Logo, podemos notar que Rolland concebe o herói sob o aparato do anti-herói. A noção de triunfo/ fracasso é descartada para a vida do herói. Ser “herói” é reagir através do desenvolvimento de uma racionalidade emocional: “O herói que dispõe de coração e se apóia em suas forças elementares, está capacitado para enfrentar um mundo de inimigos”.²⁶⁴ É com uma dimensão similar que os personagens oswaldianos deitam expressão. Embora ajam

²⁶⁰ HOLANDA, S. B. de. [São Paulo]. In: BOAVENTURA, M. E. (org.). *Op. cit.*, p. 138. Texto publicado originalmente em *O mundo literário*, Rio de Janeiro, 5 de junho de 1922.

²⁶¹ ROLLAND, R. **Introdução**. In: *Jean-Christophe*. Trad.: Vidal de Oliveira, Carlos Dante de Moraes. 3. ed. Porto Alegre: Globo, 1961, p. XV, vol. I. Texto escrito pelo autor em 1931.

²⁶² “Das terras mais distantes, das raças mais diversas, da China, do Japão, da Índia, das Américas, de todos os povos da Europa, vi chegarem homens dizendo: *Jean-Christophe é nosso*”. ROLLAND, R. *Op. cit.*, loc. cit., p. XVII.

²⁶³ ROLLAND, R. *Op. cit.*, loc. cit., p. XVI, vol. I.

com o coração, a relação de ganho/perda é, entretanto, diferenciada. Vejamos alguns pontos.

Com um ângulo de observação diferente da campanha econômica que transforma a cidade, o narrador, seguindo os passos de Jorge d'Alvelos, parece querer tocar também naqueles que sofrem o efeito colateral da empresa capitalista, procurando compensá-los de alguma maneira:

Ficara até tarde na rua, perscrutando as coisas terríveis que andavam à noite. Viu um casal moço e alegre brigar longamente numa sala de parque; passou por ele com um magricela, comentando atletas de trapézio, um anãozinho de circo; bêbedos e mulheres desciam a esplanada do Municipal cantando.

Encaminhou-se por uma rua deserta e silente entre árvores e súbito ouviu como uma música cadenciada de dança bárbara um arrastar de chinelos rascantes e passos caminhando para ele. Em sua frente, longe ainda, desenharam-se dois bizarros peregrinos da cidade cosmopolita. Vieram. Cresceu o arrastar regulado dos chinelos e o batuque dos passos sob as árvores. Passaram. Um era alto, moreno e trazia na cabeça um grosso embrulho. Um guarda que estava ali fê-lo parar. Houve um silêncio. O soldado examinava detidamente o embrulho. Jorge aproximou-se.

— Foi uma família que me deu— explicava o baixotinho, com os olhos concentrados nos botões metálicos do guarda. O escultor indagou o que faziam àquelas horas.

— Vamos dormir no albergue— disse o alto.

— É brasileiro?

— Não. Sou turco, meu senhor!

Jorge percebeu a Ásia toda dos grandes olhos habituados aos contágios religiosos no tipo escultóreo e moreno, de bigodes caídos sobre dentes brancos. Trazia um chapéu de mulher e um bastão de viandante. Era parálítico da perna que arrastava.

— E você?

O pequenino largou na calçada o embrulho que sobraçara de novo, tranqüilo.

— Sou um inutilizado também.

Tirou do escuro das roupas uma mãozinha retorcida e dura e exibiu-a como um passaporte vitorioso para todas as tranqüilidades da vida.

O escultor distribuiu-lhes parcas moedas a eles e ao guarda.

E foi pensando, só de novo, na escalada dos aleijões às seguranças divinas.²⁶⁵

No trecho recortado acima, a rua exerce um papel importante na conturbada vida do personagem Jorge d'Alvelos, algo recíproco em relação aos demais personagens de relevo da série. É na rua, e não no conforto do lar, que os personagens oswaldianos vivem paixões, tomam as decisões graves da vida, quando essas decisões não são tomadas arbitrariamente para eles. A rua, nesse sentido, aparece ao narrador como um

²⁶⁴ ROLLAND, R. *Op. cit., loc. cit.*, p. XVI, vol. I.

²⁶⁵ ANDRADE, O. de. *A escada*, pp. 24-25.

local privilegiado para auscultar e sondar a deterioração da alma dos homens decaídos. Longe de seu abrigo [a casa], a rua preenche o vazio da solidão, da vida e da alma dos personagens de Oswald. O vício, o dinheiro, o luxo, a prostituição, a malandragem, a mendicância surgem, então, como expressões anti-heróicas de personagens que se sentem incapazes de se integrarem à sociedade de maneira ativa e soberana.

Assim, na rua, andando ao léu, o personagem e o narrador oswaldianos flagram a vida e o cotidiano na cidade de São Paulo. A cidade aparece ao leitor em tiradas leves, curtas e notadamente circunscritas à cena brasileira. O desejo incontável do personagem pelas ruas, associado ao olhar instantâneo e entrecortado do narrador, faz aflorar uma escritura literária que reinventa a crônica ao corpo do romance. Diante dessa situação, o narrador experimenta e registra (ainda mantendo a focalização voltada para o personagem) o sentimento interior de abandono espiritual: “O aparente homem integral [Jorge d’Alvelos] não podia exibir aos guardas vigilantes da terra o coração aberto em chagas, a alma retorcida de paralisias, o cérebro cansado de doenças”.²⁶⁶ Narrador e personagem se reconhecem nos “malsinados” da rua. Como seres “fraturados”, narrador e personagem têm, pois, um coração pleno e altruísta, como Romain Rolland cobra em *Jean-Christophe*.

Contudo, há, nos pobres de Oswald, e mesmo no período de crise de Jorge d’Alvelos, uma nebulosa que os impede de ver objetivamente a injustiça. Apenas sentem que estão, de algum modo, sendo pilhados, maltratados e humilhados. A análise erudita, estilizante e compreensiva parte, fundamentalmente, do narrador. Porém esses personagens (quando pensamos em do Carmo, Alma, Jorge e outros) intuem, da maneira mais subjetiva possível, que a impulsão de sua perspectiva age, no íntimo, contra a naturalidade do mundo. Naquele que se educa pelo “coração” logo aflora o sentimento da revolta, como um grito ou soluço contido por vários anos de repressão: “A palavra Revolta veio de repente brotar-lhe à fonte seca da alma”.²⁶⁷ Mas existe uma diferenciação básica entre os heróis de Rolland e os anti-heróis de Oswald. Cremos que é uma questão, no final das contas, mais de gradação do que de alteridade.

²⁶⁶ ANDRADE, O. de. *A escada*, p. 25.

²⁶⁷ ANDRADE, O. de. *A escada*, p. 57.

Em virtude da concepção de herói buscada por Rolland, os anti-heróis não aparecem, entretanto, com rigor e exatidão em *Jean-Christophe*. Os tipos, apesar de miseráveis e constantemente massacrados, são íntegros demais para serem considerados anti-heróis no sentido estrito. Ainda há uma soberbia. Para ser anti-herói é preciso, descontada a intertextualidade que lhe é imanente, estar e permanecer na lama. É não participar de milagre algum e é, em outras palavras, não ser socorrido pelo escritor. Como um exemplo, vejamos a principal musa idealizada de Christophe, Corinne, cujo nome de batismo, Antoinette, intitula um dos volumes da obra. Antoinette, assim como Alma, é resultado da ruína de uma família tradicional rural. Obrigada a deixar o campo com seu irmão Olivier, sustenta e financia os estudos do irmão em Paris com o trabalho mal remunerado de professora de canto e artista itinerante de teatro. Mesmo rebaixada socialmente, Antoinette mantém-se fiel aos valores herdados da família (a honradez e a perseverança da mãe, por exemplo) e testemunha, antes da morte, a aprovação do irmão na Escola Normal. Olivier, intelectual e poeta, morreria, mais tarde, em confrontos de protesto com a polícia. De algum modo, Antoinette carrega a bandeira da luta e da perseverança. A queda foi para ela glória e demonstração de coragem. Sua moral é maior que a situação.

Isso posto, o caminho trágico da família Jeninn, que se cruza com o destino de Christophe, mostra claramente o orgulho e a dignidade do indivíduo que, mesmo lançado à classe dos excluídos, mantém certa fé “objetiva” e ainda otimista na luta pela sobrevivência. Isso serve, ao final, de espelho para os leitores. Não é o que ocorre com a trajetória de Alma. A visão de mundo do personagem oswaldiano é imensamente precária para que possamos tirar algum proveito dela. Para que possamos, enfim, nos apegarmos e nos identificarmos com ela. Moralmente inferior (quando adotamos o critério estritamente moral), não há nada que engrandece a atitude de Alma e que nos faz sofrer por ela. Mesmo assim, chafurdada na lama, o narrador parece querer-lhe bem, dignificando-a. Nisso reside, a nosso ver, o valor anti-heróico. O personagem vale, assim, por sua existência simplesmente trágica, infrutífera, banal e idiota.

Relembrando Milliet, Alma sintetiza grande parte das heroínas de *Jean-Christophe*, mas com a ressalva de que sua condição está e é mantida para baixo. Por isso, ela não se identifica exatamente com nenhuma delas. A mais próxima seria

Françoise. Christophe se envolve casualmente com essa atriz e estabelece um tipo de relação muito parecido com o relacionamento de Jorge e Alma: “O amor de ambos não era uma paixão egoísta. Era uma amizade profunda, na qual o corpo exigia o seu quinhão”.²⁶⁸ Como na *Trilogia*, Françoise tem um amante que a maltrata:

— Desprezo-o— disse ela— como a lama dos meus sapatos; e fico trêmula de raiva quando penso que o amo, que bastaria que ele me fizesse um sinal para que eu me humilhasse ante esse miserável. Mas, que posso fazer? Tenho um coração que não ama nunca o que o meu espírito quer.²⁶⁹

Depois do flagrante diálogo Christophe/Jorge, é com esse tipo de personagem que a *Trilogia* mantém proximidade. Françoise está na bancarrota de seu espírito e, pelo que a narrativa indica, obterá uma pequena vantagem.

A história de Françoise e Christophe é uma gota no oceano narrativo de Rolland. Extraído de *As amigas*, o autor dedica apenas 27 páginas (pp. 262-289) ao assunto. Françoise é sacada repentinamente do livro, sob o pretexto de ter sido oferecido a ela um contrato na América. Sua importância na narrativa é, por isso, minimizada. Acharmos, entretanto, que o gérmen da *Trilogia* encontra-se justamente nesta historietta, pois há nela a inscrição de uma atriz que se prostitui para ter alguma chance no teatro, cujo perfil de “adolescente”, quase infantil, está bem próximo ao de Alma.

Por outro lado, a trajetória de Alma, bem como a dos demais personagens anti-heróicos, é descendente. Alma está meio palmo abaixo de Françoise. Alma, como dançarina de cabaré, não se beneficia da situação. Françoise, ao contrário, obtém certa ascensão na profissão, uma melhoria em função da negociação de seu corpo. Outra diferença crucial é a introdução, desde o primeiro volume, de Alma. Só depois, nos demais volumes, é que Alma vai lentamente perdendo espaço à medida que Jorge vai incorporando-a, assumindo o papel de protagonista na narrativa.

Ora, a *Trilogia* é um livro reconhecido pela crítica por tomar como modelo pessoas ligadas, direta ou indiretamente, à vida do escritor. É também reconhecido por revelar um flagrante teor autobiográfico.²⁷⁰ Diante dessa argumentação, temos a

²⁶⁸ ROLLAND, R. **As amigas**. In: *Op. cit.*, p. 278, vol. IV.

²⁶⁹ ROLLAND, R. **As amigas**. In: *Op. cit.*, p. 275, vol. IV.

²⁷⁰ Com relação a esse assunto, veja-se o texto **O aluno de romance Oswald de Andrade**, de Mário da Silva Brito, em especial os tópicos “Os condenados— arquivo de vivências pessoais” e “Outros aspectos

impressão de que os personagens realmente não poderiam ter tido outra forma em face da vivência do escritor. Mas, se estamos pressupondo que a existência dos personagens da *Trilogia* é, antes de tudo, um intercâmbio literário, como analisar, por exemplo, a passagem de *A escada*, onde Mongol (“Pagu”), ao surgir para Jorge (“Oswald”), completa a conversão do protagonista ao marxismo? De fato, essa é uma questão de difícil resposta. No entanto, se voltarmos os olhos para os personagens de Rolland, encontraremos uma versão parecida com essa situação. Quando Christophe estava exilado em Paris (já desiludido com a alta roda parisiense e, ainda, sem o prestígio do público), aparece e desaparece, como do nada, Sidonie, que lhe abre as portas do verdadeiro mundo proletário:

Desde que Sidonie lhe falava nos sofrimentos silenciosos das almas humildes, que lutam sem lamentar-se, em todos os recantos da terra, ele esquecia-se nelas. Christophe, que ordinariamente não era sentimental, tinha agora acessos daquela ternura mística, que é a flor da fraqueza.²⁷¹

Sidonie dá a Christophe a legitimidade para a luta. O natural senso crítico do músico alemão é adocicado com a ternura da francesa Sidonie. Com isso, razão e sentimento (o “coração rollandesco”) se encontraram. Essa união foi também vista pela crítica de Rolland como uma explícita tentativa de união dos dois povos (Alemanha e França), países até então estigmatizados pela guerra franco-alemã.

Retornando à *Trilogia*, como Jorge já conhecia a vida dos miseráveis de São Paulo (e já tinha um “coração rollandesco”, talhado sobretudo pela arte), Mongol mostra-lhe uma alternativa racional para a resolução do impasse dos dramas pessoais do escultor, fazendo-o crer, ao mesmo tempo, na importância da luta revolucionária para a transformação do mundo. Mongol dá-lhe, portanto, o senso crítico que lhe

autobiográficos”. O texto de Silva Brito pode ser encontrado no volume *Alma*, de Oswald de Andrade (Ed. Globo, São Paulo, 1990). Outro texto, mas agora de Antonio Candido, mostra com pertinência certa transposição da experiência de Oswald ao estilo narrativo, presente tanto na *Trilogia* como em demais obras do autor. Trata-se de **Oswald viajante**, artigo de 1954, podendo ser encontrado em *Vários escritos* (Ed. Duas Cidades, São Paulo, 1995). Nas páginas 63 e 64, Candido associa o que chama de “estilo viajante” ao “estilo telegráfico”, confessado pelo próprio Oswald, e comenta dois trechos da *Trilogia* de forma ilustrativa. Além dos textos desses autores, há vários outros de outros autores que buscam uma correspondência entre Oswald e pessoas de sua época no texto literário do autor, porém, constatamos que não apresentam nada de novo realmente válido, pois partem, geralmente, de Silva Brito, como fonte primária de pesquisa.

²⁷¹ ROLLAND, R. **A feira na praça**. In: *Op. cit.*, p. 204, vol. III.

faltava: “Fizera-o ler os revolucionários sociais e conhecer os pintores murais mexicanos”.²⁷² Isso, de alguma forma, age em Jorge com efeito parecido em Christophe, porque Mongol finaliza, no espírito de Jorge, assim como o fez Sidonie em Christophe, o processo de formação moral e intelectual do personagem. Porém, quando a *Trilogia* chega a esse ponto, acaba. *Jean-Christophe* prossegue. Não se pode mais prever o que teria acontecido com Jorge. Na obra de Romain, Christophe percorrerá, ainda, um longo caminho, adquirindo prestígio na música, fazendo novos relacionamentos amorosos, perdendo companheiros de luta e elaborando novas fugas espetaculares. Voltando à crítica sobre Oswald, para nós, o caso Sidonie é suficiente para contradizer o senso comum de que Mongol teria sido, única e exclusivamente, inspiração decorrente do relacionamento de Oswald com Patrícia Galvão (Pagu). Não nos é absurdo imaginar que, no momento de criação de Mongol, Oswald tivesse em mente a cena da assistência de Sidonie a Christophe. A essa cena, poderia, então, ter acrescentado suas experiências pessoais.

Há, na definição de herói proposta por Rolland, uma inevitável contradição, que parece ter migrado para a literatura de Oswald com a mesma complexidade. Em Rolland, como temos observado, aparecem duas visões sobre o herói, mas que estão de tal modo entrecruzadas na obra que não se pode separá-las nitidamente. A primeira noção, já vista por nós, é a de que o personagem deve (re)agir com o coração. Não se pode trair esse apelo, sob pena de as convenções sociais acabarem realizando no indivíduo uma falsa identidade, que se agrava com sucessivas crises. Essa noção determina grande parte do sofrimento dos personagens do romancista francês. Veja-se o caso de Jacqueline, por exemplo. Uma vida inautêntica leva ao esfacelamento da moral, do espírito e ao desespero. Há, de modo oposto, a deslumbrante vida de Grazia. Nela, a educação pelo coração, e não pela convenção, fez uma mulher livre e sem preconceitos. Na *Trilogia*, Jorge d’Alvelos passa por algo semelhante. Suas sucessivas crises revelaram a vida falsa que levava, fruto da educação patriarcal, católica e colonialista que recebera. Sob essa moldura, Jorge surge com um ideal postiço, que não está em sintonia com o interesse velado de seu coração. Para vencer esse

²⁷² ANDRADE, O. de. *A escada*, p. 58.

impasse, precisaria desfazer o nó de sua formação burguesa. Mas qual seria, então, a receita para superar isso?

Não basta ter coração, é preciso ter algo a mais:

1° Olhos livres, claros e sinceros, como os têm os homens da natureza— aqueles *Huronianos*— que Voltaire e os Enciclopedistas faziam vir a Paris, a fim de satirizar, pelo contraste da ingênua visão daqueles indígenas, os ridículos e os crimes da sociedade do seu tempo. (...)/ 2° Ver e julgar são apenas o ponto de partida. Depois, a ação. (...). Um *Ingênuo* do século XVIII poderia bastar à zombaria. Mas é muito frágil para o rude combate de hoje. É preciso de um herói.²⁷³

Para ser protagonista, é preciso ter uma mirada externa e clara. É preciso, além de compreender o próprio coração, julgar e agir no mundo. Christophe é o representante cabal desse modelo. Com o coração de um ingênuo (puro), observa a sociedade em sua volta, decepciona-se, revolta-se e engaja-se na luta por um mundo melhor: “/.../ embora fosse um puro artista, misturava muitas vezes à sua arte preocupações estranhas à arte; atribuía-lhe uma missão social”.²⁷⁴ Ora, quando o protagonista racionaliza o seu próprio sentimento e opta entre uma coisa ou outra, a “naturalidade” propriamente do sentimento perde o encanto, a sua fugacidade, e a direção do próprio destino individual torna-se óbvia demais para si e para os outros. Eis a contradição. O destino de Christophe é algo induzido, e o seu coração se perde ante a formatação da razão. Com isso, o autor forja uma abstração no herói que não nos parece “natural”. A subjetividade é objetualizada e passa a representar um estado de espírito contestatório que não é mais do indivíduo, mas algo coletivo.

Além de tendenciosa, a imaginação do personagem, nesse caso, é controlada e vigiada. Isso ocorre com Christophe e também com Jorge d’Alvelos. O personagem de Oswald é, nesse sentido, artificialmente lapidado, para que reaja de acordo com a intenção ideológica do autor. Desse modo, para o leitor atual de Rolland ou de Oswald, a expressão dos personagens “menores”, que só agem pelo coração, acaba parecendo muito mais espontânea e grandiosa do que a figuração desses protagonistas. Nos personagens de “primeiro plano”, a imprevisibilidade, a entrega sem reservas à vida se perdem um pouco. Além do mais, a idéia de se construir um personagem engajado, que

²⁷³ ROLLAND, R. *Op. cit.*, *loc. cit.*, p. XVI, vol. I.

²⁷⁴ ROLLAND, R. **A sarça ardente**. In: *Op. cit.*, p. 196, vol. V.

refletisse a orientação ideológica do autor, serviu, apenas, para firmar a posição do escritor à época, porque, do ponto de vista da expressão ou do intuito artístico, mostrou-se contraditório, mecânico demais, determinista e falso. Isso prova que, embora Oswald tenha publicado os volumes em tempos relativamente longos, manteve-se praticamente fiel ao mecanismo de disposição dos personagens de *Jean-Christophe*. A contrariedade do anti-heroísmo de Jorge é, na verdade, resultado da manutenção da crença inabalável de um herói salvador e iluminador, representante máximo da coletividade. Algo que fere o princípio do anti-herói por nós concebido, que é maioria na *Trilogia*. Sem receitas ideológicas, os anti-heróis, por sua originalidade simples e banal, propõem caminhos tortuosos, intrafegáveis, mas absolutamente coerentes com a natureza de sua racionalidade.

Em síntese, o herói de Romain Rolland está a meio caminho do anti-herói oswaldiano. O anti-herói não é, por sua fragilidade, um guia. É alguém que, tendo empatia pela vida, submete-se ou é submetido à mais dura prova. Sua vitória é a certeza da derrota. Ele subsume na própria ruína, constituindo um contramodelo a todo modelo literário idealista existente. Por outro lado, como já salientamos, pode haver um anti-herói paradoxista. Trata-se daquele que encerra o ideal da classe anti-heróica. Ao fim e ao cabo, se bem pensarmos, é também anti-herói (sem distinção), pois na História não há registro de sucesso definitivo de nenhum líder que tenha conseguido emancipar toda a comunidade de anti-heróis. A sede anti-heróica é também uma sede utópica. Aí está, talvez, a verdade mais trágica, cruel e mística que Rolland e Oswald quiseram imprimir. Na sociedade atual, a voz desses autores pode ser encarada de duas maneiras: foram ingênuos e românticos demais, assim como seus protagonistas; ou estamos a tal ponto tolhidos na imaginação, que não somos mais capazes de reconhecer um futuro que seja bom para todos, como esses autores desejaram.

Por hora, podemos concluir que a presença de Romain Rolland na obra de Oswald é realmente visível, pertinente e esclarecedora. A crítica inicial (Mário de Andrade e Sérgio Milliet) indicou essa presença no intuito de lançar Oswald numa tradição literária que contesta, através da literatura, os valores da sociedade da época. Esse espírito de contestação estava, pois, em sintonia com o grupo de escritores modernistas que se formava em São Paulo. Na *Trilogia*, é mantida a crença

revolucionária da literatura, dirigida contra a mentalidade da burguesia brasileira, através, pois, da elaboração de personagens, cujos ideais e sentimentos se aproximam dos personagens do romancista francês.

Por meio da análise e da comparação entre os personagens de *Jean-Christophe* e os personagens da *Trilogia*, verificamos, até o momento, que existe uma modulação entre eles. Embora semelhantes na humilhação e na opressão, os personagens oswaldianos não têm a malícia e o orgulho dos personagens de Rolland. Em outras palavras, diferentes dos personagens de *Jean-Christophe*, os personagens da *Trilogia* não têm halo algum, são ingênuos (no sentido de otários) e mais trágicos. Além disso, notamos que os personagens de *Jean-Christophe* procuram agir e lidar num mundo literário como decalques vivos de uma sociedade em ebulição. É provável que Rolland quera, por meio da literatura, fazer referência ao contexto da sociedade em que vivia com alguma exatidão, ao dar expressão a personagens submetidos a um meio injusto, mas não deveras intransponível, e ao misturar, também, suas próprias experiências pessoais. Por outro lado, quando falamos dos protagonistas Christophe e Jorge d'Alvelos, notamos que o escritor paulista manteve o caráter ambíguo do personagem de Romain Rolland, onde a educação pelo coração aparece aliada ao senso crítico e à revolta.

No caso de Oswald, quando procuramos ir a fundo na análise dos personagens, percebemos que a concepção de personagem tem uma outra origem. O modelo de personagem tomado pelo escritor é, basicamente intertextual (e não extratextual), fruto da relação de diferença e similaridade frente o rol de figuras literárias sedimentadas na cultura livresca do autor. Seus personagens surgem, assim, da contraposição ou, como agora estamos observando, da síntese e semelhança a outros personagens da literatura. Desse modo, Oswald procura, *a posteriori*, e não o contrário, dar expressão ou aparência de realidade ao modelo intertextual que adota, contextualizando-o com dados espaciais e temporais colhidos à sua época e aplicando, nesse modelo, vivências pessoais.

2.8. Do *roman fleuve* à síntese e ao fragmento

Como temos visto, as mulheres fictícias de Rolland estão pulverizadas na *Trilogia*. É possível reconhecer uma característica ou outra em cada uma das figuras oswaldianas. Na criação de Beatriz, podemos notar um misto de Antoinette (pela inacessibilidade e transcendência) e de Grazia (em face do revestimento da paisagem amorosa, sustentado por algumas passagens do reencontro da personagem com Christophe). Mesmo havendo afinidades, percebemos, entretanto, que Oswald foi habilmente diverso na expressão, no modo de tecer a crítica pelo meio literário. Na primeira leitura das cartas trocadas por Jorge e Beatriz, temos a impressão de que todo o conteúdo oriundo dessas missivas não vai além de um romantismo ultrapassado, sem nenhum acréscimo significativo para a narrativa. O que torna a leitura desinteressante. Mas, no conjunto narrativo, as cartas têm uma razão de ser. Elas põem em relevo uma dada condição sentimental que, depois de esgotada, caminha para a sua solução.

Contudo, a explicação é, para toda essa situação, desnecessária, altamente redundante:

Era assim que Mary Beatriz se destacava do passado como num gesto. Ela movia-se, andava. Ele permanecia quieto, vendo-a, numa frialdade contida do ânimo impávido. O seu amor revivia num restabelecimento de atitudes amigas e mortas. Voltavam as horas uma a uma./ Não podia continuar assim. (...).²⁷⁵

Se retirássemos o parágrafo inteiro, assim como muitos que se parecem, teríamos a impressão de que a totalidade da narrativa não perderia em importância. A narrativa não desfalaria, assim, a sua unidade. Isso nos faz indagar, imediatamente, sobre o perfil de leitor que Oswald buscava. Será que o escritor não estava suficientemente seguro com relação ao leitor que imaginava? Para um leitor culto, a redundância aborrece. Torna a narrativa lenta. Para o crítico formalista, é a morte decretada. A redundância, enfim, contraria a “estética da elipse”, tão valorizada no modernismo: “/.../ dentro da estética da elipse, a redundância foi sempre negligenciada, ou até mesmo rejeitada como *defeito*. Mas a redundância não deixa de ser uma

primeira leitura (microleitura) da intriga e, por extensão, do texto”.²⁷⁵ Trata-se da leitura, em primeira mão, daquilo que é lido.

O princípio da redundância pode ser, também, uma maneira de transgredir a ficção erudita, de impor sobre a convenção da expressão uma nota humana de vivacidade e espontaneidade. Na vida cotidiana, a redundância é um dos elementos que mais aparece, e por que não reproduzi-la no texto literário? Entretanto, o que faz da *Trilogia* uma obra do modernismo singular não é o uso isolado da redundância ou da elipse, já bastante conhecida. É, surpreendentemente, o choque alternado entre momento de imobilismo psicológico e momentos de grande azáfama, velocidade e instantâneos.

Em face disso, Oswald não faz uma literatura popular, de fácil assimilação. Isso explica, talvez, o pouco sucesso comercial da obra ao longo do tempo. Por outro lado, essa mistura também desagradou parte da crítica, que considerou, no cômputo final, uma obra desigual no que concerne à forma. Contudo, cremos que a alternância de cenas detectada em Oswald aparece primeiramente em Rolland, mas com o relaxamento do espaço respeitado, por se tratar de uma obra longa. Isso ajudou a tornar uma tomada e outra de modo mais suave, o que facilitou o decurso da leitura para o leitor. Não foi por acaso que, com *Jean-Christophe*, o escritor foi prêmio Nobel (1915). Nas cartas trocadas entre Christophe e Grazia, Rolland embute uma crítica aos valores da época na voz dos próprios personagens. Desse modo, a narrativa não sofre nenhuma “convulsão”, segue como um grande rio, como um *roman fleuve*, aliás, técnica introduzida e consagrada pelo escritor.

O sentimento de revolta em *Jean Christophe* aparece como nota dentro de uma partitura musical. A compreensão da literatura por meio da crítica musical parte do próprio escritor. No quadro da vida do personagem principal juntam-se fatores que o conduzem a movimentos mais bruscos ou de lentidão, mas sempre intimamente orquestrados, harmônicos em relação à natureza moral e psíquica que o define desde

²⁷⁵ ANDRADE, O. de. *A escada*, p. 17.

²⁷⁶ SANTIAGO, S. **Fechado para balanço (sessenta anos de modernismo)**. In: *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 90.

os primeiros volumes da série.²⁷⁷ Do nascimento à morte do protagonista, há uma tentativa consciente em fixar a natureza humana como “força natural”²⁷⁸, como um rio cujas águas, correndo abaixo vertiginosamente ou serenadas como um lago, chegarão invariavelmente ao seu destino, à imensidão do mar, como metáfora de libertação total.

Na *Trilogia*, a “sinfonia” narrativa foi sacrificada em função do caráter fragmentário do romance e sobretudo pela impaciência do escritor ao desenvolver com pressa, uma vez descartada a orientação cronológica, a constituição moral e psíquica de seus principais personagens. Apesar disso, podemos notar no episódio de Jorge d’Alvelos uma “força natural” como substrato, a dirigir veladamente o seu comportamento. Mas, essa força, por vezes, chega contraditoriamente ao sobrenatural por meio do religioso, como veremos no capítulo seguinte, assumindo um caráter quase adâmico. Em face dessas contradições, cremos que o *roman fleuve*, comprimido, aparece na *Trilogia* com uma ordem invertida. A libertação total não está exatamente na idéia de fim, mas na de (re)começo (gênesis).

A imagem bíblica de gênesis surge por meio do ciclo biológico do indivíduo. No momento em que a mãe guarda em seu ventre o filho, há aí o éden conquistado. Logo depois, entretanto, essa liberdade vai aos poucos sendo subtraída. Na infância, a criança tem sua liberdade vigiada e, na fase adulta, a perde em definitivo. Tanto a literatura de Oswald quanto a literatura de Rolland apresentam a sociedade como meio opressivo, mas a compreensão que dela fazem é bastante diferente. Isso se dá sobretudo na questão da revolta de seus personagens. A revolta de Christophe é para instaurar a naturalidade de uma liberdade que está no final de um processo. A revolta de d’Alvelos, com o sentimento de um adolescente, é fixada para retardar o processo linear e implacável do tempo cronológico. A própria figuração da narrativa em fragmentos já é uma surpreendente mostra daquilo que mais preocupa Oswald: a ditadura do tempo, que impede recomeços ou novas histórias.

²⁷⁷ Os volumes indicam três etapas na vida de Christophe: a)- A infância, a juventude, com a derrocada do sentimento de revolta. b)- As lutas na idade madura. c)- O triunfo e a serenidade, como “final da viagem”.

²⁷⁸ “Il y a des vies humaines qui sont de lacs tranquilles; d’autres de grands cieus clairs où voguent des nuages, d’autres des cimes déchiquetées. Jean-Christophe m’est toujours apparu comme un fleuve /.../”. ROLLAND, R. XVII Jean-Christophe à Paris. In: SAFFREY, A. (prés.). *Une amitié française*. Correspondance entre Charles Péguy et Romain Rolland. Cahier 7. Paris: Albin Michel, 1955, p. 135.

Com tudo isso, podemos dizer que a *Trilogia* contraria o plano motor do *roman fleuve*. Quando passamos em revista os personagens João do Carmo, Alma e Jorge d'Alvelos, vemos que eles são figuras “infantilizadas”, que resistem ao ingresso em definitivo à vida adulta. Desse desnível decorrem o sentimento de mal-estar social em do Carmo, a indiferença ao pensamento organizado em Alma e, em Jorge, a revolta à vida burguesa. A atitude deles é, portanto, sempre a mesma: procuram retardar ao máximo a apresentação de si como sujeitos adultos. Nenhum personagem de Oswald chega, enfim, à idade madura ou à serenidade como ocorre com Grazia e Jean na série de Rolland. Essa busca genésica, pensando assim, vai contra a fluidez natural e típica do rio. Por quê? Voltamos a insistir: os personagens da *Trilogia* são o meio pelo qual Oswald propõe uma volta adâmica em direção à liberdade total, cuja expressão é anterior à linguagem, à consciência individual e social.

Nesse sentido, consideramos a série de Oswald como uma variação criativa do *roman fleuve*. Propomos, no seu lugar, *roman écluse*. O que importa para Oswald são os momentos (níveis) do rio que permitem a volta, a subida e não apenas a descida. A eclusa é, por assim dizer, a imagem ideal. Entre uma elevação e outra (principalmente no momento da subida), a água ali represada aparece turva, violenta, perigosa e quase mortal. Nela, dois níveis se misturam (entrechoque de águas), o que virtualmente possibilita a volta através da religação de conjunções hídricas diferentes. Logo, os personagens de Oswald são “eclusas”, águas agitadas que anseiam a unidade do rio e, numa busca incessante, querem reencontrar a sensação da liberdade da origem perdida (João do Carmo, na literatura; Alma, na maternidade; e Jorge, na escultura). Entretanto, a eclusa, como construção artificial, fixa e humana, apenas torna latente a possibilidade de reencontro com a verdadeira nascente, absolutamente natural, marcada por sucessivas rupturas com águas sincompadas demais.

Cremos que a dialética todo/fragmento pode explicar também a concepção que os autores demonstram ter acerca dos seus personagens mais relevantes. A percepção que os autores expressam sobre os personagens centrais é distinta, mas a atitude emplacada neles acaba sendo, por fim, semelhante. Romain Rolland disse que, antes da redação dos volumes, a “alma” de Jean Christophe foi-lhe revelada, aparecendo-lhe de forma integral. O escritor francês manteve, como foco principal, a imagem de seu

personagem em todos os volumes da série. Isso, pelo que estamos sugerindo, só foi possível porque Romain Rolland tinha conseguido na figura de Jean Christophe a síntese que procurava. E, em decorrência dessa certeza, bem como do sucesso de público desde o início, a obra manteve o título original: *Jean-Christophe*. Na série, todos os demais personagens giram em torno do protagonista. Alguns, ofuscados em certa fase da vida de Christophe, reaparecem com maior relevo em outros momentos. Os títulos dos volumes estão sempre a indicar momentos ou fases mais importantes da trajetória desse protagonista tão marcante.

Com relação à *Trilogia*, não podemos dizer a mesma coisa. A começar pelo título geral da obra, que oscilou de *Trilogia do exílio* para *Os condenados*. Da mesma forma, os títulos dos volumes. De *Os condenados* (primeiro volume) para *Alma*, e de *A escada vermelha* (antes anunciada como a *Escada de Jacó*) para a *Escada*, simplesmente. Em face da ciranda de nomes, tudo levaria a crer que Oswald não tinha, como Romain Rolland, uma visão suficientemente clara acerca de seu principal personagem no conjunto da obra. Claro que essa suposição é falsa. Aliás, não podemos falar de um personagem principal na *Trilogia*. Nela, como temos visto, aparecem três: João do Carmo, Alma e Jorge d'Alvelos. Os títulos dos volumes não indicam, portanto, acidentes exclusivos à vida de um protagonista apenas. Cada título, considerando a ambigüidade do primeiro (Alma = espírito, Alma = personagem), são verdadeiras metáforas, podendo ser aplicadas à vida de qualquer indivíduo. Nesse sentido, parecem indicar portais temporais de ascensão mística na vida dos protagonistas, que convertem a experiência coletiva e individual dos personagens numa força cósmica. Os arquétipos de Oswald são, lembrando, figuras de massa: a “prostituta” que veio do interior, o escritor anônimo da cidade grande e o artista de educação burguesa. O narrador oswaldiano mostrará a metamorfose desses indivíduos, dentro de uma dimensão trágica e mística.

Logo, vemos que aquilo que mais importou na concepção do personagem em Oswald não foi a sua imagem global, mas justamente aqueles momentos decisivos, as passagens em que a existência modelar dos personagens se desdobra, transformando-se numa experiência singular e essencial. Daí a não evidênciação de um único personagem como principal e da negação em relatar a vida sem cortes de cada um deles. Isso permite, muitas vezes, que a atitude de cada personagem nos pareça em

primeira vista extremada e misteriosa. Bem diferentes do personagem principal de Romain Rolland, os protagonistas da *Trilogia* são, em face da focalização adotada, sempre inconsistentes e pouco reflexivos. Porém, a soma da experiência de cada um deles— João do Carmo, Alma e Jorge d’Alvelos— devolve ao leitor a imagem global do ser humano. No conjunto, reencontramos a expressão da “alma”, no seu aspecto natural e metafísico. Oswald, em resumo, consegue, por meio de personagens dispersos, fragmentos apenas, o efeito que Romain Rolland encontrou num só protagonista.

Na “escalada” dos personagens da *Trilogia*, Jorge d’Alvelos é aquele que mais se aproxima da cosmovisão idealizada de Jean Christophe. Para Romain Rolland, seu principal personagem é a exteriorização de um homem ideal, perfeitamente coerente com aquilo que o próprio autor sonhou em ser. Trata-se de alguém que exige sinceridade absoluta na obra de arte, honestidade na política e que manifesta revolta e indignação a qualquer tipo de mentira. Jean Christophe porta-se assim como homem de “ação criativa”, e os personagens com os quais manteve relações mais profundas, dão-lhe o suporte necessário. Olivier oferece-lhe o “pensamento criativo” e, Grazia, a “substância criativa”.²⁷⁹ Com isso, a ação de Christophe, na narrativa, é perfeitamente coordenada e absolutamente coerente.

Na *Trilogia*, Jorge d’Alvelos é também um homem idealizado de “ação criativa”, mas, por outro lado, age de maneira deficitária e pueril. Falta-lhe um pensamento crítico menos apaixonado e mais distanciado. Não há conexão direta entre João do Carmo e Jorge d’Alvelos. E a presença de Alma e sobretudo de Beatriz na sua vida aparecem-lhe ainda conturbada e inconclusa. Jorge d’Alvelos não pode retirar nenhum ensinamento mais consciente e profundo com os personagens de maior relevo: apenas os absorve e reage sentimentalmente. Em ambos (Jean Christophe e Jorge d’Alvelos) o amor tem um sentido negativo. Mesmo assim, d’Alvelos, com sua imaturidade, busca os mesmos valores que Christophe: a arte autêntica e a moral na política e na vida. O ser ideal de Romain Rolland é completo, quase perfeito; em Oswald de Andrade, é fragmentário, incompleto, mas impetuoso.

²⁷⁹ Cf. ZWEIG, S. *Romain Rolland. L’homme et l’oeuvre*. Trad.: D’Odette Richez. Paris: Aux Éditions de la Baconnière, s/d.

Por tudo isso, vemos que o livro de Oswald contrabalança a idéia de romance de formação burguesa. Jorge d'Alvelos não consegue atingir o ponto de equilíbrio através do apaziguamento entre o máximo de conscientização política e o mínimo de atitude pequeno-burguesa. Se essa média fosse alcançada no romance, teríamos a reapresentação da imagem da sociedade que o autor tanto questiona: equilibrada e conservada. O “mesmo” ultrapassaria o aspecto da redundância, constituindo-se como um “valor” a ser mantido. Entretanto, esse ajuste não foi feito na obra. O personagem sai da série em profundo conflito com o mundo. Logo, podemos dizer que o protagonista (assim como Alma e João do Carmo o foram, embora por meios diferentes) foi incapaz de “ajudar-se” no decurso da narrativa. Segundo Walter Benjamin, esse “não poder ajudar-se” constitui-se no valor que guarda a “durabilidade” do livro no leitor.²⁸⁰ É, pois, o leitor quem conserva a experiência do personagem com certas passagens do livro, tirando dele um ensinamento. Em outras palavras, o leitor vivencia e preserva a tensão provocada por d'Alvelos. Com isso, o romance retoma, inclusive, um sentido épico, na visão benjaminiana, como resposta à aparente crise do romance entre os anos 20 e 30.

Nossa constatação acaba, por fim, sendo confirmada, em parte, por Mário da Silva Brito, que denuncia no Oswald da *Trilogia* o interesse em fazer um *roman fleuve*, mas que, por um temperamento próprio do autor, acabou fazendo, com maior mérito (na opinião do crítico e jornalista), o romance de instantâneos e fragmentos.²⁸¹ Com certeza, Silva Brito está fazendo alusão aos romances *Memórias sentimentais de João Miramar* e *Serafim Ponte Grande*. cremos, entretanto, que Oswald tentou aliar, com originalidade, a técnica do *roman fleuve* à técnica cinematográfica. E isso pode ser sentido, na *Trilogia*, quando observamos os momentos de lentidão e rapidez na narrativa.

É característica do *roman fleuve* certa monotonia e resistência às bruscas mudanças, em que a consciência do personagem parece ser um obstáculo permanente à vida na cidade. Em outras palavras, o *roman fleuve*, além de servir como painel de uma época, como indica Silva Brito, é, também, uma forma de revelar o estado de

²⁸⁰ BENJAMIN, W. **A crise do romance. Sobre *Alexanderplatz*, de Döblin.** In: *Obras escolhidas I*, p. 59.

²⁸¹ SILVA BRITO, M. da S. **O aluno de romance Oswald de Andrade.** In: *Op. cit.*, p. 28.

consciência do personagem em conflito com o meio. Por outro lado, a técnica cinematográfica, como já salientamos em momentos anteriores, impede a visualização da consciência do personagem em moldes tradicionais. Desse modo, a cinematografia possibilita visualizar apenas a movimentação (lenta, apática e melancólica) do personagem diante do meio, muito mais dinâmico que ele, que é a cidade. É, pois, a partir desse atrito, entre a movimentação psicológica do personagem (*roman fleuve*) e a dinâmica do meio (modernidade), que pensamos na existência de duas formas narrativas, conflituosas entre si, presentes na *Trilogia*. O efeito seria a sensação, agonizante, de um choque entre um mundo interior, cujas horas tardam a passar, com um mundo exterior, onde o tempo é sempre frenético e impessoal.

Entretanto, o “entrechoque narrativo” (adotamos esse termo na falta de um outro mais apropriado) não pode ser confundido com o modo de narração adotado em outras obras de Oswald, particularmente na série *Marco Zero*. Candido, em texto antológico, alude a John Dos Passos (1896-1970) como exemplo de escritor que soube fazer uma literatura onde os personagens aparecem “soltos”, livres ideologicamente.²⁸² Algo que Oswald parece ter buscado em *Marco Zero*.

Além dessa correspondência, houve, em certos momentos, um gradativo intercâmbio entre os autores. Quando da publicação de *Marco Zero*, John Dos Passos chegou a convidá-lo para traduzir ao inglês, mas a proposta, como conta Boaventura, não foi adiante.²⁸³ Para o historiador Antonio Celso Ferreira, o que aproxima a série *Marco Zero* da obra de Dos Passos é sobretudo a técnica cinematográfica como forma de expressar a simultaneidade. Por meio da cinematografia, a contraposição de planos conduziria a sínteses conceituais revolucionárias.²⁸⁴ Assim, com base nas colocações de Candido e Ferreira²⁸⁵, a intenção ideológica, traduzida numa linguagem cinematográfica, é o principal elemento que liga *Marco Zero* à obra de Dos Passos.

²⁸² CANDIDO, A. **Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade**. In: *Vários escritos*. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995, p. 95.

²⁸³ BOAVENTURA, M. E. **Para lá do trapézio sem rede (1943-1954)**. In: *O salão e a selva: uma biografia ilustrada de Oswald de Andrade*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP; São Paulo: Editora Ex Libris, 1995, p. 209.

²⁸⁴ FERREIRA, A. C. **O escritor e seus caminhos**. In: *Um eldorado errante: São Paulo na ficção histórica de Oswald de Andrade*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1996, p. 24.

²⁸⁵ Sem avançar efetivamente na relação entre *USA* e *Marco Zero*, Ferreira, entretanto, não deixa de enfatizar a proximidade entre uma obra e outra: “/.../ tanto pela temática como pelas técnicas

Esse escritor norte-americano e socialista engajado publicou sua trilogia *USA* nos anos de 1930, 1932 e 1936, que corresponde às obras *The 42 and Parallel* (*Paralelo 42*), *1919* e *Big Money*. Há traduções, no Brasil, apenas dos dois primeiros volumes da trilogia. No estudo da *Trilogia* de Oswald, podem interessar sobretudo os primeiros volumes da trilogia de Dos Passos (*Paralelo 42* e *1919*), pois antecedem a publicação de *A Escada Vermelha* (1934). Ferreira conta que Oswald conheceu Dos Passos em uma de suas viagens à Europa. Mas, para Maria Augusta Fonseca, Oswald teria começado a ler efetivamente Dos Passos, juntamente com outros autores, somente por volta de 45/48: “Por essa época lê os grandes escritores americanos modernos: William Faulkner, John dos Passos, Ernest Hemingway, John Steinbeck. Começa a se entusiasmar pela filosofia existencialista do francês Jean-Paul Sartre”.²⁸⁶ Embora Oswald, pelo visto, tivesse tomado conhecimento da literatura de Dos Passos depois da elaboração de sua *Trilogia*, há de se reconhecer que ambos os escritores tiveram raízes mais ou menos comuns. Dos Passos e Oswald tiveram a influência, desde cedo, dos cineastas David Wark Griffith e Sergei Eisenstein.²⁸⁷

Isso posto, cremos que, descontada a proximidade genérica com o cinema, a *Trilogia* de Oswald marca distância da trilogia de Dos Passos. Na *Trilogia* não aparecem variados ângulos/tomadas de perspectiva que expressam discursos socialmente distintos. A perspectiva, nesse particular, advém de uma mesma fonte, isto é, a de um único sujeito. Porém esse sujeito é um “sujeito fraturado”, de modo que o mosaico se faz na narrativa em decorrência das múltiplas tomadas baseadas na interioridade de um mesmo agente social, no qual a subjetividade é flagrante. Em outras palavras, há, na *Trilogia*, a tentativa de captar, cinematograficamente, os variados estados de alma do indivíduo, e não a intenção de compor um quadro/painel ideológico à Dos Passos. Na trilogia de Dos Passos, a sociedade *yankee* aparece fracionada (dividida nitidamente em classes), multidões anônimas e capitalismo em desenvolvimento, como se fossem *scripts* de cinema, manchetes de jornal e *flashes* de

empregadas, havia proximidade entre *MZ* e a trilogia *USA*, esta, igualmente, um painel da história imediata”. FERREIRA, A. C. *Op. cit.*, *loc. cit.*, pp. 24-25.

²⁸⁶ FONSECA, M. A. **O político e a utopia**. In: *Oswald de Andrade, 1890-1954: biografia*. São Paulo: Art Editora: Secretaria de Estado da Cultura, 1990, p. 252.

²⁸⁷ Da parte de Dos Passos, veja o trabalho de Robert Gorham Davis (*John dos Passos*. Trad.: Lígia Junqueira. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1964).

rua.²⁸⁸ Na *Trilogia* de Oswald, há o recorde da sociedade paulistana, como se fosse elaborado por meio de um único observador, que, caloroso, opta pela perspectiva dos de baixo, sob a rubrica anti-heróica. Com sua lente, Oswald se esforça em mostrar a tragédia dos de fora (excluídos), dos anônimos. Dos Passos, por sua vez, contempla a tanto a tragédia dos pobres quanto a dos ricos, com um forte apelo ideológico embutido. Sucesso e poder podem ser vistos, em Dos Passos, como o desagregamento da família tradicional e o início da tragédia americana.²⁸⁹ Na trilogia brasileira, Oswald não acompanha a vida dos economicamente poderosos. Aliás, na *Trilogia*, não é a entrada de dinheiro que desgraça a família, mas a falta mesmo. Uma realidade bem diversa daquilo que viveu a sociedade americana em inícios do século XX, que redundou em uma concepção de liberdade ligada à capacidade de poder consumir.

Ora, retomando a relação entre a literatura de Oswald com a literatura de Rolland, o “entrechoque narrativo” de que falamos é algo que, na obra de Rolland, está presente, mas de modo menos agressivo. A lentidão da vida psicológica de Christophe é, a todo o tempo, colocada frente a uma série de acontecimentos que, como numa narrativa popular estudada pelos formalistas russos, impulsiona o personagem a uma outra situação de conflito. Um dos momentos mais impressionantes, quando aparece claramente o embate da consciência pesada e lenta do personagem Christophe com a nova ordem e ritmo de vida que a cidade (Paris) exige a seus habitantes, está na abertura do volume **A feira na praça**: “A desordem na ordem. Ferroviários com roupas em desalinho e atitudes desabusadas. Viajantes a protestarem contra o regulamento, mas a este submetendo-se. — Christophe estava na França”.²⁹⁰ Mais adiante, temos:

Desceu à rua. A bruma de outubro era densa e picante: havia no ar aquele cheiro enjoativo de Paris, no qual se misturam as exalações das usinas dos subúrbios e o hálito pesado da cidade. Não se enxergava a dez passos de distância. A luz dos bicos de gás tremia como uma chama prestes a extinguir-se. Na semi-obscuridade, uma multidão escoava-se em torrentes contrárias. Os carros cruzavam-se, chocavam-se uns nos outros, obstruindo a passagem e represando o trânsito como um dique. Os cavalos escorregavam na lama gelada. As injúrias dos cocheiros, as buzinas e as campainhas dos bondes faziam um barulho ensurdecador. Esse rumor, essa agitação, aquele cheiro, causaram espanto a Christophe. (...) A multidão era cada vez mais densa; Christophe assombrava-se ante o número de fisionomias viciosas, de vadios suspeitos, de mendigos miseráveis, de raparigas

²⁸⁸ FERREIRA, A. C. *Op. cit.*, *loc. cit.*, pp. 24-25.

²⁸⁹ Cf. WRENN, J. H. *John dos Passos*. Trad.: Wamberto Ferreira. Rio de Janeiro: Lido, 1961.

²⁹⁰ ROLLAND, R. **A feira na praça**. In: *Op. cit.*, vol. III, pp. 5-6.

caídas com cheiros repulsivos. (...) A barafunda de veículos tornou-se inextricável. Um cavalo escorregou e caiu de lado; o cocheiro chicoteou-o com brutalidade, para obrigá-lo a levantar-se; o desgraçado animal, apertado pelos arreios, agitava-se e tornava a cair lastimosamente, permanecendo imóvel como se estivesse morto. Esse espetáculo banal foi para Christophe a gota d'água que faz extravasar a alma. As convulsões daquele ser miserável ante olhares indiferentes, fizeram-no sentir com tal angústia a sua própria insignificância entre aqueles milhares de criaturas, que a repulsa que se esforçava em dominar, havia uma hora, por aquele rebanho humano, aquela atmosfera poluída, aquele mundo moral inimigo, irrompeu com tal violência, que ele se sentiu sufocado. Sobreveio-lhe uma crise de pranto. (...).²⁹¹

A percepção da realidade nova surge ante Christophe pelos órgãos do sentido. O tempo— úmido e nebuloso— é introduzido pela “bruma de outubro”. O protagonista contempla, pelo campo visual restrito, um cenário composto por pessoas, animais e artefatos que se agitam, sem poder precisar, entretanto, a trajetória de cada um desses elementos. Juntam-se a essa cena odores e ruídos diversos. Com essa movimentação, há choques sucessivos que dão a impressão de que todos— pessoas, carros, bondes, carroças e animais— disputam de forma dramática uma melhor posição na geometria exígua da rua. O espetáculo gera em Christophe a sensação de que a cidade é marcada pelo descontrole sensitivo e rítmico, uma vez que veículos modernos ombreiam com carroças. Esse descontrole evolui para perdas mais substanciais. A disputa tumultuada da rua, como microcosmo da cidade, subtrai dos indivíduos o decoro e a dignidade.

Como um *raisonneur* emotivo e melancólico, o personagem se identifica com as figuras “atrasadas” e “violentadas” da cidade, com a multidão amorfa que se debate. Identifica-se até mesmo com a cena, onde um pobre animal se recusa a obedecer ao dono, atravancando ainda mais o trânsito caótico da cidade. Diante disso, é difícil não relacionar o personagem Jorge d'Alvelos com o personagem de Rolland de maior relevo. Jorge, assim como Christophe, reluta perante uma modernidade compulsória, que parece reduzir a multidão a um conjunto de objetos obsoletos e desajustados. E, assim, segue a narrativa com o surgimento de outros episódios e acontecimentos, diante dos quais Christophe irá reagir. Ao final, Christophe se ajeita em Paris, cidade que, em primeira vista, parecia-lhe tão estranha e hostil.

²⁹¹ ROLLAND, R. **A feira na praça**. In: *Op. cit.*, vol. III, pp. 5-6.

No texto de Oswald, a inscrição da modernidade ocorre também pela presença de elementos arbitrários entre si:

No Jardim Público aberto, a natureza, despenteada e matinal, arfava ao vento. Atravessou-o em reta; saiu. Encaminhou-se por esquinas populosas e pobres. Estava no Bom Retiro. Desceria até lá embaixo, até as várzeas finais da cidade. Levava, no seu bojo crescido, o filhinho que vivia, que seria seu amigo.

Bondes passavam pejados de populares, garotos brincavam em bandos maltrapilhos, carroças iam lentamente.

Chegara a uma rua sem calçamento que se perdia no campo. Penetrou numa estrada terrosa aberta na relva pisada. Em sua frente, desenhou-se a sinuosidade do terreno onde corria o Tietê. Num porto quieto, carroças recolhiam areia. E o rio apareceu de vidro, à flor das margens calvas.²⁹²

Bondes “pejados” e carroças lentas ocupam um espaço, a rua, onde crianças indiferentes o tomam como recreação. A dicotomia, marcada sobretudo pela presença dos meninos, caracteriza a faceta da modernidade assumida pelo texto oswaldiano. Como no texto de Rolland, a rua (ou intermediações) da periferia é o centro da descrição. Porém, não há, na tomada oswaldiana, a referência direta às fábricas. Em vez disso, a descrição encerra com a referência ao “porto quieto”. Trata-se de um meio extrativista e não da indústria de produtos manufaturados. Essa diferenciação nos faz pensar que a modernidade representada na *Trilogia*, embora ainda marcada por contrates, aponta para interpretações distintas. Em Rolland, a vida “moderna” está em seu estado pleno (confuso), sendo todos os indivíduos obrigados a (con)viver sob seus auspícios. Daí a dificuldade em silhueta a cidade. A “bruma”, nesse sentido, age como metáfora escondida para dizer a modernidade. Ao passo que, no texto de Oswald, há uma modernidade aparentemente menos agressiva, pois elementos arcaicos e exógenos se juntam a outros sem, no entanto, se misturar efetivamente ou reagir. Logo, é possível perceber a “sinuosidade” das coisas. Desse modo, a cidade aparece em silhuetas (e não em silhueta apenas) mais claras, passíveis de descrições mais objetivas. O uso da metáfora, por exemplo, indica contornos, embora desorganizados, que não escapam entretanto do campo visual: a “natureza despenteada” e o rio vítreo, em contraste com as margens desmatadas (“calvas”), trazem uma idéia de

²⁹² ANDRADE, O. de. *Alma*, p. 70.

modernidade transparente, em vez de opaca. Mas, em função da técnica adotada, a cinematografia, o narrador nunca nos apresenta a imagem integral da cidade.

Por vezes, a narrativa de Oswald propõe uma modernidade “cordial”, que procura aparar as arestas das contradições:

Ficara manhãs inteiras no quarto, a ler, a rodar, a descobrir pela janela o estirão de ladeira, com árvores nos canteiros de grama, entre asfaltos largos. Automóveis passavam buzinando; bondes lá embaixo cruzavam-se. E desfilavam mulheres, escolares, prostitutas, mendigos— era o seu drama de grande espetáculo. Havia uma sorveteria em frente, quase ao lado do Conservatório: um sujeito gordo e sujo bocejava e servia lentamente os fregueses, tirando o troco de uma bolsa a tiracolo.²⁹³

Através do olhar de Jorge, notamos que a)- árvores e asfaltos, b)- carros e bondes, c)- pessoas de diversas classes e c)- amadorismo profissional (“sujeito gordo”) e consumidores (“fregueses”) convivem harmoniosamente na cidade. Esse aparente equilíbrio está, entretanto, em descompasso com o sentimento de Jorge d’Alvelos.

Enfim, a maior contribuição de Romain Rolland presente no Oswald da *Trilogia* está, a nosso ver, no compromisso moral que o escritor deve assumir na atividade estética.²⁹⁴ Toda obra— estrutura, personagens, expressão e ideologia— está a indicar a posição moral do escritor. Com a *Trilogia*, Oswald crê numa renovação artística no país intimamente ligada ao senso de justiça que defende. Nela, o escritor aparece como guia para a sociedade no plano estético, em face da experimentação artística, e moral, pois exige de seus leitores, diante da focalização que adota, um olhar mais fraterno, porém não menos crítico, que incide nos perseguidos ou condenados à marginalização. Suspeitamos, com isso, que os escritores russos modernos também chegam a Oswald pela intermediação de *Jean-Christophe*.

Vimos que a ordem dos acontecimentos em *Jean-Christophe* não chega a conturbar a capacidade de absorção do personagem, porque, em função do método aplicado, a obra está espacialmente relaxada, dividida por longas partes, em dez volumes. A série de Rolland aborda da infância à velhice do principal personagem. Na *Trilogia*, a história de Jorge, bem como a dos demais personagens, está drasticamente

²⁹³ ANDRADE, O. de. *A estrela de absinto*, p. 61.

comprimida, e a ordem dos acontecimentos parece se impor à capacidade de absorção de cada personagem. Isso gera, no leitor, um grande estranhamento, isto é, a sensação de agonia crescente, de desespero e de sofrimento extremado. O “entrechoque” cria, portanto, uma situação narrativa de sufoco, cuja negociação com o leitor soa desfavorável. Inicialmente, o estado de horror, gerado por essa compreensão, repele o leitor, em vez de cativá-lo. Trata-se de uma dialética de leitura a ser vencida. Assim, vemos que, com a *Trilogia*, Oswald soube temperar o desespero humano de forma intensa, com o uso sincopado de momentos de imobilismo e momentos de frenesi narrativo.

²⁹⁴ Rolland reconhece a presença da literatura russa, sobretudo a de Tolstói, na sua obra e na concepção de moral que defende. Cf. LEVY, A. R. **Le devoir de l'artiste**. In: *L'idealisme de Romain Rolland*. Paris, A-G Nizet, 1946.

2.9. Vanguardas européias e forma literária

Na *Trilogia*, a busca de uma arte primitiva como contestação ao pensamento ocidental obedece, parcialmente, às leis apontadas por Candido: “As terríveis ousadias de um Picasso, um Brancusi, um Max Jacob, um Tristan Tzara, eram, no fundo, mais coerentes com a nossa herança cultural do que com a deles”.²⁹⁵ Na obra de Oswald, a simulação de uma vida primitiva não é sinônimo, ainda, de ajuste entre o “universal” e o “particular” da teoria de Candido. É preciso tomar certo cuidado em relação a isso quando falamos da *Trilogia*, sob pena de anteciparmos uma questão de vanguarda artística já que, no tempo do primeiro volume da *Trilogia*, Oswald não deixava ainda transparecer nenhuma referência suficientemente clara e formalizada a respeito. Com Tarsila, Oswald conhecerá os autores de vanguarda a partir de 23, em viagem pela Europa. Mesmo assim, segundo Candido, o embrião do Oswald, como teórico do primitivismo, anuncia-se no exílio de d’Alvelos, em uma das passagens do terceiro volume: “A escada possui /.../ o episódio da ilha, extraordinariamente belo, onde vemos as qualidades de poesia e de expansão do eu que fizeram de Oswald de Andrade /.../ um teórico do primitivismo”.²⁹⁶ Rodeado de verde e horizonte marítimo, o contexto primitivista concebido por Candido não supera, como já salientamos, a topologia literária baseada na síntese universal/ particular, mas parece seguir na mesma direção.

Mesmo deficitário, vemos que o cunho primitivista de d’Alvelos, antes de seu exílio na ilha, está também representado em suas esculturas. Dentro da linha “histórico-política”, d’Alvelos traça o perfil da civilização vencedora que, a custo de sangue e opressão, tornou a vida moderna insuportável. Com isso, Jorge parece capitular e exorcizar a História do Mal através da representação de imagens, recontando-as sob o ponto de vista dos vencidos, das culturas subordinadas, “inocentes”, “naturais” e, portanto, “primitivas”. Como representação, e não como forma literária, a questão do primitivismo aparece na *Trilogia* como objeto dissimulado e dialógico de referência pelo qual o escritor ataca o paradigma da sociedade em que vive. Pensando assim, o clima

²⁹⁵ CANDIDO, A. **Literatura e cultura de 1900 a 1945**. In: *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 4. ed. São Paulo: Editora Nacional, 1975, p. 121.

²⁹⁶ CANDIDO, A. **Estouro e libertação**. In: *Op. cit.*, p. 48.

naïf da série está, antes de tudo, abraçado pela posição subjetiva do narrador (sabiamente articulado pelo autor) que, marcado pela variedade de conflitos metafísico-religiosos, recupera caracteres mínimos humanos com o máximo de zelo e preocupação artística.

Em outras palavras, Oswald, bastante cômico da arte que fazia, tenta expressar a vida interior do narrador através do contato íntimo com objetos, paisagens e “pessoas”. Por isso, fica difícil não aceitar certos momentos da *Trilogia* como transposições felizes de algumas telas de Georges Rouault (1871-1958). Notamos certa preferência do pintor por figuras anônimas pobres, sofredoras e idiotas. Elas são sublimadas pela dor de Cristo. Porém, como compreendeu André Malraux²⁹⁷, Rouault não aceita o universo como explicação divina. Se houvesse um Deus na sua obra, concluiu Malraux, diria ao pintor que existe também um Satanás. O Mal está bem enredado. Como ser deprimente e impotente, Cristo— espécie de catalisador do sofrimento humano sentido por Rouault— participa da vida dos miseráveis.

O que une Oswald a Rouault, além do gosto artístico por prostitutas e *pierrots*, é o desenvolvimento de uma consciência cujo tema se liga à miséria do homem sem Deus. O Cristo de Rouault é também um ser (humano) sem conexão com o Criador, que se consome no pleno martírio. A angústia do pintor está estampada em todas as faces que pintou.²⁹⁸ O expressionismo, como movimento de vanguarda na pintura, apostou na revelação de uma realidade humana essencial em cores, ritmos e sínteses radicais. Como o pintor francês, o narrador oswaldiano excursiona pelos horrores do prostíbulo, do pecado e da decadência humana. Tudo isso acrescido ainda com os torneios de cores violentas do russo Vassili Kandinski (1866-1944). Em seguida, já envenenado pela vida antinatural da cidade, o narrador faz Jorge d’Alvelos recuperar no exílio a compreensão completa, natural e mística da vida.

Sem delongas, a cultura predatória do conquistador europeu enredou e aprisionou a humanidade e a sexualidade ao longo do tempo. É a geração vitoriosa, porque se tornaram mestres no cálculo e na sobrevivência. Essa cultura de “bárbaro”,

²⁹⁷ MALRAUX, A. **Un homme qui est. (Notes sur l’expression tragique en peinture).** In: *Hommage à Georges Rouault*. Paris: Société Internationale d’Art XX^e siècle, 1971, pp. 31-32.

²⁹⁸ Cf. **Toujours flagellé...**, 1922, pertencente ao conjunto *Miserere* (1917-1927), Pl. 3, 48,9 X 36,9 cm.

como demonstra um trecho da *Trilogia*, está diluída em festas populares e hábitos sociais antigos:

As moças, de cima dos carros, olhavam imperturbáveis, aparentando ignorar o convite lascivo dos maxixes espasmódicos. As suas mães tinham sido possuídas no *rendez-vous* dos cafezais, alinhados e verdes na sombra das oficinas, na aglomeração dos cortiços citadinos, no alarido das terceiras classes de paquetes, em travessias atlânticas...

Elas também saberiam entregar-se, belos animais, impassíveis, à espera do macho que viria. Pressentindo, em cada homem rapado e ágil, um irmão de destino e de passado transcontinental, elas prometiam nos olhos inteligentes, nos sorrisos alvos, nos contatos de carnes sólidas, pernas elásticas, seios duros, peles de seda, fazer a fecundação vitoriosa do futuro, num aperfeiçoamento de raça eleita.²⁹⁹

Oswald, com o artifício de um narrador intruso e parcial, elabora uma tese antropológica, na qual a idéia de um mundo voltado e moldado, segundo os interesses e os valores da cultura dominante, oblitera a libertação individual e coletiva do homem. Com o episódio da ilha, somado a uma série de desencontros, Oswald faz d'Alvelos perceber o quanto estava sendo guiado por estes princípios, pela lógica do mais forte, e o quanto essa atitude era-lhe danosa. A imagem do mar aparece, então, como elemento purificador do espírito do personagem:

Havia festa de luz no mar. Um transatlântico minúsculo gravava o fim das águas. Ele foi visitar todos os itinerários da chegada. Uma confiança diversa da torva tristeza inicial animava-o. Ficou vendo longamente as ondas do mar largo esbravejarem estriando o rochedo do Espinhé, molhou na praia as solas de corda das sandálias e ao sol do meio-dia estirou-se para dormir como um animal, na pedra avançada da ilha.³⁰⁰

Com tudo isso, d'Alvelos não propõe, portanto, o retorno ao “bárbaro” (na acepção que usamos), pois já o é o mundo que se lhe apresenta. Ele, ao contrário, indica um novo caminho a ser seguido: pelo princípio da dor e da purificação (exílio), seria possível retomar a consciência de que a sensibilidade dos vencidos ou anti-heróis, constantemente ameaçada, deve ser defendida do sufrágio universal:

Que doloroso coração o seu!

Seria possível que o mundo não tivesse mudado? Seria possível que tudo existisse como antigamente, numa eternidade de coisas e gestos? Os mendigos das estradas, o

²⁹⁹ ANDRADE, O. de. *A estrela de absinto*, p. 76.

³⁰⁰ ANDRADE, O. de. *A escada*, pp. 51-52.

medo, os benefícios inesperados, o assassinio e a dor como em todas as histórias de todos os livros?

Ou era ele [Jorge] que estagnava inútil, idiota, amesquinhado?

Toda a sua revolta do início, que o fizera *out-law*, fora afinal atenuada, desviada, amortecida. Chegara ao catolicismo. Chegara ao panteísmo na ilha.

Era o morador burguês daquela chácara burguesa. Tinha-lhe imposto um caráter sentimental e tímido. Tenazmente, disfarçadamente. A pouco e pouco, lhe haviam quebrado o ímpeto dos pulsos hercúleos.

Embebedara-se do meio cretino e frouxo, a sua vida tinha sido uma imbecil domesticação, uma redução do ser revoltado, imposta por tudo e por todos.

Mas no fundo guardava ainda energias intactas. Ir-se-ia embora. Quebraria de qualquer maneira o exílio que sentia crescer agora, na maturidade. O infinito abrir-se-ia ainda à chave da vontade.³⁰¹

No projeto de d'Alvelos, e nisso há muito de Policarpo Quaresma, a restauração passa, inicialmente, pela arte e, depois, pela política. Na política, d'Alvelos propõe o reconhecimento de um estado de direito para os marginalizados, na tentativa de conter o avanço dos “bárbaros”, que secularmente transformaram seus apetites num discurso lingüístico, onde a pauta principal incluía a implementação de uma lei e uma moral social, simbólica e implacável. Para o último d'Alvelos, ser “primitivo” é redirecionar o curso da História rumo à consolidação de uma sociedade plenamente emancipada.

A trajetória de Jorge d'Alvelos confunde-se com a formação, na cidade, de uma cultura exploratória. Os tecnismos e a ânsia econômica pelo lucro exasperam, no homem “bárbaro”, o Mal que originalmente devia ser combatido. Só depois de “maduro” é que d'Alvelos sonha com um projeto de modernidade igualitária. No percurso do personagem, o narrador mostra, ironicamente, como a tecnologia e a modernização (logística do café) tornaram a exploração do trabalho mais eficaz, concentrando ainda mais os capitais nas mãos de uma minoria. O excedente de capital incentiva a criação de ambientes, onde a exploração se torna muito mais pífida, como bordéis e casas de correção financeira. Sob a perspectiva dos “de fora”, o narrador, com sua câmera ancestral do *nouveau roman* francês, acompanha, de perto, a luta dos desgraçados e desvalidos diante dessa força esmagadora. No interior da sociedade administrada, a voz do personagem ecoa: quanto mais a arte se esquece de seus próprios códigos, diria talvez o d'Alvelos militante, mais ela adquire a função social que perdera na

³⁰¹ ANDRADE, O. de. *A escada*, p. 54.

modernidade. A literatura social de 30 e o não-convencionalismo de Portinari não parecem estar em sintonia com as reflexões do personagem?

Portanto, o primitivismo (se é que ainda podemos falar nesse termo) é, na *Trilogia*, resolvido de maneira diferente: é do intervalo de uma cultura velha, onipotente, transplantada no Brasil, que surgirá um sujeito novo, que, movido por instintos ainda não domados, reagirá de variadas maneiras à opressão e marginalização cada vez mais crescente. Nessa tarefa, juntam-se todos os condenados e anti-heróis: brancos, negros, índios, mulatos, prostitutas, falidos etc. Enfim, a mudança não vem, necessariamente, de fora, mas das assimetrias e irregularidades do próprio sistema. O novo e o natural emergem da imaginação ainda não capitulada pela cultura ocidental. Mas até que ponto os personagens de Oswald são capazes de propor algo diferente no âmbito da imaginação ocidental? Ao mesmo tempo que eles almejam a ruptura, temos a impressão de que eles não podem ser definidos senão pela mesma cultura.

Ora, se a *Trilogia* tende, de alguma forma, para o ideal da arte primitiva como forma de superação da dialética entre herói heróico e anti-herói, então o mundo de conflito— de recorte determinista e histórico— deve passar pelo olhar subjetivo do narrador (e, por extensão, do artista) traduzido numa forma literária. Na *Trilogia*, as tensões sociais e culturais estão mais que tematizadas. Elas se vinculam até mesmo com a experiência do escritor na busca de uma nova forma narrativa. Acertadamente, Drummond foi o primeiro a sugerir essa correspondência entre a forma literária e a condição histórica nacional vivida por Oswald. Sob o ruído do “futurismo” paulista, o poeta mineiro ataca duramente a produção literária que vem desde a independência até as produções mais recentes, com o regionalismo bastante em voga.³⁰² Para o poeta, o regionalismo foi incapaz de traduzir o momento atual do Brasil, assim como a literatura que segue após a independência, pois toda ela esteve, ainda segundo ele, preocupada com a “imitação”. Isso posto, a literatura regional não representa, para Drummond, a nova situação histórica do Brasil.

Drummond observa, além disso, que as cidades crescem, no Brasil, assustadoramente, citando o Rio de Janeiro, São Paulo, Recife e Juiz de Fora como espaços urbanos de contínua transformação. Nessas cidades, “uma população

³⁰² Cf. ANDRADE, C. D. de. *Op. cit.*, *loc. cit.*

convulsa esfervilha entre arsenais, fábricas, docas e estações ferroviárias”.³⁰³ Por esse motivo, Drummond rejeita a literatura regionalista como tendência mais apropriada para exprimir o estado atual de transformação do país.

Pensando nesse novo Brasil, de contrastes entre o campo e a cidade, Drummond vê, então, uma correspondência com a literatura de Oswald de Andrade, na qual o campo e a cidade se encontram. Trata-se, para ele, de um retrato brasileiro de “panorama trágico”, “onde as ambições se confundem com os desesperos”. Drummond, para ser mais preciso, ilustra a convivência de dois Brasis como parte da estrutura do romance, lembrando a passagem inicial do livro, onde a narração apressada e entrecortada se choca com a paciência dos hábitos do velho Lucas.³⁰⁴ Ao ler *Os Condenados* [leia-se *Alma*, apenas], Drummond tem a sensação de que está diante de uma literatura nova, que renega o hábito de “imitar” em função da originalidade da forma plasmada pelo escritor.

Na produção poética de Oswald, Roberto Schwarz reconhece, bem mais tarde, um procedimento parecido, que funciona basicamente como “síntese poética”, decorrente da justaposição de elementos próprios do Brasil-Colônia ao Brasil-burguês. O descompasso histórico do país aparece na heterodoxia dos meios formais poeticamente bem arquitetados.³⁰⁵ Para Schwarz, no mesmo diapasão de Sevcenko³⁰⁶, o entrelaçamento de opostos no poema modernista foi o meio encontrado por Oswald para dizer, alegoricamente, o desejo de uma outra coisa: uma vida superior, num lugar menos atrasado.³⁰⁷ Ora, quando a questão social e histórica é diretamente associada à forma do romance, a leitura tende, entretanto, a se resignar com essa explicação. Porém, se desautomatizarmos essa interpretação sócio-histórica do texto oswaldiano, veremos que o procedimento textual forjado pelo escritor aparecerá muito mais espontâneo, nítido e inusitado.

³⁰³ Cf. ANDRADE, C. D. de. *Op. cit.*, *loc. cit.*

³⁰⁴ “O velho e o cãozinho foram andando na sombra enjoada da tarde. Tinham passeado muito. Dobraram a esquina da Rua dos Clérigos. Os vizinhos saudavam-nos. Eram ambos antigos no bairro”. ANDRADE, O. de. *Alma*, p. 33.

³⁰⁵ SCHWARZ, R. **A carroça, o bonde e o poeta modernista**. In: *Que horas são? Ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, pp. 13-14.

³⁰⁶ Cf. SEVCENKO, N. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.

A *Trilogia* revela, assim, uma estrutura proteiforme, que se garante por meio da contraposição a outras literaturas. E essa contraposição ocorre de variadas maneiras, mas pode ser melhor observada sobretudo na caracterização dos personagens. Oswald consegue, com o anti-heroísmo, abalar (na expressão) o mito de profundidade psicológica do personagem baseado em termos balzaquianos. Algo que, só mais tarde e com uma perspectiva radicalmente oposta, Robbe-Grillet formalizaria.³⁰⁷ A interioridade do personagem jamais é acessada pelo leitor diretamente, embora o método cinematográfico possa, inicialmente, nos fazer acreditar nisso.

Essa “ilusão” ocorre porque personagens, ambientes e espaços são colocados, pelo narrador, “tais como são”, como se fossem “eles mesmos”, integralmente. Na *Trilogia*, a aparência plana dos personagens esconde um abismo psicológico fatídico, que o leitor, paciente, pode recriar, acrescentando suas experiências e vivências. Na reconstrução psicológica, a imagem não está exatamente dada pelo texto, apenas a sua moldura é fixada. É o leitor, portanto, o principal fornecedor de matéria prima. Isso tudo, entretanto, só é possível em função da técnica adotada por Oswald e, sobretudo, de uma indicação de leitura pré-fixada pelo texto, marcada por uma noção específica de personagem.

O argumento de Robbe-Grillet de que forma é realidade se aplica também à *Trilogia*. Mas essa realidade só se faz plena quando se ajusta à anatomia do leitor. No romance de Oswald, o “aqui, agora” é tomado, ideologicamente, por vários planos a partir de um mesmo observador (narrador).³⁰⁸ Eis uma das diferenças teóricas com o *nouveau roman*. No *nouveau roman*, acredita-se que a realidade possa ser evidenciada por um sujeito isento de ideologias, como uma câmera emotiva a mostrar apenas uma realidade subjetiva. Para Robbe-Grillet, o “homem” de seus romances “está sempre

³⁰⁷ “Pessoas, bichos, coisas e lugares, além de se oporem, suspiram em uníssono por uma forma de vida superior, um lugar menos atrasado, onde carroças fossem veículos, motorneiros fossem autoridades e advogados não sofressem contratempos”. SCHWARZ, R. *Op. cit., loc. cit.*, p. 16.

³⁰⁸ ROBBE-GRILLET, A. **Um caminho para o romance do futuro (1956)**. In: *Por um novo romance: ensaios sobre uma literatura do olhar*. Trad.: T. C. Netto. São Paulo: Editora Documentos LTDA, 1969, pp. 18-19.

³⁰⁹ Porém, esse “aqui, agora” é móvel e não estável como pensa Robbe-Grillet. A fratura do sujeito não permite conceber o mundo de forma fixa. O “aqui” é também lá, e o “agora” é, ao mesmo tempo, um depois ou um amanhã. Com a *Trilogia*, é possível fazer uma leitura alegoria do mundo. No *nouveau roman*, essa leitura seria forçada.

comprometido numa aventura passional das mais obsedantes, a ponto de freqüentemente deformar sua visão e produzir nele imaginações próximas do delírio.³¹⁰

Ora, se descontarmos a orientação ideológica explícita do romance de Oswald, veremos que a concepção do *nouveau roman* aparece de forma preliminar. A grande diferença está na obsessão de Robbe-Grillet em marcar sua distância em relação à literatura engajada dos anos 50-60. Ele pensa uma realidade sem realismo.³¹¹ E Oswald, ao contrário, pensa poder marcar, com sua obra, posição entre os intelectuais de esquerda dos anos 20-30, com um suposto realismo. Se ignorarmos essas polarizações, veremos que a proposta de ambos é parecida, no que diz respeito à apresentação dos personagens. Oswald propõe, sob a capa do realismo-naturalismo, personagens objetivamente não explicados (até certo ponto, é claro), e Robbe-Grillet, mais tarde, anunciará o golpe definitivo contra o mito que sustenta haver, no personagem, um princípio psicológico e histórico definido.

Enfim, a *Trilogia* pode ser considerada, guardadas as proporções, como um inusitado *nouveau roman* engajado. Ou seja, um romance que, segundo a forma, é de “transição”. Há, em Oswald, uma explícita tendência em esconder o campo de consciência dos personagens, reduzindo-o (ou comprimindo-o) a uma série de situações visíveis e pontuais. Em primeira vista, o autor, nesse caso, não visa “representar”, mas apenas “descrever” os personagens. Por sua vez, essa atitude “descritiva” foi apontada, por Michel Zeraffa, ao analisar a literatura de Robbe-Grillet, como uma maneira de o romance alcançar a renovação.³¹² Como nos romances de Robbe-Grillet, Oswald apresenta conjuntos de universos numa sucessão de planos e movimentos. Porém, em contraposição ao cinema propriamente dito, os mais variados objetos ou seres ali colocados como imagem não significam de imediato a natureza humana (ou inumana) de maneira global. Tanto Robbe-Grillet quanto Oswald se abstêm de condensar no objeto— por si mesmo— a imagem da totalidade humana.

Entretanto, Oswald volta a marcar distância de Robbe-Grillet quando analisamos, no conjunto, a série de situações vividas pelos personagens. Existe, por

³¹⁰ ROBBE-GRILLET, A. **Novo romance, homem novo (1961)**. In: *Op. cit.*, p. 92.

³¹¹ ROBBE-GRILLET, A. **Sobre algumas noções obsoletas (1957)**. In: *Op. cit.*, pp. 20-35.

³¹² ZERAFFA, M. **Réduction à l'existence**. In: *Personne et personnage: le romanesque des années 1920 aux années 1950*. 2. Tirage. Paris: Éditions Klincksieck, 1971, pp. 441-442.

trás da cena fílmica do livro, uma seqüência de episódios e situações que estabelece, entre si, uma ligação, uma continuidade. É como se a totalidade perdida dos personagens, afetada pela técnica do romance, pudesse ser restabelecida. Os vários fragmentos de histórias seriados e paralelos contam experiências psicológicas e históricas coerentes e definidas do ponto de vista romanesco do autor, que é ainda, nesse caso, tradicional. A visão que se revela é a de que pessoa e personagem, embora modernamente desarranjados, podem ser explicados e compreendidos pela lógica da reciprocidade.

Por isso, colocamos a *Trilogia* como um romance de “transição”. Trata-se de um romance moderno, que traz, nitidamente, um interesse grande na renovação literária pelo uso da técnica cinematográfica, associada a uma escolha específica de personagem, o anti-herói. Porém vemos que reside no romance algo que contribui negativamente para a sua modernidade. Notamos, o que contraria a própria forma do romance, a tentativa, por parte do escritor, em recuperar a analogia entre personagem e pessoa. Apagadas as diferenças, os personagens da série podem ser vistos como seres determinados por circunstâncias históricas e psicológicas precisas e que merecem, assim, ser explicados à luz da teoria psicanalítica, pela filosofia moderna ou mesmo pelo critério do materialismo histórico. Percebemos que esse legado científico e filosófico, embora conflitante, procura dar, de alguma maneira, o suporte e a legitimidade aos personagens oswaldianos (uma aparência de “realidade”, coerência e unidade), como veremos com mais precisão em análise *a posteriori*.³¹³

Em conclusão, vimos que a faceta primitivista, anunciada por Candido no Oswald da *Trilogia*, embora não possa ser tomada, ainda, como aspecto de vanguarda consciente, se ajeita, mesmo assim, muito bem à concepção anti-heróica do texto, servindo, no final da série, como instrumento pelo qual o sujeito (personagem) descarta, por definitivo, a “cultura de herói” e passa a defender os pressupostos da “cultura anti-heróica”, com os meios disponíveis. Desse modo, o ideal primitivista, além de contribuir ao arremate do livro, é colocado por Oswald como elemento estratégico de persuasão e superação da dicotomia “herói” e “anti-herói”. Tal como acontece com Jorge d’Alvelos, a

³¹³ Falamos do item 3.3. (“Confirmação e reação à cultura literária e científica da época”), desenvolvido na parte seguinte desse estudo.

narrativa pressupõe um leitor-espelho que, culto como ele, possa transpor de um mundo para outro.

Sem se desprender totalmente da tendência crítica da arte primitivista sob a moldura do expressionismo, a narrativa oswaldiana não só tematiza as tensões sociais e culturais brasileiras como concentra, na forma, uma circunstância histórica de desacordo do país. Vimos que essa questão, colocada pela primeira vez por Drummond, encontrou correspondência na análise crítica elaborada por Schwarz a respeito da poética de Oswald de Andrade. Na *Trilogia*, o Brasil velho, agrário, e o novo, urbano, se encontram, ditando com exclusividade o ritmo narrativo. Nessa circunstância, os personagens são inseridos, contextualizados e retratados. Assim, em função da forma forjada por Oswald, somos levados a pensar que a expressão dos personagens não só é garantida como, também, revela arbitrariamente uma noção de pessoa que deseja se impor ao modelo anti-heróico. São, grosso modo, criaturas atrasadas com ares de modernos. E, se por um lado, é a “realidade da forma” que deita expressão aos personagens, por outro, essa “realidade” conduz para um desfecho ideológico anunciado, em face da pequena modulação da perspectiva anti-heróica adotada pelo escritor.

3- OSWALD, LEITOR DE PAUL BOURGET?

É dos indivíduos mais desvinculados, muito mais inseguros e moralmente mais fracos que depende o *progresso espiritual* /.../; são eles os homens que ensaiam o novo e, em geral, a variedade.
Friedrich Nietzsche– *Humano, demasiado humano* (1878).

3.1. Ainda sobre o Bem e o Mal na literatura

Quando procuramos as causas do sofrimento, vemos, entretanto, que os personagens parecem ser guiados secundariamente pelo determinismo fundado nas bases do materialismo histórico. Somos levados a crer que o problema, em Oswald, é anterior a essa questão, parecendo dizer a uma lei espiritual que governa o “determinismo”:

/.../, Os Condenados [acreditamos que isso valha também para os outros volumes da série] é um livro escrito e pensado dentro de uma concepção religiosa do bem e do mal, de uma luta entre estes dois velhos princípios, destacados nele com nitidez quase maniqueísta.³¹⁴

Trata-se, pois, de um materialismo histórico com Deus? Por essa e outras razões que veremos mais tarde, temos, no Brasil, um crítico ambíguo do cientificismo, um concorrente tropical de Paul Bourget (1852-1935), cuja concepção religiosa sobre a dor humana ou o desarranjo social do homem é, em primeira vista, impactante, mesmo tendo optado por um modo de exposição, como estamos vendo, ainda ligado à tradição científica, naturalista/realista. Apenas para situar, Araripe Júnior, em artigo publicado no último quartel do século XIX, considera Bourget uma reação ao naturalismo. Fazendo parte de uma geração heterogênea de escritores, na qual incluem Maurice Barrès, Barbey d'Aurevilly e Huysmans, Bourget tenta libertar-se do modelo literário proposto pelo autor de *Assommoir*: “A escola de E. Zola é uma escola baseada na síntese objetiva do mundo; pois bem, os decadentes, uns por sistema, outros por instinto, foram procurar a síntese adversa, a subjetiva”.³¹⁵

Autores canadenses, como Ernest Choquette, Aloníe de Lestres (Lionel Groulx), Jean-Charles Harvey, Robert Charbonneau, dentre outros, revelaram uma influência marcante da literatura de Bourget em suas obras. Esses laços se iniciaram, no Canadá, desde 1916, seguindo com menor força pela segunda metade do século. A

³¹⁴ CANDIDO, A. **Estouro e libertação**. In: *Vários escritos*. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995, p. 46.

intertextualidade vai da mais simples referência e incorporação à tirada ambígua e irônica. O personagem de Charbonneau, por exemplo, se vê em sonho à frente de uma grande indústria, como alguém altamente admirado e reconhecido, comparado aos grandes burgueses pintados por Bourget.³¹⁶ No Brasil, infelizmente, não há dados amplamente divulgados sobre até que ponto Bourget foi lido e incorporado à nossa literatura. Entretanto, pensamos que, embora Oswald não faça menção direta ao autor, questões essenciais como religião e restauração de costumes, tanto apregoadas por Bourget, ressurgem na *Trilogia*, mas sobretudo como resposta virulenta e crítica às concepções do autor francês.

Para Bott François, Bourget figura como um “vivo” representante da “escola do sentimento”³¹⁷, e é bem possível que Oswald, no tempo da concepção e da elaboração da *Trilogia*, tenha se familiarizado com a crítica do autor e, sobretudo, com a sua ficção, que veio posteriormente.³¹⁸ Nota-se, nas posições críticas de Bourget, a presença marcante do pessimismo histórico de Hippolyte Taine. Mas, na ficção, esse pessimismo é gradativamente questionado e combatido por um visível apego do autor a posições conservadoras, católicas e monarquistas. Em síntese, a literatura de Bourget está em sintonia com o sentimento tradicional e ambíguo da cultura de elite francesa dos anos 20-30, assustada com a entrada de novos costumes (sobretudo ingleses) nos centros urbanos. Essa literatura repercutiu fora da França, adquirindo admiradores e críticos ferrenhos.

Entretanto, a presença (ou distância) de Bourget nos romances do exílio não foi devidamente reconhecida. Da fortuna crítica, temos em Ruy Coelho apenas uma referência esparsa, que pouco contribui para um esclarecimento maior: “Na época em

³¹⁵ COUTINHO, A. (org). *Obra crítica de Araripe Júnior*. Rio de Janeiro: MEC; Casa de Rui Barbosa, 1960, pp. 134-135.

³¹⁶ DORION, G. **Paul Bourget dans les romans québécois et les thèses canadiennes**. In: *Présence de Paul Bourget au Canada*. Québec: Les Presses de l'Université Laval, 1977, pp. 172-182.

³¹⁷ *Les gens très sages tentaient de “raisonner” le jeune Bourget et lui recommandaient de vivre plutôt que de lire, mais il avait la certitude de mener une vie très “intense”, apprenant auprès de “ses auteurs préférés” les manières d’aimer, de “chercher le bonheur”, de “supporter le malheur” ou d’“envisager la mort”. Il était à école des sentiments. Il les découvrait comme des univers ou des Amériques*. Cf. FRANÇOIS, B. **Histoire Littéraire: l'école des sentiments**. In: *Le Monde*, Paris, 25 fév., 1994.

³¹⁸ BOAVENTURA, M. E. **A Vida em Mi Bemol (1890-1919)**. In: *O Salão e a Selva: uma biografia ilustrada de Oswald de Andrade*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP; São Paulo: Ex-Libris, 1995, p. 37.

que foi escrito [*Os condenados*] deve ter sido um verdadeiro acontecimento. Compare-se com as finuras psicológicas à Paul Bourget de *A Esfinge*".³¹⁹

O romance *A esfinge* [1911], de Afrânio Peixoto, fixa o longo e atribulado romance do escultor Paulo, também recém-chegado da Europa, com Lúcia. Embora a referência ao escultor nos faça lembrar de Jorge d'Alvelos, podemos notar muitas diferenças. A começar pelo ambiente. *A esfinge* privilegia o espaço de encontros da elite social do Rio de Janeiro, retratando-o em salões, chás, recepções etc. O mundanismo dá o tom. Na *Trilogia*, o foco está no submundo que a elite paulistana frequenta. Em *A esfinge*, a procura do amor chega a um termo. O romantismo aparece regenerado. Na *Trilogia*, a busca do amor leva invariavelmente ao engano e à alienação. Paulo é homem de uma mulher só; Jorge passa por várias, e não se fixa em nenhuma. A libertação do homem é, para o *alter-ego* de Oswald, a libertação do sexo. Em *A esfinge*, o trabalho artístico é secundário, pois a família se mostra mais importante. Na *Trilogia*, o amor e a família devem ser sublimados através da luta política e da arte engajada. Como podemos ver, as diferenças são enormes e gritantes. Por essas e outras razões, o romance de Peixoto, colocado ao lado da *Trilogia*, parece comportado e fácil demais, tanto na visão de mundo quanto na solução artística. Para José Paulo Paes, é possível encontrar no romance de Peixoto, bem como na literatura de Theo Filho, de Benjamim Costallat, de Hilário Tácito e do paradigmático João do Rio, um estilo *art nouveau* à moda brasileira, que procurou enfatizar as elegâncias e vícios mundanos do período.³²⁰

Romance escrito em quatro partes, *A esfinge* alude a Bourget de modo vário e explícito. Essa alusão, entretanto, não vem acompanhada de elogio. Sob a ótica do personagem Dr. Lisboa, Peixoto procura, no *high-life* da cidade serrana de Petrópolis (RJ), flagrantes de uma cultura de elite que não se dá conta da própria falta de autenticidade:

Lá estava, por exemplo, o Alexandre Maia (ele dizia-se Maya, tendo introduzido um y e uma partícula no nome, depois de diplomata), a figura de dândi, numa atitude de insolência

³¹⁹ COELHO, R. **Oswald de Andrade— Os Condenados— Romance—** edição da Livraria Globo- Porto Alegre. In: *Clima*, São Paulo, n. 8, jan., 1942, p. 79.

³²⁰ PAES, J. P. **O art nouveau na literatura brasileira.** In: *Gregos & Baianos: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 72.

e desdém, quando servia as bolas; bastava, porém, que as tivesse de receber para se deixar dessa *morgue*, abrir os olhos, agachar-se, fixando-se e esperando-as, com avidez, para não perder... Esse diplomata tinha verniz de civilizado, frágil e recente, dado pela educação materna, nutrida a Bourget e Prévost, e por hábitos aprendidos na carreira, mas perdia-os logo à primeira emergência que lhe provocasse a revelação do fundo dominador português, cúvido e avaro, que foi do pai e avós...³²¹

O diálogo de Peixoto com Bourget revela, entretanto, o quanto o escritor francês era popular no Brasil, uma vez que *A esfinge* foi seu primeiro sucesso de vendas. Embora reticente em relação à cultura decadente e ao exagero das posições moralistas de Bourget, Peixoto preserva ainda a idéia de casamento. No final do romance, Paulo torna-se amante de Lúcia, mas não descarta, em contrapartida, a possibilidade de se casarem, como relata um outro personagem: “Depois falou-me de Lúcia, repetiu-me que era feliz, contou-me que ia casar numa igreja metodista qualquer, a fim de regularizar uma união que a sociedade não toleraria de outro modo...”³²² Ao que tudo indica, o romance de Peixoto pode ser considerado inovador para a época, quando sugere uma trama que capitula o casamento mal sucedido de Lúcia, com um político conhecido. Mas, mesmo aceitando a idéia de divórcio, toda a trama se chafurda no ideal romântico de se viver, mesmo que tardiamente, juntos e (re)casados “para sempre”. Neste ponto, então, o psicologismo dos protagonistas de Peixoto se aproxima da literatura de Bourget, mas não dos personagens da *Trilogia*. Daí, podemos concluir, retomando Ruy Coelho, que realmente a *Trilogia* representa um avanço no modo de composição dos personagens.

Ainda com relação à descrição, o método naturalista/realista perde a sua eficácia quando a matéria narrada, mesmo que condicionada a uma técnica concebida em termos racionais, cede espaço ao apelo emocional. Carlos Drummond de Andrade foi um dos primeiros a reconhecer o papel decisivo da emoção na transformação de um simples enredo em um “mundo de torturas indefiníveis”: “Suponho o sr. Oswald um homem de transbordante emotividade. Suas palavras, por vezes, não conseguem exprimir o que ele nos procura dizer. Aliás, todo o livro é intencionalmente obscuro,

³²¹ PEIXOTO, A. **A esfinge**. In: COUTINHO, A. (org.) *Romances Completos*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1962, p. 53.

³²² PEIXOTO, A. *Op. cit.*, *loc. cit.*, p. 211.

velado e misterioso”.³²³ Alma, por exemplo, não sofre mais aquela condenação típica, fria e calculista, do escritor naturalista. Há um profundo sentimento de consternação por parte do autor. Essa carga de humanidade e carisma faz a diferença em relação à iniciativa de Bourget. A inscrição da prostituta que ama ser agredida pelo amante aparece bem destacada nas páginas do escritor francês:

On avait dû la pincer avec une violence inouïe et tordre la peau exprès pour lui faire plus mal.

— “Ce n’est rien”, répondit-elle à ma question: “Qu’as-tu là?” et elle ajouta avec son rire fanoché: “C’est Alfred!...”

— “Qui ça, Alfred?” lui demandai-je.

— “C’est mon amant,” dit-elle, “tu sais, pas comme toi, mais quelqu’un qui m’aime...”

— “Il te bat?...” lui demandai-je.

— “Quelquefois,” dit-elle simplement.

— “Et tu l’aimes?...”

— “Oh! Oui,” fit-elle, “et lui aussi. Qu’est-ce que tu veux? Il est jaloux, c’est un pauvre employé. Il ne peut pas me prendre chez lui. C’est tout naturel si ça lui rend méchant...”³²⁴

Entretanto, percebemos que Bourget reage negativamente a essa e tantas outras formas “modernas” de amor, quando encerra o seu livro com a convicção de que o narrador não encontrou uma outra maneira de amar que pudesse, ao fim e ao cabo, substituir o romântico sentimento amoroso tradicional. *Physiologie de l’amour moderne* tem a forma de um manuscrito, cujo capítulo final vem assinado com as letras P e B maiúsculas (provavelmente fazendo referência ao próprio autor, Paul Bourget). Contudo, o autor fictício do manuscrito é Claude Larcher que, com o interesse e consentimento de P. B., publica todo o texto na revista *Vie Parisienne*. Larcher é um típico homem *fin-de-siècle*, que procura entender, através de relatos diversos, como o amor se expressa em Paris. Essa curiosidade de Larcher não é gratuita. Claude resente o abandono da ex-amante Colette. Em grande parte do manuscrito, Claude se dedica ao estudo e à classificação do comportamento dos amantes e das amantes. Há muitas semelhanças entre um tipo e outro com as personagens oswaldianas.

Mas o que mais chama a atenção do leitor é o processo de desgaste psicológico de Claude posterior à ruptura com Colette. Essa tortura é muito parecida com a tortura

³²³ Cf. ANDRADE, C. D. de. *Op. cit.*, *loc. cit.*

que Jorge experimenta e, às vezes, também lembra o sofrimento de João do Carmo. Outro dado importante é a figura enigmática de Colette. Sua presença está bem presente no imaginário de Claude. No final, com a explicação de P. B., relata-se que Claude morre entediado, profundamente magoado pela ausência de Colette. Na contramão do “amor moderno”, Claude demonstra o mais alto e nobre sentimento pela amante. Na *Trilogia*, embora Alma pague com a morte a consequência de seu amor, Oswald não sugere o retorno aos valores tradicionais. Para Oswald, a questão de Alma, bem como dos demais personagens, está associada a uma sociedade, cuja divisão desigual de poder massacra e rouba a dignidade dos indivíduos mais desprotegidos e vulneráveis, inclusive sua moralidade. A crítica de Oswald visa atacar, então, o sistema de organização social, e não exatamente a moral dos indivíduos.

Assim, Oswald marca diferença em relação a Bourget quando nos leva a pensar que a questão da moral está intimamente relacionada com a divisão desigual de poder na sociedade. Porém Oswald se aproxima de Bourget ao pressupor que pode haver uma atmosfera de Bem e Mal que governa os indivíduos e a sociedade de um modo geral. Seria, talvez, um chiste? O escritor brasileiro conduz a narrativa para que se confirme o Bem diante do Mal, em que os personagens carregam uma predestinação, ou seja, um destino frente ao Mal do mundo. E a aceitação e o reconhecimento desse destino, pelo princípio da dor, eleva e preenche a “alma” do sujeito e, no caso do escultor, faz ver a “libertação” do mundo. Por outro lado, a forma do romance, quando a contrapomos com os romances de Bourget, depõe contra a aceitação dialógica de Bem e Mal. Para discutir essa questão, tomaremos, *a posteriori*, alguns apontamentos de parte da crítica de Oswald.

A tese de Bourget é que o Mal e o Bem existem a despeito da ciência. Na fala de um de seus personagens, um *savant*, essa constatação é delineada por um discurso longo, como é bastante comum na sua literatura:

— *Ce qui existe, et dont je ne peux pas douter, c'est le Bien et le Mal. L'homme ne les a pas inventés. Il les constate. Le Bien et le Mal impliquent une loi, un ordre. Il y a donc un principe d'ordre dans le monde, auquel l'homme obéit ou n'obéit pas, et librement. S'il n'est pas libre, il n'y a ni Bien ni Mal; et il y a un Bien et un Mal. Cette liberté à son tour implique la pensée, le sentiment, la volonté, l'âme enfin. Cette âme a commencé. Elle ne s'est pas*

³²⁴ BOURGET, P. *Physiologie de l'amour moderne*. Édition définitive. Paris: Plon-Nourrit, 1902, p. 16.

*crée elle-même. Donc, il y avait, dans la cause qui l'a créée, de la pensée, du sentiment, de la volonté. Le voilà, le foyer spirituel, distinct de l'âme et cependant de la même essence, à qui demander, à qui emprunter cette force régénératrice. Ce foyer, c'est Dieu, – s'il y a un Dieu. Mais s'il n'y en a pas? Alors il n'y a ni Bien, ni Mal, ni liberté, ni âme, ni vie spirituelle. Il n'y a que du mouvement. Il n'y a que l'électron, comme je l'ai cru quand j'étais moniste, l'atome d'énergie, dont l'éternelle et inutile évolution a produit ces arbres, ces montagnes, m'a produit, a produit Odette, a produit son crime que n'en est pas un, son remords qui est une illusion, ma douleur qui est une chimère. C'est le dilemme: ou Dieu ou ce cauchemar. De ce qu'un cauchemar est désespérant et de ce qu'il semble absurde, s'ensuit-il qu'il ne soit pas vrai? Non. Mais mon être aussi est une vérité, ma pensée, mon sentiment, ma volonté, et cette pensée, ce sentiment, cette volonté ne sont pas possibles sans un antécédent qui les enveloppait. Oui. Il y a un Dieu, qui est intelligence, amour et puissance, S'il est intelligent, il me comprend. S'il est amour, il m'aime. S'il est puissant, il peut pour moi...*³²⁵

Entretanto, a expressão do Bem e do Mal, traduzida simplesmente em linguagem verbal, perde a eficácia sobre sujeitos emocionalmente mais expansivos e afeitos a qualquer tipo de intelectualismo. Nesse caso, a expressão do Bem e do Mal será tanto mais persuasiva quanto menos se enredar em palavras. A apresentação cuidadosa da imagem do crucifixo pelo narrador, por exemplo, torna visível para si, para o personagem e o leitor, mesmo que os dois últimos contestem, em que plano será resolvida a ordem dos conflitos:

*Il y a avait, suspendu au mur, dans la ruelle du lit, un Christ d'ivoire, cloué sur une croix de bois noir, détachée elle-même sur un fond de velours d'un rouge sombre. Un cadre sculpté entourait le tout. Ce crucifix, traité dans le sévère et large manière du dix-septième siècle, venait d'un Monseigneur de Sailhans, ami de Bossuet, l'un des rédacteurs prétend-on, de la fameuse déclaration du clergé de France en 1682.*³²⁶

O símbolo religioso tem força garantida porque aparece contemplado em sua forma sagrada. Ademais, a sensação de que carrega em si um conteúdo espiritual transcendente, pela forma com que fora habilmente arranjado, trespassa a retina do mundo interior do observador, como se esse mundo particular fosse governado pelas mesmas leis que lhe invadem. A imagem do crucifixo transformará lentamente a vida de Odette que, no começo da narrativa, ainda se mostra indiferente a ele, mergulhada num “niilismo religioso”, segundo o narrador. Na imagem religiosa, o indivíduo se perde, e seu aqui e agora se torna um lá, num outro espaço-tempo. Trata-se de elevar a arena

³²⁵ BOURGET, P. *Un drame dans le monde*. Paris: Plon-Nourrit, 1921, pp. 207-208.

³²⁶ BOURGET, P. *Op. cit.*, p. 20.

conflituosa do corpo, com paixões e desejos, à luta intemporal e supra-individual entre o Bem e o Mal.

Voltando a Oswald, podemos desconfiar um pouco mais da seriedade no uso da concepção de Bem e Mal quando recordamos parte da crítica, que apontou a “carnavalização”, da teoria bakhtiniana³²⁷, como um dos princípios norteadores da literatura do autor.³²⁸ Ruth Lopes observa que na *Trilogia* aparece uma mistura de tons e de gêneros, cujo princípio filosófico revela uma lógica às avessas e uma percepção da vida sentida como circo, ou seja, como num mundo burlesco. As ilustrações de Lopes são pontuais, citando a convivência do místico e do grotesco nas cenas do santuário e da festa de Pirapora: “/.../ além do místico e do grotesco, há o místico e o sórdido: os extremos coexistem, não há rupturas entre o sagrado e o profano, a pureza e o pecado”.³²⁹ Vera Chalmers, ao se debruçar na produção jornalística de Oswald, conclui no mesmo sentido, de que citações e paródias fazem parte da literatura do autor, na qual o método satírico (a mistura anti-convencional) consiste basicamente em dizer ironicamente uma coisa para significar outra.³³⁰ Logo, devemos agir com cautela quando falamos da concepção maniqueísta que a obra traz. Como vimos em Bourget, a externalização do divino não sofre variação alguma, e a sua verdade se mantém ao longo da narrativa.

Como demonstrou Lopes, a “carnavalização” aparece de variados ângulos na série. Porém a autora, talvez pela brevidade do texto, não comentou outras passagens narrativas que se guiam pelo mesmo princípio. A nosso ver, há outros pontos do texto que, pela força com que agem, põem em questionamento uma noção capital da crítica. Selecionamos dois desses trechos que revelam que toda aquela atmosfera de Bem e Mal, extremamente pesada e séria, é menos uma verdade mítica do que um estratagema para dizer sarcasticamente o contrário. O primeiro exemplo trata da

³²⁷ Cf. BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad.: Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Editora HUCITEC: Editora Universidade de Brasília, 1987.

³²⁸ Nesta direção, vai o trabalho de Maria Augusta Fonseca (*Palhaço da burguesia: Serafim Ponte Grande*, de Oswald de Andrade, e suas relações com o universo do circo. São Paulo: Editora Polis, 1979).

³²⁹ LOPES, R. S. B. *Op. cit., loc. cit.*, p. 5.

³³⁰ CHALMERS, V. M. **O rol da crítica**. In: *3 linhas e 4 verdades: o jornalismo de Oswald de Andrade*. São Paulo: Duas Cidades: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1976, pp. 215-216.

crucificação de Alma, cuja versão em livro não corresponde exatamente à versão publicada pelo autor na *Klaxon*:

O cadáver nu, de cabelos atados numa toalha, foi levado, cautelosamente, até a parede do imaginário *atelier*.

Ele apanhara-lhe o dorso, despencado em ligeira curva. Um velho felino, barbudo e de boca furada, conduzia de costas o cortejo, tomando-a pelas axilas, e um grande diabo, ossudo, levava as pernas geladas para sempre.

Depuseram-na no estrado de pau, inerte e dura, murcho o ventre acima do triângulo negro e simbólico.

Depois, começaram a crucifixão.

Para lá, na vastidão respeitosa da sala, havia estátuas atadas aos punhos para trás, com retorcimentos fixos, todas recobertas como imagens em Semana Santa.

E havia ânforas e flores.

Iam crucificá-la na parede nua e branca. O velho, levantando-a pelos inúteis seios, dava ordens impassíveis.

O outro batia já o seu longo prego. E apenas o braço que lhe haviam entregue, a ele, endurecera e resistia, empurrando-o para trás.

O velho esperava. O outro tinha uma cabeça de fúria. Era preciso dominar a consciente resistência do braço. Aos repelões o membro em ângulo cedeu, aceitou a linha reta da cruz, num craque-craque de ossos internos. Ele tomou o martelo e o prego longo, bateu a primeira pancada inútil na palma cartilaginosa. E dizia que era preciso haver mártires.

O velho atravessara vitoriosamente a mão que prendia. O outro baixara-se a perfurar os dois pés sobrepostos na mesma agulha de ferro.

Ele então bateu. E houve um tinir repetido de aços apagado pela repulsa de borracha dos membros anquilosados e murchos.

Salpicaram gotas glaciais como remorsos nos braços musculosos e nus dos crucificadores.

E a cabeça de frango virou, o corpo suspenso desceu num peso bruto, alargando as chagas nos pregos e pondo em relevo estrias de panos, de nervos, de costelas.

Então, abriu-se a porta e um esplêndido homem nu, coroadado de folhas, apareceu e gritou como um arauto.

— Sangue-frio!

Ela permanecia toda estilizada na parede, que ficara como uma cruz de mil braços...

E Jorge d'Alvelos viu que era o cadáver de Alma que tinha crucificado para estudar anatomia... Ela despregou as grandes postas rachadas, latejantes, viva para ele...

O escultor abriu os olhos na escuridão de seu quarto. (...).³³¹

³³¹ ANDRADE, O. de. *A estrela de Absinto*, pp. 53-54. Para discussões posteriores, reproduziremos, abaixo, a versão da *Klaxon*. Com isso, o leitor pode, antecipadamente, tirar suas próprias conclusões a respeito da mudança genética do texto, lembrando que, entretanto, vamos nos valer, para fins de análise, da versão consagrada em livro, por ter sido a definitiva.

“O cadáver nu, de cabelos atados numa toalha, foi levado cautelosamente até a parede do imaginário *atelier*.

Ele apanhara-lhe o dorso, despencado em ligeira curva. O velho felino, barbudo e de boca furada que conduzia de costas o cortejo, tomando-as pelas axilas, era Rodin. E o grande diabo ossudo, Mestrovic, recém-chegado da Sérvia, o que levava as pernas geladas para sempre.

Depuseram-na no estrado de pau, inerte e dura, murcho o ventre acima do triângulo negro e simbólico. Depois, começaram a crucifixão.

E o segundo recorte diz respeito à aparição de Cristo no *dancing* (cabaré):

O champanha decrescia nos copos.
Um bêbado levantou-se e dirigiu a orquestra, de pé, com os braços incertos e pesados.
Corpos uniam-se nos maxixes.
E o amor estuava, suplicante como ante os portais fechados de um templo.
O mago esquecera os olhos pequeninos na fumarada azul da sala. Obstinava-se numa face de pesquisa quieta.
O escultor interrogou-o.
— Estou vendo Cristo Nosso Senhor.
Saíram na madrugada avançada. Despediram-se.
Jorge veio só pelas ruas.
As fábricas anunciavam o fim da noite, um apito espevitava-se ao azul ferrete, passavam os primeiros bondes acesos, uma velha mendiga vomitava de fome, sentada à soleira de uma igreja escura. Cornetas de quartel acordavam a cidade.
E Cristo subia do teto do *dancing*, alto, espectral, para o ninho das auroras.”³³²

No primeiro exemplo, o narrador descreve o ritual, simbólico e sagrado, da crucificação. E, para ser tanto mais verdadeira, é operada por sujeitos abomináveis dentro do universo cristão, perpetrado pela impassibilidade do “velho felino” e pela

Para lá, na vastidão respeitosa da sala, havia grandes estátuas, atadas aos punhos para trás, com retorcimentos fixos, todas recobertas como imagens em Semana Santa.

E havia ânforas e flores.

Iam crucificá-la na parede nua e branca. Rodin, levantando-a pelos inúteis seios, dava ordens impassíveis. Mestrovic batia já o seu longo prego. E apenas o braço que lhe haviam entregue a ele, endurecera e resistia, empurrando-o para longe.

Rodin esperava. Mestrovic tinha a cabeça de fúria em ataque do Sérgio monumental de Kosovo.

Era preciso dominar a consciente resistência do braço. Aos repelões o membro em ângulo cedeu, aceitou a linha reta da cruz, num crac-crac de ossos internos.

Ele tomou o martelo e o prego longo, bateu a primeira pancada inútil na palma cartilaginosa. E Rodin dizia que era preciso haver mártires para haver arte.

Mestrovic atravessara vitoriosamente a mão que segurava. Rodin baixara-se a perfurar os dois pés na mesma agulha de ferro.

Ele então bateu. E houve um tinir repetido de aços, apagado pela repulsa de borracha dos membros anquilosados e murchos.

Salpicaram gotas glaciais como remorsos nos braços nus dos crucificadores.

E a cabeça de frango virou, o corpo suspenso desceu num peso bruto, alargando as chagas nos pregos e pondo em relevo estrias de músculos, de nervos, de costelas.

Então abriu-se a porta e um esplêndido efebo nu, coroado de mirra, apareceu e gritou como um arauto de consciências heróicas:

— Sangue frio.

Ela permanecia toda estilizada na parede que ficara como uma cruz de mil braços.

E Jorge d’Alvelos viu que era o cadáver de Alma que tinha crucificado para estudar anatomia... Ela despregou as grandes postas rachadas, viva, soluçante, para ele!

O escultor abriu os olhos na escuridão do seu quarto. (...)”

In: *Klaxon: mensário de arte moderna*, São Paulo, out., n. 15, 1922, pp. VI-VII.

³³² ANDRADE, O. de. *A escada*, pp. 18-19.

dedicação furiosa e diabólica do comparsa. Assim como a parede “nua e branca” contrasta com o “triângulo negro e simbólico”, o homem nu (d’Alvelos) destaca-se frente à falta de humanidade dos crucificadores. Logo percebemos que, no ritual da crucificação, há elementos diversos da mitologia cristã, mas que estão habilmente arranjados segundo a sua ordem. Como num presépio vivo e ampliado, estátuas amarradas indicam a compaixão e devoção (“imagens em Semana Santa). E, por fim, o cadáver (Alma) surpreende redivivo. Dessa cena, podemos depreender uma espécie de reinterpretação da ressurreição divina. O “Cristo”, no corpo de uma prostituta, aparece como invenção diabólica (“era preciso haver mártires”) para a representação do mundo como imagem do sofrimento Belo (“toda estilizada na parede”). Para além da mistura do sagrado e profano, opera-se uma subversão de valores: o Mal será bom porque revela o Bem, e o Bem será Mal porque é representação do Belo e não de uma essência ou verdade fora do homem. Nota-se que o principal dos crucificadores é, na versão da *Klaxon*, o próprio Rodin. Para finalizar, Candido considera essa passagem do sonho de d’Alvelos como uma das mais elaboradas e emocionantes da *Trilogia*.³³³

No segundo exemplo, Cristo, num ambiente moralmente baixo, aparece e fica na companhia dos perversos. Trata-se de um deus noturno e tornado profano que, na manhã, retorna para o céu, indiferente à mendiga que sofre à porta da igreja. Neste trecho, temos a visão de um deus que prefere o brilho vulgar da noite a estar, durante o dia, na igreja escura: “Deus era como esses bichos de sotaina, covarde e libidinoso, vesgo de julgamento, sedento de vingança”.³³⁴ Mais uma vez temos a transgressão da ordem mística cristã. A idéia de mundo acabado e perfeito, dirigido por forças divinas, é violentamente posto abaixo. Temos a impressão de que o Deus cristão é, na *Trilogia*, assassinado por sua incompetência, porém, como num crime passional, o assassino não sabe como esconder o corpo.³³⁵ Assim, com a articulação de variados elementos (sagrados, profanos e estilísticos), Oswald descreve um imaginário religioso deficitário, no qual a questão do Bem e do Mal perde, definitivamente, a sua relevância como explicação do mundo.

³³³ CANDIDO, A. *Op. cit., loc. cit.*, p. 47.

³³⁴ ANDRADE, O. de. *A escada*, p. 21.

³³⁵ Cristo é sepultado, simbolicamente, no mesmo caixão do filho Lucas: “/.../ o Senhor que aí vinha, gelado num caixão, era parecido com o seu filho que os homens haviam morto na cruz dos seus braços inúteis, dos seus braços inertes”. ANDRADE, O. de. *Alma*, p. 104.

Podemos, agora, marcar as diferenças cruciais entre a imaginação religiosa descrita por Bourget e a imaginação religiosa descrita por Oswald. A imaginação de Bourget carrega um sentimento de eternidade, “oceânico”, como diria Freud.³³⁶ Esse sentimento constitui a fonte de energia religiosa de que se apoderam as diversas instituições religiosas: “/.../ as idéias religiosas surgiram da mesma necessidade de que se originaram todas as outras realizações da civilização, ou seja, da necessidade de defesa contra a força esmagadoramente superior da natureza”.³³⁷ Ao passo que a imaginação de Oswald procura mostrar como esse sentimento se banalizou e migrou para ambientes diversos. Nesse sentido, existe, de fato, certa nostalgia em relação ao mundo perfeito, concebido em bases religiosas. Mas Oswald, como um verdadeiro iconoclasta, decide ir além e o transgride.

³³⁶ FREUD, S. I. In: *O mal-estar na civilização. Op. cit.*, pp. 9-10.

³³⁷ FREUD, S. IV. In: *O futuro de uma ilusão. Op. cit.*, pp. 9-10.

3.2. De personagens e psicologia

Para Candido, o pós-naturalismo, com a presença marcante de Bourget e Abel Hermant (1862-1950), juntou-se à faceta mais superficial de Machado e à ironia amena de Anatole France, para exprimir um interregno da produção literária nacional sem grandes arroubos de invenção: “Uma literatura satisfeita, sem angústia formal, sem rebelião nem abismos”.³³⁸ Mas foi, certamente, com essa atmosfera literária que Oswald travou os primeiros contatos no período de sua juventude. Contra a lógica do “romance ameno”, a *Trilogia* dialoga de perto com a produção de Bourget, cuja relação melhor se define pelo contraste do que pelas semelhanças ou escolhas estilísticas. Cronologicamente, a proposta da *Trilogia* coincide com a retomada do ecletismo literário remanescente³³⁹, que se distinguia entre o idealismo simbolista e o naturalismo convencional.

Desde a publicação de *Le disciple* (1889), Bourget critica abertamente os valores do positivismo e do materialismo, como uma experiência em descompasso com a “verdadeira” natureza do sentimento e do espírito cristão. Autor de diversas obras, Bourget se mantém contrário ao racionalismo, à elegante cultura fetichista estrangeira e ao mundanismo que se expande nos grandes centros, sobretudo em Paris. Após a virada do século XIX para o século XX, o escritor segue contra os novos valores na família— como o divórcio, por exemplo—, o amoralismo da intelectualidade e o arrivismo social. Ao que parece, o escritor se preocupa basicamente com a análise dos problemas dos senhores da alta classe burguesa francesa, aturdidos pelos novos paradigmas sociais e, ao mesmo tempo, vendo-se obrigados a se ajustarem a esse novo tempo. Certamente, Bourget “ignorou o homem”³⁴⁰, ao se fechar num idealismo primário, tentando submeter a psicologia de seus personagens a uma lei divina e a uma tradição melífluas demais para com o sofrimento humano. Na literatura de Bourget, todos têm a possibilidade de redenção, desde que se desapeguem dos desejos do

³³⁸ CANDIDO, A. **Literatura e cultura de 1900 a 1945**. In: *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 4. ed. São Paulo: Editora Nacional, 1975, p. 113.

³³⁹ “É uma retomada, porém, que aparece sobretudo como ruptura, e realmente o é se atentarmos para o fato de que o plano em que se dá é bem diverso”. CANDIDO, A. *Op. cit., loc. cit.*, 119.

³⁴⁰ LARNAC, J. *La littérature française d'aujourd'hui*. Paris: Éditions Sociales, 1948, p. 16.

mundo e se purifiquem nos valores da tradição e da religião: em Bourget, a felicidade é desejar somente aquilo que lhes foi imputado a desejar, no contexto do plano religioso e da tradição familiar.

Entretanto, a literatura de Bourget é uma literatura obstinada, porque advoga a favor de um misticismo que permite aos homens manterem-se unidos, perseverantes, otimistas, mesmo quando a realidade parece dizer justamente o contrário. Para se verificar o quanto o homem é dependente dessa divina ilusão, Bourget o coloca diante da morte. É na morte que o homem costuma pesar sua existência e a extrair dela um valor. Eis, portanto, o contexto de *Le sens de la mort*,³⁴¹ romance cujo conflito principal está na figura de um médico materialista, que obsta a uma visão virtuosa da morte. Bourget mostra como Ortègue, o médico, tão senhor de si, se desespera diante da morte e, por ser “fraco” psicologicamente, pouco encoraja os outros a viver. Por outro lado, o autor coloca num jovem católico, afeito a qualquer tipo de intelectualismo, a chama para os franceses continuarem a resistir na guerra, defendendo a família e as tradições, nos campos de batalha. Com Ortègue e Le Gallic, o jovem católico, Bourget mostra como dois homens encaram a morte. No final, Bourget procura persuadir o leitor de como a convicção científica contribui negativamente para a formação psíquica do

³⁴¹ O narrador é Marsal, um médico que trabalha na “Clinique”, hospital de aproximadamente quarenta leitos, situado na rua Sant-Guillaume. Marsal divide suas tarefas com o também médico Michel Ortègue, cuja esposa Catherine, enfermeira, demonstra grande admiração ao esposo e dedicação à Clinique. O conflito, como coloca o narrador, surge no começo de agosto de 1914, quando, com o início da Guerra, Ortègue- pesquisador bastante respeitado, professor da escola de medicina- desconfia do amor que a esposa sente por ele. Vê, ainda, em Le Gallic- primo de Catherine- uma ameaça. Entretanto, Le Gallic participa da Guerra como tenente, nas frentes de batalha. Mesmo assim, o conflito vai se intensificando. Ortègue descobre um câncer já muito avançado e, movido pelo ciúme, trama com a esposa um suicídio coletivo. Marsal, percebendo tudo isso, tenta impedir. Enquanto isso, Le Gallic é ferido de morte em batalha. Mesmo recebendo os cuidados médicos na Clinique, tem, como Ortègue, poucas chances. Em face disso, aparecem na narrativa dois homens, com posturas diametralmente opostas, que, diante da morte, revelam um amor pela mulher em tons diferentes. Ortègue- homem que parecia frio diante do amor, pois é médico renomado e cientista determinista- vê a morte como apenas um vazio. Le Gallic, um jovem que acredita que a morte tem um significado místico, espiritual e profundo, acredita na necessidade do sacrifício de uma vida para a vida de outros. No meio desse fogo cruzado de existências, Catherine se desespera, não sabe mais em quem acreditar. Suas convicções estão abaladas. Por um lado, sua fidelidade ao pensamento do marido; por outro, o receio de reconhecer em Le Gallic uma postura positiva diante da vida. O heroísmo de Le Gallic, seu vigor físico e sua vida religiosa em contraste com o pessimismo de Ortègue acabam atraindo, nos momentos mais difíceis, a atenção de Catharine. A enfermeira vê, na morte de Gallic, uma justificativa para continuar a viver. Do ponto de vista de Ortègue, isso não seria possível. Com a morte quase simultânea dos dois, Catherine resolve se dedicar à ajuda dos feridos da Guerra que chegavam a todo o tempo, numa atitude de compaixão e fraternidade, algo que assimilou do primo e não do materialismo egoísta do marido. Dissuadida do veneno materialista do

indivíduo. Mas, por outro lado, não nega a importância da ciência quando se junta na campanha dos princípios pelos quais Le Gallic luta.

O engajamento de Bourget na Guerra é patente, e a questão da crença religiosa em nenhum momento é questionada. É claro que o autor espera do povo francês um enfrentamento heróico, fundado absolutamente na fé católica. Marsal, o narrador e também médico, descreve, de maneira objetiva, a tragédia que envolve Catherine. Embora o narrador se mantenha aparentemente imparcial, a história não o é: como num romance de tese, a exposição do enredo tende a contemplar apenas um dos lados da querela. Agora, se voltarmos os olhos para a *Trilogia*, veremos algo singular: o estilo do narrador compromete a objetividade da narração, pois sua visão de mundo invade de humanidade a descrição cinematográfica dos personagens do início ao fim, como querendo salvá-los por meio da arte, e não por meio da fé católica. O ateísmo não confesso do narrador compromete toda a narração e credibilidade no valor divino, como veremos mais detidamente adiante.

Em contrapartida, os personagens se agarram a qualquer crença que lhes possa ajudar a tornar o seu suplício menos cruel. O velho Lucas encontra na tradição católica um meio para fugir dos infortúnios da vida, como alguém que se lança a uma porta velha numa enchente. D'Alvelos questiona a tradição religiosa, busca amparo na arte burguesa e, depois, na filosofia política. Alma se esconde na moda e no devaneio amoroso. Do Carmo, na literatura decadente e no amor platônico. Todos os personagens, pobres diabos, não são, entretanto, tratados como seres inferiores, de psicologia afetada demais e rasa, que, nos tempos modernos, atravancam o fundamento da tradição religiosa e da família. A bem dizer, a fé religiosa inabalada, ostentada por Bourget, inexiste na *Trilogia* de Oswald. Este mostra, na verdade, o fiasco do catolicismo no Brasil: uma cultura religiosa de fachada, inautêntica, opressiva e incapaz de tornar os brasileiros livres como os franceses de Bourget. A crise de d'Alvelos não se compara com o racionalismo de Ortègue. O personagem se liberta da tradição, fortalecendo seu senso crítico e sua posição frente aos impasses de sua formação. Cheio de espiritualidade, mas sem Deus, d'Alvelos deseja, no final, sacrificar-se pela glória dos excluídos.

marido, Catherine entende que sua vida, com a morte de Le Gallic e de Ortègue, tem um significado que

A dor moral em Bourget é uma dor tipicamente burguesa, como ocorre em alguns romances de Machado de Assis. Uma promessa de casamento não cumprida, por exemplo, pode levar à morte.³⁴² A instituição família se vê constantemente ameaçada pela derrocada de apetites nocivos à sua finalidade, que frustram os indivíduos ainda no seu período formativo, desviando-os do caminho “aconselhável”. Hilda Campbell foi “envenenada” pela cultura literária romântica, tornando-se psicologicamente incapaz de reagir, de maneira ativa, diante da frustração amorosa.³⁴³ A todo o tempo, Bourget quer nos fazer crer que a nossa infelicidade resulta exclusivamente da má escolha de nossos desejos, e esses desejos nos são incutidos por esferas contrárias ao pensamento religioso e familiar. Para Bourget, existe um caminho a ser trilhado, um imaginário preestabelecido, que nos resguarda de um desencanto maior com o mundo, que é o caminho ascético da espiritualidade e do desprendimento das coisas do mundo. Dentro da figuração literária de Bourget, o imaginário não se desdobra. Ele é constantemente reprimido a despeito de uma imaginação que não permite nada além, fora do alcance já imaginado pela tradição religiosa e patriarcal.

O combate ao espírito científico, como ao determinismo e à questão hereditária, aparece com muita força em *La geôle*. Nesse romance, Bourget faz da herança trágica do fator biológico um remédio para a vida. O protagonista Jean-Marie, cujo pai e tio cometeram suicídio, tem uma vida resguardada pela proteção excessiva da mãe, que teme que o filho, por fraqueza psicológica, possa cometer suicídio também. Jean vive uma vida de mentiras. Entretanto, sua esposa, Sabine, insatisfeita há anos com o relacionamento, decide abandoná-lo. Numa carta, revela que tem um amante e que Juliette não é sua filha. Apenas René era filho legítimo de Jean. Extremamente

vai além da concepção determinista. (BOURGET, P. *Le sens de la mort*. Paris: Plon-Nourrit, 1915).

³⁴² Falamos preferencialmente de um personagem de Bourget, Mlle Hilda Campbell. Esta galopa com frequência e, num certo dia, encontra Jules de Maligny, um elegante milionário. Eles se apaixonam shakespeareamente. Depois de noivos, Jules volta atrás. Amargurada e ofendida moralmente, Hilda se acidenta numa de suas cavalgadas e morre. Jules, apesar do remorso, se casa sem nenhum romantismo. O que vale para a análise está na abundante referência a Shakespeare, Don Quixote, Goethe, Walter Scott e outros. Nesse romance, bem diferente dos demais, os personagens são frívolos e ingênuos, como é o caso de Jules e Hilda, respectivamente. Não vencem justo por fantasiar demais as relações amorosas ou pela falta de uma espiritualidade mais forte. O único personagem que tem uma dimensão espiritual mais desenvolvida é, apesar de em primeira vista não parecer, Mlle Louise d'Albiac, mas, no casamento, também se frustra. Outro aspecto que chama a atenção é a tentativa de Hilda levar uma vida “literária” com Jules, bem distante do comportamento social parisiense praticado. (Cf. BOURGET, P. *L'écuyère*. Paris: Plon-Nourrit, 1921).

³⁴³ Cf. BOURGET, P. *L'écuyère*. Paris: Plon-Nourrit, 1921.

desiludido, pois a mãe sabia também do caso de Sabine, Jean tenta o suicídio como estava na narrativa mais ou menos delineado, mas a intervenção da mãe, combinada com o fortalecimento da fé em Jean, fá-lo desistir. Passado esse episódio, Jean reforça sua fé em Deus ainda mais. Suporta a morte do filho em batalha, consegue judicialmente a volta da “filha” Juliette e, como capitão, morre “chrétiennement” por fidelidade à França. No livro, Bourget compara a todo o momento o destino do pai com o do filho, explicando porque o filho, apesar das adversidades, não cometeu o suicídio.³⁴⁴

Na *Trilogia*, o determinismo e a hereditariedade se fazem presentes o tempo todo e se cumprem. Mas, essa fatalidade, fundada em bases científicas, não quer dizer que os personagens não têm exatamente futuro. O apego a Deus (fé), a Baudelaire (literatura) ou seja lá ao que for não fazem do personagem um desgraçado melhor. Oswald parte do princípio de que a sociedade burguesa tradicional em que vivem já desmoronou e não há mais o que remediar. Seus personagens estão frente a frente a uma sociedade de consumo ainda incipiente, mas voraz. O valor da família e da tradição se deterioraram. Todos, agora, sucumbem. Mas a circunstância, na qual os personagens se encontram, os obriga a explorar sua imaginação na tentativa de vencerem a própria força do determinismo e da hereditariedade. Nisso está a grandiosidade e diferença de Oswald em relação a Bourget. Quando os seres oswaldianos são levados a seu limite, eles não necessariamente retrocedem à família e à tradição (pois já não mais existem). Pelo contrário, eles buscam formas alternativas de convívio, baseadas na reordenação dos antigos valores. É isso que eles procuram, alguns sem tanto sucesso, outros com um pouco mais de sorte. D’Alvelos, por ter tido um tio avô suicida, vence a hereditariedade até certo ponto. Convalescente, d’Alvelos, cuja família atual se resumia a alguns amigos, procura compreender os valores pelos quais se orienta, e a sua “fé infantil” é redirecionada para outros campos. Com isso, Oswald mostra que pode existir salvação no homem mesmo sem Deus, sem família e apesar das circunstâncias. Contudo, d’Alvelos não vence o desejo hereditário pela descoberta de novos horizontes. Seu tio avô, também chamado Jorge, era navegador, um colonizador.

³⁴⁴ BOURGET, P. *La geôle*. Paris: Plon-Nourrit, 1923.

Na literatura de Bourget, procura-se preservar o casamento, visto como valor que traduz a emancipação de uma sociedade cristã, equilibrada e feliz. Se há adultério, há, também, arrependimento. Em *Un drame dans le monde*, Bourget apresenta como protagonistas M. Géraud de Malhyver e Mme Odette de Malhyver. Residindo em Paris, o casal tem a relação em crise quando Odette, ao se apaixonar e se tornar amante de Xavier de Larzac, se vê obrigada, por razões financeiras, a deixar Paris com o marido. Odette, movida pela paixão, manipula várias situações (queima o testamento da tia e a envenena, por exemplo) para permanecer na cidade, junto de seu amante, até que, desconfiada, encontra seu amante com outra mulher, também casada. Desiludida, vai ao encontro do marido, que tinha partido com o filho um pouco antes. No interior da França, depois de uma pesada depressão, Odette reconhece o lado bom e generoso do marido (mesmo quando toda a verdade é revelada). Convalescente, Odette procura com o marido se purificar, apegando-se mais a Deus e às tradições familiares. Odette, enfim, passa a ter outra atitude diante da vida e deixa de lado a vida mundana de Paris.³⁴⁵ Na *Trilogia*, não há casamento. E, se não há união legal, não há adultério e tampouco arrependimento. O que há é uma progressiva e ardilosa fuga de Deus. Em Jorge esse drama é mais complexo. Mas, no cômputo geral, a série não lamenta a ausência de Deus e nem prega um retorno a Ele. O desafio para os personagens de Oswald não está exatamente no divórcio com Deus ou no ideal do casamento feliz, mas em que medida cada um deles preencherá o vazio deixado pelo imaginário religioso, fundado na idéia de casamento, por um outro paradigma suficientemente capaz de satisfazer as exigências da vida coletiva e individual de maneira menos repressiva e mais soberana.

Nesse sentido, quando observamos melhor a série, do início ao fim, vemos que Oswald não se fecha com a crítica moral em momento algum. A morte em série de amantes é proposital e se choca com uma leitura simplesmente moralizante, do tipo “olha, se você fizer isso que do Carmo e Alma fizeram, provavelmente um mal idêntico ou parecido lhe abaterá!” A questão é mais que isso. A figuração da morte é o pretexto para que o casamento não se consolide jamais. Com o adiamento da coroação da tradição cultural do ocidente, Oswald ganha tempo e abre caminho para a libertação de

³⁴⁵ BOURGET, P. *Un drame dans le monde*. Paris: Plon-Nourrit, 1921.

d'Alvelos. As mortes justificam, até certo ponto, o comportamento do personagem mas, como vimos, não se resumem a isso. Com d'Alvelos, Oswald aposta num novo comportamento social.

Como temos notado, o projeto de emancipação de d'Alvelos (que é também de Oswald) passa por dois pilares sociais fundamentais: pelo princípio estético-expressivo (assente nas idéias de prazer, de autoria e de artefactualidade) e pelo princípio da comunidade (assente nas idéias de solidariedade e de participação). Nessas esferas, a construção do futuro está exclusivamente subordinada ao pensamento utópico que desenvolve. Trata-se de um pensamento utópico, porque Oswald explora, através da imaginação artística, novas possibilidades humanas e novas formas de vontade.³⁴⁶

A insistência de Alma pelo “amor de malandro”, a literatura de João do Carmo e a escultura “modernista” de d'Alvelos os aproximam numa condição: são sujeitos que se consomem no trabalho “inútil”. Por outro lado, neste trabalho, os limites são violados constantemente pelo excesso espontâneo e individual de cada um. Trata-se de uma energia que quebra o curso regular das coisas, a sua homogeneidade. Com Oswald, presenciamos uma experiência erótica da religião, da morte e da criação. Seus personagens buscam soberania individual a qualquer custo, instintivamente. Vistos por esse viés, o conceito de “heterogêneo” de Bataille ajuda-nos a compreender melhor a faceta desses personagens:

Bataille condensa neste conceito a experiência fundamental dos escritores e artistas surrealistas que pretendiam, de uma maneira chocante, proclamar contra os imperativos da utilidade, da normalidade e da sobriedade, as forças extáticas do devaneio, do onirismo e do instintivo em geral, para abalar os modos refinados da percepção e das vivências convencionais.³⁴⁷

Na desagregação entre o sujeito e o mundo, o fenômeno heterogêneo se manifesta como fonte de renovação e subversão da imaginação convencional e homogênea do mundo. Na pedagogia de Bataille, o sujeito heterogêneo se desdobra na

³⁴⁶ Apreciamos a noção de utopia descrita por Sousa Santos, que não pode ser confundida com alienação e muito menos como expansão natural daquilo que já existe. SOUSA SANTOS, B. de. **Não disparem sobre o utopista**. In: *A crítica da razão indolente: contra o desperdício da experiência*. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2000, p. 332.

³⁴⁷ HABERMAS, J. **Entre erotismo e economia geral: Bataille**. In: *Op. cit.*, p. 202.

tentativa de retorno à intimidade de um contexto de vida que se lhe tornou estranho, marginalizado e desfigurado. Enquanto Bourget, no seu sentimento “oceânico”, procura reconstruir a imagem do homem homogêneo, Oswald, com sua rebeldia, clama pela experimentação do homem heterogêneo, como forma de turvar a pasmaceira da imaginação secular e universal. Assim, Oswald aprendeu com diversos escritores, mas Bourget foi certamente o escritor com o qual se divergiu de maneira espantada na questão religiosa, demonstrando um desprendimento enorme de energia para gerir de forma inovadora uma tradição católica que vinha no descompasso com a cultura científica e com novo comportamento social dos grandes centros.

Concluindo, os romances *Le disciple*, *Le sens de la mort*, *La geôle*, *L'écuyère* e *Un drame dans le monde* estabelecem com precisão uma dicotomia entre determinismo e religião, entre mundanismo e tradição. Bourget procura, nas suas obras, avaliar o papel nocivo do materialismo (racionalismo científico) e o associa, muitas vezes, à crise de valores. Os personagens de Bourget recuperam a integridade moral quando, por meio da religião e da tradição, se fortalecem. A psicologia dos personagens tem sempre uma orientação teleológica. Na série de Oswald, há uma situação diversa. Excetuando Jorge d'Alvelos, a psicologia dos personagens não tem, na narrativa, um fim. Estão presos do início ao final aos mesmos dilemas psíquicos. Vivem certo misticismo, mas sem comunicação com algo pleno, que os faça sentirem-se moralmente queridos e restabelecidos. Em Bourget, temos a supremacia da alma sobre o mundo; em Oswald, a alma é sinônimo de divergência contínua com o mundo instituído.

3.3. Confirmação e reação à cultura literária e científica da época

O anti-heroísmo ocorre em *Alma* através da diferenciação anti-heróica da literatura de Shakespeare, de Oscar Wilde, de Anatole France e de Baudelaire. A ironia no uso inusitado da literatura desses autores não acontece por acaso. A tragicidade de João do Carmo advém, em parte, de sua estrutura familiar que, historicamente, não demonstrou tino algum para a representação heróica da vida: “Pensava na sua incapacidade invencível para as festas da terra. Seus pais nunca haviam maxixado, nem seu irmão padre, nem sua irmã louca, pobre Ofélia sem Hamlet...”³⁴⁸ A irmã louca bem como todos os descendentes da família são figuras literárias decaídas, que não se encontram mais num contexto estético definido, articulado e admirado. João do Carmo, o principal representante da família, é desgraçado genealogicamente. O vaticínio determinista soa, nesse caso, anti-democrático. A literatura não esconde o preconceito do mundo e, como invenção, reforça essa imagem, mas, devido à “referência” (no aspecto de sua volta e de sua redundância intencional), parece nos querer dizer exatamente o contrário: trata-se então de um reforço para a tomada de consciência acerca de um problema, visando a sua transposição.

A intertextualidade permite a visada dual da referência e um modo de superá-la através do que chamamos anti-herói. O anti-herói se instala na própria estrutura do texto, de modo que toda a definição de personagem passa, antes, pela organicidade e complexidade desse suporte. Anatole France (1844-1924) é retomado explicitamente na narrativa de Oswald por meio de Dagoberto Lessa, um escrevente policial da Delegacia de São Caetano cheio de máximas. Lessa é o artista da frase de impacto que, como o próprio se define, nasceu para a grande arte, mas optou por fazer a pequena mesmo. Toda descrição do personagem é elaborada de tal maneira que nos parece a negação cristalizada de tudo aquilo que Anatole France repudiaria no indivíduo, sobretudo naquele que lida com literatura.

Lessa, de acordo com o narrador, é alguém que nunca conseguiu nada na vida, é um homem que mantém um casamento arruinado, com uma prole espantosa. Os

³⁴⁸ ANDRADE, O. de. *Alma*, p. 112.

traços da vida do personagem parecem dizer também o seu perfil psicológico. Lessa vai contra o desvio da norma, do devaneio intelectual de Frederico Carlos Lobão e da paixão trágica de do Carmo. Como porta-voz do autor, Lessa denuncia toda a forma de ilusão a que o homem está sujeito, inclusive a própria:

— O triste, o trágico de tudo é que me casei por amor! Tinha vinte anos e prendi-me pelos primeiros olhos que me chamaram a atenção, sem indagar se eles diziam: *somos inteligentes, somos compassivos, somos idiotas*. (...) E, quando pretendi tirar-lhe faíscas da alma, nada! Escuro como o cérebro de um tenente de cavalaria.³⁴⁹

Mas o personagem permanece estagnado, como roda-presa de um imaginário pisado demais, que não consegue se transpor. Então, a ironia à la France se instala. Lessa se mostra menos libertário quando se julga estar liberto. Com isso, ele expulsa toda forma de esperança.

Talvez essa questão possa ficar melhor esclarecida com o comentário que o próprio personagem elabora sobre uma das obras de Anatole France: “— Outro dia, reli o *Jardin d'Épicure* e quebrei a caneta. Prefiro escrever um volume sobre estrumes humanos. Imagine você se eu escrevesse um livro como esse! A res-pon-sa-bi-li-da-de! Que seria de meus filhos?”.³⁵⁰ Para o escrevente, e nada mais sutil e irônico que a profissão do personagem, o ideal do artista, como France, está distante de seu pragmatismo. Sente que sua condição o impede de se rebelar e não permite a si mesmo, com toda a sua estupidez, buscar uma forma de desejo e de imaginação outra que lhe faça escapar da realidade moribunda em que se encontra. Desse modo, acreditamos que a referência a *Le Jardin d'Épicure* (1895) é indicativa tanto da presença de Anatole France, como interlocutor literário, como também de uma crítica bem elaborada à cosmovisão do personagem. O descarte das teses de Lessa pelo narrador confirma a complacência do autor àqueles personagens “cegos” que não abdicam do desejo para continuar a viver. Um aspecto ligado à retomada de France está relacionado ao estilo. Como vimos, com Lessa, Oswald desdenha a literatura oca, simplesmente retórica e sem compromisso.

³⁴⁹ ANDRADE, O. de. *Alma*, p. 60.

³⁵⁰ ANDRADE, O. de. *Alma*, p. 60.

Todo o empenho da sensualidade e do erotismo à mostra, como forma de sensibilizar a sociedade e abalar sua estrutura de valores, presente na literatura de Oscar Wilde (1854-1900), está diluída na literatura de Oswald. Essa referência, todavia, não vem na forma exclusiva de uma excentricidade impactante, de um “desvio” do imaginário; vem, surpreendentemente, mais na forma de um deboche e escárnio social. Para Oswald, o que importa é a delícia provocada pela transposição da dualidade entre o mundo moral e o imoral. Não se trata, pois, de pintar um herói, lindo e maravilhoso, que vai contra os padrões de percepção, ou usar uma sedução feminina sublimada na forma de terror. Diferentemente, Oswald investe nos personagens reconhecidos socialmente (engenheiro, professor, advogado etc), com aparência física modesta e caricata, uma autonomia para metamorfosear-se e agir desse modo no quadro social que os define. A questão é, para esses personagens, como lidar no âmbito da dicotomia moral/imoral. No bordel, o pobre homem sem expressão, disfarçado pela formalidade e pelos papéis sociais, pode “brincar” de ser outra coisa:

Esganando-se de gozo da vida, o velho disse que era São João./ Então, ante a alegria tocada de fúria sensual da disparatada assembléia, com grandes risadas de abandono, as faces em tijolo, os verdes olhos mortiços, Alma dançou a versão lasciva de Oscar Wilde.³⁵¹

No bordel, com suas luzes multicores, músicas sensuais, pessoas embriagadas, sexo em evidência, tudo funciona como compensação ao exercício psíquico forçado e artificial da vida coletiva. Trata-se, pois, de uma transposição de fachada. No dia seguinte, volta-se à rotina da vida moral.

Nesse sentido, o bordel é, para Oswald, uma casa de pseudo-recuperação. O indivíduo encontra, nesse local, uma sensação de libertação, provisória, de toda a formalidade que a vida social lhe impõe. Oswald aproxima dois ambientes que, teoricamente, são excludentes, mas que, na verdade, são dependentes um do outro. A subversão só se realiza quando há algo a subverter, e a moralidade só pode se manifestar quando há algo a condenar. A limitação do espaço se dá de maneira muito clara. O “cá fora” do bordel é o espaço da polidez e do decoro; o “cá dentro” é o espaço da reversão, da alegria e do devaneio:

³⁵¹ ANDRADE, O. de. *Alma*, p. 53.

Um moço bem vestido, com um monóculo arregalado na pupila direita, apertou a campainha do *rendez-vous*. Seriam dez horas da noite./ Uma mulher, de cabelos curtos e loiros, veio abrir e desapareceu para o interior, numa corrida de louca alegre.³⁵²

Oswald coloca muito bem a dubiedade da sociedade fundada em valores morais, mas não prega a sua superação através da figuração de modelos heróicos e excêntricos.

O foco de Oswald está na implosão do limite do indivíduo, e não exaltação de sua extremidade, como figura “decadente”. Oswald corrompe a situação narrativa de Wilde: Salomé, moça apaixonada e nobre, é substituída por Alma, e João Baptista se passa por um velho que paga pela exclusividade da cortesã. Alma é a deterioração da mulher fatal, pois não propõe vingança alguma. O velho é um ser execrável que imita a (in)dignidade que a consciência lhe acusa, na forma de uma heresia, reforçando, assim, sua diferença em relação ao personagem bíblico. A cena perde o caráter sério, trágico e “decadente”, e tudo vira zombaria e banalidade. Na *Trilogia*, o que se procura é surpreender a própria idéia de “decadência” como forma deficitária de transgressão do imaginário. No volume seguinte, Jorge d’Avelos, um dos porta-vozes do autor, diminui a importância de Wilde numa piada ácida: “— Foram os treponemas civilizados de Wilde que escreveram as melhores réplicas de Salomé”.³⁵³ D’Avelos supera a idéia de que é possível corrigir a humanidade pela percepção artística com o lema “a vida imita a arte”.³⁵⁴ Seu idealismo se apoiará em outras fontes.

O tema da dança e da vertigem, tão recorrente na literatura pós-romântica, surge, na *Trilogia*, como contraposição à cultura literária remanescente do período. O “bailado de Salomé”, impregnado da atmosfera do cabaré, está presente na literatura urbana do carnaval, sendo bem representada pela poesia de Menotti del Picchia, de Manuel Bandeira, de Ernâni Rosas ou pela prosa do ornamento superficial de João do Rio. Entretanto, diferentemente desses autores, o que se vê na obra de Oswald é o esgotamento da estética decadentista— “artenovista” para José Paulo Paes—, com a

³⁵² ANDRADE, O. de. *Alma*, p. 52.

³⁵³ ANDRADE, O. de. *A estrela de absinto*, p. 77.

³⁵⁴ Com isso, Wilde se lança rumo a uma imaginação utópica, em que o triunfo da arte instauraria uma realidade que condicionaria todas as práticas sociais até criar uma versão espontânea do socialismo.

exposição constrangedora do vazio existencial dos personagens. Nesses autores, ainda existe um otimismo em relação à tendência estética que se pratica, como forma mesmo de preenchimento do vazio da vida. É por isso que Paes qualifica e, ao mesmo tempo, distingue o *art nouveau* de outras práticas literárias: “Por seu vitalismo, distingue-se esta [arte nova] /.../ do simbolismo e do decadentismo a cuja sombra nasceu e com cujos refinamentos esteticistas é freqüentemente confundida”.³⁵⁵ Não temos suficiente segurança para endossar a opinião de Paes, mas é certo que Oswald demonstrou, desde o primeiro volume, certa desconfiança em relação aos pressupostos decadentistas ou artenovistas.

No quadro de artistas e leitores da *Trilogia*, devemos nos lembrar de Frederico Carlos Lobão (personagem restrito à *Alma*), descrito pelo narrador como um anafado lírico. Boêmio e bastante falante, Lobão, além de exclusivo amigo de do Carmo por certo período, era também artista. O personagem é o estereótipo do homem *dandy*, wildenizado, uma referência a João do Rio (1881-1921), por sua fisionomia e pelo gosto por uma dada expressão literária. Em conversa com do Carmo, Lobão é aquele que procura entender ou explicar o comportamento de Alma (ou da alma), julgando-se um exímio conhecedor da psicologia das mulheres. Entretanto, o que se vê nos encontros dos amigos, na sugestiva Rua das Flores, bem como no atabalhoadado relacionamento amoroso do próprio Lobão (com uma “portuguesita” fugida para o Rio de Janeiro), é, inversamente, uma profunda incompreensão sobre o coração feminino.

Em um desses encontros, o narrador afirma que do Carmo chega a ajudá-lo na “longa e inútil peregrinação mental pela psicologia errada das mulheres e das coisas”.³⁵⁶ Toda a descrição de Lobão, com sua mania por literatura psicologizante, aparece como inadequação (veneno) ou acessoria mal feita ao drama vivido por do Carmo. O amigo “eleito das horas magoadas” se deleitava com uma realidade estranha e impertinente ao contexto do amor solapante e hipnótico de do Carmo:

ELLMANN, R. **Os usos da decadência: Wilde, Yeats, Joyce**. In: *Ao longo do riocorrente: ensaios literários e biográficos*. Trad.: Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, p. 19.

³⁵⁵ PAES, J. P. **O art nouveau na literatura brasileira**. In: *Gregos & Baianos: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 78.

³⁵⁶ ANDRADE, O. de. *Alma*, p. 40.

Trazia uma novela, cheia de psicologia, no bolso. Leu-a, num banco calmo do Jardim Público da Luz com a voz tonitruante, acompanhada de gestos gordos e iguais. Esfalfou-se nos pedaços maiores. De longe em longe, aves excitadas gritavam. João distraía-se. Com os braços cruzados, ouvindo confusamente, pensava em Alma.³⁵⁷

Com a criação de Lobão, percebemos que Oswald, ao associar a imagem do personagem ao escritor e/ou leitor preciosista, volta a referir-se à situação literária da época, quando escritores bastante em voga abusavam na caracterização psicológica dos personagens, tornando-os artificiais demais e, por consequência, longe da “naturalidade” dos dramas amorosos.

Lobão é o típico representante do artista *art nouveau*, flagrado pelo narrador numa conversa na Estação da Luz:

— Vamos ao café, deixemos de falar do eterno feminino./ — A mulher é ainda e sempre a garantia da vida, sussurrou um magro, grisalho, de olhos verdes./ O velho baixo, de bigodes de chim, concordou num som roufenho:/ — É o único amparo! Único!/ — Menos para o artista, menos para nós os artistas! Gritou de dentro de sua encardida mágoa o gordo Frederico Carlos Lobão.³⁵⁸

A agenda da conversação do personagem encontra-se com a pauta imaginativa de uma geração de escritores brasileiros que também viu, no tema do “eterno feminino”, uma questão crucial, da mais alta importância, a ser debatida.

Na análise de José Paulo Paes, o estereótipo da mulher moderna, liberta dos preconceitos da vida burguesa e, às vezes, prostituta de luxo como Alma, gerou uma literatura de *garçonnière*, sob o signo do *art nouveau*.³⁵⁹ Entretanto, achamos que devemos, por necessidade, fazer uma ressalva com relação à *Trilogia*, sobretudo ao primeiro volume. Em face do modo como o *art nouveau* está inscrito na narrativa, a sua presença nos parece ambígua. Lobão participa de uma configuração literária condenada pelo narrador, que o desilude o tempo todo, e pela própria estrutura da obra. O *art nouveau* que nela aparece é como os mosaicos dos mouros, não são perfeitos, embora possam parecer. Só podemos dizer que *Alma*, especificamente, é obra artenovista se, então, pudermos compará-la com as criações de um Voltolino, nas quais

³⁵⁷ ANDRADE, O. de. *Alma*, p. 55.

³⁵⁸ ANDRADE, O. de. *Alma*, p. 43.

³⁵⁹ PAES, J. P. *Op. cit.*, *loc. cit.*, pp. 72-73.

o traçado da silhueta de suas invenções está mais para o cômico do que para a visada séria.³⁶⁰

A propósito da referência a Baudelaire, por estar associada de forma tão íntima à constituição do personagem João do Carmo e à estrutura narrativa (falamos do volume *Alma*), existe uma complexidade que nos chama a atenção de maneira especial. Podemos dizer que a relação que *Alma* estabelece com Baudelaire é ambígua. Se, por um lado, todo um clima cinzento e penumbrista é recriado de maneira bastante artificial, chegando a enfastiar o dinamismo da narrativa, por outro, o desenlace dessa situação, além de trágico, desanuvia os volumes seguintes desses valores. Trata-se de um calvário necessário, no esforço homérico de superação de uma tradição literária romântica que se arrastava. Nessa literatura, o herói é tragado pelos novos aparatos sociais, e seu “heroísmo” é ressaltado quando reage negativamente diante da vida e do mundo. Enfim, toda essa cultura literária é posta, então, à prova por Oswald. Será que a literatura deve constituir um “paraíso artificial”, num jogo autofágico de referências próprias, e recusar a se abrir para o mundo?

O volume *Alma* difere dos demais por uma razão que consideramos decisiva, pois nele estão alinhavadas referências somente à literatura (quando descontamos, é claro, as múltiplas referências ao texto bíblico— algo que se manterá constante entre os volumes). Isso nos faz pensar, de súbito, que *Alma* é uma obra literária que fala da própria cultura literária, fazendo, ao mesmo tempo, literatura. A todo tempo, ora incorporando afirmativamente, ora desdenhado com sabedoria e ironia certos pressupostos literários, a metaliteratura não esconde a profunda insatisfação do autor (autor imaginário) com a criação literária, valendo-se de fontes literárias conhecidas e apreciadas pela geração de escritores do momento. Em *Alma*, essa referência à cultura letrada da época aparece no repertório do narrador e nos pensamentos avulsos, nos hábitos e nos dramas pessoais dos personagens. Várias gerações de escritores aparecem na *Trilogia*, mas no primeiro volume, o autor insiste sistematicamente no diálogo com a literatura pós-romântica, tendo Baudelaire como o principal centro irradiador.

³⁶⁰ Cf. BELLUZZO, A. M. de M. *Volto lino e as raízes do modernismo*. São Paulo: Marco Zero, 1992.

A *Trilogia* trabalha de fato nos escombros do “decadismo” como artefato “entulho *art nouveau*”, como colocou Haroldo de Campos.³⁶¹ A expressão *art nouveau* foi vicariamente a enumeração de um signo social em declínio, ligado a um hábito cultural de elite que estava sendo constantemente combatido pelas novas gerações. Antecipando-se a seu tempo, Oswald soube dar o golpe de misericórdia nesse último episódio cenográfico da velha ordem. A estetização e a apatia dos dramas morais e existenciais dos personagens estão sedimentados na narrativa para que o leitor, seguindo o percurso do narrador, tome consciência de que esse tipo de representação literária teve seus dias contados e que uma literatura assim instituída não poderia ter sobrevida. O anti-heroísmo é, na verdade, uma face da paródia artenovista, mas mais atenta para o uso da referência intertextual como estratégia de inquirir o extratextual. Daí, a possibilidade do anti-heroísmo estar preso à própria forma narrativa: é de um estilo literário em baixa, estetizante, que não vê nada além de si mesmo, que nascerá uma nova literatura, uma contra-literatura, uma literatura anti-heróica. Jorge d’Alvelos nos parece, nesse caso, o grande personagem de transição. Ele, na escultura, tenta transpor aquilo que João do Carmo não foi capaz de vencer na literatura. Ou seja, romper com uma dada concepção de arte e de mundo.

No segundo volume, d’Alvelos, recuperando-se de seu inferno astral, reluta em abandonar a cultura literária que toma como referência: “Sobre o leito de bronze fosco tinham ficado dois livros, um de Huysmans, outro de André Gide”.³⁶² Para José Paulo Paes, o livro mais conhecido de J-K Huysmans (1848-1907), *A rebours* (1884), introduzido no Brasil por Medeiros e Albuquerque, é o marco zero da ficção *art*

³⁶¹ Defendendo os pressupostos e as relativas vantagens dos romances *Memórias Sentimentais de João Miramar* e *Serafim Ponte Grande*, Haroldo de Campos elogia a técnica empregada na *Trilogia*, mas condena, entre outras coisas, o “tom” *fin-de-siècle*: “A *Trilogia* (escrita entre 1917-21, basicamente) é, evidentemente, a etapa menos importante deste traçado, resultando em obra falha e imatura. Nela porém se pode já detectar, posto de lado o entulho *art nouveau*, o embrião de uma *prosa cinematográfica*, /.../”. CAMPOS, H. de. **Apresentação**. In: ANDRADE, O. de. *Trechos escolhidos*. 3. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1989, p. 14.

³⁶² ANDRADE, O. de. *A estrela de absinto*, p. 108. André Gide (1869-1951), apesar do avanço no tempo, prende raízes no decadentismo. O prazer da contemplação da corrupção moral e o sadismo são elementos inerentes a sua obra. Essas características são heranças de Wilde e Dostoiévski. (PRAZ, M. **Bisâncio**. In: *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Trad.: Philadelpho Menezes. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1996, pp. 332-334). Por outro lado, a obra de Gide, sobretudo *Les faux-monnayeurs* (1926), traz um problema atual para Oswald: a questão da “falsidade de todas as ficções”, as “moedas falsas”. Com isso, Gide abala tanto a complacência sobre a ficção quanto sobre a realidade.

nouveau.³⁶³ A literatura decadente funciona, no personagem, como uma camisa de força, uma justificativa falsa e literária demais para a sua condição. O personagem, insatisfeito, recém-saído dessa hipnose literária, tenderá, no próximo volume (*A escada*), a ultrapassar toda essa condição. Lida no conjunto, a *Trilogia*, além de manual de iniciação a uma nova imaginação literária, lembra um romance “burguês” de educação sentimental, que soa desfavorável à estética decadentista. Na *Trilogia*, o *art nouveau* aparece como forma de denúncia.

O ideal estafado da literatura *fin-de-siècle* aparece retratado nas seqüências narrativas de *Alma*, com desdobramentos, é claro, nos demais volumes, porém com menos intensidade por motivos que, mais adiante, colocaremos. Isso não quer dizer que Oswald não se desgarrou de toda essa atmosfera. Na ausência de uma outra tradição (mais moderna), Oswald sublinha sua diferença, contradizendo a literatura a que faz referência. Com *Alma*, Oswald mostra-nos que uma literatura que se satisfaz nessa conquista não pode mais acenar para o novo. Mas, por outro lado, o próprio autor se vê incapaz de, no calor da hora, propor uma outra literatura que possa substituí-la. Por isso, quando lemos o primeiro volume, sentimos um desconforto: o conteúdo nela articulado está em descompasso com a depuração da forma e da técnica do romance.

A técnica é um dos aspectos da forma. Com a cinematografia, o autor sobressai perante a crítica. Por outro lado, o universo de seus personagens é carregado demais, parecendo adversários do ímpeto do próprio autor. Por que isso? Os personagens de *Alma* não sobem escadas no escuro porque têm os pés fincados numa referência literária, importada e transplantada à sua realidade, que não permite ver no escuro. Oswald, quando pensou a *Trilogia*, queria realizar esta façanha: fazer com que os personagens, cegados pela literatura que os caracteriza, vissem na escuridão (no sentido figurado), que nós, os leitores, pudéssemos também avançar perante o desconhecido, vendo com os olhos cegos dos personagens. A referência à literatura não só enforma a realidade artificial do mundo vivido pelos personagens como também denuncia a ausência de um outro mundo que lhes sirva de espelho. Com *Alma*, Oswald

(FLETCHER, J.; BRADBURY, M. **O romance de introversão**. In: BRADBURY, M.; MCFARLANE, J. (org.). *Modernismo*: guia geral. Trad.: Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 335).

³⁶³ PAES, J. P. **Huysmans ou a nevrose do novo**. In: HUYSMANS, J-K. *As avessas*. Trad.: José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, pp. 5 e 28.

ataca a literatura e a sociedade brasileira que se guiam por estereótipos, por idéias despropositadas e vencidas.

A partir de *A estrela de absinto*, um novo procedimento de referência é adotado, sem descartar em definitivo o anterior. A referência à filosofia vincula o contexto literário a uma solução ontológica, e não mais a uma solução simplesmente retórica e literária. O esteticismo se rende ao existencialismo ou “filosofismo”. Uma veia filosófica pode ser muito bem rastreada na *Trilogia*, tendo a questão da forma e da representação como principais ingredientes. O divórcio da forma com o conjunto da representação (pensamos de maneira puramente abstrata) só poderá deixar de existir quando supostamente a consciência do personagem atingir a consciência do escritor.

A referência a autores da literatura na *Trilogia* torna o exercício da leitura ambíguo, pois os autores citados realmente fazem parte da literatura ocidental, não são “ficções”. Com a alusão ao pensamento de Nietzsche, a situação da referência se torna ainda mais complexa: “O espírito do poeta precisa de espectadores, mesmo que sejam búfalos, dissera Frederico Nietzsche”.³⁶⁴ A presença de Nietzsche no discurso de d’Alvelos, mediado pelo narrador, faz crer que o personagem, diferentemente de do Carmo, apresenta um interesse em compreender filosoficamente a relação que se estabelece entre a arte e o público. A justificativa é a de que esse entendimento se faz necessário para que o personagem dê continuidade na recepção de uma de suas esculturas, recusada anteriormente por um crítico. Com isso, Oswald desautomatiza a leitura da literatura como simplesmente “literatura” (“ficção” apenas). Com esse recurso, o leitor é convidado a se comprometer com a situação narrada, a tomar posição diante da avaliação do crítico e da aceitação tácita da obra por um indivíduo não especializado:

Um lixeiro varria as pedras. Chamou-o, fê-lo subir, respeitoso, pensando que era para retirar imundícies do interior. E o artista perguntou ao homem o que pensava da estátua.

— *A me, mi pare bene, signorino. Cosa rappresenta?*

— *Il Dolore.*

— *É vero. Per questo ha le mane così... Sembra dolorata, sembra dolorata...*

O lixeiro entendera, o crítico não.³⁶⁵

³⁶⁴ ANDRADE, O. de. *A estrela de absinto*, p. 66.

³⁶⁵ ANDRADE, O. de. *A estrela de absinto*, p. 66.

Hoje, o estudo do contato de Oswald com a filosofia não parece surpreender nenhum novo aspirante a analista de sua obra. Trata-se de algo relativamente evidente. Conta Benedito Nunes que pensadores como Nietzsche e Freud teriam aberto o caminho para a compreensão antropofágica da cultura.³⁶⁶

A contribuição de Freud e Nietzsche nos programas de vanguarda, bem como na produção literária mais conhecida de Oswald, foi criteriosamente analisada por Nunes, que viu, nos manifestos e na trajetória intelectual do autor, efeitos duradouros e profícuos. Na *Trilogia*, há um diálogo não tão evidente com a filosofia, mas esse contato percorre um caminho que vai da referência pura e simples à incorporação de um discurso filosófico guiado pelas aporias de Nietzsche, de Marx e da psicanálise de Freud. Quando buscamos os fundamentos dos personagens oswaldianos, vemos que eles ainda são tomados como sujeitos integrais que foram, no âmbito da modernidade, fraturados. Essa passagem de uma situação a outra vem justificada e lamentada por critérios filosóficos e científicos, que dizem a emergência de um novo sujeito. Portanto, os personagens oswaldianos não são, em última análise, a representação da vida (como coloca parte da crítica, em função do “realismo” da série), mas a representação de uma vontade de transgressão filosófica e científica da vida: uma experiência do possível dentro de uma concepção fechada e datada.

A filosofia sempre motivou Oswald. O seu interesse pelo saber manifestou-se desde cedo. Mas foi com *A crise da filosofia messiânica* que o escritor resolveu tratar especificamente da questão. Em momentos anteriores, nos manifestos e na produção artística, ela aparece sempre como substrato, como pano de fundo para a reflexão do ser, da história e da arte. Sabe-se que Oswald, por volta de 1915, recebia lições de filosofia do Monsenhor Charles Sentroul. Contudo, o aspirante a filósofo Oswald de Andrade estava, nessa época, mais ligado ao discurso antimodernista de Pio X do que ao aristotelismo do filósofo do grupo de Louvain. A concepção de progresso e cultura era, no tempo da criação da *Trilogia*, ainda profundamente marcada pelo fervor católico, crente de que o progresso material e exterior, tendo aí a ciência o principal pilar, nada poderia influir no destino espiritual do homem.³⁶⁷ Entretanto, hoje, quando lemos a

³⁶⁶ NUNES, B. **Antropofagia e vanguarda— acerca do Canibalismo Literário**. In: *Oswald Canibal*. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 18.

³⁶⁷ NUNES, B. **Homem de muita fé**. In: *Op. cit.*, pp. 40-43.

Trilogia vemos a insegurança do escritor nos pressupostos que defendia, e que sua obra foi, dentre outras coisas, um verdadeiro exercício de transposição de seus próprios limites. Na série, a ciência da literatura e a filosofia aparecem muitas vezes como parceiras e não como adversárias do autor. Será através dessas ciências que Oswald irá, então, sublimar sua formação religiosa, burguesa e convencional?

Freud, o “diretor espiritual da burguesia”, chacota dada por Oswald no seu *Dicionário de bolso*,³⁶⁸ está presente na *Trilogia* tanto na caracterização dos personagens (na fisionomia psicológica), quanto no próprio discurso de alguns deles. São personagens autoconscientes, de existência livresca reconhecida. Carlos Bairão, um dos amigos reavidos de d’Alvelos, após a chegada da Europa, é alguém que, segundo o narrador, paradoxava elegantemente sobre Freud. Carlos é o modelo do burguês bem sucedido e esclarecido, um *marchand* que, além de gozar a vida numa Cadillac com os amigos, tem uma concepção moderna sobre a vida. Leitor caricato de Freud, Carlos é a imagem do “diabo” moderno, da classe burguesa que não pensa em outra coisa senão na satisfação de seus próprios desejos, sem culpa, sem Deus. É por meio de Carlos que Jorge consegue divulgar e vender seus trabalhos. Com o apoio e a proteção do amigo, Jorge mantém-se no “exílio” e é também por meio dele que Jorge conhece Mongol, uma militante que transformaria por completo sua visão de mundo. Mas Jorge, entretanto, desconfia da modernidade de Carlos, de sua justificativa para ser no mundo.

O que se vê, no drama de Jorge, é justamente esse entrecruzamento com o discurso freudiano: uma luta que se dá entre a aceitação dos pressupostos psicanalíticos como ciência explicativa da vida (burguesa) e o apelo religioso, conservador e moral como forma de combate aos impulsos “baixos” e “imorais” do indivíduo, agora considerados naturais. Todo esse conflito parece se consumir na questão da “libido” (termo freudiano). Na opinião de Carlos, “a libido é que fizera o mundo e o que continuava numa retesada volúpia”.³⁶⁹ A explicação religiosa sobre a criação do universo é distorcida. Para Jorge, devido à sua formação católica, o homem devia ter, entretanto, uma dimensão espiritual superior que o guiasse e que o impediria

³⁶⁸ ANDRADE, O. de. *Dicionário de bolso*. Apresentação, estabelecimento e fixação de texto por Maria Eugenia Boaventura. São Paulo: Globo; Secretaria de Estado da Cultura, 1990, p. 88.

³⁶⁹ ANDRADE, O. de. *A estrela de absinto*, p. 60.

de se tornar refém do próprio sexo. Mas, a todo momento, o mundo de ordenação espiritual sonhado por Jorge se choca com o mundo hedonista profanado por Carlos: “Ao pôr a chave na porta enorme de ferro do sobrado da Avenida São João, Jorge d’Alvelos pensou na luta impotente que mantinha contra o sexo”.³⁷⁰ O conflito do personagem se dá pela imagem literária, representada pela fronteira, limite entre o fora e o dentro, entre a libertação e a prisão. Na ultrapassagem dessa fronteira, o esforço de compreensão do personagem é a “chave” para que ele possa dar um passo adiante. Oswald coloca seu personagem no limite,— aliás, todos eles—, observando até que ponto eles são capazes de progredir.

Existe um limite no ideal do imaginário kantiano? Quando o sujeito do “juízo estético”³⁷¹ kantiano reconhece algo como um objeto “belo”, obtém-se a aparência de uma unidade e harmonia como efeito do livre jogo das faculdades desencadeadas. Jorge d’Alvelos procura na arte este consolo kantiano e, nos momentos de maior crise, recolhe-se na sua moral: “Agir moralmente, para Kant, é colocar de lado todo o desejo, interesse e inclinação, identificando a sua vontade racional, ao contrário, com uma regra que se propõe a si mesma como lei universal”.³⁷² O personagem tenta reconstituir suas fissuras, almejando se reerguer como sujeito solar, abstratamente moral: “Em cada rosto calvo de homem, em cada figura flamejante de mulher, Jorge perscrutava sempre a solução”.³⁷³ Jorge busca, nos outros, um conforto transcendental que apaga de suas vontades as necessidades mais imediatas e os desejos mais efêmeros. Ele procura inutilmente uma realidade total (universal) que o preenche subjetivamente.

A procura do sublime kantiano, de uma verdade transcendental, é uma espécie de processo de desejo infinito, para além do ser: “O sujeito sublime é da mesma forma descentralizado, mergulhado na perda e na dor, vivendo a crise e a perda da identidade”.³⁷⁴ A estética (e não mais a religião), na visão de Kant, é o modo de transcendência da era da racionalização, ou seja, um modo de ultrapassagem da razão. Mas, como demonstra Eagleton, a noção de supra-sensório do sublime não passa de lei

³⁷⁰ ANDRADE, O. de. *A estrela de absinto*, p. 60.

³⁷¹ EAGLETON, T. **O imaginário kantiano**. In: *A ideologia da estética*. Trad.: Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993, p. 72.

³⁷² EAGLETON, T. *Op. cit., loc. cit.*, p. 61.

³⁷³ ANDRADE, O. de. *A escada*, p. 21.

³⁷⁴ EAGLETON, T. *Op. cit., loc. cit.*, p. 69.

da razão inscrita no sujeito: “/.../ o sublime é uma espécie de antiestética que leva a imaginação a uma crise extrema, a um ponto de derrota e ruptura, para que ela possa figurar negativamente a Razão que a transcende”.³⁷⁵ Trata-se de uma transcendência controlada e ausente, carente de uma lei universal.

Enfim, a infantilidade filosófica de d’Alvelos, que é simbólica, prende raízes em Kant, na idéia de que, através da arte, é possível revelar o “propósito” da natureza, o seu estatuto ético: “É possível ver o mundo como se ele fosse uma espécie misteriosa de sujeito ou artefato, governado, como os sujeitos humanos, por uma vontade racional autodeterminante”.³⁷⁶ O mal de Jorge, que é a procura de uma verdade, é também o mal do narrador, pois temos a impressão de que tudo aquilo que indica ou descreve tem a intenção de dizer uma lei natural oculta, inescrutável. Assim, quando relacionamos personagem/narrador à pessoa, na visão de Zeraffa, vemos que há, ainda, uma similaridade entre os termos.³⁷⁷ E essa correspondência pode ser entrevista pela visão filosófica expressa tanto no discurso do narrador quanto na visão de mundo do personagem.

Ora, se estamos vendo que, no espírito do personagem de Oswald, existe, recalcada, uma totalidade do indivíduo que se faz presente, poderíamos supor que o autor, se fosse acompanhar a marcha dos escritores modernos, romperia com essa tendência no final da série. Entretanto, o que se constata é a manutenção e exacerbação do indivíduo como ser integral. Nesse sentido, a incorporação da filosofia de Karl Marx é sintomática, pois empresta uma perspectiva totalizante ao personagem (Jorge d’Alvelos) e serve, também, como justificativa à própria obra, como fruto de condicionantes sociais e materiais em conflito.

Oswald assimila de Marx a visão de uma sociedade fundada em base econômica próspera e promissora, que, enquanto procurava destruir todas as travas do desenvolvimento, constituía-se também em força patológica obsessiva, sem controle, trágica e frankensteiniana. Lendo Marx, Berman nos recorda de uma era de

³⁷⁵ EAGLETON, T. *Op. cit., loc. cit.*, p. 71.

³⁷⁶ EAGLETON, T. *Op. cit., loc. cit.*, p. 65.

³⁷⁷ Zeraffa, em livro já citado, acompanha o processo de dissociação entre pessoa e personagem nos escritores dos anos 20-50, demonstrando como a idéia de pessoa e personagem influi na forma do romance. Em Oswald, como estamos observando, a técnica do romance aponta para essa dissociação,

transformações e grandes avanços, mas que acabou comprometendo todas as práticas (sociais, morais e intelectuais) a uma mesma forma de racionalidade. Tudo agora pode ser objeto, tendo seu valor mensurável em moeda corrente. Mesmo a referência a Louis Bouilhet— poeta francês romântico— não contradiz a referência a Marx e Engels.

Parece paradoxal a *Trilogia* manter sua coerência por meio de uma concepção artística, prefigurada pelo anti-heroísmo, que incorpora Marx no conceito romântico de estética. Para Eagleton, a idéia concebida por Schiller de que a sociedade humana nasceu por fins pragmáticos, mas evolui para além da utilidade até atingir um fim lúdico (voltado para si mesmo), está também fixada nos *Manuscritos econômicos e filosóficos* de Marx.³⁷⁸ Berman reconhece, também, a influência de Schiller, bem como a de Goethe, no pensamento de Marx.³⁷⁹

Nesse sentido, toda a trama de do Carmo e a desilusão de d'Alvelos com a recepção de sua arte têm um propósito, longe, assim, de uma mudança de rota, como poderiam supor alguns leitores e críticos. Do Carmo é a inadequação de um mundo literário por pertencer a um mundo “pré-histórico”. Sua sensibilidade não pode ser plenamente alcançada enquanto as condições materiais da sociedade não forem transformadas. Com d'Alvelos, esse processo é menos trágico, por ser gradativo e consciente (até certo ponto). Fazer arte para um bando de tolos (críticos do mercado) é trair a própria força transformadora que ela traz. Pensando nisso, o respectivo personagem decide postergar a arte e agir para que a mudança possa de fato ocorrer o quanto antes: “A Rússia vermelha tomou conta do cérebro de Jorge”.³⁸⁰

Abrindo um pequeno parêntesis, a propósito da recepção de *A escada [vermelha]*, a crítica de esquerda (profundamente romântica) não viu em Oswald um “homem do povo”, mas se reconheceu, por outro lado, em alguma parte de sua expressão. Para Aderbal Jurema, o livro não pode ser tomado como literatura socialista,

porém, como podemos perceber, há, ainda no escritor, uma concepção de personagem ligada à idéia de pessoa.

³⁷⁸ EAGLETON, T. *Op. cit.*, *loc. cit.*, p. 150.

³⁷⁹ “Marx é perfeitamente cômico de seus vínculos com esses escritores, a quem ele cita e faz alusões, com frequência, bem como à sua tradição intelectual”. (In: BERMAN, M. *Op. cit.*, *loc. cit.*, p. 94). Contudo, tende a descartar Schiller em proveito de Goethe, no que concerne ao ideal humanístico do autodesenvolvimento, sob a metáfora das metamorfoses em *Fausto*.

³⁸⁰ ANDRADE, O. de. *A escada*, p. 58.

com técnica adequada e voltada para o grande público.³⁸¹ Nesse ponto, concordamos com a afirmação do crítico. É verdade que o modo cinematográfico, a poeticidade e, sobretudo, a expressão anti-heróica como crítica e literatura ao mesmo tempo, tornam a obra difícil até para os críticos iniciados. Mesmo assim, Oswald soube, ainda na opinião do crítico, fixar muito bem a história do escultor Jorge d'Alvelos como o ícone da situação do intelectual dos anos 30, o do “pequeno-burguês” que desperta, apaixonadamente, para a causa revolucionária.³⁸² Ora, em face dos impasses do intelectual de esquerda Jorge d'Alvelos, Jurema recomenda, então, a leitura atenta do livro, apelando para que o leitor, tal como o personagem, tente subir a escada imaginária, como forma de transposição dos limites individuais, de classe e históricos.

Marx foi um dos filósofos, considerados por Oswald, que formulou o salto por cima da própria sombra. No conhecido *Manifesto* de 1848, ele exalta a cultura burguesa como uma das realizações da modernidade mais radicais de transformação social, responsável por uma revolução contínua, ininterrupta: “Dissolvem-se todas as relações sociais antigas e cristalizadas, com seu cortejo de concepções e de idéias secularmente veneradas; as relações que as substituem tornam-se antiquadas antes de terem um esqueleto que as sustente”.³⁸³ O dinamismo e a voracidade da nova época são avassaladores e internacionalistas. A revolução burguesa levou luzes a lugares, até então, arcaicos e distantes no tempo.³⁸⁴ Na *Trilogia*, esse poder transformador da burguesia aparece bem delineado, pois se percebe claramente como a cidade vai sendo transformada e, com ela, a fisionomia de seus habitantes. São Paulo é descrita como um canteiro de obras, onde se erguem indústrias, espaços culturais e bairros residenciais.

³⁸¹ “É a velha estrutura do romance burguês com o verniz das idéias novas. Não é romance de massa e nem para a massa”. 141. JUREMA, A. **Subindo a escada vermelha**. In: *Boletim de Ariel*, Rio de Janeiro, ano IV, n. 05, fev., 1935, p. 141.

³⁸² “De pequeno-burguês desorientado passa a viver o pequeno-burguês revolucionário-romântico. Aliás é um dos traços mais assíduos nos intelectuais da esquerda que ainda marcam passo no Estado liberal-democrático, têm suas dívidas espirituais e louvam o otimismo dos rotários. (...) O romance do poeta Oswald de Andrade é um espelho para todos nós. Traz à tona todos os defeitos de uma classe mal definida. Já em tempo, porém, de nos libertarmos desta bagagem sentimental e encararmos a vida com energia revolucionária”. JUREMA, A. *Op. cit., loc. cit.*, p. 141.

³⁸³ MARX, K. **Burgueses e proletários**. In: MARX, K.; ENGELS, F. *Manifesto do partido comunista*. 8. ed. São Paulo: Global, 1990, p. 79.

³⁸⁴ MARX, K. *Op. cit., loc. cit.*, p. 80.

A visão marxista é contemplada na criação artística de Oswald de Andrade. Na *Trilogia*, sobretudo no terceiro volume, Oswald assimila de Marx uma crença apaixonada de que é possível cicatrizar as feridas da modernidade, através de uma modernidade ainda mais plena e profunda. Sob a aparência do caos, do princípio sem princípio da nova ordem, o escritor paulista se projeta utopicamente para a exortação de um mundo onde se é possível reconhecer a unidade de vida, de experiência, de prazer e gosto.³⁸⁵

Nesse sentido, a passagem do exílio é uma etapa na reciclagem do ser, de desnudamento da consciência, da moral e dos valores do sujeito. Na ilha, o personagem tem a sensação de reencontro individual com a Natureza: “Jorge vira cair a tarde sem se mover do degrau de pedra bruta da encosta. Tinha os pés nus, doloridos de cardos. Sentia nas menores ramificações musculares uma carga de vida nova”.³⁸⁶ No exílio, Jorge dilui seus desejos “inautênticos”, sua herança “heróica” da família, e solidifica sua consciência libertária.

Por conseguinte, d’Alvelos pensa preparar o campo para a arte realmente nova, pois ela depende, e muito, da capacidade de reorientação e transformação da sensibilidade do olhar, não só daquele que a elabora, mas sobretudo daquele que a percebe, para que o ciclo se realize. Essa “correção” do olhar só é possível, à luz da teoria marxista, com a revolução social. O engajamento de d’Alvelos é, nesse sentido, profundamente romântico e utópico, pois associa o idealismo dos românticos com a *praxis* marxista: “A sua adesão ao marxismo não dissimulava esse lado apaixonado que ele punha em todos os devotamentos. Ele era assim, formara-se assim. Só assim se podia ter sinceramente agregado ao socialismo anti-romântico, calculado e construtor. Romanticamente”.³⁸⁷

Esse mérito foi conseguido, é claro, pela atenção da leitura filosófica e artística de Marx, realizada por Oswald, percebendo uma estreita relação de contigüidade com a teoria de Schiller. O “exílio” de Jorge, por exemplo, encerra um ideal de beleza

³⁸⁵ A ânsia pela totalidade é algo recorrente no narrador, no personagem Jorge d’Alvelos e, evidentemente, na busca do escritor.

³⁸⁶ ANDRADE, O. de. *A escada*, p. 35.

³⁸⁷ ANDRADE, O. de. *A escada*, pp. 64-65.

romântica, do tipo rousseauniana, e uma moral coletiva que antecede uma moral comunista, identificada com a auto-realização dinâmica dos poderes de cada indivíduo.

Em resumo, Marx, através de sua dialética materialista, louva a revolução burguesa no sentido de nos fazer crer que sua própria atividade fornecerá as condições suficientes para que ela mesma possa vir a ser superada. Entretanto, para que de fato as condições sociais e econômicas possam tomar outro rumo, faz-se necessário aceitar a tese de que os indivíduos— filhos do fragmento— se restabeleçam, passando a imaginar a vida moderna dentro de um todo coerente.

Essa volta ao todo, espécie de rechaço da modernidade, aparece formulada na *Trilogia*. No início da série, os indivíduos são todos fragmentos e não dão mostras de desejarem ser outra coisa. São, portanto, expressões louvatórias da modernidade em curso, acompanhadas por suas contrariedades. A partir de *A estrela de absinto*, a estética do fragmento começa lentamente a se dirigir para a estética do todo. Oswald procura nos persuadir, por meio da parcialidade do narrador e de seu sócia Jorge d'Alvelos, de que a fragmentaridade da vida e da própria arte que pratica pode ser explicada pela lógica do todo.

Isso posto, a tríade Nietzsche, Freud e Marx, se descontarmos a base kantiana como substrato, é determinante na sedimentação da narrativa. Kant é o espectro a ser vencido, mas o que vemos é o seu sutil e indelével arranjo estrutural na tomada dos filósofos da tríade. Como disse Drummond, com a *Trilogia*, Oswald é moderno à *outrance*, mas não só na intenção moral, como o poeta assevera.³⁸⁸ Oswald é moderno à *outrance* também no que diz respeito à filosofia e à literatura.

Por fim, vimos que a literatura à qual a *Trilogia* faz referência é tomada de forma ambígua. Ao mesmo tempo em que a narrativa parafraseia o estilo a que se refere, o narrador zomba sutilmente da referência a esse estilo. A literatura oswaldiana não recorre a outro modelo porque se acha, formativamente, incapaz de descartar, por completo, a tradição literária a que está vinculada. Por isso, os personagens não satisfazem o estilo parafraseado. Eles são constituições menores, decalques de

³⁸⁸ “Faz do vício uma pintura cruel, como a nos aconselhar que devemos fugir dele. E, ao mesmo tempo, parece dizer-nos: *mas o vício é dominador, ele baterá à nossa porta. Deveis fugir, sabendo que a fuga será inútil*. E tudo isso é de um fatalismo irremediável”. Cf. ANDRADE, C. D. de. **Os Condenados de Oswald de Andrade**. In: *Diário de Minas*, Belo Horizonte, 30 de set., 1922.

grandes modelos de personagem, com falhas visíveis. Então, ao final, a narrativa perde o tom de “seriedade” e passa a constituir um contramodelo à literatura, cujos fundamentos são denunciados quando seu estilo é ironicamente imitado. A forma do romance é, nesse caso, uma contra-forma romanesca. Por isso, entendemos que a *Trilogia*, com a inserção de um narrador titubeante, de personagens-artistas e de personagens anti-heróicos, constitui o modo pelo qual Oswald coloca suas principais preocupações com a forma do romance. Com a *Trilogia*, Oswald é um pesquisador da forma.

Se a própria obra é uma procura de literatura, como estamos vendo, a concepção de personagem é, entretanto, um elemento de pressão sobre a novidade dessa busca. A intertextualidade, o anti-heroísmo e a técnica do romance explicam muito bem o desejo de Oswald reciclar-se literariamente e ultrapassar a cultura literária tradicional de então. Porém essa sede de modernidade está em permanente conflito com uma visão subjacente de personagem ainda tradicional. Como vimos nas páginas anteriores, o personagem, como na literatura naturalista, vem justificado pelo aparato livresco, científico e filosófico da época. Trata-se de uma visão que associa, ainda, personagem à pessoa. Por intermédio de modelos literários preestabelecidos, com um acúmulo de leituras superficiais do legado filosófico e científico, a narrativa oswaldiana anseia reconstituir o “eu” do personagem como se fosse o “eu” de um sujeito de carne e osso.

Assim, a fragmentaridade do personagem segue acompanhada de pressupostos tomados apressadamente, retirados de fontes literárias e científicas conhecidas. Com isso, o autor obriga uma leitura do personagem como “reflexo” de uma situação da sociedade, enquanto a forma do romance, em função da técnica empregada, vai no sentido oposto. Tal concepção de personagem pressupõe, portanto, que o personagem, fragmentado, teve, em seu *habitat*, sua “totalidade” perdida, multifacetada. E isso perpassa, também, a esfera religiosa do personagem. Espera-se, desse modo, que o personagem, na narrativa, viva a fragmentação e, através da experiência e da consciência, reencontre a “totalidade” que o constituía.

CONCLUSÃO

Em fins dos séculos XIX e XX haverá o desenvolvimento de pelo menos duas tendências. Por um lado, o refinamento do tratamento psicológico da personagem sob notável influência da psicanálise. (...) Por outro lado, manifesta-se, sob a influência do estruturalismo, um questionamento do personagem como “reflexo” da pessoa.

Yves Reuter– *Introdução à análise do romance* (1996).

Ao relermos a crítica pertinente, vimos que ela reservou, na história literária nacional, um lugar ainda incerto para a *Trilogia*. Desde o início, buscavam-se, na série, elementos que confirmassem uma ruptura sem precedentes com a tradição literária brasileira. Esse tom crítico, embasado muitas vezes numa postura nacionalista e comparativista frente aos textos literários, pôde ser detectado tanto em críticos que aprovaram, quanto naqueles que desaprovaram a obra. Acreditamos, pois, que essa preocupação teve uma finalidade prática na história literária brasileira que se cumpriu. Em contrapartida, o olhar histórico da crítica conduziu a um problema praticamente insolúvel: de um lado, a inovação da obra; de outro, sua *mea culpa* com o passado. A série não se encaixou, assim, dentro do projeto modernista *stricto sensu*, mas também não se acomodou, com facilidade, na tradição literária remanescente daquele momento. Além disso, no que diz respeito à construção dos personagens, a crítica não chegou a um consenso. Como vimos, as opiniões dos críticos foram demasiado diversas e disparatadas, e isso nos obrigou a insistir nesse problema, e verificar, através da análise, como a complexidade dos personagens da série teria contribuído para a geração dessas ambigüidades.

Em seguida, demos um tratamento diferenciado para a questão do personagem. Procuramos demonstrar que a complexidade dos personagens de Oswald e todo o conjunto de procedimentos narrativos já apontados pela crítica (cinematografia, estilo poético e literatura *kitsch*, por exemplo) podem ser entrevistados pela visada anti-heróica. A análise evidenciou, assim, que, em função do caráter intertextual e altamente crítico da literatura anti-heróica, a construção do personagem mantém uma plasticidade trivial

e pouco criativa só na aparência. Na verdade, o personagem de Oswald resulta de um trabalho exaustivo de comparação e diferenciação literária.

Nesse sentido, acertou a crítica quando apontou a falta de humanidade dos personagens de Oswald, pois o anti-herói não é uma referência mimética direta do homem ou do mundo. É, antes de tudo, uma construção intertextual, um diálogo com outros personagens de outras literaturas. Por outro lado, também acertou a crítica que, desde o princípio, reivindicou o caráter dramático do personagem— altamente humano—, pois o personagem oswaldiano, como construção anti-heróica, abala, indiretamente, a noção que existe entre pessoa e personagem. Enfim, com a representação anti-heróica do personagem, Oswald contesta as leis de representação literária, mas não chega a transpor a concepção de personagem como pessoa.

Tendo como perspectiva o anti-herói, definido basicamente por Brombert, procuramos alguma correspondência com a literatura de Romain Rolland. Notamos, com isso, que parte da crítica (embora não tenha melhor esclarecido, ficando apenas na sugestão) percebeu essa relação de proximidade desde a primeira edição dos volumes até a reedição, em inícios da década de 40, pela Editora Globo, de Porto Alegre. O grau de proximidade com a literatura francesa foi *a posteriori* desinflado. A busca, pela crítica, de uma literatura que marcasse diferença com a literatura estrangeira, notadamente de influência francesa, e que fosse diversa da cultura literária nacional que se praticava até então, tornou a leitura da *Trilogia* irrelevante, já que a obra, na sua totalidade, fora acusada por esta mesma crítica de não ter depurado, com nitidez, os “velhos” hábitos literários. Mesmo assim, apesar das diferenças que a crítica elaborou sobre a *Trilogia*, verificamos que o projeto da série tem sua unidade garantida, quando adotamos a lógica do anti-herói. Além disso, quando buscamos uma comparação com Romain Rolland, vemos que o personagem oswaldiano se desdobra e marca posição.

Em seguida, o exame comparativo com a literatura de Paul Bourget revelou que Oswald procurou, com a *Trilogia*, responder às indagações espirituais e científicas de sua época. Num período em que os escritores se achavam na obrigação de fazer uma literatura engajada, na intenção de contribuir politicamente para a transformação da sociedade, a *Trilogia* resultou do empenho do escritor em fazer uma literatura “nova”, cujos personagens eram guiados mais pela cultura científica recente do período do que

pelos padrões literários usuais. Entretanto, o sentido de fatalidade, atribuído a uma visão estritamente moralista e católica em Bourget, assume em Oswald um caráter contraditório. Podemos até encontrar uma explicação científica para a conduta dos personagens, mas, ao fim e ao cabo, o sentimento de culpa ou de revolta que carregam dão-nos a impressão de que são, ainda, lamentavelmente cristãos. Com isso, um sentimento órfico é detectado nos personagens, e esse sentimento, levado ao limite, age como força destrutiva e fatal. Logo, a diferença em relação a Bourget é crucial: enquanto que para o escritor francês a idéia de Deus é tida como libertação, para Oswald, estar atado à tradição religiosa ou à fé seria o mesmo que estar condenado ou preso, eternamente, aos desígnios divinos.

Assim, em face do levantamento da crítica, da questão do anti-herói e das relações com outras literaturas do período, pensamos que a *Trilogia* tem posição de destaque na historiografia literária nacional. O romance de Oswald contribuiu para o entendimento dos impasses literários vividos no período, para a abertura da literatura à discussão de questões das mais variadas (sociais, políticas, filosóficas, religiosas e científicas) e para a renovação, no Brasil, no modo de se fazer romance. No que diz respeito propriamente à forma romanesca e à expressão do personagem, a *Trilogia* resume duas posições conflitantes entre si. Dada a técnica utilizada na obra, o personagem aparece entrecortado, como expressão nova de literatura no Brasil. A fragmentaridade do personagem, facilitada pela técnica, permitiu, assim, uma visada intertextual reconhecível, que atua como reação à literatura até então praticada. Essa modernidade do personagem oswaldiano foi, a nosso ver, o principal legado da *Trilogia*, depois da técnica introduzida pelo autor. Entretanto, subjaz na concepção de personagem uma noção associada à idéia de pessoa, que procura reatar uma coerência perdida ou um rumo que a fragmentaridade e a textualidade do personagem desconcertaram. Esse aspecto regressivo da compreensão do personagem no romance se acentua ao longo da série, indo, assim, na contramão de uma das vertentes do romance moderno. Por isso, entendemos o personagem oswaldiano como um modo ambíguo de superação da literatura do período, que assoma para o novo, sem, entretanto, descartar uma teoria tradicional de literatura.

BIBLIOGRAFIA

De Oswald de Andrade (objeto de pesquisa):

ANDRADE, O. de. *A escada*. São Paulo: Globo, 1991.

_____. *A estrela de absinto*. São Paulo: Globo: Secretaria de Estado da Cultura, 1991.

_____. *Alma*. São Paulo: Globo: Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

[Os três volumes acima foram, recentemente, reeditados sob o título “*Os condenados: a trilogia do exílio*”, pela Editora Globo— São Paulo, 2003].

Outras obras do autor:

ANDRADE, O. de. *A morta*. São Paulo: Globo: Secretaria de Estado de Cultura, 1991.

_____. *A utopia antropofágica*. 2. ed. São Paulo: Globo, 1995.

_____. *Cadernos de poesia do aluno Oswald (poesias reunidas)*. Edição integral. São Paulo: Círculo do Livro, 1982.

_____. *Dicionário de bolso*. Apresentação, estabelecimento e fixação de texto por Maria Eugênia Boaventura. São Paulo: Globo: Secretaria de Estado de Cultura, 1990.

_____. *Do pau-brasil à antropofagia e às utopias. Manifestos, teses de concursos e ensaios*. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

_____. *Estética e política*. Pesquisa, organização, introdução, notas e estabelecimento de texto de Maria Eugênia Boaventura. São Paulo: Globo, 1992.

_____. *Marco Zero I. A revolução melancólica*. São Paulo: Globo, 1991.

_____. *Marco Zero II. Chão*. São Paulo: Globo, 1991.

_____. *Memórias sentimentais de João Miramar*. 11. ed. São Paulo: Globo, 1999.

_____. *Mon coeur balance. Leur âme*. (Em co-autoria com Guilherme de Almeida). Edição bilíngüe. Trad.: Pontes de Paula Lima. São Paulo: Globo, 1991.

_____. *O Homem do Povo*, março/abril, 1931. Coleção completa e fac-similar do jornal criado e dirigido por Oswald de Andrade e Patrícia Galvão (Pagu)/ introdução de Augusto de Campos. 2. ed. São Paulo: IMESP, Divisão de Arquivo, 1985.

_____. *O homem e o cavalo*. São Paulo: Globo: Secretaria de Estado de Cultura, 1990.

_____. *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*. São Paulo: Globo, 1992.

_____. *O rei da vela*. 6. ed. São Paulo: Globo, 1996.

_____. *Os dentes do dragão*. Pesquisa, organização, introdução e notas de Maria Eugênia Boaventura. São Paulo: Globo: Secretaria de Estado de Cultura, 1990.

_____. *Pau-brasil*. 5. ed. Fixação de textos e notas de Haroldo de Campos. São Paulo: Globo, 2000.

_____. *Ponta de lança*. São Paulo: Globo, 1991.

_____. *Revista de Antropofagia*. Edição fac-similar da *Revista de Antropofagia*, patrocinada pela Metal Leve S.A., São Paulo, 1976.

_____. *Serafim Ponte Grande*. São Paulo: Globo: Secretaria de Estado de Cultura, 1990.

_____. *Telefonema*. Introdução e estabelecimento do texto de Vera Chalmers. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: MEC, 1974.

_____. *Telefonema*. Pesquisa e estabelecimento de texto, introdução e notas de Vera Maria Chalmers. São Paulo: Globo, 1996.

_____. *Um homem sem profissão. Sob as ordens de mamãe*. 2. ed. São Paulo: Globo: Secretaria de Estado de Cultura, 1990.

Textos sobre a *Trilogia do Exílio*:

ANDRADE, C. D. de. ***Os Condenados de Oswald de Andrade***. In: *Diário de Minas*, Belo Horizonte, 30 de set., 1922.

ANDRADE, M. de. ***As juvenilidades auriverdes***. In: BOAVENTURA, M. E. (org.) *22 por 22: a semana de arte moderna vista pelos seus contemporâneos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000. Reprodução de artigo publicado, originalmente, com mesmo título, em *A Gazeta*, São Paulo, 7 fev., 1922. (Coluna “Notas de Arte”).

ANDRADE, O. de. **Antes de Marco Zero**. In: *Ponta de Lança*. São Paulo: Globo, 1991.

ATHAYDE, T. de. **Vida Literária**. In: *Brasil: 1. Tempo Modernista– 1917/29*. Pesquisa, seleção e planejamento de Marta Rossetti Batista *et al.* São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972. Texto publicado originalmente em *O Jornal*, Rio de Janeiro, 21 de jan., 1923.

BARROS, A. C. **“Os Condenados”– Oswald de Andrade, edição Monteiro Lobato**. In: *Klaxon*: Mensário de Arte Moderna, São Paulo, n. 6, out., 1922.

BASTIDE, R. **Resenha do mês: notas de leitura– Os Condenados de Oswald de Andrade**. In: *Revista do Brasil*, Rio de Janeiro, setembro-1942, ano V, 3. Fase, n. 51.

BRITO, M. da S. **O Aluno de Romance Oswald de Andrade**. In: *As Metamorfoses de Oswald de Andrade*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura: Comissão Estadual de Literatura, 1972. (Texto reeditado como prefácio da reedição *Os condenados: a trilogia do exílio*, de Oswald de Andrade, São Paulo: Globo, 2003).

CAMPOS, H. de. **Apresentação**. In: ANDRADE, O. de. *Trechos escolhidos*. 3. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1989.

_____. **Estilística miramarina**. In: *Metalinguagem: ensaios de Teoria e Crítica Literária*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1976. Texto originalmente publicado em *O Estado de São Paulo*, 24/10/1964.

CANDIDO, A. **Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade**. In: *Vários escritos*. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

_____. **Estouro e Libertação**. In: *Vários Escritos*. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995. A primeira edição desse artigo, depois de ter sido publicado na *Folha da Manhã*, saiu em *Brigada Ligeira*, edição organizada pela Livraria Martins Editora, em 1945.

_____. *et al.* **Oswald de Andrade**. In: *Presença da Literatura Brasileira*. (II. Modernismo: história e antologia). 10. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

CAVALHEIRO, E. **“A Trilogia do Exílio”**. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 8 fev., 1942.

COELHO, R. **“Oswald de Andrade– Os Condenados– Romance– edição da Livraria Globo- Porto Alegre”**. In: *Clima*, São Paulo, jan., 1942, n. 08.

HOLANDA, S. B. de. **[São Paulo]**. In: BOAVENTURA, M. E. (org.) *22 por 22: a semana de arte moderna vista pelos seus contemporâneos*. São Paulo: Editora da Universidade

de São Paulo, 2000. Texto publicado originalmente em *O mundo literário*, Rio de Janeiro, 5 de junho de 1922.

JUREMA, A. **Subindo a escada vermelha**. In: *Boletim de Ariel*, Rio de Janeiro, ano IV, n. 05., fev., 1935.

LOBATO, M. **Ache o seu trilho**. In: BOAVENTURA, M. E. (org.) *22 por 22: A Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000. Texto publicado originalmente na *Revista do Brasil* (Rio de Janeiro, set., 1922).

LOPES, R. S. B. **Os Condenados de Oswald de Andrade**. In: *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 24 de set., 1977, Suplemento Literário.

McBRIDE, M. O. L. **Os Condenados de Oswald de Andrade: obra de vanguarda?** In: *Suplemento Literário*, Minas Gerais, julho, 1972.

MILLIET, S. **A jovem Literatura Brasileira**. In: BOAVENTURA, M. E. (org.) *22 por 22: A Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000. Versão traduzida por Marta Rossetti do texto que, na versão original, foi publicado na revista *Lumière* (Anvers, n. 01, nov., 1922).

_____. **A Trilogia do Exílio**. In: *Planalto*, São Paulo, n. 01., set., 1941. (Texto reeditado como prefácio da reedição *Os condenados: a trilogia do exílio*, de Oswald de Andrade, São Paulo: Globo, 2003).

MURICY, A. **Oswald de Andrade**. In: *A nova literatura brasileira: crítica e antologia*. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1936.

RIBEIRO, J. **II A Estrela de Absinto**. In: *Crítica: os modernos*. Rio de Janeiro: ABL, 1952. Texto publicado anteriormente no *Jornal do Brasil* (25 de fev., 1928).

SANTOS, G. E. **Ainda “Os Condenados”**. In: *A Manhã*, São Paulo, 10 de out., 1943.

VELOSO, W. **“Os Condenados”**. In: *Planalto*, São Paulo, 1. Nov., 1942.

Sobre crítica e história literária brasileira:

BAPTISTA, A. B. *A formação do nome: duas interrogações sobre Machado de Assis*. Campinas- SP: Editora da UNICAMP, 2003.

_____. **O cânone como formação: a teoria da literatura brasileira de Antonio Candido.** In: _____ (org). *O direito à literatura e outros ensaios*. Portugal: Editora Angelus Novus, 2005. (Artigo do autor escrito em Lisboa, com data de 5 de novembro de 2004).

BARBOSA, J. A. *A leitura do intervalo*. Ensaios de crítica. São Paulo: Iluminuras, 1990.

BELLUZZO, A. M. de M. *Voltolino e as raízes do modernismo*. São Paulo: Marco Zero, 1992.

BOAVENTURA, M. E. *O Salão e a Selva: uma biografia ilustrada de Oswald de Andrade*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP; São Paulo: Ex-Libris, 1995.

BOSI, A. *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Ática, 1988.

_____. *História concisa da literatura brasileira*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1986.

_____. (org.). *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1989.

BRITO, M. da S. *História do modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

DANTAS, L. (org.) *Naturalistas, parnasianos e decadistas: vida literária do realismo ao pré-modernismo*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1991.

CANDIDO, A. *Educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.

_____. *Formação da Literatura Brasileira (momentos decisivos)*. 8. ed. Rio de Janeiro: Editora Itatiaia Limitada, vol. I e II.

_____. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 4. ed. revista. São Paulo: Editora Nacional, 1975.

CHALMERS, V. M. *3 linhas e 4 verdades: o jornalismo de Oswald de Andrade*. São Paulo: Duas Cidades: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1976.

COUTINHO, A. (org). *Obra crítica de Araripe Júnior*. Rio de Janeiro: MEC; Casa de Rui Barbosa, 1960.

_____. *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1959, pp. 458-459, vol. III, tomo I.

_____. *Introdução à literatura no Brasil*. 7. ed. Rio de Janeiro: Editora Distribuidora de Livros Escolares Ltda., 1972.

- FABRIS, A. (org). *Modernidade e modernismo no Brasil*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 1994.
- FERREIRA, A. C. *Um eldorado errante: São Paulo na ficção histórica de Oswald de Andrade*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1996.
- FERREIRA, A. B. de H. **Introdução. Teixeira e Sousa: “O filho do pescador” e “As fatalidades de dous jovens”**. In: TEIXEIRA E SOUSA, A. G. *O filho do pescador*. Romance brasileiro original. São Paulo: Melhoramentos, 1977.
- FONSECA, M. A. *Oswald de Andrade, 1890-1954: biografia*. São Paulo: Art Editora: Secretaria de Estado da Cultura, 1990.
- _____. *Palhaço da burguesia: Serafim Ponte Grande, de Oswald de Andrade, e suas relações com o universo do circo*. São Paulo: Editora Polis, 1979.
- NUNES, B. *Oswald Canibal*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- _____. **Antropofagia ao alcance de todos**. In: ANDRADE, O. de. *A utopia antropofágica*. 2. ed. São Paulo: Globo, 1995.
- PAES, J. P. *Gregos & Baianos: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- PIGNATARI, D. *Contracomunicação*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- SANTIAGO, S. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- SCHWARZ, R. (org.). *Os pobres na Literatura Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- _____. *Que horas são? Ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- SEVCENKO, N. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- _____. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- SÜSSEKIND, F. *Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- TEIXEIRA, I. *Apresentação de Machado de Assis*. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora LTDA, 1987.
- VENTURA, R. *Estilo Tropical: história cultural e polêmicas literárias no Brasil, 1870-1914*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

Sobre personagem e representação literária:

BARTHES, R. *Aula*. Aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França. Trad. e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1989.

_____. **L'Effet de Réel**. In: *Communications*, France, n. 11, 1968.

BORDERIE, R. **Portrait de corps. Questions de ressemblances et de références (Balzac, L'Interdiction)**. In: *Poétique*, France, n. 97, fev. 1994.

BROMBERT, V. *Em Louvor de anti-heróis: figuras e temas da moderna literatura européia, 1830-1980*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

CANDIDO, A. **A personagem do romance**. In: _____ et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1968.

COSTA LIMA, L. *Mímesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

_____. **Representação social e mimesis**. In: *Dispersa demanda: ensaios sobre literatura e teoria*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1981.

EAGLETON, T. *A ideologia da estética*. Trad.: Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

FLETCHER, J.; BRADBURY, M. **O romance de introversão**. In: BRADBURY, M.; FOKKEMA, D. et al. *Teoria Literária: problemas e perspectivas*. Trad.: Ana Luísa Faria e Miguel Serras Pereira. Lisboa: Dom Quixote, 1995.

FORSTER, E. M. *Aspectos do romance*. 2. ed. Trad.: Maria Helena Martins. Porto Alegre: Editora Globo, 1974.

GIRARD, R. *Mesonge romantique et vérité romanesque*. Paris: Bernard Grasset, [1961].

HAMON, P. **Qu'est-ce qu'une description?** In: *Poétique*, France, n. 12, 1972.

ISER, W. *O fictício e o imaginário*. Perspectivas de uma antropologia literária. Trad.: Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.

JEFFERSON, A. **De l'Amour et le roman polyphonique**. In: *Poétique*, France, n. 54, 1983.

JOUE, V. **Pour une analyse de l'effet-personnage**. In: *Littérature*, France, n. 85, fev., 1992.

LE GRAND, E. **Kitsch, amour et séduction**. In: *Atelier du Roman*, France, n. 3, 1994.

LUKÁCS, G. **Nota sobre o romance**. In: NETTO, J. P. (org.). *Georg Lukács*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1992.

PRAZ, M. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Trad.: Philadelpho Menezes. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1996.

ROBBE-GRILLET, A. *Por um novo romance: ensaios sobre uma literatura do olhar*. Trad.: T. C. Netto. São Paulo: Editora Documentos LTDA, 1969.

ROCHA, J. C. C. (org.) *Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*. Trad.: Bluma Waddington Vilar; João Cezar de Castro Rocha. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.

SABRY, R. **Les lectures des héros de romans**. In: *Poétique*, France, n. 94, 1993.

ZERAFFA, M. *Personne et personnage: le romanesque des années 1920 aux années 1950*. 2. Tirage. Paris: Éditions Klincksieck, 1971.

Principais obras literárias de referência:

ASSIS, M. de. *Quincas Borba*. Porto Alegre: L&PM, 1997.

_____. *Os melhores contos*. Seleção de Domício Proença Filho. 10. ed. São Paulo: Global, 1996.

AZEVEDO, A. de. *O cortiço*. Porto Alegre: L&PM, 2001.

BARRETO, L. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. 5. ed. São Paulo: FTD, 1998.

BAUDELAIRE, C. *Les Fleurs du Mal*. Texte intégral. Paris: Librio, 1994.

BOURGET, P. *Physiologie de l'amour moderne*. Édition définitive. Paris: Plon-Nourrit, 1902.

_____. *L'écuyère*. Paris: Plon-Nourrit, 1921.

_____. *La geôle*. Paris: Plon-Nourrit, 1923.

_____. *Un drame dans le monde*. Paris: Plon-Nourrit, 1921.

CUNHA, E. da. *Os Sertões*. São Paulo: Martin Claret, 2002.

GOETHE, J. W. *Fausto*. Trad.: Alberto Maximiliano. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

HOMERO. *Odisséia*. Texto integral. Trad.: Manuel Odorico Mendes. São Paulo: Martin Claret, 2002.

MACHADO, A. *Brás, Bexiga e Barra Funda*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

PEIXOTO, A. *A esfinge*. In: COUTINHO, A. (org.) *Romances Completos*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1962.

ROLLAND, R. *Jean-Christophe*. Trad.: Vidal de Oliveira, Carlos Dante de Moraes. 3. ed. Porto Alegre: Globo, 1961, vols. I-XII.

SHAKESPEARE, W. *Hamlet, príncipe da Dinamarca*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

SÓFOCLES. *Édipo Rei*. Trad.: Domingos Cegalla. Rio de Janeiro: DIFEL, 2000.

Tristão e Isolda. 8. ed. Texto integral. Trad.: Maria do Anjo Braamcamp Figueiredo. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994.

Outros textos de referência:

ADORNO, T. W. *et al. Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Trad.: Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

_____. *Minima Moralia: reflexões a partir da vida danificada*. 2. ed. Trad.: Luiz Eduardo Bicca. São Paulo: Ática, 1993.

BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad.: Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Editora HUCITEC: Editora Universidade de Brasília, 1987.

BARTHES, R. *Fragmentos de um discurso amoroso*. 11. ed. Trad.: Hortênsia dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.

BATAILLE, G. *A Literatura e o Mal*. Trad.: Suely Bastos. Porto Alegre: L&PM, 1989.

BENJAMIN, W. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. (Obras escolhidas III)*. 3. ed. Trad.: José Carlos Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. (Obras escolhidas I)*. 7. ed. Trad.: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERMAN, M. *Tudo que é sólido desmancha no ar. A aventura da modernidade*. Trad.: Carlos Felipe Moisés; Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

- BOLLE, W. **Walter Benjamin e a cultura da criança**. In: BENJAMIN, W. *Reflexões: a criança, o brinquedo, a educação*. Trad.: Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Summus, 1984.
- BOOTH, W. *A retórica da ficção*. Lisboa: Arcádia, 1980.
- BOSI, A. (org.). *Cultura Brasileira*. Temas e situações. 4. ed. São Paulo: Ática, 2002.
- BOURGET, P. *Essais de psychologie contemporaine*. Paris: Plon-Nourrit, 1924.
- BOURNEUF, R. *et al. O universo do romance*. Trad.: José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Livraria Almedina, 1976.
- CHAUÍ, M.; ÉVORA, F. (eds.). *Figuras do racionalismo*. Campinas, SP: ANPOF, 1999.
- CHIARELLO, M. G. **O mal na trama da razão: breve apreciação da obra de Max Horkheimer em seu conjunto**. In: *Kriterion*, Belo Horizonte, n. 100, dez., 1999.
- COMPAGNON, A. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. 3ª reimpressão. Trad.: Cleonice Paes Barreto Mourão; Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.
- DAVIS, R. G. *John dos Passos*. Trad.: Lígia Junqueira. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1964.
- DORION, G. *Présence de Paul Bourget au Canada*. Québec: Les Presses de l'Université Laval, 1977.
- EAGLETON, T. *Teoria da literatura: uma introdução*. 2. ed. Trad.: Waltensir Dutra; revisão: João Azenha Jr. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- ELLMANN, R. *Ao longo do riocorrente: ensaios literários e biográficos*. Trad.: Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- FOUCAULT, M. *A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. 2. ed. Trad.: Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 1996.
- FRANÇOIS, B. **Histoire Littéraire: l'école des sentiments**. In: *Le Monde*, Paris, 25 fév., 1994.
- FREUD, S. *O mal-estar na civilização*. Trad.: José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1997.
- _____. *O futuro de uma ilusão*. Trad.: José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1997.

- GAGNEBIN, J. M. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- GRIMALDI, N. *O ciúme: estudo sobre o imaginário proustiano*. Trad.: Antonio de Padua Danesi. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1994.
- HABERMAS, J. *O discurso filosófico da modernidade*. 3. ed. Trad.: Ana Maria Bernardo et al. Revisão científica de António Marques. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2000.
- HORKHEIMER, M. *Teoria Crítica: uma documentação*. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- ISER, W. **O leitor demanda (d)a literatura**. In: COSTA LIMA, L. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- _____. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Trad.: Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1999, vol. II.
- JAUSS, H. R. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad.: Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.
- KOTHE, F. R. *A narrativa trivial*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1994.
- LARNAC, J. *La littérature française d'aujourd'hui*. Paris: Éditions Sociales, 1948.
- MALRAUX, A. **Un homme qui est. (Notes sur l'expression tragique en peinture)**. In: *Hommage à Georges Rouault*. Paris: Société Internationale d'Art XX^e siècle, 1971.
- MARX, K. et al. *Manifesto do partido comunista*. 7. ed. São Paulo: Global, 1988.
- MCFARLANE, J. (org.). *Modernismo: guia geral*. Trad.: Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- MOREAU, A. **Dioniso antigo, o inatingível**. In: BRUNEL, P. (org.) *Dicionário de mitos literários*. Trad.: Carlos Sussekind et al. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.
- NIETZSCHE, F. *Obras incompletas*. Seleção de textos de Gérard Lebrun. Tradução e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. Coleção "Os pensadores". São Paulo: Nova Cultural, 1996.
- PAES, J. P. **Huysmans ou a nevrose do novo**. In: HUYSMANS, J-K. *Às avessas*. Trad.: José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- PERRONE-MOISÉS, L. **Lição de casa**. In: BARTHES, R. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1989.
- REUTER, Y. *Introdução à análise do romance*. Tradutores: Angela Bergamini, Milton Arruda, Neide Sette, Clemence Jouët-pastrê. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

RODRIGUES, U. T. *O mito de Don Juan e outros ensaios*. 2. ed. Portugal: Edições Ró, 1981.

ROSENFELD, A. *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1982.

SAID, E. W. *Orientalismo: o oriente como invenção do ocidente*. Trad.: Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SOUSA SANTOS, B. de. *A crítica da razão indolente: contra o desperdício da experiência*. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2000.

TADIÉ, J. Y. *O romance no século XX*. Trad.: Miguel Serras Pereira. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1992.

WILLIAMS, R. *O campo e a cidade: na história e na literatura*. Trad.: Paulo Henriques Brito. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

WRENN, J. H. *John dos Passos*. Trad.: Wamberto Ferreira. Rio de Janeiro: Lidador, 1961.

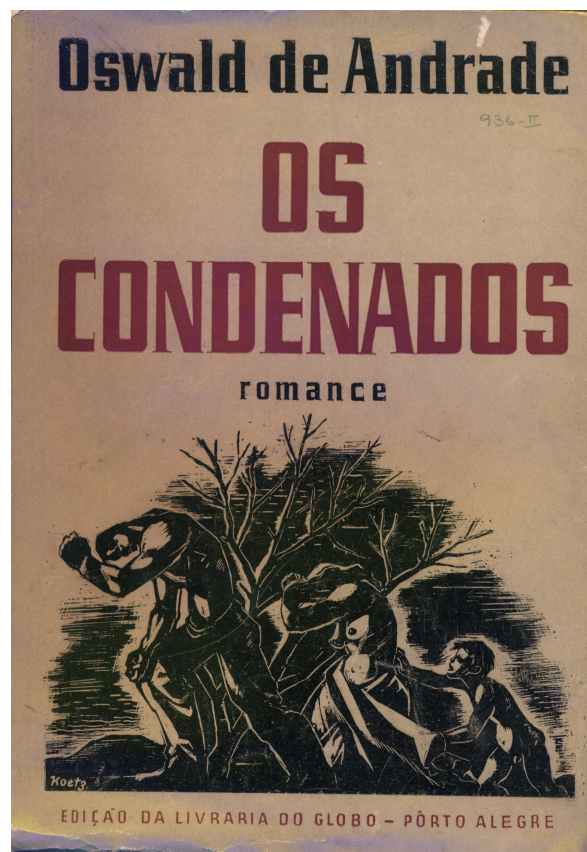
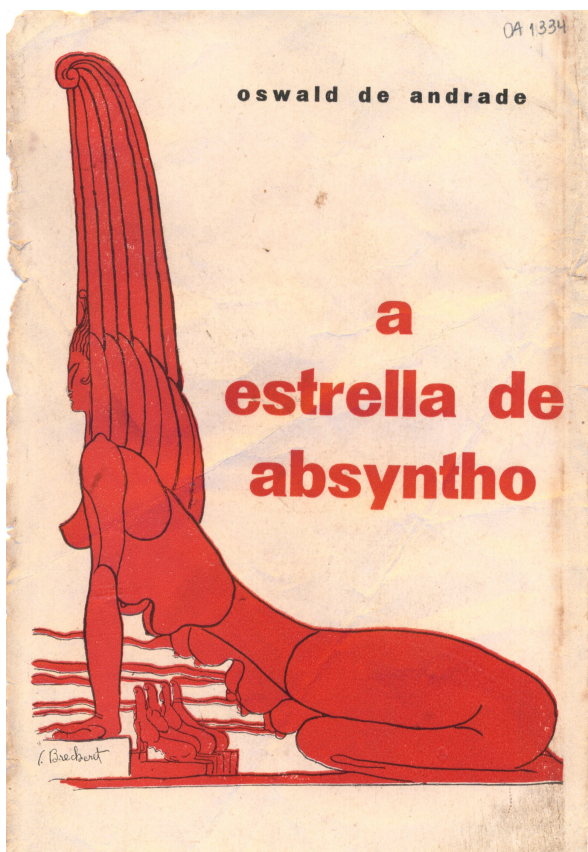
Arquivos:

Centro de Documentação Cultural Alexandre Eulálio (CEDAE) da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) da Universidade de São Paulo (USP).

Acervo iconográfico do Museu de Arte Contemporânea (MAC) da Universidade de São Paulo (USP).

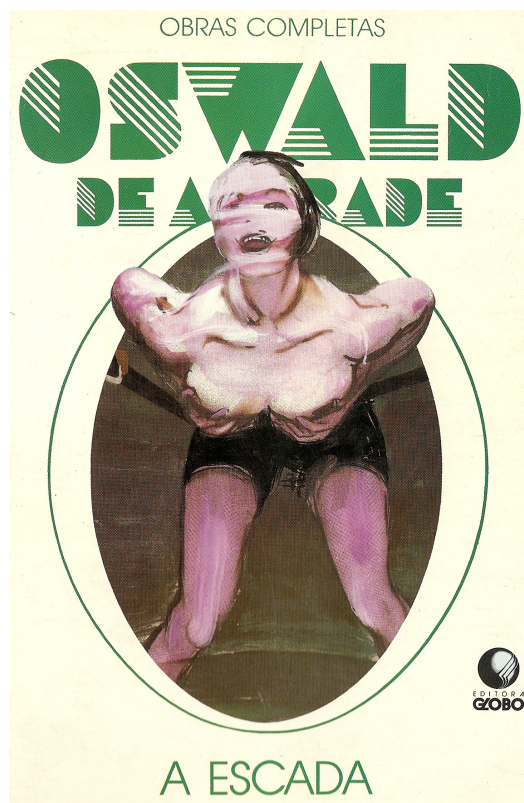
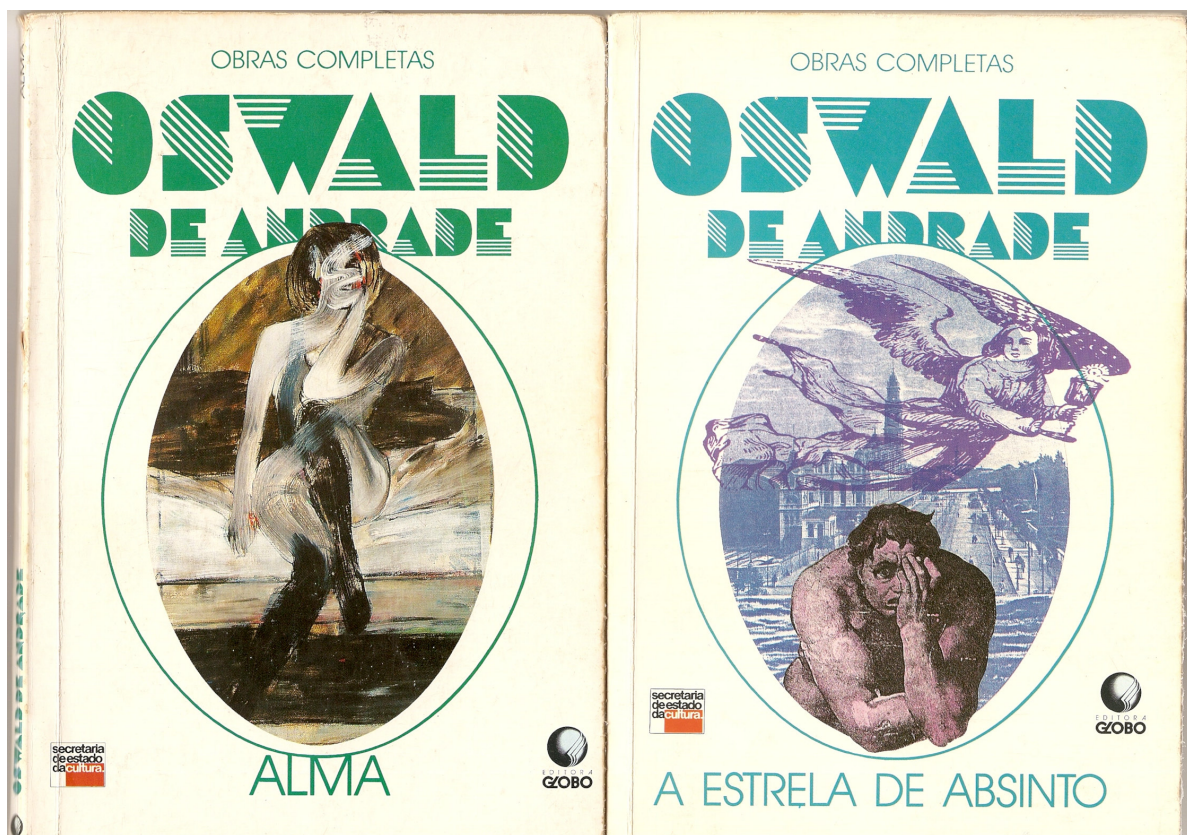
ANEXOS: PRINCIPAIS CAPAS E EDIÇÕES



Acima, lado esquerdo, capa de Victor Brecheret para a primeira edição do segundo volume, 1927.

Acima, lado direito, capa do desenhista brasileiro Edgar Koetz para a primeira edição dos três livros reunidos, 1941.

Do lado, capa da primeira edição de "Os Condenados" ("Alma"), 1922.



Capas de Juan José Balzi
para edição da série na
década de 90.



Do lado, capa de Isabel de Carballo para edição de 2003.

Contracapa de Nonê: reprodução de "Retrato de Oswald".

