

A EVOLUÇÃO IDEOLÓGICA DE UMA ESCRITA: OS CONDENADOS

LAURO BELCHIOR MENDES*

À memória de Valquíria e Jajã

RESUMO

Neste artigo, que é uma síntese de alguns capítulos de minha tese de doutorado, *La représentation de la société brésilienne et la recherche d'un nouveau langage littéraire dans l'oeuvre romanesque d'Oswald de Andrade*, discuto aspectos das três narrativas presentes em *Os condenados* (*Alma*, *A estrela de absinto* e *A escada*), com objetivo de mostrar que elas constituem universos narrativos independentes, não chegando a estruturar-se enquanto uma trilogia, como o desejava seu autor.

I. Considerações gerais:

A escrita de *Os condenados*¹ é marcada por uma dupla orientação: de um lado, a representação da vida urbana de São Paulo durante os anos dez e vinte deste século, e de outro, a pesquisa de novos meios de expressão, de uma linguagem que renove o romance brasileiro. Segundo o próprio Oswald de Andrade, as três histórias que compõem o texto teriam sido escritas entre 1917 e 1921.²

Como se sabe, as três partes que compõem *Os condenados* não foram publicadas de uma só vez. Em 1922, aparece a primeira edição com o título de *Os condenados*, título inicial que mais tarde o autor mudaria para *Alma* e que deveria ser a primeira parte de uma *Trilogia do exílio*, a ser completada por *A estrela de absinto* e *A escada de Jacô*.

Em 1929, o autor publica *A estrela de absinto* e modifica o título geral: *A trilogia do exílio* torna-se *Romances do exílio*. A terceira parte só vai aparecer em 1934, com transformação do título anteriormente anunciado: a história recebe o título de *A escada vermelha*.

*Professor de Literatura Brasileira da Faculdade de Letras da UFMG.

A publicação das três partes em um só volume acontece em 1941 com uma novidade: Oswald de Andrade nomeia a "trilogia" com o título geral de *Os condenados* e as três partes se intitulam, a partir de então, *Alma*, *A estrela de absinto* e *A escada*.

Ao elaborar um panorama do romance modernista brasileiro para a revista *Europe*, em 1979, José Aderaldo Castello, a respeito da publicação de *Os condenados*, afirma:

"De toutes façons, le laps de temps séparant les premières éditions du lancement des trois romans réunis, présentés comme les trois parties d'une oeuvre — trilogie discutée — sous le titre d'*Os condenados* éveille le notre curiosité. Les raisons peuvent en être variées et même circonstanciées, mais le fait existe et il nous permet d'avancer l'hypothèse de la fatigue ou de la saturation qu'aurait pu provoquer chez le lecteur de la décade de 20 l'ensemble de l'oeuvre".³

Quanto à "fatiga" do público brasileiro da época, não tenho os meios necessários para analisar corretamente tal fato, como por exemplo, uma descrição do perfil do leitor de prosa vanguardística da época. O que me chama a atenção no trecho que acabo de citar é justamente o fato de José Aderaldo Castello colocar em dúvida o caráter de "trilogia" em *Os condenados*. Retomando a posição do crítico brasileiro, que não desenvolve o seu questionamento, pretendo discutir a escrita dos três textos, a fim de verificar se a atribuição do termo *trilogia* a seu conjunto seria ou não pertinente.

Os dicionários definem o termo *trilogia* habitualmente ressaltando a aproximação temática entre três obras. Vejam-se alguns exemplos:

- a) no *Petit Robert*: "trois oeuvres dont les sujets se font suite";
- b) no *Petit Larousse*: "série de trois oeuvres dont les sujets sont liés";
- c) no *Novo dicionário Aurélio*: "conjunto de três obras ligadas entre si por um tema comum";
- d) no *Diccionario de lengua española* de la Real Academia Española: "conjunto de tres obras dramáticas que tienen entre sí enlace histórico o unidad de pensamiento".

Observando atentamente essas definições, sou levado a contestar o colofão de 1941, pois a diversidade de óticas, que marcam ideologicamente as diferenças nos três textos, justifica o meu questionamento da classificação de *Os condenados* enquanto uma "trilogia". Para expor meus argumentos e evitar repetir os títulos das três partes, designarei, a partir de agora, *Alma* como texto nº 1, *A estrela de absinto*, texto nº 2 e *A escada*, texto nº 3.

A fim de verificar o grau de coerência interna do conjunto, quero primeiramente considerar a relação estabelecida pelo próprio narrador e os textos. Essa relação foi denominada por Genette como *voz*, noção que busca na Linguística, mais precisamente em Vendryés: "aspect de l'action verbale considérée dans ses rapports avec le sujet"⁴. Para essa transposição, Genette teve que estender a noção de sujeito, como transparece nestas palavras:

"ce sujet n'étant pas [...], seulement celui qui accomplit ou subit l'action, mais aussi celui (le même ou un autre) qui la rapporte, et éventuellement tous ceux qui participent, fût-ce passivement, à cette activité narrative".⁵

Os três textos foram escritos segundo o ponto-de-vista tradicionalmente como "de terceira pessoa", que coloca o narrador fora da estória que ele conta, mas não o impede de estabelecer uma relação subjetiva com seu mundo narrativo. Aliás, o próprio Genette contesta a pretensa oposição entre discurso de primeira e terceira pessoas, quando observa:

"On a pu remarquer jusqu'ici que nous n'employions les termes de *récit à la première* — ou *à la troisième* — *personne* qu'assortis de guillemets de protestation. Ces locutions courants me semblent en effet inadéquates en ce qu'elles mettent l'accent de la variation sur l'élément en fait invariant de la situation narrative, à savoir la présence, explicite ou implicite, de la *personne* du narrateur qui ne peut être dans son *récit*, comme tout sujet de l'énonciation dans son *énoncé*, qu'à la première *personne*".⁶

Assim, se o eu do narrador não aparece explicitamente nos três textos de Oswald de Andrade, sua presença implícita é bem marcada, mesmo considerando-o um ser fictício ou um "être de papier", como dizia Roland Barthes⁷. São as relações dos narradores com os objetos narrados que me conduzem a desconfiar do caráter de trilogia de *Os condenados* e a discutir esse caráter.

Numa primeira leitura, atendo-se ao nível da diégese, o leitor pode ser levado a aceitar passivamente a noção de trilogia, sem discuti-la. De fato, a presença de Alma no texto nº 2 e de Jorge no texto nº 3 ilustram bem a estória trágica da família d'Alvelos. Entretanto, as coisas não são tão simples: no fundo, a trajetória dessas duas personagens, embora ligadas por laços familiares, visam a objetivos diferentes. É bem verdade que, através da errância de Alma, o narrador quis mostrar a morte da família e dos princípios morais, morte cuja causa se encontra na predestinação ao sofrimento (textos nº 1 e nº 2) ou no poder da sociedade burguesa (texto nº 3).

Já a estória de Jorge significa a possibilidade de apagar a idéia de predestinação, na medida em que essa personagem passa a compreender o papel desempenhado pelo capital na composição da sociedade e se engaja numa luta clandestina cujo objetivo seria a conquista do verdadeiro direito e justiça para todos. Dessa forma, Alma se liga a uma idéia de *morte*, enquanto Jorge encontra uma saída pela *vida*: sua escolha final pela luta comunista (texto nº 3) contra o capitalismo significa ao mesmo tempo o abandono da noção de tragicidade (a diferença em relação aos demais membros devorados pela Paulicéia) e uma identificação viva com os outros explorados da sociedade.

Creio que, quando se analisam os três textos e se considera o título geral do conjunto, facilmente se percebe um deslizamento de sentido na expressão *os condenados*: da idéia inicial de condenação mítica, inspirada no Gênesis (veja-se a epígrafe de Alma), chega-se à constatação da condenação social e política, que desmitifica a primeira⁸.

Tudo o que venho afirmando, permanece, contudo, no domí-

nio dos temas. O importante, em minha opinião, é saber de que forma se mostra o pensamento do narrador nos três textos ou, em outras palavras, que relações se estabelecem neles entre narrador e matéria narrada.

II. As vozes e os textos

Como já observei antes, o narrador não se ausenta das estórias que ele conta, mas sua voz não apresenta o mesmo grau de presença nos três textos. Tal presença aumenta gradativamente, mostrando-se indiretamente no texto nº 1, de uma forma mais evidente no texto nº 2, para atingir um desvelamento integral no texto nº 3. Exemplos que comprovam minha afirmação podem ser encontrados sobretudo nas relações do narrador com os espaços narrados.

O texto nº 1 é dominante pela intenção de representar as contradições da cidade de São Paulo e, ao mesmo tempo de cantá-la, poetizá-la. Nesse sentido, aproxima-se muito da *Paulicéia desvairada*, de Mário de Andrade. É curioso, aliás, observar que a expressão que dá título ao livro de Mário aparece em *Alma*, mas os termos do sintagma nominal são invertidos, o que, do meu ponto de vista, reforça o significado de *desvairada*:

"E na desvairada Paulicéia, as carroças rodando nos viadutos, silhuetados em aço pelos relâmpagos curtos..." (p.104)

A preocupação de mostrar os diversos aspectos da cidade de São Paulo conduz Oswald de Andrade a uma busca constante de transposição do espaço real. Assim ao longo de todo o texto nº 1, o leitor encontra a denominação de *ruas* (dos Clérigos, Florêncio de Abreu, das Flores, Ladeira João Alfredo, Monsenhor Anacleto, Conselheiro Crispiano, Almorês, Formosa, Santa Efigênia, da Boa Morte, de São Caetano, etc.); além das ruas, o leitor encontra a nomeação de praças, estações, bairros, teatros, estações. O narrador, de uma certa forma, cola as personagens nos espaços pelos quais eles perambulam. No caso de *Alma*, o

O Eixo e a Roda, Belo Horizonte, (5): p. 11-23, 1986.

recurso contínuo dos espaços abertos contrapõe-se ao fechamento de seu ser voltado ao sofrimento. Como exemplo, o Jardim Público da Luz sempre aparece relacionado com ela, tornando-se o espaço simbólico de sua errância, como nestas três passagens:

"No Jardim Público aberto, a natureza, despenteada e matinal, arfava ao vento. [Alma] Atravessou-o em reta; saiu". (p.48)

[Alma] "Rodava agora, feliz e sem destino. Penetrou no Jardim Público. Nos canteiros matinais, florescia toda uma natureza postiça e nova: rosas de bazar, margaridas de pano". (p.51)

"E [João do Carmo] viu-a [Alma] uma tarde passear no Jardim Público com outro homem. Era um desconhecido, vigoroso e claro". (p.103)

Para melhor compreender esses exemplos, é necessário verificar seus valores simbólicos no sistema do texto. O primeiro, que se refere à expulsão de Alma da casa de seu avô, mostra o Jardim Público como o espaço da não permanência, além da identificação da personagem com a natureza. No segundo essa identificação se transforma em projeção: retornando, após a expulsão, à sua vida de prostituta, Alma reconhece, no Jardim Público, flores artificiais ("rosas de bazar, margaridas de pano"), imagens de sua própria vida. Finalmente, no último exemplo, o Jardim Público torna-se o espaço da substituição.

Os outros lugares públicos referidos no texto nº 1 são também carregados de valores simbólicos; mas, em minha opinião, o valor ideológico dos espaços escolhidos pelo narrador é o mais significativo. Nesse caso, pode-se aplicar a Alma o que Henri Mitterrand afirma a propósito da importância ideológica do espaço em Balzac:

"Le nom du lieu proclame l'authenticité de l'aventure par une sorte de reflet métonymique qui court-circuite la suspicion du lecteur: puisque le lieu est vrai, tout ce que lui est contigu, au socié, est vrai".⁹

No texto nº 2 existe a mesma notação do espaço real de São Paulo. As ações se passam nas ruas (Scuvero, 15 de novembro, da Boa Morte, da Glória, do Carmo, Líbero Badaró, Direita, Aurora, etc.), nas praças (do Tesouro, João Mendes, da República, São Francisco, São Bento, Antônio Prado), nas avenidas (São João, Luís Antônio), e em outros lugares públicos, tais como o Teatro Municipal, a Abadia de São Bento, a Santa Casa, o viaduto Santa Efigênia, o Cassino Antártica, o Cemitério do Araçá, etc.

Tanto no texto nº 1 como no texto nº 2, as referências a lugares públicos são sempre feitas em relação a Alma. Após a tentativa de suicídio de Jorge (motivada pela morte de Alma no texto nº 2), essas referências, até então abundantes, desaparecem totalmente. O que vem em seguida são marcas ocasionais do espaço, como vai acontecer no texto nº 3, onde a obsessão são pelo espaço real de São Paulo não existe mais.

Dessas observações que venho fazendo quero tirar duas conclusões. Primeiramente, se a utilização do espaço real de São Paulo está ligada intimamente à composição de Alma, é porque essa personagem representa uma das faces da cidade: a velha São Paulo, pré-capitalista e pré-cosmopolita, lírica e inocente. Em segundo lugar, se o texto nº 3 se afasta dos dois primeiros, é porque ele valoriza, não a identificação das personagens prisioneiras do espaço real, mas antes, o nível ideológico explícito do discurso que interpreta e analisa os acontecimentos dos textos anteriores. Nesse sentido, Jorge, no final do texto nº 3, torna-se o símbolo de uma outra face de São Paulo: a dos rebeldes comunistas que iniciam a resistência às investidas capitalistas que iriam transformar a cidade no maior centro industrial do país.

III. As funções do narrador:

Observando que o discurso do narrador pode assumir outras funções diferentes da função narrativa propriamente dita, Genette se inspira em Jakobson e distingue cinco tipos de funções do narrador:

- 1- a função propriamente narrativa, que evidentemente diz respeito à estória contada;
- 2- a função de "régie", que se relaciona com a organização interna do texto;
- 3- a função de comunicação, que implica a existência do narratário;
- 4- a função "testimoniale ou d'attestation", que marca a orientação do narrador em relação a ele próprio;
- 5- a função ideológica, que marca também a relação do narrador com a estória, de forma mais didática, através de comentários sobre a ação.¹⁰

A primeira função dispensa qualquer comentário, uma vez que sem ela o texto literário não existiria enquanto tal. Quanto à função de "régie", no sentido de controle que o narrador exerce sobre seu texto de maneira implícita, creio ser também ela uma das condições fundamentais de todo texto literário. O interessante, no caso dos três textos que compõem *Os condenados*, seria identificar, como, explicitamente, o narrador expõe essa sua função. Aqui penso sobretudo nos comentários sobre a arte moderna nos textos nº 2 e nº 3, que funcionam como meios de informar o leitor a respeito da renovação estética no Brasil, como também se transformam em veículos de comunicação da própria inovação do discurso do narrador. Além do mais, no texto nº 3, há constantes comentários sobre acontecimentos narrados nos textos nº 1 e nº 2, que têm duplo papel: por um lado, reforçam o aspecto metanarrativo e, por outro, reanalisam a estória, num processo inusitado de leitura crítica do passado. Veja-se esta passagem sobre Jorge, que revê e repensa a história de sua família:

"Um sentimento de recuo vinha-lhe dizer que continuasse levando resignado e sozinho a cruz da família, pelos velhos caminhos de cardos. Aperta va-lhe, porém, de súbito, o coração a lembrança dos pais nas aflições de sua infância. Pensou no avô todo branco que o carregara criança. Pensou em Alma, vítima sangrenta do capitalismo. A burguesia impiedosa, pela mão de seus justicadores,

estraçalhara-os, sem hesitar". (p.278)

Quanto à função de comunicação, quero lembrar as palavras de Roland Bourneuf e de Réal Ouellet:

"Que l'auteur camoufle sa présence derrière un *il* im personnel, un *je* qui soliloque, un *vous* mystérieux ou qu'il en fasse un intermédiaire visible entre lui et sa création, ce choix correspond à un *projet* pré cis: le pacte narratif qui, fonde, explicitement ou non, le type de relations souhaitées et établies en tre, d'une part, l'auteur et le lecteur virtuel, d' autre part, entre le narrateur et le narrataire".¹¹

Gostaria de sublinhar, nessa passagem, a expressão "pacto narrativo". Ela me parece bastante correta, no sentido de convenção tácita entre narrador e narratário, uma espécie de contrato bilateral, necessário à leitura de um texto narrativo. Ao contrário, o emprego da mesma expressão para designar as relações que se estabelecem entre "autor e o leitor virtual", isto é, entre um autor e seu público, parece-me inadequada. Porque se é verdade que Oswald de Andrade quis transmitir ao público, através de sua escrita, o código novo da modernidade, por outro lado, o próprio aparecimento esperado dos textos aponta para uma série de fenômenos extraliterários bem típicos do Brasil da época. Diante do exposto, prefiro reservar a expressão "pacto narrativo" exclusivamente para as relações entre narrador e narratário.

O narrador não interpela jamais o narratário nos três textos, o que não significa evidentemente sua dispensa ou que nem o "pacto narrativo" não tenha se efetivado. Na verdade, o narratário permanece oculto, mas indiretamente ele é convidado a se transformar num cúmplice do narrador. Isso pode ser verificado sobretudo quando o narratário deve decifrar as referências e citações eruditas nos três textos. No texto nº 1, encontram-se versos em francês de Baudelaire e Bouilhet, uma citação em latim do profeta Jeremias, referências a Oscar Wilde, Puccini, a personagens de Shakespeare (Hamlet, Ofélia,

Otelo), uma alusão ao Jardim de Epicuro, uma interpretação psicanalítica de Édipo e da Esfinge. No texto nº 2, aparecem frases litúrgicas em latim, uma frase do *Fausto* em alemão, um diálogo em italiano e referências a Nietzsche, Rodin, Huysmans e André Gide. No texto nº 3 o narrador cita Kant, Ibsen, Shakespeare, Defoe, Homero, Dante, discute o marxismo, a revolução bolchevista, os movimentos sociais na Hungria, na China e na Alemanha. O narratário desejado pelos textos deve, portanto, possuir o mesmo conhecimento do narrador, para compreender o sentido de todas essas referências.

É evidente que as funções do narrador podem existir num mesmo texto. Assim as funções "testimoniale" e ideológica se encontram intimamente relacionadas. Tenho insistido nas ligações do narrador com o seu texto, sejam elas intelectuais, morais ou afetivas. Essas ligações, que constituem a função "testimoniale" do narrador existem, aliás, em todo texto literário.

De todas as funções, sem dúvida alguma, a ideológica constitui a base desta reflexão sobre *Os condenados*. O texto nº 1 está centrado na reprodução da vida paulista e seus problemas sociais, mas o narrador não faz nenhuma doutrinação: os problemas são apresentados diretamente e cabe ao leitor interpretá-los. A parte mais importante fica, a meu ver, sendo a própria linguagem, que procura superar o "passadismo" e encontrar novos caminhos de realização, enquanto vanguarda estética. O mesmo se verifica no texto nº 2, com a diferença de que agora passa a existir um discurso sobre a arte: são inúmeras as descrições das esculturas de Jorge e as discussões sobre a arte de vanguarda. Indiretamente, é o próprio texto que passa a ser discutido, mas um didatismo claro compromete o seu caráter metalingüístico, transformando-se numa maneira de informar e modificar o leitor. O texto nº 3 vai apresentar uma diferença em relação aos demais, que é a introdução da personagem Mongol e, através dela, dos grandes temas do marxismo. O texto passa agora a ter um caráter nitidamente panfletário, aproximando-se da linguagem de *O homem do povo* e de *Marco zero*.

Observando-se os três textos, pode-se perceber que a palavra do narrador se desloca e vai se tornando cada vez mais forte, mais "autoritária", na expressão de Bakhtin:

"La parole autoritaire peut organiser autour d'elle des masses d'autres paroles (qui l'interprètent, la louent, l'appliquent de telle ou telle façon, mais elle ne se confond pas avec elles[...]) et demeure nettement isolée, compacte et inerte: on pourrait dire qu'elle exige non seulement des guillemets, mais un relief plus monumental encore, disons une écriture spéciale. Il est beaucoup plus difficile d'y introduire des modifications de sens à l'aide du contexte qui l'encadre; sa structure sémantique est immobile et amorphe, car parachevée et monosémique, son sens se réfère à la lettre, se sclérose".¹²

Refletindo sobre essas palavras de Bakhtin, constato que a função ideológica do narrador determinou uma evolução nos três textos, de modo que sua palavra acabou tornando-se "autoritária", termo que, segundo Genette, indica ao mesmo tempo a presença do autor (real ou fictício) e a autoridade soberana dessa presença em sua obra.¹³

Todas essas considerações sobre a problemática da narração conduzem-me a distinguir as diferentes relações do narrador com seus textos e, como consequência, a não considerar *Os condenados* como uma trilogia. Apesar do desenvolvimento do tempo narrativo em linha reta e da passagem de algumas personagens de um texto para outro, no que diz respeito às relações a que me referi, a construção das três histórias responde a necessidades e intenções diferentes. Os textos que compõem *Os condenados* constituem, em minha opinião, universos narrativos independentes.

NOTAS

1. ANDRADE, 1972. Todas as citações de *Os condenados* remetem a essa edição.

2. ANDRADE, 1972. Cito o colofão que aparece na edição de 1941: "Este livro foi escrito de 1917 a 1921 em três volumes espaçadamente, sob o título *A trilogia do exílio*. Reedita-se hoje na sua forma literária primitiva".
3. CASTELLO, 1979, p. 124-5.
4. Apud GENETTE, 1972, p. 226.
5. GENETTE, 1972. p. 226.
6. GENNETE, 1972, p. 251-2.
7. BARTHES, 1966, p. 1-27.
8. A propósito, as páginas finais do texto nº 3 se aproximam da letra da "Internacional", composta por Eugène Pottier, da qual cito uma estrofe:

"Debout les damnés de la terre,
Debout les forçats de la faim.
La raison tonne en son cratère,
C'est l'éruption de la fin.
Du passé, faisons table rase.
Foule esclave, debout, debout".

in Brécy, 1978, p. 138.
9. MITTERAND, 1980, p. 194.
10. GENETTE, 1972, p. 261-2.
11. BOURNEUF e OUELLET, 1981, p. 81.
12. BAKHTIN, 1978, p. 162.
13. GENETTE, 1972, p. 264.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Oswald de. *Os condenados*. 2.ed. Rio, Civilização Brasileira, 1972.

- BAKHTIN, Mikhaïl. *Esthética et thèorie du roman*. Traduzido do russo por Daria OLIVIER. Paris, Gallimard, 1978.
- BARTHES, Roland. "Introduction à l'analyse structurale des récits, in *Communications* 8, 1966.
- BOURNEUF, Roland e OUELLET, Réal. *L'univers du roman*, 3.ed. Paris, PUF, 1981.
- BRÉCY, Robert. *Florilège de la chanson révolutionnaire de 1789 au front populaire*. Milan, Editions Hier & Demain, 1978.
- CASTELLO, José Aderaldo. "Le roman moderniste", in *Europe, le modernisme brésilien*, março de 1979, nº 599.
- GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris, Seuil, 1972.
- MITTERAND, Henri. *Le discours du roman*. Paris, PUF, 1980.