Revista Urutágua - acadêmica multidisciplinar - DCS/UEM
Nº 29 - nov./2013 - abril/2014 - Semestral - ISSN 1519.6178

Um mosaico de ironias: provisórios sentidos da história nas linhas de Oswald de Andrade

MARCO AURÉLIO DE SOUZA*

Resumo

Este trabalho é uma reflexão sobre as relações entre história e literatura presentes em um romance histórico específico, de nome *Marco Zero*, publicado por Oswald de Andrade na primeira metade da década de 1940. Discutindo brevemente o conceito de romance histórico e aquilo que o crítico literário João Alexandre Barbosa chamou de "leitura intervalar" – onde o discurso literário é visto como produtor de conhecimentos, e não como reflexo destes –, busquei perceber de que forma Oswald constrói sua narrativa – criando um contexto histórico e interpretando-o –, como trabalha com categorias de espaço e tempo e que relações estabelece entre sua variada e numerosa gama de personagens. A obra oswaldiana se aproxima do conceito de romance histórico tal como entendido por Marilene Weinhardt, já que trabalha com as carências do discurso histórico hegemônico. Assim, analisando características ignoradas pela crítica literária voltada para a obra de Oswald, que comumente considerou *Marco Zero* como um romance falho e/ou um retrocesso criativo na carreira do escritor, este trabalho fornece subsídios para pensar o romance oswaldiano como matéria de reflexão histórica, atento aos diferentes usos da história feitos pelos diversos discursos que circulam na sociedade.

Palavras-chave: romance histórico; imaginação histórica; Marco Zero.

A mosaic f irony: history`s provisional meanings in Oswald de Andrade's writings.

Abstract

This article is about the relation between history and literature in a specific historical novel, *Marco Zero*, written by Oswald de Andrade in the first half of 1940. Discussing the concept of historical novel and what João Alexandre Barbosa defined as "interval reading" – in which the literary discourse is understood as a way to produce knowledge, and not only as a reflection of it – I tried to comprehend how Oswald builds his narrative – creating a historical context and interpreting it –, how he works with categories such as space and time and establishes relations among his diverse and numerous characters. Oswald's writing is close to the concept of historical novel defined by Marilene Weinhardt, as he works on the limitations of the hegemonic historical discourse. So, analyzing aspects that were ignored by the critics of Oswald's books, that commonly considered *Marco Zero* a defective novel and/or a creative decline in Oswald's career, this article offers the chance to consider the Oswaldian's novel as a topic of historical discussion, paying attention to the different uses of history made by varied discourses that are in society.

Key words: historical novel; historical imagination; Marco Zero.

* **MARCO AURÉLIO DE SOUZA** é mestrando em Linguagem, Identidade e Subjetividade (UEPG).

Fragmentos e histórias de Oswald

A recriação ficcional de eventos, personagens e cenários tidos como reais exerceu um fascínio em Oswald desde suas primeiras leituras. A "mescla de realidade e ficção das muitas proezas familiares, em relatos minuciosos feitos por dona Inês, combinados às inúmeras lendas amazônicas que faziam parte do repertório materno" (FONSECA: 2007: 48). Quando criança, a história chegava através da literatura, e da mesma forma, quando adulto, o escritor retransmitiu em seus escritos poéticos, em seus romances ou em suas memórias, "histórias reais". De fato, a experimentação com a linguagem é uma marca profunda de sua personalidade intelectual. Na década de 1940, década de *Marco Zero*, em sua produção destinada aos jornais, Oswald se utilizava de diálogos e excertos ficcionais para falar da história literária recente, "desconsiderava as 'regras' do ensaio e do artigo jornalístico, substituindo a escrita documental pela escrita de 'ficção' ou pela forma de 'manifesto'" (SILVA: 2006: 93). Este "vira-latas" do modernismo, utilizando aqui uma definição própria do escritor, em sua inquietude radical, vagava pelas ruas habitando espaços, mas vagava também pelos discursos, ziguezagueando por limites rígidos, porém não intransponíveis.

Andrade na década da Semana de Arte Moderna, em 1920

Assim, sua produção poética revisou grandes temas da história brasileira, buscando criar uma versão efetivamente nacional de grandes temas da história do Brasil. *Marco Zero*, último romance publicado por Oswald, pode ser visto também por esta perspectiva – entendido como um romance histórico, e por este motivo mesmo, como discurso híbrido. Inicialmente idealizado como ciclo de cinco volumes, o romance – chamado pelo autor de "muralista", em referência aos pintores muralistas mexicanos – chegou ao público apenas em seus dois primeiros títulos: *A revolução melancólica*, de 1943, e *Chão*, de 1945. Utilizando a técnica de contraponto, o escritor idealizava um painel social, um afresco de São Paulo nos inícios de 1930. Influenciado pelo cinema, as cenas de seu romance são *flashes* de realidades, com agilidade semelhante àquela apresentada pelas películas das telonas, significando a fragmentação e o simultaneísmo do real. *Marco Zero* (doravante, também denominado MZ) é produto da intenção de Oswald de retratar as contradições, os preconceitos de toda sorte, as banalidades e vulgaridades de um povo que sentia na pele os efeitos da crise do café, dos conflitos sociais e culturais decorrentes da imigração, a decadência da burguesia paulista e dos cafeicultores, os debates estéticos e políticos do período.

Seguindo a tendência de uma fecunda literatura de denúncia que pipocava Brasil afora, bem como influenciado pelo realismo socialista de escritores russos e estadunidenses, Oswald "pretendia dar à literatura o papel de elemento vivo da sociedade, pronto a captar suas tensões e a difundir as novas utopias" (FERREIRA: 1996: 13). Proposta não tão nova assim, já que a

aspiração pedagógica de instrução das multidões esteve presente em grandes nomes de nosso mito modernista, tais como Mário de Andrade e Menotti Del Picchia, como sugere Daniel Faria (2006). *Marco Zero* difere, no entanto, na forma, já que, despido do que chamou de "cacoetes do modernismo", Oswald realizou "trabalho concomitante de escritor e historiador, ficção e realidade: os limites entre esses campos seriam tênues, interpenetráveis. Para uma história abalada e mutante, queria o autor uma forma romanesca correspondente" (FERREIRA: 1996: 15).

A intenção deste artigo é analisar as interpretações que Oswald cria sobre a história, verificando formas e peculiaridades narrativas que indiquem modelos interpretativos para eventos do passado. Neste intuito, personagens, releituras factuais, concepções de espaço e tempo, são elementos que contribuem para uma leitura mais rica e intensa das ideias do autor. Evidentemente, tal leitura é apenas uma entre muitas entradas para a obra de Oswald. Seja na historiografia, seja com os estudos literários, outras possibilidades interpretativas foram e podem ser elencadas em detrimento desta, marcadamente preocupada com interpretações históricas, ou seja, com teorias da história.

Romance histórico: analisando um gênero híbrido

Em tese recente, Antônio Esteves (2010) considera que todo romance e/ou ficção constituem uma provocação, na medida em que oferecem ao leitor uma representação da realidade que é alheia ao mesmo. No caso das ficções sobre a história, contudo, ocorrem revisões, novas versões acerca dos fatos, oposições ao poder e, ao mesmo tempo, abertura de caminhos, no sentido de que o escritor possibilita novas estradas para as viagens dos desejos humanos. Em suma, "como leitora privilegiada dos signos da história", já que livre das amarras da verdade, "a literatura é cerne de renovação" (ESTEVES: 2010: 25).

As diversas possibilidades abertas pelos mundos ficcionais, entretanto, encontram-se sempre neste jogo incessante das relações com o verdadeiro e o verossímil. A convenção de veracidade, para utilizar um termo de Marilene Weinhardt (2011), diferente do que ocorre com o discurso histórico, não é condição indispensável à narrativa ficcional. Contudo, isto não quer dizer que a verdade seja de todo excluída daquela. Nisto reside uma distinção que coloca a discussão no âmbito de três elementos: há que se distinguir literatura de ficção e, com isto, o debate não se pauta mais na dicotomia história/literatura, mas na tripla dimensão oferecida pela literatura, pela ficção e pelo discurso histórico. Assim, pensando nas convenções de veracidade e de ficcionalidade, "os produtores de tais discursos podem proceder no sentido de eliminar ou de reforçar esses marcos" (WEINHARDT: 2011: 24).

Tais referências nos fornecem um horizonte para refletirmos acerca do romance histórico partindo não de categorias estanques e rígidas, mas sim de relações mútuas, do hibridismo inerente ao gênero em questão, das regiões fronteiriças. Deste ponto, parece-me bastante frutífera a ideia de leitura do intervalo, tal qual elaborada por João Alexandre Barbosa (1990). Para o crítico, que parte do pressuposto de que o texto literário *cria* conhecimentos históricos, literários, filosóficos, etc.; estes devem ser analisados como componentes literários inseparáveis da obra que os veicula. Assim, "o que se lê, antes de mais nada,

é a articulação: o intervalo entre a linguagem ficcional e os valores que ela necessariamente põe em questão" (BARBOSA: 1990: 29). Tendo em vista tais considerações, a leitura de *Marco Zero* que se busca aqui será uma leitura do intervalo, ou seja, partirá da questão: *que conhecimento histórico é produzido por Oswald?* Para chegar aos contornos de uma compreensão da história por parte do autor, aproximando-nos da imaginação histórica do autor.

Da crítica ao mito: o cânone oswaldiano

Para Flora Süssekind, em consonância com as primeiras gerações de formandos das universidades criadas nos anos 1930, notavelmente a Faculdade de Filosofia da USP, percebe-se, em meados da década de 1940 uma:

> (...) tensão cada vez mais evidente entre um modelo de crítico pautado na imagem do 'homem de letras', do bacharel, e cuja reflexão, sob a forma de resenhas, tinha como veículo privilegiado o jornal; e um outro modelo, ligado à 'especialização acadêmica', o crítico universitário, cujas formas de expressão dominantes seriam o livro e a cátedra (SÜSSEKIND: 1993: 13).

É em meio a esta tensão que podemos pensar na famosa polêmica envolvendo Oswald de Andrade e Antonio Candido, na primeira metade da década de 1940. Posteriormente grandes amigos, Candido e Oswald trocaram farpas publicamente em 1943, quando o primeiro criticou a postura do segundo, que se debruçava nos textos para fazer pilhéria e, segundo Candido, não para analisá-los rigorosamente, como o conhecimento científico exige.

Dotados de "aprendizado técnico", a geração acadêmica de Candido, numa situação ambígua, apresentou-se como herdeira mas também juíza dos participantes da Semana de 22, entre os quais Oswald de Andrade. Representantes de uma transformação no âmbito cultural que ocorria nas décadas de 40 e 50 em São Paulo, "decorrentes em larga medida da introdução de novas maneiras de conceber e praticar o trabalho intelectual" (PONTES: 1998: 14), aos novos pensadores do Brasil caberia reavaliar, criticar e repensar os feitos e as lendas que giravam em torno do modernismo de Mário e Oswald, da Semana de Arte Moderna, dos grupos e manifestos que pululavam na década de 20.

Podemos pensar neste momento – momento de efervescência dos combates pelo proceder literário, pela crítica, pelo fundamento dos bons e maus gostos – como início de uma tradição modernista em nosso país? O fato (ele também construído) é que, com a consolidação das posições de um chamado "modernismo", sob o crivo dos novos intelectuais universitários, estava assentada a "cadeia interminável do mito modernista" (FARIA: 2006: 13). Mito que, por entre melancólicas realizações, perpetua-se, alimenta-se de cada inscrição, de cada história que o envolva. Mito que assiste o estabelecimento provisório de diferentes gerações e o sucumbir das mesmas, mas continua.

No que concerne à ideia de "mito modernista", Daniel Faria (2006) questiona a tradição de crítica e historiografia literária acerca do "movimento" modernista de 22, apontando para os abusos de um consenso forçado que, imputando valores específicos àquele momento para escritores anteriores e posteriores à chamada geração de 20, estabelece

como mito fundador de uma literatura autenticamente brasileira a Semana de Arte Moderna e seus personagens, distribuídos entre heróis e anti-heróis. Para isso, portanto, forçosamente são esquecidos os antecessores de 22, bem como as diferenças substanciais entre os vanguardistas e escritores distantes destes, espacial e temporalmente, tais como Jorge Amado e Graciliano Ramos – e aqui a lista poderia se estender para as várias "gerações modernistas". Mais ainda, a construção do mito faz com que nitidamente se distinga entre um verdadeiro e um falso modernismo, apontando para nomes como Menotti Del Picchia e Cassiano Ricardo como, além de autoritários e portadores de falsos ideais, escritores de valor literário reduzido, e, portanto, figuras menores no "modernismo".

Na esteira de Daniel Faria, consideramos aqui que é através deste modelo de modernismo que *Marco Zero* (e talvez possamos estender esta afirmação para o conjunto das obras literárias da primeira metade do século XX) foi analisado e criticado pelos estudiosos da literatura.

Antonio Candido (1992: 13), para ficar num exemplo de renome, considera o conjunto da obra romanesca de Oswald como um apanhado extremamente desigual em termos de qualidade e, muitas vezes, mitificado pela crítica fácil e pelas conversas de café. Diferente do que ocorreu com Mário de Andrade, cujo respeito e admiração decorrentes de sua erudição o transformaram em cânone incontestável, Oswald, aos olhos de Antonio Candido, surgia quase sempre na qualidade de articulista e polemista, dos mais brilhantes, diga-se de passagem. Como romancista, entretanto, a visão dialética de Candido acerca da obra oswaldiana detecta uma contradição momentânea – fase a ser superada. Pois se os romances falhos de um psicologismo barato, caso da trilogia *Os Condenados*, são a tese, encontram uma antítese no experimentalismo do par *Miramar/Serafim*, na sátira social radical, resultando na síntese socialista de *Marco Zero*. E nesta complexa, porém linear, estruturação, Candido resgata apenas a importância do experimentalismo, com as consequentes dúvidas sobre a produtividade que este experimentalismo poderia impulsionar em nossa literatura. Assim, na seleção de escritos para a antologia, ficam de fora os trechos dos romances, com exceção do experimental *Memórias Sentimentais de João Miramar*, constando apenas excertos de manifestos e poesia.

E se alguns autores divergiram sobre este cânone interpretativo, não diferiram, contudo, na escolha de obras significativas na carreira do escritor. Este é o caso de Haroldo de Campos (1992:97), por exemplo, para quem a experimentação estética das obras oswaldianas da década de 1920 é que deveriam ser levadas em conta pela crítica e teoria da literatura. *MZ*, portanto, vem sendo criticado ao longo dos anos com uma mesma base interpretativa, qual seja, a de retrocesso criativo comparado ao par *Miramar/Serafim*, legítimos representantes do que é o modernismo – este entendido a partir do mito modernista referido. Desta forma, uma análise de cunho historiográfico deve contribuir para uma leitura mais ampla do romance, já que focando questões pouco exploradas pela crítica literária e dando ênfases em aspectos pouco discutidos do romance.

Um mergulho em Oswald: o exercício intelectual de *Marco Zero*

Se *MZ* pode ser visto como romance histórico, cabe indicar que histórias seu autor busca reinterpretar, subverter ou preencher lacunas. São estas histórias – contextos criados pelo autor – que servirão de base para a exposição de suas ideias de mundo, ideologias e projetos. Dentro disto, no intuito de problematizar seu modelo interpretativo do passado, concepções de tempo e espaço devem ser analisadas, pois indicam possíveis leituras da realidade produzidas por Oswald. Mais ainda, as personagens e suas relações na obra são também elementos decisivos, pois constituem parte fundamental da postura narrativa e interpretativa do autor.

Apesar de seu recorte ter como delimitação os anos iniciais da década de 1930, os motivos que Oswald busca, suas explicações e interpretações, necessitam dos antecedentes como suportes, como efeitos de real (BARTHES, 2004) que dotariam sua obra do caráter pedagógico que, como apontarei adiante, o mesmo almejava. Assim, crises morais, religiosas, econômicas, estéticas, enfim, crises de variados gêneros constroem a atmosfera do romance de Oswald. No plano das conjunturas, "o poder econômico da burguesia paulista se esvai ante o *crack* da bolsa e as deliberações do governo central" (ELEUTÉRIO: 1991:08), criando o ambiente de conflitos sociais representado nos livros de *Marco Zero.* Por este motivo, em sua leitura, no entreposto chamado Santos, enquanto carregadores suavam nas camisas de meia, outros tantos eram impelidos a vadiar nos botequins e nas esquinas, sem trabalho, sem perspectiva, diante da "queima do café ordenada pelo governo" (ANDRADE: 1991: 31). Um panorama de contrastes, já que mesmo em meio à crise, a riqueza de alguns continuava latente, acentuando o absurdo da miséria. É sob a forma da ironia que o milionário Agripa é apresentado, dizendo a todos com voz sonante: "Estamos pobres!" (ANDRADE: 1991: 31).

E é em meio à crise, em simultâneo à dispersão do poder da burguesia paulista, que a Revolução de 32 é pensada e articulada. Mas o título de um de seus capítulos já indica o viés de sua interpretação. Para Oswald, 32 é o ano dos "latifundiários em armas" (ANDRADE: 1991:154). O movimento não poderia ser em prol de uma causa popular, em favor da diminuição das desigualdades. Bem por isso, se alguns dos atores de *Marco Zero* viam em 32 uma resposta a Getúlio, e neste um responsável pela crise, para Oswald as causas eram muito mais profundas. Considera o narrador:

> Primeiro a monocultura. O café fornecendo todas as letras de exportação. Fazia a finança do país. Dele dependia o câmbio. O fazendeiro diferenciava-se do industrial como classe. Era o pioneiro, mas também era o dilapidador. Abriu novas terras, a Noroeste, a Alta Sorocabana. Mas queria o bom preço do produto, por artificial que fosse. Entregava-se economicamente. Hipotecava as terras ao imperialismo inglês e vendia o produto ao imperialismo americano, esses dois anjos... Contanto que bebesse champanhe nas pensões e andasse de automóvel cheio de francesas. É claro que o movimento de 30 que se fez contra a hegemonia paulista não ia salvar São Paulo... (ANDRADE: 1991: 115).

Assim, a terra volta a ser questão central, já que no latifúndio cafeeiro está uma resposta para o atraso

brasileiro. Em 32, portanto, residia uma ameaça, uma possibilidade de favorecimento dos latifundiários em detrimento do povo esfomeado.

No segundo volume de *MZ*, publicado em 1945, Oswald continua sua tese sobre a passagem de uma sociedade paulista agrária, permeada em todas as suas esferas por mitos aristocráticos, para uma outra, caracterizada pela indústria, pela velocidade, pelas máquinas, enfim, pela modernidade. É nesta sociedade urbana e cosmopolita que vem se consolidando que entram em cena o integralismo e o comunismo, este último perseguido pelo Estado. Emerge também, por meio da escrita, "toda a sorte de feridas sócio-econômicas, políticas, raciais e morais que mancham o belo sonho de progresso das elites brasileiras: preconceitos, provincianismos, violências, perdições, fracassos, embustes" (FERREIRA: 1991: 08). Assim, em seus dois volumes, *Marco Zero* se configura como história de contrastes, de ilusões e desilusões que se confrontam continuamente num país que promete, mas não cumpre – no "país do milagre" (ANDRADE: 1991: 86).

É neste contexto, observado e criado por Oswald de Andrade, que as intrigas de *Marco Zero* se desenrolam. E também se justificam, pois como militante comunista – o escritor filiou-se ao Partido Comunista em 1932 –, ser-lhe-ia impossível ficar inerte diante do que, a seu ver, eram tantas injustiças históricas. O papel da terra, dos caboclos e dos nacionais, do negro e do índio deveria ser discutido. Mais do que discutidas, as realidades a que estes eram sujeitados deveriam ser denunciadas, ao gosto das tendências literárias do momento, que no Brasil se travestiam de romance social.

Mas somente por meio de vestígios é que podemos nos aproximar da construção da obra, já que, no papel de literato, a transparência de fontes e referências não lhe era uma exigência. Sabemos da prática de campo do escritor por meio das cartas, comentários, anúncios e notas de jornal publicadas pelo mesmo. A difícil tarefa de dizer o que se pensa, a dolorosa missão do literato, está presente, por exemplo, no desabafo em carta a Monteiro Lobato, datada de 1943:

> Porque, Lobato, nós não temos, enfim, as amestradas *equipes* com que, na sombra das lareiras e na glória dos escritórios, os homens de veludo se divertem compondo compêndios impressionantes de economia e de política. Temos a rua dura para trilhar, a mesa sem dosséis para escrever e a missão dolorosa e sobranceira de dizer o que pensamos (ANDRADE: 1971: 06).

E trilhando duras ruas é que Oswald pôde registrar, em oitenta cadernos de anotações, situações e tipos, caracterizações utilizadas para compor o seu romance. Dez anos de trabalho intenso, já que o escritor buscava fundamentar sua escritura em diálogos e relações retirados da dinâmica social, da realidade observada nas referidas andanças. Diferente do "intelectual de gabinete", queria trilhar caminhos de encontro ao povo – povo este que Oswald acreditava ter sido anunciado, na literatura brasileira, por Euclides da Cunha. E assim como na obra mais famosa de Euclides – tido como inspiração para Oswald – e nas reflexões de inúmeros intelectuais brasileiros do início do século XX, as disparidades e os abismos existentes entre o litoral e o sertão, a diferença entre as capitais europeizadas e os interiores brutos e selvagens, são parte

do conteúdo apresentado por nosso escritor[1].

Mas se anteriormente, na consciência intelectual da época, "a idéia do desmembramento da comunidade brasileira em duas sociedades antagônicas e dessintonizadas, devendo uma inevitavelmente prevalecer sobre a outra" (SEVCENKO: 2003: 45) predominava, Oswald resgata tal problema para colocá-lo na forma de uma interpenetração – em contraposição ao binarismo –, sendo coerente com o simultaneísmo do real proposto por sua obra. É que se forma e conteúdo são partes indissociáveis de uma mesma equação, os *flashes* de Oswald aplicados à sua observação social, a técnica do contraponto, impossibilitam a criação de uma oposição nítida entre interior e capital, entre cidade e campo. Antes, busca demonstrar as diversas realidades mistas, as fronteiras e suas fragilidades. Diversas cenas do mural oswaldiano buscam, através de uma "câmera errante", registrar "cidades, campos e todas as formas mistas destes" (FERREIRA: 1991:12), quebrando uma dicotomia constante na literatura brasileira.

Jurema, por exemplo, é "mal urbanizada, terrosa e quieta, chamavam-na a Namorada do Céu" (ANDRADE: 1991: 73). Mais significativo, o bairro operário da capital São Paulo para o qual Felícia Benjamin, após conseguir trabalho na indústria, teve que ir morar, era chamado por seus habitantes de "bairro da merda". Assim, se São Paulo continha dentro de si o arranha-céu, as fábricas, o automóvel, o elevador, o cinema e o "desvairismo" de uma grande cidade, continha também as fossas, os bairros sujos de merda, o lamaçal de ruas de terra ensopadas pela chuva.

E dentro desta problemática "interior *versus* capital", o rádio, elemento fundamental para a consolidação do nacionalismo, para a redução das distâncias, cumpre também seu papel. Não apenas confrontando culturas do campo e da cidade, o rádio leva até o sertão produções culturais oriundas inclusive de outros países, transformando os costumes e sensibilidades estéticas.

Mas talvez aquilo que mais proporciona esta reconfiguração de fronteiras é a consolidação dos meios de transporte coletivos – destacando-se aqui o papel do trem nas experiências dos sujeitos. O trem, portanto, é quem carrega Oswald até as conturbações distantes das matas e plantações, e o escritor, por sua vez, busca recriar em sua escrita o veloz movimento das locomotivas como num cinema – filmando as cenas que formam a paisagem do trajeto.

A mobilidade proporcionada pelas locomotivas surge em inúmeros momentos do mural de Oswald, transparecendo nas falas dos mais variados sujeitos. Em situação exemplar, o velho Ercole Fiorelo pode ir à cidade de São Paulo para "consurtá os óio e comprá uns óculo novo" (ANDRADE: 1991: 28) e prometer farras e noitadas em bordéis da capital para seus amigos, mesmo vivendo distante da realidade paulistana.

No que se refere ao tempo, com a possibilidade do deslocamento, os sujeitos puderam tomar contato com diferentes concepções e experiências temporais, com diferentes traduções e sentimentos do tempo nas localidades

[1] Sobre a dicotomia cidade/sertão na literatura brasileira do período em questão, ver: SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão:** tensões sociais e criação cultural na Primeira República. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

por que passavam. O estilhaçamento de um tempo único e linear se apresenta no romance através das inúmeras referências às diferentes percepções e sensibilidades para com o tempo.

Talvez por influência de Bergson, Einstein e Proust, cujos nomes eventualmente são invocados em diálogos do livro, o tempo já não era mais visto pelo romancista como um contínuo, como uma linha que caminha sempre adiante. Diversas configurações se apresentam na obra de Oswald, de acordo com os diferentes planos de realidade que o escritor tenta representar.

Em passagem d'*A Revolução Melancólica*, dois universitários envolvidos nos conflitos armados de 1932 conduzem um debate sobre o tempo, dando amostras das leituras e interpretações de Oswald dos textos de autores anteriormente citados. Sentados debaixo de um jequitibá, Carlos de Jaert e Jack de São Cristóvão especulam sobre os conceitos de tempo e história. A discussão, que num primeiro momento parecia se enveredar para uma concepção simplista destas noções, em que ambos – tempo e história – se manifestariam apenas no âmago dos eventos políticos e econômicos que constituem a História do Brasil, de H maiúsculo, se enriquece e complexifica com a adição de um elemento crucial para o debate em termos renovados, característico da intelectualidade citada por Oswald: a memória.

> - Como é o seu nome por inteiro?
>
> - Jack de São Cristóvão. Sou sobrinho do banqueiro. Meu pai, que já morreu, tinha admiração por uma peça que o ator Dias Braga levava por aí no começo deste século, *Jack, O Estripador*. Sempre a memória intervindo. Agora sou um número. Até que fique sendo, o que é provável nesta guerra bandida, *Jack, O Estripado*. Eu tinha esquecido que era o soldado 644 do 2º Regimento do Batalhão Tibiriçá. Veja como o tempo realmente não interessa, o que interessa é a consciência dele. Já leu um romance alemão, *A Montanha Mágica*? Aí tem um estudo...
>
> - Você está fora da matemática clássica... comigo!
>
> - O tempo só existe quando qualquer acontecimento o torna presente e atual. Que importa uma imagem fotográfica projetada sem luz? O tempo é assim, precisa ser iluminado. Então num minuto a gente vive o conteúdo de séculos. Ai de nós se não houvesse essas compensações! (ANDRADE: 1991:171).

Por meio da fala de seus personagens, pelo "comício de idéias" proposto como forma de sua obra, Oswald introduz referências às suas leituras diversas, filosóficas, literárias e científicas, deixando pistas sobre o amadurecimento de suas concepções, neste caso específico, de tempo.

Dentro de sua narrativa, o leitor percorre com agilidade por localidades em que, como no caso de Bartira, o sino da cidade fere "sinistramente a manhã dos morros" (ANDRADE: 1991: 20), alternando-se com o choro de mulheres que marcham em virtude de um enterro, para, logo em seguida, deparar-se com cenas em que sujeitos apressados, no decorrer de poucas páginas, rodam no automóvel por Guarujá, Santos e São Paulo, com direito a parada na Serra do Mar. É no observar do relógio parado presente em uma sala de jantar de Formosa, "repleta de santos de todos os tamanhos" (ANDRADE: 1991: 58) que podemos encontrar as sutilezas do jogo temporal estabelecido por Oswald. Mais

ainda, o conhecimento de um ritmo diferenciado, de diferentes cadências temporais mundo afora, se exprime na constatação de Miguelona, que percebia que "a vida parava no silêncio da caudal" e, por isso, queria ficar para sempre ali, pois "o mundo rodava demais do outro lado" (ANDRADE: 1991: 22).

Deste modo, as concepções de tempo e espaço que permeiam o romance oswaldiano criam problemas e retiram a obviedade de suas colocações, tornando o pretendido mural um espaço de reflexão sobre a realidade e a história brasileira. Perceber as formas pelas quais o autor trabalha com estes conceitos, relativizando dicotomias tradicionais e pluralizando as perspectivas possíveis, fornece-nos substância para pensarmos os sentidos da história presentes no romance do escritor paulista.

Em *Marco Zero*, não há mocinho nem vilão. O que desperta o interesse do autor são as relações formadas entre os diferentes grupos e sujeitos, os processos e estratégias de vida e sobrevivência, homens e mulheres em suas rotinas de derrotas e conquistas. Formando a coletividade retratada, caboclos, latifundiários, índios, negros, mulatos, imigrantes japoneses, húngaros, espanhóis, italianos, turcos, padres, prostitutas, intelectuais, boêmios, artistas e "paulistas de quatrocentos anos" dividem as cenas e criam a atmosfera de cosmopolitismo e conflito do romance. Em meio a este caldeirão, contudo, a complexidade do real vai tomando forma na medida em que uns e outros, pobres e ricos, nacionais e imigrantes, são expostos pelo autor em sua crueza, com seus preconceitos e condutas errantes.

Se, num primeiro momento, os proprietários de terras encarnam os papéis dos vilões, a cada *flash* do romance aumenta no leitor a sensação de que a sociedade criada naquelas linhas é muito mais complexa do que uma dicotomia social nos faria crer. É assim que, em meio ao jogo de cartas na pensão de Muraoka, onde se reuniam "em torno de um baralho desbotado e sujo Idílio Moscovão, o farmacêutico Piratininga, dois sírios e um viajante nacional" (ANDRADE: 1991: 26), os resquícios da escravidão são percebidos na fala de Moscovão, que desconfia da honestidade de Lírio de Piratininga e o questiona; "tá cum sodade da senzala? Desgraçado!" (ANDRADE: 1991: 27). Contudo, se o mulato é alvo de preconceitos vindos das mais variadas partes, ele também, utilizando-se do poder que seu trabalho e sua escrita o conferem, transmite preconceitos, já que o farmacêutico é ferrenho defensor de uma campanha anti-nipônica, veiculada pelos jornais. De teor conspiratório, inúmeros artigos escritos pelo farmacêutico eram publicados n'*A Voz de Jurema*. E foi o turco Salim Abara quem o convenceu: "Essa raça non bresta, Lírio! Juga bra falência negociante nacional" (ANDRADE: 1991: 109). Vítimas de preconceitos e injustiças são em *Marco Zero* também os veículos dos estigmas sociais.

Repleto de tensões, o mural oswaldiano joga com o senso-comum, fazendo desencadear deste uma trama onde ninguém é inocente. Em *Marco Zero*, se negros e mulatos são alvos de um racismo com raízes no período escravocrata, não estão isentos de veicular novos preconceitos contra, por exemplo, os japoneses, que, por sua vez, encontram na figura do caboclo e do indígena os motivos do atraso brasileiro. Estes últimos igualmente possuem seus preconceitos regionais, observando com desconfiança o trabalhador baiano e/ou nordestino.

Tampouco a relação entre patrões e empregados é colocada de uma forma óbvia. Em situação descrita no segundo volume do romance, Minervina Veloso, em um momento de fragilidade emocional e econômica, procura o latifundiário Bento Formoso, a fim de pedir auxílio na obtenção de um emprego para seu futuro marido. O arranjo proposto salvaria seu relacionamento, possibilitando a estabilidade financeira necessária para o casamento de Minervina e seu noivo. Formoso, disposto a negociar com a moça, pede para que a levem à copa e seja servido café, leite, bolachas, queijo e, por fim, que a cozinheira Afonsina prepare ovos quentes, pois Minervina não almoçava há dois dias. Mas é na cozinha que os ânimos se exaltam, já que a cozinheira, como detentora de um poder diferente sobre a casa, constatando que a moça já estava satisfeita, declara à visita indesejada: "Já comeu, já bebeu, agora pode fofá! Aqui não é casa da sogra" (ANDRADE: 1991: 42). Minervina, sentindo-se insultada, chama a cozinheira de atrevida, e a manda lavar "o sovaco que está recendendo". Na situação patética, a troca de insultos e ameaças – "Espere que eu chamo a polícia!" – revela não apenas um momento indecoroso do lar, mas a cumplicidade entre patrão e empregado, já que este, quando julga necessário, assume a postura da autoridade local, investindo-se de um poder associado à figura do patrão. A cozinheira Afonsina, no ato de expulsão da "intrusa", se não representa a vontade do "coroné", acredita representar a patroa D. Vitória.

A autoridade da cozinheira pode ser observada, por exemplo, quando, analisando as latas sobre o armário, Minervina recebe o conselho da empregada Felícia Benjamin: "É melhor não mexer. A Afonsina dá o estrilo com a senhora", ao que a visita constata: "A Afonsina manda aqui, hein? Que horror!" (ANDRADE: 1991: 41). Assim, a organização doméstica existente na casa do proprietário de terras ultrapassa a relação de exploração sugerida em outros momentos, acrescida de elementos complexos de configuração de poder.

Mas é sobretudo por seu inventário linguístico – aqui entendido como a listagem de diferentes formas da oralidade, observadas pelo escritor na fala dos diferente grupos sociais – que Oswald cria a maior tensão entre o conteúdo da obra e a concepção que previamente a envolvia. Com o retratar das diferentes falas, pouco a pouco vai se fragilizando a denúncia social, a militância e a doutrinação, diante dos abismos existentes entre o linguajar intelectual caricato e a simplicidade da comunicação dos grupos trabalhadores. Um agudo contraste entre a linguagem culta e a popular se estabelece, enriquecendo a reflexão acerca da capacidade de educar as massas por parte da militância de esquerda. Se em seu projeto, listado dentre os objetivos, estivesse a difusão e o convencimento de teorias comunistas, o autor, finalizada a obra, possivelmente perceberia que sua meta não fora atingida. Por entre as linhas de doutrina, o velho Oswald avesso aos academicismos falava mais alto.

A relação entre linguagem culta e linguagem popular indicada pode ser percebida através de exemplos das diferentes expressões contidas no romance, como da imigrante italiana Miguelona, que, envolvida num caso de expropriação de terras, diz ao advogado: "É inutile! Eu queria só cabá o rancho, dexá qui nem um biju e morrê co'a casa limpia!" (ANDRADE: 1991: 21). Através da transcrição de linguagens

cotidianas, do português informal de imigrantes, Oswald tonaliza sua obra de realismo, fazendo com que o leitor visualize as situações em cena. Característicos desta construção oswaldiana, o mapeamento das falas imigrantes é realizado durante toda a obra, apresentando as mais variadas origens dentro de um mesmo espaço.

Mas se os diálogos populares reforçam o efeito de realidade do mural, em contrapartida, intelectuais e militantes comunistas, por sua formalidade no trato, bem como pelo uso de expressões livrescas, evidenciam criações literárias de difícil assimilação. Neste jogo, é como se, saindo o leitor de passagens referenciais extra-discursivas, adentrasse num mundo de linguagem culta sem conexão com o cotidiano, auto-referente. Ilusões perceptivas que subjetivamente criam sensações de identificação ou estranhamento. É assim que, na divagação intelectual, o realismo fragmentário dos *flashes* se choca com a discursividade repleta de figuras de linguagem características da literatura, esvaziando de sentido a atuação de tais personagens na trama, ou ainda, abrindo uma fenda entre mundos distintos.

De forma inusitada, se Oswald quebra dicotomias de espaço e de classes, o mundo da linguagem cria pólos distantes e aparentemente inconciliáveis. Por conta disso, a militância comunista pode ir até os bananeiros, os caipiras e operários, porém, por sua expressão da língua, a distância entre os dois mundos permanece sempre como rota intransponível. Com falas longas e formais, raras variações, construções poéticas caricaturizadas, as personagens intelectuais entram em atrito com os grupos trabalhadores, de fala breve e coloquial, prezando pela praticidade.

A crítica torna-se explícita em passagem de *Chão*, quando João Lucas Formoso, de "família tradicional", questiona o internacionalismo comunista, indagando-se quanto à viabilidade da implantação de modelos acabados importados para o Brasil. Para o Formoso, as transposições ideológicas da esquerda marxista – inclusive em seus aspectos vocabulares – são aberrações, incapacidade de pensar o próprio país (ANDRADE: 1991: 163).

É precisamente em passagens como esta que Oswald anuncia sua independência ideológica e filosófica, reafirmando não apenas o seu nacionalismo doutras épocas, mas também sua nova guinada intelectual, predisposta a reciclar o pensamento antropofágico formulado em fins da década de 1920. No Manifesto Antropófago de 1928, Oswald propõe desentranhar de nossa cultura elementos autênticos de brasilidade, alterando nomes europeus por indígenas, transformando o calendário e reformulando profundamente a consciência nacional. Na década de 1940, seu interesse estava no aprofundamento teórico das sugestões contidas no manifesto. Possivelmente conectado a isto, Oswald deixa o Partido Comunista em 1945, novamente dando amostras do caráter "anárquico" de sua personalidade intelectual. Mais tarde, em 1950, o interesse em formular teoricamente a antropofagia se confirma com a tentativa de ingresso na Universidade de São Paulo, já que em sua tese – rejeitada previamente pela falta de formação específica do escritor – o escritor reunia pressupostos da antropofagia com a filosofia existencialista, influenciado por Sartre.

História oficial e ironia: a subversão oswaldiana

Dentre os ambientes mais explorados pela narrativa oswaldiana, destacam-se para o fim aqui proposto as menções à escola e à sua dinâmica. Indício de sua preocupação em analisar e criticar a instituição de ensino é o segundo capítulo d'*A Revolução Melancólica*, de nome *A Escola do Cavalo Azul*. Fator de relevo para a construção de bases ideológicas comuns, a escola tem por uma de suas finalidades a transmissão dos saberes considerados legítimos pelo poder em exercício numa determinada sociedade, transmissão dos conhecimentos considerados pertinentes para a formação de um povo. E se partimos deste pressuposto, a epígrafe do capítulo referido demonstra, na visão de Oswald, o teor do discurso propagado numa tal atmosfera. Os versos patrióticos *Nosso céu tem mais estrelas/Nossos campos têm mais flores/Nossa vida mais amores*, constituintes de um símbolo da nação, de resto, apontam para o nacionalismo exacerbado do Estado brasileiro do período.

Algumas passagens sugerem como se organizava, em sua visão, a escola do período e o papel destacado da disciplina de História em seu interior. O Grupo Escolar descrito pelo autor, por exemplo, "era um centro de interesse rural" (ANDRADE: 1991: 61). Mas a escola agrícola era mais do que conhecimentos técnicos de cultivo e negócios. O lugar que "havia sido salão de baile nos tempos idos" (ANDRADE: 1991: 50), quando o imigrante japonês não havia ainda formado seus "quistos raciais", era agora o quartel que abrigava "uma tropa de choque da nacionalidade", como sugeria a diretora, pedindo ao professorado que se fizesse uma "chamada patriótica" (ANDRADE: 1991: 50). Dentro desta luta pela nacionalização do imigrante, pela construção e idealização da pátria, a História exercia seu papel fundamental de argumento de sustentação dos mitos ufanistas. A história, portanto, seria manipulada pelos interesses de quem detém o poder, muitas vezes através não de distorções deliberadas, mas de omissões e silêncios. O trecho evidencia não apenas os interesses atrelados ao ensino de história das escolas, mas também o despreparo dos professores – ignorantes para com questões de suma importância para a história recente do país.

Este, portanto, era o perfil da história que Oswald se pôs a combater. Nacionalista e elitizada, a história produzida e reproduzida pelo Estado, por meio, entre outros, das instituições de ensino básico, não buscava refletir sobre o país, mas sim exaltá-lo. *Marco Zero*, coroando uma tendência de boa parte da produção oswaldiana – bastante ligada a argumentos históricos –, é uma tentativa de elaboração de um modo diverso de compreender a história brasileira, uma alternativa interpretativa de episódios e eventos marcantes de nossa história. Resta-nos, portanto, examinar a alternativa construída pelo autor.

Uma leitura atenta da narrativa de *MZ* pode revelar o uso predominante de uma figura de linguagem específica e bastante coerente com as críticas que Oswald recebeu ao longo de sua vida. Pois é de se esperar que o sujeito afeito à pilhéria, que guarda sempre uma piada pronta, se utilize da ironia como forma de reflexão, como componente crítico e cômico de seus discursos. E é através da ironia presente nas cenas e divagações da obra que Oswald de Andrade elabora um discurso *farsesco* para interpretar a

história recente do Brasil e de São Paulo.

Farsa, pois que os contrastes apresentados por toda a narrativa são escolhidos e elaborados tendo em vista a desilusão irônica para com os acontecimentos e esperanças descritos. É neste sentido que o humor de Oswald, como avaliou Ferreira, mostra-se quase amargo: os "preconceitos, provincianismos, violências, perdições, fracassos, embustes (...) prevalecem sobre todas as utopias: um Brasil melancólico, um eldorado fracassado" (1991: 08). Se a poesia *Pau-Brasil* reescrevia a história colonial invertendo os pólos entre colonizado e colonizador, declarando o *erro do português* (ANDRADE: 1972: 115), o romance muralista, pelo contrário, não pode ser visto como inversão, pois que não há ali o substrato que possibilite a esperança de uma redenção do povo brasileiro, a concretização da utopia.

Como farsa, as atitudes sucessivamente caem no ridículo, chegando ao ponto de, na despedida pré-guerra, Quindim – rodeado de presentes – pedir à mãe um lenço de Paris, enquanto aquela o alerta para "não se resfriar" (ANDRADE: 1991: 166). Num país – criado literariamente por Oswald, Brasil do escritor – de fartura – "farturão de terra, farturão de pinga, farturão de muié" (ANDRADE: 1991: 28) –, há uma "gente bichada e miserável (...) vivendo de pequenos serviços e grandes lazeres" (ANDRADE: 1991: 169), suja de argila no rosto, mas com vestido de gala, a forma encontrada por Oswald para expressar sua brasilidade não poderia ser outra que não a comédia. E assim, através de ironias e contrastes, Oswald interpreta o passado de seu país. História, memória e poesia: elementos que se cruzam e se interpenetram no mosaico de ironias oswaldiano. Discurso que se propõe como revisão crítica da História produzida em seu tempo, *MZ* é fonte de inspiração e sugestão ainda hoje, quando lido em seu intervalo – ou seja, quando lido na articulação que promove entre conhecimentos históricos/filosóficos/sociais e discurso poético/literário.

Referências

ANDRADE, Oswald. **Marco Zero I***:* a revolução melancólica. São Paulo, Globo, 1991.

_____. **Marco Zero II***:* Chão. São Paulo, Globo, 1991.

_____. **Poesias Reunidas.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

_____. **Ponta de lança.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

BARBOSA, J. A. **A leitura do intervalo:** ensaios de crítica. São Paulo: Editora Iluminuras, 1990.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira.** 35.ed. São Paulo, SP: Editora Cultrix, 1994.

CANDIDO, Antonio. **Brigada ligeira e outros escritos.** São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992.

CAMPOS, Haroldo de. *Estilística Miramarina*. In: **Metalinguagem e outras metas**: ensaios de teoria e crítica literária. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.

ESTEVES, A. R. **O romance histórico brasileiro contemporâneo (1975-2000).** São Paulo: Ed. UNESP, 2010.

ELEUTÉRIO, M. L.. *Posse ou Propriedade, eis a Questão.* In: ANDRADE, O. **Marco Zero I**: a revolução melancólica. São Paulo: Globo, 1991.

FARIA, D. **O mito modernista.** Uberlândia: EDUFU, 2006.

FERREIRA, A. C. **Um Eldorado Errante:** São Paulo na ficção histórica de Oswald de Andrade. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1996.

_____. *Chão de história e farsa.* In: ANDRADE, Oswald. **Marco Zero II***:* Chão. São Paulo, Globo, 1991.

FONSECA, Maria Augusta. **Oswald de Andrade:** biografia. 2ªed. São Paulo: Globo, 2007.

PONTES, Heloisa. **Destinos mistos:** os críticos do Grupo Clima em São Paulo (1940-68). São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SILVA, Anderson Pires da. **Mário & Oswald**: uma história privada do modernismo. Tese (doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras. Rio de Janeiro : PUC, 2006.

SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão:** tensões sociais e criação cultural na Primeira República. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SÜSSEKIND, Flora. *Rodapés, tratados e* ensaios: a formação da crítica brasileira moderna. In: **Papéis colados.** Rio de Janeiro: UFRJ, 1993.

WEINHARDT, M. *Romance histórico: das origens escocesas ao Brasil finissecular*. In: WEINHARDT, M. (org.) **Ficção histórica:** teoria e crítica. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2011.

Recebido em 2013-03-22
Publicado em 2013-11-30