

**Leituras da modernidade de Baudelaire:
montagens teórico-ficcionais em Walter Benjamin e Oswald de Andrade**

Sandro Roberto Maio¹

RESUMO: O ensaio desenvolve uma reflexão sobre o primeiro discurso modernista a partir da figura do poeta-autor. Tem como comparação teórica a leitura que Walter Benjamin faz de Baudelaire. O romance rompe com a linearidade analítica da tradição ao incorporar uma poética narrativa aos saltos, de modo a materializar o poeta trapeiro, como uma experiência de desintegração da aura por meio da vivência do choque.

ABSTRACT: This essay develops a reflection on the first modernist speech from the figure of the poet-author. Its theoretical comparison is the way Walter Benjamin understands Baudelaire. When it comes to the incorporation of a skipping poetical narrative, the novel ruptures with the analytical linearity of tradition. This is done in order for one to materialize the cheating poet, as an experience of disintegration of the aura, which takes place by means of the experience of the shock.

PALAVRAS-CHAVE: Oswald de Andrade; Trilogia do Exílio; Choque; Alegoria; Ruína
KEYWORDS: Oswald de Andrade; Trilogy of the Exile; Shock; Allegory; Ruin

*“A imagem da esfinge com que se fecha o poema
tem a beleza sombria dos artigos sem saída
que ainda são encontrados nas galerias”*

Walter Benjamin

1. A leitura de Baudelaire

O primeiro romance de Oswald de Andrade, *Os condenados – A trilogia do exílio*, busca estabelecer uma correspondência com a ideia de modernidade que invade o imaginário brasileiro, especialmente a

¹ Mestre pelo Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica literária da PUC-SP. *A melancolia do progresso: o elo alegórico sobre a modernidade em Os condenados de Andrade*. Contato: sandromaio@hotmail.com

emergente São Paulo no início do século XX. O poeta francês Charles Baudelaire é figura constante e recorrente na narrativa: a princípio, como modelo de escritor e figura cultural que responderia aos apelos de atualização literária. Posteriormente, como experiência de leitura que atinge a própria estruturação narrativa deste primeiro Oswald.

A narrativa de *Os condenados* entrevê o choque entre duas visões, duas leituras sobre a modernidade que se ergue indefinida: uma simbólica, que visa à manutenção da aura do poeta sob o signo do progresso e da apreensão técnica; e uma outra alegórica, que propõe uma leitura crítica sobre o não-lugar do poeta, enquanto mercadoria literária. De certa forma, interpretação do próprio período escritural em que o romance se insere: a transferência da visão romântica (pública, acolhedora das diferenças) para a da modernidade industrial (o liberalismo, domínio do privado). A narrativa atravessa e repercute a problemática central do período: a crise de representação da realidade, atestada por João Alexandre Barbosa como sintoma da feição inicial do discurso modernista que ambicionava:

(...) a invenção de uma linguagem capaz de integrar, num nível a que se poderia chamar de estrutural, significados e significantes que se articulam para a configuração de um signo cultural específico. (BARBOSA, 1983, p. 85)

Diferentemente da leitura canônico-simbólica, predominante no período, o texto busca agir por um outro viés, insuspeito, da figura-núcleo de Baudelaire: o uso da alegoria como método de representação da modernidade. O traço heroico da atitude escritural faz com que o texto desenvolva-se sob a sombra do poeta francês ao transferir os vínculos conceituais para atuar sobre a enunciação textual: “E fora, baudeilairianamente, pelas ruas geladas” (ANDRADE, 2000, p.57). A imagem do poeta é a possível referência heroica da qual o texto se apropria para formar sua própria tessitura. Ele é constantemente trazido para dentro do texto e destacado de seu templo (livro-símbolo) para viver na escritura de Oswald: “Sobre o leito, pendia uma gravura destacada do livro. Era Charles Baudelaire” (ANDRADE, p.57). O retrato

busca ser voz de uma leitura, re-escrita corporalmente: “Andou. Repetiu com os punhos amarrados versos de Baudelaire” (ANDRADE, p.53). Porém, não só como presença citada Baudelaire atua na narrativa. Parece transitar como leitura, linguagem, diagrama do corpo textual que o espelha. Como imagem espectral impõe sua forma-linguagem sobre a voz autoral. A personagem referencial parece viver ficcionalmente sua própria ficção e a ficção de seu leitor, a escritura condenada.

Walter Benjamin, em ensaios sobre Baudelaire, busca caracterizar os fundamentos deste novo herói narrativo, o poeta: “Baudelaire conformou sua imagem de artista a uma imagem de herói” (BENJAMIN, 2000, p. 67). O herói como poeta interpreta alegoricamente o transitório e exerce seu heroísmo por se reconhecer, criticamente, mercadoria. Desvincula-se de sua decaída função simbólica para atuar no papel vago que a sociedade industrial lhe disponibiliza:

(...) tinha em si algo do ator que deve representar o papel do ‘poeta’ diante de uma plateia e de uma sociedade que já não precisa do autêntico poeta e que só lhe dava, ainda, espaço como ator. (BENJAMIN, p. 156)

Por meio da alegoria, expõe o discurso Outro, do que se exclui, assim como ele, do processo de produção. Salta sobre o linear para representar o corte: não suspende a aura, mas tropeça pela lama que a recobre. Recondiciona sua imagem junto ao lixo, aos resquícios expelidos pela indústria. Não é mais símbolo, pois herda um papel e uma fatalidade: carregar, como um *condenado*, a aura-auréola em meio aos resíduos, ao danificado, ao corrompido.

Ao ler Baudelaire sob o prisma da alegoria, a *Trilogia* redescobre uma modernidade a partir de imagens transitórias. Os elementos textuais fragmentam-se como forma do inorgânico sobre o simbólico, como possível reflexão metalinguística sobre o período que atravessa: ao ler Baudelaire ficcionalmente à luz da forma-metáfora benjaminiana, propõe a ruptura com os padrões através do olhar alegórico. Exibe o

duplo, o oblíquo, a sombra-aparência que permeia todo o objeto, de forma a estilhaçar o estabelecimento do sentido.

2. Alegoria como forma crítica

Historicamente, a alegoria carrega o predicado de falso discurso a redizer infinitamente a palavra original do paraíso adâmico. Na modernidade, a alegoria é refuncionalizada para se aproximar da técnica que, sob o signo do progresso, gera uma constante especulação que imobiliza papéis sociais sob a aparência da transformação. Por isso, será operada enquanto consciência crítica e é neste ponto que o emprego da alegoria em Baudelaire, lido por Benjamin, encontra-se com as imagens *condenadas*:

Walter Benjamin demonstrou como Baudelaire lança mão da alegoria justamente devido a seu caráter convencional, como destruição do orgânico e extinção da aparência. Fazendo da alegoria máquina-ferramenta da modernidade e pensando-a como antídoto contra o mito, ao mesmo tempo que a incorpora como método de escrita e de crítica, Benjamin a propõe como o outro da história (...) (HANSEN, 2006, p. 19).

A leitura metafórica de Walter Benjamin sobre a lírica baudelairiana aplica-se ao romance de Oswald como máquina de metaforização, a difundir alegorias pelo texto:

A vida comprimia-se nas duas humanas caixas apaixonadas, onde se musicava o futuro triste, o passado horrível, o presente sem remédio. Um conforto, exigido mutuamente, enlaçava as duas almas aliadas, na luta contra o inexplicável, na justificação comovida dos atos, na apoteose das próprias transfigurações. (ANDRADE, p.149)

O trecho evidencia um dos principais alicerces da narrativa: sua construção pela gestualidade, o que definiria o seu sentido, pois vemos a ligação de “duas almas” sob o jogo do claro e escuro, entre o “inexplicável” e a “justificação”. Neste sentido, a voz narrativa amplifica a “transfiguração” sobre a figuração orgânica da aparência.

A escritura de *Os condenados* lança formas distorcidas, apreendidas pelo olhar que recorta e monta, em movimento contínuo, a

própria estagnação aparente da personagem “solene”: “Sem pinga de sangue no rosto citronado, reconduziram-na cautelosamente para a maca horizontal. No cortejo de irmãs e enfermeiras, Jorge ia, automático, solene” (ANDRADE, p. 200). Tal movimento espalha-se pela narrativa como forma e sintoma do moderno: “Pensava na sua incapacidade invencível para as festas da terra” (ANDRADE, p.150). O presente não revela a felicidade — apesar da multiplicidade das ‘ofertas’, mas sim uma promessa.

Walter Benjamin vê o poeta francês como figura-metáfora interpretante da modernidade. Um dos conceitos mais salutares, a perda da aura na era da reprodutibilidade técnica², demarca o poeta na era do alto capitalismo industrial como mercadoria. A imagem conceitual de Baudelaire³ — o momento em que o poeta se curva para recolher sua aura lançada à lama — traduz-se na constituição do espaço do escritor na modernidade. A partir dela o poeta carrega a aura como uma cruz para atravessar os caminhos reduzidos, em constante renovação. Daí as imagens produzidas pela percepção da “novidade” como “repetição” do velho. O desencanto sombreia a linguagem, de modo a anunciar a ruína que preexiste a toda construção. Neste sentido, Baudelaire recupera e Benjamin retém, como metáfora crítica, a alegoria enquanto procedimento potencial da lírica. É a racionalidade utilitarista o mecanismo de finalidade que assegura o sentido. A *Trilogia* reitera tal consciência sobre a modernidade na apreensão cênica dos elementos da emergente tecnologia, que nada apresenta de novo, mas repetição vazia, fantasmática — a “palidez” do presente:

² Benjamin vê na arte um princípio imitativo. Porém, como expressão do Belo, percebe uma unidade prefigurativa: a experiência. A modernidade explode tal unicidade através do advento da reprodução técnica que, “(...) substitui a existência única da obra por uma existência serial” (BENJAMIN, 1996, p.168).

³ Pequeno poema em prosa intitulado “Perda de auréola”: “(...) minha auréola, num movimento brusco, escorregou de minha cabeça para a lama na calçada. Não tive coragem de juntá-la. (...) E depois, pensei, há males que vêm para o bem. Posso agora passear incógnito, praticar ações vis e me entregar a devassidão, como os simples mortais” (BAUDELAIRE, 2007, p.219-221).

E, pela avenida extensa, passavam vendedores de jornais, anunciando tragédias, bondes chiavam nos fios elétricos, recolhendo massas macambúzias de gente (...) Do alto, a noite caía numa palidez precoce de inverno. (ANDRADE, p.117)

A mecanização do processo produtivo proporciona a desestabilização da percepção sobre a unidade que a obra de arte julgava portar: a dimensão mágica do único como clássica da tradição. O que na modernidade será traduzido pelos procedimentos da técnica a partir reprodutibilidade, fundamentos do progresso para o sistema da tradição, mas de fatalidade para o poeta baudelairiano: “O sistema se constitui baseado na identidade e exclui o que não lhe seja adequado” (KOETHE, 1978, p.54). Esta será a arma que utilizará alegoricamente: “Tinha a consciência fatalizada dos condenados irremissíveis e monologava na sombra (...)” (ANDRADE, p.227). O sistema de produção, ao excluir, abre um espaço: a “sombra” será o palco de diferenciação deste poeta e, também, o espaço para o monólogo da “consciência fatalizada”.

Oswald incorpora a estrutura alegórica como espaço de variações discursivas sobre a moldura da condenação que tudo abrange emblematicamente. Conforme Benjamin em *Origem do drama barroco alemão*: “Ela pode ainda ser caracterizada como uma moldura obrigatória, na qual a ação, sempre variável, penetra intermitentemente, para nela se mostrar como tema emblemático” (BENJAMIN, 1984, p. 220). Antes de se fixarem como unidade simbólica, as personagens disseminam-se, pulverizando possíveis faces íntegras e simétricas: “(...) E ante a beleza que ficara naquelas linhas em ruína, teve o ímpeto de cair de joelhos e suplicar misericórdia coletiva para a obra-prima mutilada” (ANDRADE, 2003, p. 227). Neste mesmo sentido, a utilização alegórica faz com que “(...) a linguagem se fracione, prestando-se, em seus fragmentos, a uma expressão diferente e mais intensa (...)”, para reter “(...) o princípio dissociativo e pulverizador, que está na base da concepção alegórica” (BENJAMIN, p. 230). Esse é o procedimento de construção das imagens da *Trilogia*: fragmenta-se o corpo do poeta-

escultor, assim como o corpo da própria linguagem: “(...) desdobrara-se, multiplicara-se em seis, em dez, em doze cusparadas serenas sobre a pobre honra póstuma de Jorge” (ANDRADE, 2000, p.242).

A integridade simbólica faz das personagens exemplos de uma intenção moralizadora, conferindo um caráter exclusivo de elaboração da individualidade própria do romantismo. Já a escritura condenada, aparentemente, planifica as personagens por meio da voz narrativa, o que parece ser um mecanismo de coletivização. O que para Benjamin caracteriza “(...) a visão da transitoriedade das coisas e a preocupação de salvá-las para a eternidade estão entre os temas mais fortes da alegoria” (BENJAMIN, p. 246). Tal preceito é vertido paradoxalmente para a construção das imagens na *Trilogia*: “Que bom correrem as horas! A terra andava levando o enterro dos vivos. O enterro começava no dia do nascimento de cada um. Um dia era um passo para a morte, para a libertação” (ANDRADE, 2003, p.99).

Baudelaire arquiteta uma representação do poeta enquanto mercadoria a partir da tematização fragmentada do mundo aparente: imagens que despedaçam a arquitetura formal de um texto sonhado — a ruína prescinde todo possível. A melancolia é a imagem potente da alegoria por ser a tradução do sentimento situado entre a promessa e a perda; cintilações de um corpo decomposto e eternamente transformado, de modo a expressar a ruína:

Ele caminhava sobre as ruínas do seu sonho desfeito. Todos os seus gestos eram desencontrados e pediam piedade para o alto. Oh! a ideia fixa de jogar um dramalhão definitivo — matá-la e matar-se, encher de sangue os jornais! (ANDRADE, 2000, p.90)

Desta forma, a alegoria desfigura, despedaça. Mostra o equívoco do sentido de evolução da história, já que não há progresso, mas a perda de uma promessa. Ao propor a face da morte frente à ruína do que se constrói, abre uma nova perspectiva para o sentido de história: o tempo como catástrofe, produtor de cadáveres: “Interrogou-a empalidecido como um morto que falasse” (ANDRADE, p. 90).

Pela consciência em choque, o poeta obtém a sombra vazia que se preenche como ilusão. Baudelaire atua na negatividade para se opor à distância contemplativa da linguagem simbólica. O olhar é aproximado e fraciona o tempo. A multidão é um instante de choque e perda, como uma máquina que tudo recorta. Este olhar, não sobre, mas dentro da multidão, é incorporado pelo romance de Oswald:

Andara na multidão (...) Entrou esbarrando num negro caubói, hercúleo e risonho, que levava nos ombros uma criança linda.

Gente cafuza espalhava-se no chão por cobertores vermelhos e pálidas esteiras, rodeando os pilares quadrados. Um pandeiro invisível batia um frêmito de asas metálicas. Uma dançarina preta, de olhos cerrados, atravancava a passagem numa roda estabelecida por um grande bombo reteso. Ao lado, um aleijado de cavanhaque sustido em muletas tinha o caracaxá.

(...) passava a luxúria religiosa, esganiçando-se em bandos lúbricos, em bandos ardentes, em bandos triunfais. (ANDRADE, p.171)

Tal gesto aponta para o que Benjamin lê como interiorização em Baudelaire: o poeta desvia-se da circunstância para oferecer o cadáver que a alegoria vê de “fora”, mas que, na modernidade, vê de “dentro”. As imagens harmônicas são oferecidas aos pedaços; são ruínas potenciais que a História não realizou. O que desperta a consciência do poeta para “a experiência da aura desintegrada pelo choque”. Assim, incorporada pela *Trilogia*:

Desceu aos encontrões com a gente que se movia pelas ruas atravancadas de bondes e veículos (...) Mocinhas de avental branco iam e vinham (...) Jorge pensou que elas podiam ser desgraçadas um dia (...) o bairro negro fumegava com recortes sobrepostos de casas, chaminés, fábricas, gasômetros. (ANDRADE, p.212)

Na cena o poeta esbarra, choca-se com a multidão para que seu olhar, antes contemplativo, fragmente-se em “recortes sobrepostos”, resíduos da linguagem recondicionados como produto poético. É assim que o poeta devolve o olhar para a produção que o exclui.

Nisso consiste o heroísmo de Baudelaire: viver na aparência de mercadoria, consciente dela, para assumir a condenação por ser inútil

no processo produtivo. O poeta expõe-se ao mercado sob tal valor e estabelece a negação sistemática para que o olhar retenha a imagem poética. Em *Os condenados* encontra-se um procedimento semelhante. O olhar abole a distância para viver o choque, como na aproximação do rosto, o cadáver da alegoria por “dentro”: “(...) a máscara cascadeou um riso desigual aos altos e baixos de animalidade lasciva, os dentes brancos e perfeitos engastados até o fundo nas gengivas sadias” (ANDRADE, p.143). No lugar da experiência coletiva da memória, a vivência solitária de uma consciência em choque.

3. Resíduos e coleta: prática poética

Benjamin lança mão de uma estratégia dialética e, também, alegórica para extrair da linguagem baudelairiana imagens substancializadas do contexto histórico-social. Para isso, dispõe as figuras-forma, os produtos da sociedade industrial — os “excluídos” do linear histórico — para verter a tensão presente na escritura do poeta francês. A *Trilogia* recondiciona em sua ficção parte desta interpretação sobre a modernidade ao colocar na voz da prostituta Alma o desfile de espectros alegóricos: “(...) haviam-se desbotado, numa confissão de torpezas, professores da cidade, chefes de confrarias, zeladores de hospitais, grandes nomes, representativos da moral citadina, da educação, da finança e da família. (ANDRADE, p.110). O “desfile” de personagens-emblema tem a função de transitar pelo texto enquanto etiquetas imóveis, fantasmagorias. O próprio narrador as caracteriza como “exemplares”, mercadorias previsíveis expostas no balcão do mundo-imaginário da modernidade.

Baudelaire traz o trapeiro como núcleo de identificação. Enquanto “ancestral dos deserdados”, recolhe o lixo que a indústria devolve como inútil e o rearticula para o mercado da arte. O poeta adota tal figura como compreensão de sua própria produção de desperdício — o que seria a escritura neste universo utilitarista? Desta forma, o poeta identifica-se com as coisas corrompidas e danificadas e as utiliza como tema: aquilo que é expelido do processo de produção para formar seu

próprio corpo-texto. A poética quebra o contrato social para “catar” pelas ruas o periférico, o deteriorado, aquilo sem significação social, o indigente. Como a prostituta, identificação corpórea desta linguagem que humaniza a mercadoria — o olhar acuado e atento, na luta do viver-presente: “(...) é a vida da fera espreitando a presa e simultaneamente acautelando-se (Assim também a prostituta, espiando os transeuntes e, ao mesmo tempo, vigilante devido à polícia (...))” (BENJAMIN, 2000, p. 142). A prostituta recebe a consagração heroica e sacra de renovação, integrada nos condenados oswaldianos:

Era o seu drama aquele, o drama obscuro de Maria em Jerusalém, de que as gentes da terra, numa condenação de remorsos, fixada num calendário implacável, renovavam o angustiado mistério por noites extáticas de lua. (ANDRADE, p.139)

A incorporação do deteriorado interioriza-se no poeta e o fragmenta em vários papéis. Seu próprio discurso alegórico lhe impõe sombras interpretantes: a modernidade o condena à eterna ociosidade, o que denuncia sua inutilidade e fatalidade. O papel vago faz com que se desloque para o anonimato, para o outro que a sociedade exclui:

Como não possuía nenhuma convicção, estava sempre assumindo novos personagens. Flâneur, apache, dândi e trapeiro, não passavam de papéis entre outros. Pois o herói moderno não é herói — apenas representa o papel de herói. A modernidade heroica se revela como uma tragédia onde o papel do herói está disponível. (BENJAMIN, p. 94)

Será esta a singularidade heroica que podem obter: a consciência do papel a ser representado. Para isso, utiliza as várias faces dos produtos segregados (proletário, dândi, suicida etc.), como falsa épica. O transitório revela-se no herói-poeta como forma de caracterizar a unicidade que antes caracterizariam sua figura:

Sem Alma, ficava como se estivesse incompleto, provisório, desarmônico, partido pelo meio. (...) Pretendia apenas recobri-la, onde ela se santificasse num sudário, os braços para o céu inútil, deixando adivinhar o corpo no martírio dos últimos dias. O rosto gelava: era a morte (...) Mas ao consolo trazido pelas reflexões vitalistas, foi-se sucedendo mansamente uma grande sombra de tristeza. (ANDRADE, p.216)

A personagem Jorge traz mais nitidamente sua fragmentação para materializar a melancolia do presente. Na sombra recolhe a incapacidade de realizações do passado, na simbologia da transcendência “inútil” e daí a intenção fragmentária das personagens. Na verdade, denuncia-se o eterno trânsito do mundo da mercadoria, já que nada permanece: “Baudelaire era obrigado a reivindicar a dignidade do poeta numa sociedade que já não tinha nenhuma espécie de dignidade a conceder” (BENJAMIN, p. 159). O herói aparece como o despossuído que somente tem a: “(...) consciência da fragilidade dessa existência. Ela faz da necessidade uma virtude e nisso mostra a estrutura que, em todas as partes, é característica da concepção de herói de Baudelaire” (BENJAMIN, p. 70). Na mesma direção, a ação do trapeiro por meio do lixo que recondiciona, torna-se sua própria imagem decomposta, desfigurada da aparência anterior:

Os poetas encontram o lixo da sociedade nas ruas e no próprio lixo seu assunto heroico. Com isso, no tipo ilustre do poeta aparece a cópia de um tipo vulgar (...) Trapeiro ou poeta — a escória diz respeito a ambos; o andar abrupto de Baudelaire é o passo do poeta que erra pela cidade à cata de rimas; deve ser também o passo do trapeiro que, a todo instante, se detém no caminho para recolher o lixo em que tropeça. (BENJAMIN, p.78-79)

Daí deriva o seu andar titubeante, entrecortado frente às notícias de jornal como um emblema, uma memória da dignidade perdida: “Foi por travessas desertas tropeçando” (ANDRADE, p.244). Mercadoria que não consegue mais seduzir enquanto imagem sagrada, afinal, é substituível:

(...) tinha em si algo do ator que deve representar o papel do ‘poeta’ diante de uma plateia e de uma sociedade que já não precisa do autêntico poeta e que só lhe dava, ainda, espaço como ator. (BENJAMIN, p.156).

Para isso, destrói contextos orgânicos e aparências harmoniosas. Sai em combate atrás de sua presa poética, alquebra-se na multidão, investe contra a significação estável das coisas para ele que adquiram a vivência do agora. Diferentemente do flâneur, que percorre com olhar

panorâmico a multidão, o poeta retém o tempo no andar, paralisa o tempo do progresso:

E o escultor incorporando insensivelmente ao batuque coletivo, na mesma marcha automática de cem mil pessoas andando, na zanzarra desencontrada, informe e constante, foi pensando. (ANDRADE, p.236).

Ao romper a massa uniforme que constitui a multidão, encontra o que contradiz a aparente uniformidade; daí recolhe recortes singulares para continuar a carregar a sua aura desintegrada, em luzes sombreadas: “Foi aos encontrões (...) Num clarão de fachos, entreviam-se na distância confusas alegorias. O povo coalhava-se nas calçadas” (ANDRADE, p.241). A narrativa, ao propor o choque como instante de um tempo paralisado, instaura a melancolia no interior da linguagem. As personagens, por meio da voz narrativa, demonstram a consciência de mercadoria que recobre e nivela todas elas — o que, também, as atira na “lama”, imagem do progresso enquanto ato de transformação contínuo e solo indefinível que os trapeiros exploram: “Voltou. Andou em tropelias, em súbitas quietudes. Foi por travessas desertas tropeçando” (ANDRADE, p. 243-244). Esta é a forma seccionada do tempo alegórico, tateante do espaço, imprevista, de modo a confrontar-se com a repetição rigorosa da máquina. Neste caminhar trôpego e neste olhar enviesado, o poeta busca reter a cena e transformá-la em imagens da modernidade.

A leitura que Walter Benjamin faz de Baudelaire orienta o imaginário moderno que a *Trilogia* almeja como forma ficcional. A diferença da primeira narrativa oswaldiana está justamente neste ponto: em meio à uniformização ficcional de seu contexto, ela busca ser a crítica aos padrões recorrentemente legitimados. Buscamos destacar os pontos em que a narrativa encontra-se com a visão de Baudelaire, o que faz dela uma ficção da metáfora interpretante de Benjamin sobre o artista moderno. A partir do modelo Baudelaire, a narrativa de *Os condenados* encontra uma possibilidade de consciência crítica a partir do presente. Incorpora o poeta francês para a construção de alegorias que desintegram o tempo-espaço simétrico do simbólico. A ruína e a

fragmentação invadem o romance como forma destruidora da linearidade épica e instaura o descontínuo como forma de representação do universal. O olhar deixa de ser observação e se interioriza na máquina metafórica construtora da enunciação. Desta maneira, põe em crise a própria representação e nos oferece uma ficção sobre o estilo ao assumir-se texto citado, fruto de recortes duplicados a partir de uma percepção centrífuga sobre os objetos.

A singularidade atenua-se pela ideia do não-procedente. Os objetos não existem em função dos eventos passados, mas na continuidade desfuncionalizada do atual. É desta maneira que o poeta faz de seu andar-olhar um ritmo trôpego, um derrapar ininterrupto na imagem de falsa permanência que reveste o progresso — na verdade, há um fundo de estagnação, que apesar da aparência guarda um fundo conservador. É o espaço das incertezas e do deslocamento constante da história e do saber: como o futuro é a meta, a ação, o presente é a lacuna.

Por tal via a escritura condenada exhibe seus produtos: recolhidos à margem, ruminam os restos de um sentido redentor. É quando o poeta apropria-se da consciência de mercadoria. Daí seu olhar não será mais a panorâmica do *flâneur*, mas aquele que, vigiado, procura em espaços entrevistos o comprador para sua mercadoria poética. É neste sentido que a *Trilogia* aproxima-se da leitura de Benjamin: as personagens, como fragmentos de um Eu partido — talvez, o homem clássico desmontado por Baudelaire — são incorporadas na linguagem serialmente por metáforas, de maneira a trazer para o presente do texto o procedimento e não somente a incorporação ornamental dos motivos, da técnica.

Enquanto leitura da tradição, o romance *Os condenados* estabelece a forma do inacabado como inventividade ficcional e produção utópica. Tal procedimento é repetido por Oswald como refinamento paródico no par *Miramar-Serafim*, ou mesmo no ideário utópico da Antropofagia. O que seria uma outra forma de reviver a Melancolia que a escritura condenada proporciona como materialização

da linguagem. Ou, como Walter Benjamin propõe em relação ao fechamento do poema de Baudelaire, buscar uma fascinação possível nesta mercadoria obscura, esquecida nas prateleiras, que é a *Trilogia do exílio*.

Referências bibliográficas

- ANDRADE, Oswald de. *Os condenados*. São Paulo: Globo, 2000.
- BARBOSA, João Alexandre. *A metáfora crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1983.
- BAUDELAIRE, Charles. *Pequenos poemas em prosa (O spleen de Paris)*. São Paulo: Hedra, 2007.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2000.
- _____. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BRITO, Mario da Silva. “O aluno de romance Oswald de Andrade” In: *Os condenados*. São Paulo: Globo, 2000, p. 9-29.
- CANDIDO, Antonio. “Estouro e libertação” In *Brigada ligeira*. São Paulo: Martins, 1945, pp. 36-49.
- _____. “Os dois Oswalds” In: *Recortes*. São Paulo: Companhia das letras, 1990, p. 35-42.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Hedra, 2006.

KOETHE, Flávio. *Confrontos: Benjamin e Adorno*. São Paulo: Ática, 1978.

PAES, José Paulo. *Gregos e baianos*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão*. São Paulo: Brasiliense, 1983.