

Palavras - chave:
Romance histórico,
Imaginação histórica, Oswald
de Andrade.

Resumo: O trabalho é uma reflexão sobre as relações entre história e literatura presentes no romance histórico *Marco Zero*, publicado por Oswald de Andrade na década de 1940. Ressaltando a ideia de mito modernista trabalhada por Daniel Faria, enfatizo a noção de que foi a partir de tal mito que o romance foi avaliado por diferentes gerações críticas, permitindo uma análise diferenciada, de cunho historiográfico, buscando suas particularidades e discursos próprios. Pensando com a literatura, e não tentando explicá-la ou reduzi-la, bem como discutindo brevemente o conceito de romance histórico e aquilo que o crítico literário João Alexandre Barbosa chamou de “leitura intervalar”, 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. Consta-se que 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, o trabalho fornece subsídios para pensar o romance como matéria de reflexão histórica, atento aos diferentes usos da história feitos pelos diversos discursos que circulam na sociedade, bem como ao papel que estes exercem na criação de uma imaginação histórica nos leitores.

UM MOSAICO DE IRONIAS: PROVISÓRIOS SENTIDOS DA HISTÓRIA NAS LINHAS DE OSWALD DE ANDRADE.

Marco Aurélio De Souza¹
Erivan Cassiano Karvat²

INTRODUÇÃO

A história que se segue, mais do que respostas, busca apontamentos, levantes de ideias, especulações, possibilidades. O campo pelo qual pretendo caminhar, o trajeto que leva a um desfecho convincente do texto presente, passa pela atividade hermenêutica, sendo assim, carrega muito da experiência, da leitura e, como não poderia deixar de ser, da crença, pois que interpretar é sempre um ato de fé, e a fé tem sempre um desejo, uma esperança.

Na superfície, surpresa diante da impossibilidade de profundidade – já que esta, damo-nos conta, não passa de uma “brinadeira de crianças” (FOUCAULT, 2005, p. 54) –, a modernidade reconheceu a ausência de conclusão essencial de interpretação, uma hermenêutica que não encontra “nada absolutamente primário a interpretar, porque no fundo já tudo é interpretação”³. Mais ainda, a hermenêutica aqui entendida indica uma interpretação que se encontra diante de uma obrigação: encontrar-se, até o infinito, consigo mesma... (FOUCAULT, p. 61) Assim sendo, as futuras considerações finais transformam-se num fundamento, numa nova existência interpretativa e, por conta disto, a cadeia dos sentidos não finda em simultâneo com o ponto final do texto, mas continua nas impressões daqueles que conferem vida a estas linhas. Sem mais ilusões de verdade, não há símbolo primário. A hermenêutica que apreendi, além ou aquém da verdade, explora os mundos do possível.

E foi pensando no possível, atento ao fato de que a interpretação mais poderosa é sempre aquela que suscita o maior volume de crítica, que absorvi, ao longo dos últimos anos, o pensamento

1 Graduado em Licenciatura em História pela Universidade Estadual de Ponta Grossa (2011). Especialista em Metodologia do ensino de História e Geografia (2013). Mestrando em Linguagem, Identidade e Subjetividade, também pela UEPG. Email: aurelio.as25@yahoo.com.br

2 Orientador. Doutor em História pela UFPR. Professor do Depto. de História e Programa de Pós-Graduação de Mestrado em História – UEPG.

3 Id., p. 57. Para Foucault, a hermenêutica moderna - após a contribuição fundamental de Nietzsche, Freud e Marx - observou atenta a impossibilidade de desfecho, o fato mesmo de que a interpretação nunca pode acabar, já que “cada símbolo é em si mesmo não a coisa que se oferece à interpretação, mas a interpretação de outros símbolos” (p. 57). Para o filósofo, a interpretação é sempre uma violência, já que necessita apoderar-se “de uma interpretação que está já ali, que deve trucidar, resolver e romper a golpes de martelo” (p. 58). Tais reflexões constituem um dos referenciais de meu trabalho.

dos autores (historiadores ou não) que me chegavam. Em se tratando de teoria, com Paul Veyne, ainda no desabrochar de minha primavera de história, aprendi que esta não explica e, mais ainda, que a história “da qual muito se tem falado nesses dois últimos séculos, não existe” (VEYNE, 1982, p. 12). Que a história é, com tudo o que isto implica, um *romance real*.

Mas quais são estas implicações? Argumento que pude perceber apenas, e ainda de forma tímida, com a leitura de *O estilo na história*, de Peter Gay. Foi com este último que entrei em estado de alerta, deliciado pela sugestão de suas frases – “a maneira se encontra indissoluvelmente ligada à matéria; o estilo molda e é por sua vez moldado pelo conteúdo” (GAY, 1990, p. 17). Foi Peter Gay quem me contou sobre a carga de experiências e memórias, afetos, vaidades, crenças e ideologias pessoais, subjetividades, enfim, brotando daqueles textos que se queriam objetivos, detidos apenas na verdade dos acontecimentos. Se Paul Veyne representava o agressor, aquele que destruiria minhas certezas sobre a escrita da história, Peter Gay surgiu como o conselheiro, como o primeiro a auxiliar-me na reconstrução de minhas expectativas.

Mas não só de passado pessoal, de consciência do indivíduo, é que se criam subterfúgios da ciência. Com Hayden White (1994), aprofundei minhas desconfianças quanto ao texto histórico, ciente agora de que, além de estilo pessoal, poderiam existir modelos interpretativos, discursos relativamente formalizados que, guardando muitas semelhanças, se encontravam nas mais diferentes obras.

Pensando nos modelos de elaboração de enredo utilizados pelos escritores, Hayden White propôs, na já distante década de 1970, a análise dos discursos históricos com um enfoque semelhante àquele dado aos textos literários. Foi partindo desta ideia que, em seu livro mais reconhecido, intitulado *Meta-história* (1992), o autor concebeu o trabalho intelectual de historiadores e filósofos da história do século XIX. White acreditou encontrar, através das figuras de linguagem presentes nos diversos textos que analisou, modelos interpretativos comuns de narrativas – sejam elas de um tipo realista ou declaradamente ficcional. Deste modo, ultrapassando o conteúdo objetivo das fontes utilizadas, constata-se que determinados textos da historiografia – no caso do livro de White, da historiografia dos Novecentos – possuem uma roupagem épica, outros trágica, alguns ainda bucólicos, etc. Em sua essência, a ideia é relativamente simples: nenhum acontecimento histórico é, em si mesmo, trágico, épico ou bucólico; mas que motivo nos leva para estes modelos discursivos na escrita do historiador?

Não me fora exigido aceitar ou rejeitar tais teorias. Elas funcionaram, para mim, como nutrientes criativos em minha prática, em meu exercício cotidiano de escrita – literária, historiográfica ou crônica banal. Resta ainda lembrar que, com Michel de Certeau (2000), aprendi também que a escrita da história passa por um *lugar*, e que, em meu caso, sendo este lugar a instituição universitária, eu deveria jogar com os espaços que ela deixa em aberto, equilibrando-me entre pensamento bruto e exigência acadêmica.

Os autores não citados – que estenderiam a lista de modo enfadonho –, contribuíram também para o estágio atual de minha reflexão. Foram estes escritos, mais do que uma autoconfiança sem limites, que me deram a segurança para escrever este estudo. O olhar de tais autores estará presente não apenas na análise que me proponho a fazer, mas também em todo o processo de escrita, em todo o meu trabalho de compreensão. Se a voz enunciada nas linhas que se seguem for ouvida, é porque a contribuição de minhas referências foi efetiva.

A pesquisa – eternamente inacabada, incompleta, inconclusiva – que agora se torna

discurso historiográfico e, portanto, reivindica alguma possibilidade e legitimidade, trata de alguns pontos de intersecção entre o discurso histórico e o discurso literário. Isto porque tem como fonte privilegiada um romance, e mais do que isto, um romance histórico.

Marco Zero, de Oswald de Andrade, chegou ao público apenas em dois volumes. No projeto original, contudo, um conjunto de cinco romances era anunciado, dentre os quais *Beco do Escarro*, *Os caminhos de Hollywood* e *A presença do mar*, nunca publicados, fechariam o ciclo. A *Revolução Melancólica*, de 1943, e *Chão*, de 1945, os títulos efetivamente apresentados por Oswald, serão o centro das atenções deste estudo. Neles, o escritor paulista se debruça sobre as crises e tensões do Brasil e, especificamente, de São Paulo, dos anos iniciais da década de 1930. Os conflitos armados de 1932, a perseguição ao comunismo, o surgimento do integralismo, os preconceitos raciais e o estabelecimento dos imigrantes, a crise do café, entre outros, surgem das linhas do romance. Preocupação constante, Oswald procura mapear ideologias, ideias, costumes e modos de falar dos diferentes grupos sociais, apresentando caboclos, imigrantes, intelectuais, latifundiários, indígenas e operários, entre muitos outros de uma grande rede de relações.

Pensando neste contexto de intensas mudanças e lutas ideológicas, para Ferreira, “não por acaso a história se tornava matéria constante na literatura, no teatro, nas artes plásticas e no cinema” (FERREIRA, 1996, p. 52). *Marco Zero*, portanto, se alinhava não apenas a uma tendência literária – com o romance social⁴ de um Graciliano Ramos ou Jorge Amado, por exemplo –, mas também às artes do período. E é de inspiração vinda das artes plásticas que

surge o termo *romance muralista*⁵, utilizado pelo autor para designar sua obra. Mural, em referência aos pintores socialistas do México, como Diego Rivera, que almejavam retratar em seus quadros cenas da realidade do povo, cenas cotidianas, fragmentos da sociedade em que viviam. Dentre os outros termos que também surgiam nas apresentações da obra, aponta Ferreira:

Mural, painel, mosaico, comício de idéias, ciclo, documento: estas foram as expressões usadas por Oswald para nomear a obra. Poderia ter acrescentado outra: romance de uma história imediata. 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, p. 15).

Consideração que vem de encontro à ideia de romance histórico tal qual a apresentada por Marilene Weinhardt. Associado em suas origens, no século XIX, ao escritor inglês Walter Scott, para esta autora, o romance histórico pode ser entendido como “uma necessidade resultante de uma carência na escrita da história” (WEINHARDT, 2011, p. 51), não porque esta seja falha em sua tarefa própria, mas sim porque apenas a arte pode preencher determinados espaços deixados em aberto pelo conhecimento que se quer científico. Indo além, Antônio Esteves vê em todo relato ficcional um ato de provocação, donde as “ficções sobre a história reconstruem versões, opõem-se ao poder e, ao mesmo tempo, apontam para adiante”, forjando “o leito de um rio pelo qual navegará o futuro no lugar dos desejos humanos” (ESTEVES, 2010, p. 23).

4 As referências à literatura ou romance “social”, ao longo do trabalho, apontam para o conjunto de obras e autores – neste caso brasileiros – reunidos pela história literária tradicional por suas temáticas de denúncia da pobreza, dos problemas sociais, etc. Dispersa no tempo, para fins didáticos esta literatura foi identificada no Brasil, principalmente, na década de 1930, e é também reconhecida como literatura regionalista e/ou 2ª fase do modernismo brasileiro. Trata-se da divisão efetuada nos manuais didáticos de literatura. Para uma visão didática da história da literatura brasileira, ver: BOSI, 1994 5 Ao longo deste trabalho, o termo romance muralista – bem como os demais nomes utilizados pelo autor para falar de sua obra, como mosaico, painel, além da abreviatura MZ – poderá ser utilizado para designar *Marco Zero*.

Na esteira de tais autores, podemos entender o romance de Oswald de Andrade como romance histórico, já que trabalha com as lacunas que uma historiografia deixou em seu tempo, opondo-se ao poder, provocando, contando outra versão da história. Analisar que versão é esta, que provocação é esta feita por Oswald, que caminhos e que problemas o escritor aponta, é um objetivo central deste trabalho.

Mas se analisar uma obra literária é a meta deste exercício intelectual, cabe ressaltar que, a despeito das histórias que buscam *explicar* determinados textos, a postura assumida aqui é a de pensar *com a literatura*, e não *contra ela*. Como coloca Durval Muniz de Albuquerque Júnior, a discussão acerca das relações entre história e literatura tem sido feita, pela comunidade historiadora, na maior parte das vezes, “no sentido de defender a autonomia de nosso campo de trabalho” (ALBUQUERQUE, 2007, p. 12). Aqui, não se trata de buscar resumi-la a um contexto, a um processo histórico, mas sim de, à luz das múltiplas histórias que se cruzam, pensar uma possível realidade. Mais ainda, pensar também a prática historiadora, o ato de contar estórias verdadeiras.

João Alexandre Barbosa (1990), em um ensaio instigante, considera que, na literatura, lê-se sempre algo *a mais* do que a própria literatura. Quando lemos um romance, aprendemos algo sobre psicologia, história, sociologia, etc. Analisar este *a mais* histórico, este conhecimento histórico produzido pela literatura de Oswald, é o caminho escolhido para chegar ao pensamento que não visa encontrar causas, mas sim refletir sobre os usos do passado.

A narrativa deste estudo foi construída em dois capítulos. No primeiro, intitulado *Entre pilhérias e polêmicas, diferentes modernismos e as facetas de um modernista singular*, busco ressaltar como a crítica literária, gradualmente, construiu uma determinada ideia

daquilo que vem a ser o modernismo, quais são suas personagens, elementos e, através destas definições, classificou e vem classificando diferentes obras e autores do século XX – enfatizando aqui, evidentemente, as críticas a Oswald de Andrade.

Apontando para uma tensão entre diferentes gerações de crítica cultural – donde a polêmica que inicia o capítulo, em torno da obra de Oswald e a respectiva crítica de Cândido, pode ser vista como exemplar –, tal como trabalhada por Süsskind (1993), aponto para a matriz de um mito modernista nas análises literárias de Antônio Cândido, crítico que foi o primeiro nome de destaque a escrever sobre o romance *Marco Zero*, definindo muitas das interpretações canônicas sobre a carreira do escritor paulista.

A ideia de mito modernista foi tomada da obra de mesmo nome, de Daniel Faria (2006), em que o autor demonstra de que forma a crítica e história literária dividiu e definiu grupos modernistas apagando diferenças entre as figuras de um mesmo grupo, bem como ignorando semelhanças inconvenientes entre nomes associados a grupos diferentes. Desta forma, consolidou-se na história literária contemporânea um ideal bastante rigoroso quanto ao que é ou não a postura modernista brasileira, servindo como parâmetro para a crítica de autores muito diferentes entre si.

Elaborando um painel de críticas amplamente reconhecidas sobre a obra de Oswald – onde nomes como o do próprio Cândido, Alfredo Bosi e Jorge Schwartz são destacados –, tentei mapear os julgamentos e considerações acerca do itinerário literário oswaldiano, constatando uma indiferença e/ou desgosto pelo romance muralista, em que este comumente é visto ora como um trabalho oportunista, ora como um romance falho. Em sua maioria, os críticos de Oswald leram *MZ* a partir de outros escritos de seu autor, sempre comparando os títulos e me-

dindo seu sucesso a partir de obras anteriores. Tomando este quadro geral por base, encerro o capítulo propondo uma crítica que caminhe por fora desta tradição, uma análise de cunho historiográfico, preocupada com os problemas e conflitos organizados textualmente na obra. Tal proposta justifica o capítulo seguinte, bem como amarra os pólos do trabalho.

Em seguida, no capítulo *Um mergulho em Oswald: o exercício intelectual de Marco Zero, ou o projeto de um romance muralista*, centro minha atenção especificamente no romance oswaldiano, buscando uma interpretação dos sentidos da história presentes na obra. Por *sentidos da história*, não entendo aqui uma concepção teleológica da história apresentada por Oswald, mesmo que esta possa eventualmente aparecer. Os sentidos são compreendidos como percepções, visões, teorias da história presentes em *MZ*. Compreensão bastante ampla, fundamentada, para tanto, nas escolhas e construções discursivas do autor, donde as personagens e suas relações, as categorias de espaço e tempo, os métodos e as interpretações, são elementos necessários para uma crítica satisfatória.

Assim, para melhor tecer as linhas de entendimento da obra de Oswald, inicio este segundo momento de exposição construindo o contexto apresentado pelo autor em seu mosaico social. Eventos, datas, nomes e processos mencionados pela narrativa de *MZ* são articulados em um contexto histórico – produto do autor e de seu intérprete presente. Não tento recriar um contexto a partir da bibliografia de historiadores que trabalham com o período, mas sim identificar e reorganizar um contexto apresentado pela própria obra, por meio de suas descrições históricas.

Problematizar a visão oswaldiana de história também é trabalhar com suas categorias de tempo e espaço, bem como com os

usos que o autor faz destas. Neste momento, busco analisar o entendimento de tais conceitos a partir da fragmentação espacial, do jogo temporal presente na construção dos *flashes*, dos diálogos e sugestões da obra.

Mais ainda, uma análise das personagens e suas relações é necessária para refletir acerca dos sujeitos contemplados pelo mural e a representação que o autor tem dos mesmos. Fugindo de um marxismo simplista e partidário, a que por vezes Oswald é associado no período – por conta de sua filiação ao Partido Comunista –, busco encontrar as sutilezas e complexidades do pensamento do escritor, apontando para formas de interpretação das realidades históricas que ultrapassam o conteúdo de uma eterna e previsível luta de classes. Em se tratando dos sujeitos apresentados em *MZ*, há uma grande variedade de personagens distribuídos nos dois volumes da obra, totalizando um número superior a uma centena de nomes. Pela quantidade, é compreensível que o autor não busque aprofundar psicologicamente estas personagens, mas usá-las como figuras e estereótipos, como categorias do senso-comum. Ao longo deste capítulo, os nomes de alguns personagens serão citados não pela importância que possuem dentro do romance, mas apenas para situar o leitor na atmosfera de *MZ*. Para Oswald, a grande personagem de seu mural é a coletividade.

Por fim, partindo do pressuposto de que o autor do romance cria uma versão da história crítica à história “oficial” de seu momento, busco, por meio de vestígios de sua própria narrativa, encontrar indícios de uma possível História com H maiúsculo, de uma interpretação histórica à qual Oswald tentava se contrapor. O tópico final desta monografia é uma análise da concepção oficial de história, tal como pensada por Oswald, e da contrapartida criada literariamente pelo mesmo. Assim, encontro como figura de linguagem característica de *MZ* a ironia, gerando um

discurso farsesco das realidades apresentadas pelo texto. Tal interpretação nos remete ao conceito de romance histórico proposto anteriormente, em que este subverte a história oficial, encontra suas lacunas, trabalha com uma carência apresentada pela historiografia. Penso que aqui podemos observar de forma ampla o caráter histórico de MZ.

Esta crítica, com suas perspectivas estéticas e históricas, não visa confundir história e literatura, mas sim apontar para o relacionamento fecundo que existe entre ambas, relativizando fronteiras e enfatizando a possibilidade/necessidade de aprendermos/apreendermos o conhecimento histórico por diversas vias. A historiografia científica é uma delas, mas não a única. Somente através deste exercício crítico poderemos, com maior segurança, falar de diferentes narrativas históricas e de suas especificidades.

1. ENTRE PILHÉRIAS E POLÊMICAS, DIFERENTES MODERNISMOS E AS FACETAS DE UM MODERNISTA SINGULAR.

1.1 – Não será isso uma questão de gerações?

Meados de agosto, ano de 1943. Fazia frio ou calor, chovia ou o sol raiava ardente sobre as cabeças paulistanas desvairadas? Tudo isto, confesso-lhes, as limitações desta escritura não me permitirão dizê-lo. Detalhes que à primeira vista nos parecem insignificantes, e que, contudo, se jogados no turbilhão incontrolável deste rio que corre incessante e a que chamamos história, poderiam mesmo determinar, ou influenciar, ou resvalar nos modos de agir e de pensar dos diferentes sujeitos. Eu, de meu lado, observo a chuva fina que por horas bate nos vidros da janela, escorrendo ambos – chuva e vidro – juntos com a trama que, lentamente, se de-

senha nos corredores de minha imaginação.

Sinto por não poder lhes confirmar o momento exato, o estado de espírito, as vontades momentâneas, os desejos mais íntimos – a que nunca devemos subestimar –, as variáveis que levaram Antonio Cândido a escrever, e a escrever como o escreveu, o ensaio intitulado “Antes do marco zero”, publicado em 15 de agosto de 1943 na coluna literária da *Folha da Manhã*. O fato é que, cumprindo aquilo que chamaria mais tarde de dever crítico, o então titular da coluna “Notas de crítica literária” publicou seu primeiro de muitos artigos dedicados à obra de Oswald de Andrade, buscando desfazer uma “opinião evidentemente malévolas, que tende a aumentar dia a dia em certas rodas, tanto de velhos quanto de moços” (CANDIDO apud PONTES, 1998, p. 77). Isto porque, diferente de Mário de Andrade, cujo reconhecimento como intelectual e agente cultural se fez apenas aumentar ao longo das décadas de 1930 e 1940, Oswald, por sua vez, entraava cada vez mais num processo de obscurlecimento dentro do cenário das letras nacionais do período. Para Antonio Cândido, ao falar de Oswald, já não se separava o escritor da lenda, o homem que escreve do que faz pia- da (SILVA, 2006). Por este motivo, em sua acidez bem comportada – e contrariando opiniões “malévolas” –, o crítico considerou que “o sr. Oswald de Andrade deve[ria] ser levado a sério” (CANDIDO apud PONTES, 1998, p. 77).

Afiada a pena, após (re)leitura atenta dos romances que compõem *A trilogia do exílio*, Cândido, em crítica avassaladora, considerou que, malgrado algumas demonstrações de força poética e de um inegável progresso estilístico de uma obra para outra, a psicologia dos personagens criados por Oswald, bem como os conteúdos narrativos, eram de valor literário reduzido. Diferente do criativo par *Miramar/Serafim*, *A trilogia do exílio* revela um escritor que se afasta da lenda: ho-

mem sério, comovido e que busca comover. Naquelas “tentativas falhas de romance”, revelava-se um Oswald que, não raro, roçava, “frequentemente por inabilidade, no ridículo de um patético fácil e gongórico”.

E da mesma maneira por que o tenebroso, o sinistro mau gosto de Euclides da Cunha não matou o seu talento e as suas intuições gerais, o gongorismo desvairado do sr. Oswald de Andrade não chegou a abafar o vigoroso escritor que sentimos perdido por essas páginas medíocres (*Ibid.*, p. 78).

As críticas eram contundentes. Todavia, ainda não satisfeito, Cândido retomou uma antiga polêmica em torno dos apontamentos endereçados ao escritor Tito Bastini. É que este último, em tempos anteriores, havia sido alvo das considerações de ambos, Cândido e Oswald, mas para o primeiro, o formato de suas críticas, a técnica, as questões e preocupações, eram bem diferentes. Para Cândido, a crítica – endereçada seja lá a quem for – deveria se basear na análise da obra, fundamentando os apontamentos realizados e conferindo legitimidade às considerações, o que, a seu ver, não fazia parte dos métodos de Oswald de Andrade, que veio “a público fazer piadas fáceis e emitir juízos não fundamentados sobre um confrade honesto e, portanto, merecedor de crítica” (*Ibid.*, p. 79). Esta postura perante Tito Bastini, Cândido tomou-a como a fraqueza do espírito crítico de Oswald, “que esquece frequentemente no entusiasmo do ataque que o fundamento ético da crítica é a análise justificante”, restando-lhe, por fim, o inquietante questionamento: “Mas não será isso uma questão de gerações?” (CANDIDO apud PONTES, 1998, p. 79).

A controvérsia literária correu. Talvez alguém o tenha alertado, ou casualmente a crítica tenha surgido em suas mãos, ou ainda, por hábito mesmo, Oswald, intelectual antenado que era, lia diariamente os jornais de grande circulação e, sendo este ávido leitor, sobre esta e outras questões se pôs imediatamente

a escrever. Em 19 de agosto, não completando uma semana da publicação do ensaio de Cândido, sob o mesmo título, a resposta do antropófago surgiu nas páginas de *O Estado de S. Paulo* – “artilharia verbal”, no dizer de Heiloisa Pontes (1998, p. 79), que, mais do que uma defesa em relação às críticas de Antonio Cândido, consistia em verdadeira reafirmação de sua trajetória na história recente dos embates artísticos e intelectuais brasileiros:

Segundo o Sr. Antônio Cândido eu seria o inventor do sarcasmo pelo sarcasmo. Meio século de sarcasmo! Contra quê? Contra o vento a quem a Prefeitura e o poeta Guilherme de Almeida entregam as fôlhas dos plátanos e as pernas das normalistas! A minha pena foi sempre dirigida contra os fracos... Olavo Bilac e Coelho Neto no pleno fastígio de sua glória. O próprio Graça Aranha quando quis se apossear do modernismo. Ataquei o verbalismo de Rui, a italianità e a futilità de Carlos Gomes, muito antes do incidente com Toscanini. Em pintura, abri o caminho de Tarsila. Bem antes, fôra eu o único a responder, na hora, ao assalto desastrado com que Monteiro Lobo encerrou a carreira de Anita Malfatti. Fui quem escreveu contra o ambiente oficial e definitivo, o primeiro artigo sobre Mário de Andrade e o primeiro sobre Portinari. Soube também enfrentar o apogeu do verdismo e o Sr. Plínio Salgado. Tudo isso não passou de sarcasmo e pilhária! Porque a vigilante construção de minha crítica revisora nunca usou a maquilagem da sisudez nem o guarda-roupa da profundidade. O Sr. Antônio Cândido e com ele muita gente simples confunde sério com cacete (ANDRADE, 1971, p. 42).

O artigo, que se estende ainda por temas diversos, engrossa o caldo de uma tensão/questão de diferentes gerações, como sinallizara Antonio Cândido. Mais do que a condenação do sarcasmo, da piada e da ironia, este último, intelectual formado pela ainda jovem Universidade de São Paulo, detentor de uma nova postura frente ao conhecimento – fruto da missão francesa que, com professores e pesquisadores, trouxera também ao Brasil padrões de trabalho e pensamento propriamente “científicos” –, defendia novos espaços, novas frentes de poder e discurso,

regulamentava condutas científicas, posturas sóbrias, contaminando os lugares de saber de todo um campo de discussão. Em jogo, uma vez mais, a autoridade da palavra, do veredito, da liberdade para afirmar. E liberdade parece mesmo o termo adequado, pois que é precisamente esta “diferença na linguagem e no método de análise que”, saindo das faculdades e adentrando as páginas dos jornais, “começavam a minar o ‘falar sobre tudo’” (SÜSSEKIND, 1993, p. 18), gerando uma disputa tensa entre diferentes modelos críticos.

Oswald, em mais uma de tantas trincheiras discursivas que agitaram sua existência, com resistência desesperada, anuncia e fomenta a expectativa em torno de sua próxima obra, o primeiro volume de *Marco Zero*, reservando uma conhecida alcunha para o colega de polêmica e seus confrades. O escritor, com sua próxima publicação, esperava por uma prova dos nove e, diante dela, queria ver como se portavam “o Sr. Antônio Cândido e seus *chato-boys6 (ANDRADE, 1971, p. 45). Uma questão de gerações?*

1.2 A construção do cânone: um mito modernista.

Que diferenças, no entanto, estabeleceriam esta separação entre auto-proclamadas gerações? Para Flora Süsskind, 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 veícu-

lo 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, p. 13).

Comecemos pelos “homens de letras”. Dentre as características apontadas por Süsskind como presentes na chamada crítica de rodapé, ligada fundamentalmente à não-especialização – a que Oswald, para fins desta pesquisa, pode ser considerado representante –, podemos encontrar a oscilação entre a crônica e o noticiário simples, o culto à eloquência e um diálogo estreito com o mercado, já que esta crítica deveria ser de leitura fácil e prazerosa. Defensores do impressionismo, do autodidatismo, da crítica como exposição de personalidade, estes críticos acreditavam serem os porta-vozes da “consciência de todos” (Ibid., p. 15).

Do outro lado, formados nas faculdades de Filosofia de São Paulo e Rio de Janeiro, criadas respectivamente em 1934 e 1938, os críticos universitários podem ser caracterizados como interessados na especialização, na negação ao personalismo, no culto à pesquisa acadêmica. Assim, com o advento deste novo grupo – no qual devemos incluir Antonio Cândido –, a “carteira de habilitação” [da crítica literária] em meados dos anos 40 não é mais a mesma das primeiras décadas deste século [o XX]” (Ibid.).

Assim, é criada a distinção entre, nos termos de Süsskind, o crítico-cronista e o crítico-professor. A geração de Cândido, geração de críticos-professores, “passa a olhar com desconfiança crescente para o modelo tradicional do ‘homem de letras’ e para o tratamento anedótico-biográfico em geral concedido à literatura na imprensa” (Ibid., p. 17). É precisamente por este motivo que Cândido acreditava ser necessário

6 A referência aos “chato-boys” diz respeito a Antônio Cândido e o grupo de intelectuais reunidos em torno do grupo/re-vista Clima (1941-1944), de crítica cultural. Oriundos das fileiras universitárias da USP, o grupo era visto, por vezes, com chacota por parte de intelectuais autodidatas e já consagrados no cenário das letras brasileiras de então. Sobre o assunto, ver: PONTES, 1998.

desvincilar o escritor da lenda ao tratar de Oswald. As conversas de café sobre este escritor polêmico, que aqui também poderiam ser entendidas como conversas de rodapé, não raro descambavam para anedotas e passagens biográficas do escritor, o que, no julgamento de Antonio Cândido, não dava as dimensões adequadas da qualidade da obra de Oswald.

E é neste conflito, enfim, que a polêmica entre Oswald e Cândido adquire sentido para esta narrativa, na medida em que, com o passar dos anos, os críticos-professores vão ganhando terreno e, por conseguinte, ditando as regras para um bom discurso de literatura e sobre a literatura. Assim, dotados de “aprendizado técnico”, a geração acadêmica de Cândido, em simultâneo à caça aos amadores da crítica, 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, p. 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 o de 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, p. 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.

Em tese recente, Daniel Faria (2006, p. 13) 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 22⁷, 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”.

Assim, associando o pensamento de Mário de Andrade e Menotti Del Picchia, Daniel Faria investigou as andanças e discursos de ambos os escritores a fim de encontrar os problemas contidos nas vinculações automáticas entre os nomes de cada um a pensamentos políticos conservadores ou progressistas, e, consequentemente, vinculações entre o “modernismo” e um mosaico de pensamento. O autor lembra ainda o uso inicial de outros termos para designar a mesma conste-

7 Tais como trabalhados por Foot Hardman em: HARDMAN, Francisco F. Antigos Modernistas. In: NOVAES, Adauto (org.). *Tempo e História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

lação de artistas que surgia no país, como é o caso do “futurismo” adotado por Oswald e Menotti. Como resultado, observamos a desintegração do objeto que, despedaçado, abre-se para um novo vir a ser, retorna para os contornos – ou para a ausência de contornos – do indefinido. Lá onde se fazia claro um modernismo, o historiador poderá enxergar, em meio às sombras, modernismos plurais, estratégias discursivas de maior ou menor vulto, “brasa que volta a queimar após ser reavivada pelo gesto que remove as cinzas que a haviam apaziguado” (ALBUQUERQUE, 2007, p. 154). Nas profundidades de uma unidade coerente, a dispersão: onde habitam os modernismos, apenas estilhaços amarrados. Obras díspares, ricas em suas singularidades, reunidas em torno de características elencadas como centrais; obras esquecidas, com características semelhantes àquelas definidoras; coerência de objetivos e realizações que nunca estiveram delimitadas como queremos hoje: o modernismo a que tanto fazemos referência é apenas uma interpretação de experiências variadas datadas no tempo. E interpretações existem apenas sob a condição de que não sejam únicas.

Pensando no fazer historiográfico como uma atividade artesanal, pensando na seleção de documentos, de fatos, de inscrições, parece-me plausível sugerir que, de acordo com as diferentes estratégias discursivas adotadas pelos indivíduos, diferentes construções de modernismos podem ser efetuadas. O exame detido de certas características e o silêncio sobre outras, a escolha de aspectos ditos fundamentais, o rigor no estabelecimento de relações entre as diferentes manifestações modernistas, tais mecanismos são utilizados em larga escala na descrição e/ou análise do “modernismo”, e tanto buscam convencimento de determinados conceitos criados quanto deixam margens para diferentes construções do fenômeno. Assim, ao historiador, cabe encontrar, no fluxo dos acontecimentos

– onde o próprio texto se pinta também como acontecimento –, as diferentes possibilidades e caminhos, as intervenções diversas que se entrechocam indefinidamente na constituição daquilo que tomamos por real, dando rumo ao devir histórico.

É através dos cânones modernistas, entendidos como pilares do mito anunciado por Faria, que as críticas e histórias, na maioria das vezes, foram escritas, e os apontamentos referentes a Oswald, bem como às suas obras específicas, pautaram-se. É através do mito, da história que nos contam e que se quer única, que a leitura de obras díspares – como é o caso de *Marco Zero* – é realizada. A partir de critérios pré-estabelecidos, tidos como essenciais dentro de uma tradição e de um momento, a crítica sobre as diferentes obras de Oswald (e não apenas dele) foi construída.

Partindo deste ponto, de um subjetivo “marco zero”, da ideia de que diferentes concepções e realizações modernistas circulam e circulavam em meios intelectuais, uma análise de viés historiográfico da obra será pertinente, questionando-me, na medida do possível, sobre os inúmeros preconceitos contidos não apenas no termo modernismo, mas também na figura/personagem Oswald de Andrade. A preocupação demonstrada por Antonio Cândido nos idos da década de 1940 me parece ainda atual: é preciso, constante e continuamente, distinguir vida e obra em Oswald. Podemos acrescentar um terceiro elemento, além do foco à vida e à obra: a crítica; pois que o próprio Cândido contribuiu para o que hoje se esboça como biografia do escritor. Desta forma, toda tentativa de reduzir uma vida ou obra em alguns traços, algumas marcas tidas como essenciais, está fadada a produzir um novo indivíduo, uma nova obra.

Por entre as incontáveis camadas discursivas depositadas sobre a carcaça do autor de *Marco Zero*, cabe ao historiador repensar as articulações de sentido, a possibilidade

sempre presente de observarmos o espaço mesmo onde parece habitar o vazio. Esta observação atenta fatalmente nos levará a uma camada a mais, a um novo episódio na configuração do sujeito, do texto, da intervenção estética e política. O lugar do não-ser se torna a escuridão que se desfaz com o tato – mas sem brilho, somente com espaços intuitivos.

1.3 Construindo o indivíduo: a crítica como cárcere e gesto biográfico.

Muitas foram as críticas e as escritas endereçadas a Oswald de Andrade. Oriundas de diferentes setores sociais, orientações teóricas e filosóficas, com motivações diversas. Todas, contudo, produzindo saberes sobre a obra e o indivíduo Oswald. No extremo deste processo, as escritas sobre o autor produzem a personagem, o escritor distante, a entidade modernista que tem como lar o imaginário de tantos leitores.

No âmbito das biografias, as tentativas de dar conta do complexo vital de um sujeito, na contramão das vontades, sempre acabam por limitar uma trajetória, um impulso criador, um fluxo de pensamento. Bem por isto, mesmo tendo como meta

(...) entender a figura exuberante, polêmica, genial e contraditória que foi o escritor, jornalista, ativista político, boêmio, anárquico, satírico, “ordeiro e gremial”, apaixonado e aventureiro, promotor das artes, vanguardista, lírico e irreverente, aristocrata, enfim, o trabalhador intelectual Oswald de Andrade (...) (FONSECA, 2007, p. 17),

uma biógrafa competente como Maria Augusta Fonseca, disposta de várias fontes, tem como fardo a impossibilidade, a tirania do gesto biográfico – cárcere de uma existência que o tempo já deu fim. Inevitavelmente, alguns aspectos do escritor deverão

ser acentuados, como o papel da mãe, em particular, e das mulheres, em geral, em sua vida (*Ibid.*, p. 19), ou o espírito anárquico e contraditório, como na passagem exposta. E se em Oswald enfatizamos a contradição, é por equívoco inicial, que parte do pressuposto de que alguns de nós possuímos um fio condutor, uma coerência, uma essência que promove atos e sentimentos.

Neste sentido, a renomada historiadora das andanças oswaldianas, Maria de Lourdes Eleutério, pretendia, quando da escrita de seu livro, “ao introjetar pelos olhos de historiador a riquíssima vivência deste homem”, entender “sua fidelidade a si mesmo” (ELEUTÉRIO, 1989, p. 14), o denominador comum de sua vida/obra. Buscando alternativa para esta imagem contraditória que comumente se atribui a Oswald, Eleutério encontrou na Antropofagia sua coerência maior, a postura devoradora que acompanhou ao longo da vida o itinerário deste “homem sem profissão”.

Nas análises aqui construídas, pelo contrário, não creio na capacidade do historiador/crítico/biógrafo de encontrar nos recônditos do ser humano, nos vestígios deixados pelo mesmo, uma constante capaz de dar sentido ao indivíduo, de defini-lo com precisão. A capacidade, talvez, seja de criação, de invencionice. Para além deste anseio, estão as incontáveis inscrições, os traços, as interferências, as palavras sobre o homem que se somam, se cruzam, se apagam e se contradizem. Com estas palavras jogadas, cada qual, de acordo com o seu alcance, constrói o seu próprio mural (como no romance de Oswald), o seu perfil biográfico do sujeito.

Antonio Cândido, como já apontado anteriormente, vê no conjunto da obra romanesca de Oswald um apanhado extremamente desigual em termos de qualidade e, muitas vezes, mitificado pela crítica fácil e pelas conversas de café. No que se refere ao trabalho crítico, Cândido considera que a valorização do prosaico e do bom humor, em

contraste com a atmosfera de seriedade do meio acadêmico, “é elevada por Oswald de Andrade a instrumento de análise” (CANDIDO, p. 1992, p. 13). Diferente do que ocorreu com Mário de Andrade, cujo respeito e admiração decorrentes de sua erudição o transformaram em cânones incontestáveis, Oswald, aos olhos de Antonio Cândido, surge quase sempre na qualidade de articulista e polemista, dos mais brilhantes, diga-se de passagem (Ibid., p. 76). Em antologia sobre o modernismo, o crítico literário reservou para Oswald de Andrade o espaço de “um dos mais vivos ensaístas e panfletários da nossa literatura, com uma rara capacidade de tornar sugestiva a idéia, pela violência corrosiva das afirmações, o humorismo e o fulgor dos tropos” (CANDIDO; CASTELO, 2005, p. 77). Como romancista, entretanto, a visão dialética de Cândido acerca da obra oswaldiana só detecta a contradição como momento, como fase a ser superada. Pois se os romances falhos de um psicologismo barato, o pós-parnasianismo d’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, Cândido 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.

Seguindo a mesma linha de raciocínio e crítica, Alfredo Bosi – cuja obra se tornou

um cânones interpretativo de longo alcance⁸ – ressalta as mesmas qualidades e vícios na escrita e personalidade de Oswald. Assim, “é a sedução do irracionalismo, como atitude existencial e estética, que dá o tom aos novos grupos” (Ibid., p. 305) – no caso, aos grupos modernistas da década de 1920. Iracionais, para o crítico, foram a primeira poética de Mário de Andrade “e todo o roteiro de Oswald de Andrade” (Idem). Como no título de uma obra de Oswald, este último representou, para Bosi, “a ponta de lança do ‘espírito de 22’ (...), tanto nos seus aspectos felizes de vanguardismo literário quanto nos seus momentos menos felizes de gratuidade ideológica” (Ibid., p. 355). Ponta de lança, já que, como Cândido, Bosi reconhece em Oswald de Andrade um homem/escritor mais afeito à polêmica do que ao exercício reflexivo e criativo da literatura de valor. Seu papel era não o de cabeça ou inspiração para o grupo de 22, mas sim de desbravador. Mesmo que canhestras, as empreitadas de Oswald na vanguarda literária ou política eram pioneiras, ousadas. Em caráter conclusivo, Bosi decreta: “a obra de Oswald permanece estruturalmente o que é: um leque de promessas realizadas pelo meio ou simplesmente irrealizadas” (BOSI, 1994, p. 357). E fechando seu veredito acerca de um dos nomes mais polêmicos da literatura brasileira, faz um elogio às últimas poesias do escritor – o *Cântico dos cânticos para flauta e violão* e *O escaravelho de ouro*:

Fiquemos com esta última imagem desse homem rico e contraditório e sejamos cautos no afã de valorizar fragmentos de atitudes datadas e muito mais dependentes de certos padrões iracionais do que a sua aparência faria pensar (Ibid., p. 360).

8 BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 35.ed. São Paulo, SP: Editora Cultrix, 1994. Cabe destacar que sua *História concisa da literatura brasileira* é utilizada como manual literário dentro das universidades, escolas, e mesmo pelo público leigo, interessado em reconhecer os diferentes períodos, autores e obras que marcaram nossa história nas letras. Sintomático da grande procura é o número de edições publicadas da obra. A edição aqui citada, de 1994, é de número 35, tendo, contudo, sido lançada em 2006 a edição de número 47 – cifra impressionante para os parâmetros do mercado editorial brasileiro.

Mas se os julgamentos de Antonio Cândido e Alfredo Bosi parecem duros demais com Oswald, há que se recordar das notas escritas por Wilson Martins em duas de suas obras de fôlego. Por sua natureza e extensão, não era de se esperar que na *História da Inteligência Brasileira*, ou mesmo em sua *História da Crítica Literária no Brasil*, fossem muitas as páginas reservadas ao Andrade de nossa reflexão, porém, o que há é suficiente para mais uma imagem, para mais uma visão de nossa personagem principal.

Para Martins, o modernismo, como fase de nossa literatura, como estágio do desenvolvimento cultural de nosso país, não deve ser visto como revolução factual, como fruto de 22. Ao contrário, sua visão é processual, encontrando, portanto, em diversos momentos e escritos anteriores e posteriores ao marco modernista pontos de maturação das ideias apresentadas pela Semana de Arte Moderna dos Andrades e Cia. Esta, para Wilson Martins,

(...) foi o coroamento e a confirmação de um processo mental que já vinha configurando há alguns anos, mais do que o súbito ponto de partida revolucionário que nela queriam ver os seus promotores (MARTINS, 2010, p. 253).

Nas páginas deste crítico, cham a nossa atenção não apenas a erudição e a extraordinária consulta bibliográfica/documental. Atento ao papel do clima nacionalista nas vanguardas estéticas da década de 1920, o autor aponta para atores diferentes daqueles usualmente selecionados no intuito de abordar o tema. Para Martins, devemos evitar as polarizações fáceis e as simplificações polêmicas de manual que colocam os modernistas de um lado e a burguesia literária de outro. Para ele, “a realidade era, como sempre, um tecido complexo de hesitações alternativas e de contradições nostálgicas” (MARTINS, 2010, p. 247).

Dentro deste tecido complexo, Martins considera Oswald uma figura camaleônica (Ibid., p. 248), especialista em contemporizar.

Exemplos não faltam: a influência de Blaise Cendrars no inicialmente tradicional *Miramar*, o prefácio autocongratulatório incluído neste mesmo romance pelo autor, a candidatura de Oswald à cadeira que Graça Aranha deixava vaga na Academia Brasileira de Letras, ou ainda o aspecto conservador (nos termos dos embates de então) da revista *O Pirralho*, da qual Oswald era mentor. Longe de ser revolucionária, como uma visão retrospectiva dos modernistas e de Oswald poderiam deixar crer, a revista aceitava “com abundância de coração os valores consagrados e a literatura oficial” (Ibid., p. 36). Assim, o escritor paulista ia se adequando às situações que o tempo impunha. Oswald, que para Martins nunca teve coerência doutrinária ou estética (Ibid., p. 279) – diferente de outros escritores que viram na Semana de Arte Moderna um reflexo do que vinham fazendo –, encontrou no evento a provocação para ser o que seria dali por diante (Ibid., p. 276).

E se na “aventura intelectual” que foi nosso modernismo, Mário de Andrade é “sem dúvida, a figura mais importante” (MARTINS, 2002, p. 571), que dizer do outro Andrade, da estrela desta pesquisa? Se para Antonio Cândido e Alfredo Bosi o experimentalismo de *Miramar/Serafim* é o ponto alto da carreira de romancista de Oswald, para Wilson Martins *Serafim Ponte Grande* é “dos seus livros mais questionáveis” (Ibid., p. 554). Para o crítico, “algum conhecimento da literatura francesa contemporânea não seria despropositado para medir a originalidade efetiva de Oswald de Andrade” (Ibid., p. 558).

Inúmeras são as críticas à obra de Oswald, com diferentes enfoques e diversas respostas para as questões levantadas. Jorge Schwartz, grande estudioso do modernismo no Brasil, analisa a obra de Oswald sob o viés do cosmopolitismo, comparando-o ao poeta argentino Oliverio Girondo, representante da vanguarda literária de seu país. Situando, por exemplo, o papel de Paris no espectro cultu-

ral da América Latina, Schwartz discute em outros termos a originalidade das obras destes escritores, não buscando dependências culturais, mas sim apropriações e relações das vanguardas estéticas latino-americanas com as francesas (BARBOSA, 1990, p. 121). Outro renomado crítico e teórico da literatura, João Alexandre Barbosa, partindo da ideia central de que a “ruptura dos gêneros e a sua indeterminação é elemento básico na evolução do texto moderno” (BARBOSA, 1990, p. 121), vê o par *Miramar/Serafim*, junto de *Macuna-íma*, como o “conjunto básico de romances modernos criados no seio da movimentação modernista” (Ibid., p.122). Barbosa continua:

Segundo de muito perto a própria trajetória do poeta, os romances que publicou registraram, de modo vivo e até comovente, as hesitações de um escritor em busca de uma linguagem de ficção que melhor dissesse das sinuosidades de articulação entre realidade e representação literária (Ibid., p.122).

Assim, com divergências e convergências, os grandes críticos literários brasileiros construíram uma figura relativamente bem definida de Oswald (mas apenas relativamente, já que a construção está sempre inacabada), na medida em que davam as chaves de análise de sua obra para o público acadêmico e/ou leitor. E a lista de críticos e críticas poderia continuar preenchendo as páginas seguintes. Aqui, no entanto, meu intuito não é mapear este campo tão vasto, mas apontar alguns dos nomes que contribuíram de forma decisiva para a cristalização de um mito literário, tal qual nosso (anti) herói da pesquisa muitas vezes se apresenta.

1.4 Um “vira-latas” do modernismo: Marco Zero para Oswald?

Leque de promessas realizadas pelo meio (ou irrealizadas), homem contraditório e anárquico, escritor antropofágico, polemista, humorista, panfletário, vanguardista, irraciona-

lista, oportunista, camaleônico e cosmopolita são alguns dos termos utilizados pelos críticos consultados para definir Oswald de Andrade. Com suas críticas, não construíram apenas visões sobre a obra, mas também sobre o sujeito detrás dos livros, sobre o homem que realizou a obra.

A articulação, enfim, entre este apanhado crítico e a análise que será tema do capítulo seguinte é indispensável, pois também *Marco Zero*, projeto inacabado e singular, é parte desta construção crítica, e foi analisado a partir de parâmetros anteriormente apontados. Mesmo quando omitido ou ignorado, há nas críticas à produção oswaldiana algo sobre este romance, há uma classificação implícita, uma mensagem oculta. Síntese socialista, momento de gratuidade ideológica, retrocesso criativo, o romance muralista de Oswald foi visto ao longo dos anos através de lentes viciadas, de parâmetros críticos que não queriam refletir seu conteúdo, mas compará-lo a um “passado mais fértil” da carreira do escritor, aos títulos de impacto anunciados nas décadas anteriores, décadas que consolidaram o modernismo paulista como revolução literária de nosso país. Desta forma, é compreensível que, à luz das contribuições vanguardistas da década de 1920, os volumes de *Marco Zero* sejam vistos como:

(...) aspirações declaradas de engrossar as fileiras do ‘romance social’, produtos nati-mortos de um intelectual estilhaçado pelas contradições que os anos trinta punham às claras num país que se debatia entre a herança agrária e a nascente ascensão burguesa (BARBOSA, 1990, p. 123).

Deixando lado a lado diferentes obras, produzidas em momentos distintos, críticos literários viram no mural de Oswald uma promessa não realizada, um romance decepcionante, visto que o coroamento de sua produção romanesca deveria estar à altura da importância que o escritor assumiu dentro da grande revolução de nossa literatura do século XX.

Em palestra proferida em maio de 1944, na cidade de Belo Horizonte, Oswald dizia já ver em fins da década de 1920, com a divisão de grupos dentro do modernismo, ele, junto de alguns companheiros de letras, abandonarem os salões e se tornarem, em consequência, os “vira-latas” do modernismo. E “os vira-latas comeram cadeia, passaram fome, pularam muros”, pagaram “o tributo político de ter caminhado decididamente para o futuro” (ANDRADE, 1971, p. 97). Gradualmente, na medida em que a crítica encontrava as “contradições” da produção de Oswald, suas “gratuidades ideológicas”, o escritor se viu sendo levado para as margens de nossa história literária, processo que continuou se desenvolvendo após a sua morte.

Destoante deste cenário, contudo, são os ensaios de Haroldo de Campos e, de forma bastante acentuada, o resgate dos concretistas e tropicalistas das ideias antropofágicas de Oswald. Em *Estilística Miramarina*, Haroldo chama a obra *Memórias Sentimentais de João Miramar* de “romance-invenção”, utilizando-se da expressão “cubo-futurismo plástico-estilístico” (CAMPOS, 1992, p. 97) para definir sua prosa. Para este crítico, Oswald de Andrade exerce o papel histórico de alinhar a literatura brasileira com as vanguardas, trazendo para o centro das atenções o caráter criativo/inventivo da ficção. A importância atribuída ao experimentalismo do modernista – Haroldo destaca a presença do cinema e a desconstrução da linguagem no estilo “miramarino” – pode ser vista como legitimação de sua própria produção, já que neste momento os concretistas (grupo literário ao qual Haroldo estava vinculado) reivindicavam o papel vanguardista que, outrora, fora também de Oswald.

No entanto, a despeito do resgate de Oswald promovido por concretistas e tropicalistas, *Marco Zero* permaneceu dentro dos limites da crítica sociológica feita na década de 1940 por Antônio Cândido. Em se tratam-

do de Haroldo de Campos, preocupava-lhe, sobretudo, o experimentalismo poético de Pau-brasil e dos romances-invenções, o par Miramar/Serafim. Já para tropicalistas como Caetano Veloso, é a Antropofagia – concepção que sustentou teoricamente a fusão musical do berimbau com a guitarra – de Oswald que deveria ser lembrada. Falemos agora, portanto, da “síntese socialista” do escritor, obra relegada a segundo plano pela história literária brasileira.

Caminhar decididamente para o futuro. Estes os termos encontrados pelo escritor para definir o rumo que tomou em sua nova guinada ideológica, com a filiação ao Partido Comunista, em 1931, e o tempo de militância que se seguiu. Talvez por isto, quando do anúncio de *Marco Zero*, Oswald disse esperar para ver como se portariam os *chato-boys*. Abraçando o romance social, o escritor tinha entre seus objetivos denunciar as situações de pobreza que observava em São Paulo, o mandonismo, questões de ordem política, preconceitos, carências as mais diversas que se escondiam pelos becos e sítios, capital e interior afora. E mais: sendo romance histórico, Oswald buscava reescrever eventos e processos. A história, tão badalada em seus poemas e em quase toda a sua obra, seria mais uma vez reescrita, fazendo justiça aos espoliados, aos famintos, aos deserdados da terra. E se um pensamento constante neste trabalho, a exemplo da obra de Eleutério, “é indagar a razão pela qual a literatura chega até nós como objeto de lazer e não de reflexão” (ELEUTÉRIO, 1989, p. 14), é porque as críticas, acadêmicas ou não, no desvendar procedimentos técnicos e estéticos, no ato de selecionar e valorar as diferentes obras, compondo as histórias literárias, deixam de lado outros aspectos igualmente importantes, tais como o poder pedagógico, o poder de convencimento de uma trama, a sugestão do conteúdo. Por este motivo, minha análise será um flerte com a teoria da história,

buscará as concepções da história presentes nos volumes publicados de *Marco Zero*, o estilo que molda o conteúdo, visando encontrar as personagens, os debates, as teorias, os métodos de Oswald, na crença de que, tanto quanto uma narrativa histórica “profissional”, o romance histórico, híbrido por natureza, também forma as imagens que possuímos da história – e, portanto, uma análise de cunho historiográfico e teórico, mostra-se instigante.

Se, pouco a pouco, Oswald se tornou um vira-latas do modernismo, foi porque dele cobravam algo que o escritor já não estava mais disposto a dar. Se ao publicar *Marco Zero* o autor acreditava estar abandonando os cacoetes do modernismo, a crítica ignorou o fato, já que viu na obra uma promessa não realizada, um desfecho pobre para aquele “escritor vigoroso” que experimentava técnicas narrativas inovadoras nos idos da década de 1920. E se sua “síntese socialista” não agradou à crítica, fiquemos então com uma possibilidade de leitura que o escritor deixou em aberto, deixou ao público.

2. UM MERGULHO EM OSWALD: O EXERCÍCIO INTELECTUAL DE MARCO ZERO, OU O PROJETO DE UM ROMANCE MURALISTA.

2.1 Elaborando um contexto: o mosaico social.

Suponhamos que Oswald, quando dos planos de escrita de *Marco Zero*, se deparasse com a necessidade de se aventurar nos ca-

minhos de um excitante projeto de pesquisa. E, guardado numa gaveta qualquer, deixasse para a posteridade este documento precioso, revelador de elementos da dinâmica de sua escrita, de seu exercício intelectual. O projeto, em verdade, não existe. O narrador que assina estas linhas, à luz de seu repertório sobre o tema, é quem irá criá-lo – projeto que, a despeito de seu caráter imaginário, esbarra nas pistas existentes, não tanto ficcionais quanto interpretativas.

Podemos dizer que o projeto dataria de um dos anos iniciais da década de 1930. Para efeito deste jogo, digamos que seu ano é 1933, já que sua realização, sua pesquisa e escrita, foram desenvolvidas nos anos seguintes e culminaram na publicação tardia do primeiro volume do mural, no ano de 1943. O escritor começaria, talvez, por uma tradicional contextualização de sua problemática, onde, então, tratando da história recente do Brasil, não apenas as ditas revoluções de 1930 e 1932 constariam como fatos relevantes, mas antes disso, menções às crises afloradas no decorrer da década de 1920, em suas diferentes facetas, seriam apontadas. Isto porque, 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 real⁹ que dotariam sua obra do caráter pedagógico que, como apontarei adiante, o mesmo almejava.

Assim, crises morais, religiosas, econômicas, estéticas, enfim, crises de todos os gêneros constroem a atmosfera do romance de Oswald. No plano das conjunturas, “o poder

9 Para Roland Barthes, a singularidade de descrições, de pormenores e detalhes que à primeira vista parecem inúteis ao leitor, na análise estrutural de uma narrativa, assumem importância fundamental. Para o linguista, estes pormenores constituem “os resíduos irredutíveis da análise funcional [e] têm em comum denotarem o que correntemente se chama de ‘real concreto’” (2004, p. 187). Este “real”, para Barthes, é a referência essencial da narrativa histórica, que ignora a infuncionalidade de um pormenor ou de uma descrição, desde que estes denotem “aquilo que se deu”. Para o autor, a literatura realista é aquela que busca continuamente produzir estes “efeitos de real”, pormenores sem funções estruturais, mas que caracterizam o discurso. Na obra de Oswald, considero as descrições e pormenores históricos como “efeitos de real”, justificados por reportarem ao “real concreto”. Ver: BARTHES, Roland. O efeito de real. Em: *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

econômico da burguesia paulista se esvai ante o crack da bolsa e as deliberações do governo central” (ELEUTÉRIO, 1991, p. 8), 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 vadear nos botequins e nas esquinas, sem trabalho, sem perspectiva, diante da “queima do café ordenada pelo governo” (ANDRADE, 1991, p. 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!” (Ibid., p. 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” (Ibid., p. 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 (Ibid., p. 114), para Oswald as causas eram muito mais profundas:

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 dilapidor. 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... (Ibid., p. 115)

Para o autor, o movimento de 30 se fez contra o latifúndio paulista, contra a monocultura

do café e seus mandatários, inconsequentes e egoístas, já que em nada lhes importava a situação do país desde que a champanhe estivesse garantida. 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. Mas se as coisas não vão bem, e a reação de 32 não é uma solução, que há fora da revolução paulista? Para Oswald, “a revolução mundial” (ANDRADE, op. cit., p. 115) – a utopia internacionalista do comunismo.

Mas não só de milionários pobres se faz um contexto de disparidades radicais. As desigualdades também transparecem em questões raciais. E mais de quatro décadas sem escravidão não extinguiram do painel de diálogos afirmações como a de Nicolau Abramonte, que exclamava sobre o mulato da farmácia: “Negro se dá di chicote na boca. Se dá!” (Ibid., p. 110). Também não foram suficientes para aliviar o desânimo do mesmo mulato, Lírio de Piratininga, ao constatar que “os negros tinham derrubado matas, aberto estradas, construído currais e fazendas para serem entregues na terra feita ao imigrante”. A vida do farmacêutico havia de ser lamentável como a noite chuvosa lá de fora, pois era negro, e “os negros pereciam de frio e de fome” (Ibid., p. 105).

A ironia também joga com as idealizações, com a ideia de Brasil veiculada pelo Estado, com o nacionalismo e suas armadilhas. É que de tanto orgulho pela pátria, esqueciam-se todos da condição dos patrícios. Oswald e sua pena não. Oswald denunciava através de suas letras. Na classe escolar criada pelo escritor, todos fixavam os olhos no nacional de “pés sujos, duros de bichos” (Ibid., p. 51) dirigindo-se ao quadro negro. A professora Eufrásia, após ouvir de Diadermino que o motivo de suas faltas é a carência de vestuário básico, manda o menino ir à lousa trans-

crever seu ditado: “O Brasil é o país mais belo e mais rico do mundo”. Mas o menino “apertava o giz sem poder escrever”, e logo estaria “estendido no soalho, com os olhos vidrados” (*Ibid.*, p. 51). O fato não passa em branco, pois um garoto amarelo explica: “Japonese non cai porque traze lanchi” (ANDRADE, op. cit., p. 52).

Assim, nacionais e imigrantes, latifundiários e posseiros, comunistas e conservadores, contracenam num palco repleto de contrastes, ironias e misérias. E de todas, mais do que a coletividade – personagem anunciada por Oswald –, talvez a terra, o chão que intitula o segundo volume do romance, seja o alvo do autor paulista, que engendra uma teia de significados múltiplos com fins precisos.

No segundo volume, 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-ecológicas, políticas, raciais e morais que mancham o belo sonho de progresso das elites brasileiras: preconceitos, provincianismos, violências, perdições, fracassos, embustes” (FERREIRA, 1991, p. 8). 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, op. cit., p. 86).

Quando do anúncio da morte de Idálvio Diadermino pela professora Eufrásia, atrás dela havia um escrito: “O Brasil é o país mais rico do mundo. Seus cursos d’água, seus minérios, suas imensas florestas fazem dele o paraíso na terra” (*Ibid.*, p. 82). Num país

de tantas riquezas, o caboclo e seus filhos estavam fadados a morrer de fome, dando sentido aos versos de Lorca que fecham o primeiro volume do ciclo. Donde há tantos “disputadores da terra” (*Ibid.*, p. 19), que se cumpra a vontade desta, que dá seus frutos para todos.

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.

E os debates de arte, de fato, foram também focos almejados pelo escritor, que em conferência de 1944, realizada na cidade de São Paulo, dizia do segundo volume de *MZ* que este:

(...) estuda um período histórico para São Paulo em debates estéticos e sociais, focaliza o CAM e a SPAM, isto é, o Clube dos Artistas Modernos, de Flávio de Carvalho, e a Sociedade de Arte Moderna, de Lasar Segall, que aqui realizaram, por assim dizer, uma segunda etapa da Semana de Arte de 22 (ANDRADE, 1971, p. 103).

Por meio das discussões de arte e estética, levadas a cabo por alguns dos personagens do mural, Oswald vai nos dando pistas sobre o papel que ele mesmo – como militante, mas sobretudo como escritor –, com seu romance, gostaria de exercer. Intervencionista, a literatura para Oswald poderia assumir sua função pedagógica na sociedade, construindo e desconstruindo ideais e pensamentos.

Em um dos calorosos debates intelectuais criados em *MZ* por Oswald sobre o es-

tado atual da arte, o pintor Carlos provoca o arquiteto Jack: “Mas você está zangado comigo, por quê? Só porque eu provei por A mais B que a pintura tende a normalizar a sua função pedagógica como, aliás, tudo...”, e completa considerando que “as artes verdadeiramente políticas e sociais como a pintura e o romance voltaram à sua normalidade que é ensinar” (ANDRADE, 1991, p. 240). Articulando um conflito de projetos entre vanguardistas estéticos – adeptos dos inúmeros *ismos* criados pela modernidade – e artistas engajados, que encontraram, entre outros, nos murais mexicanos e na literatura social o retorno da função social da arte, Oswald recria literariamente um dos grandes dilemas sobre o qual sua personalidade literária se choca e busca organização. Para a personagem Carlos de Jaert:

O romance depois de Marx deixou as lamúrias psicológicas de Stendhal, de Balzac, de Flaubert para tomar posição frente aos problemas do homem e resolvê-los. Como o quadro! Há uma volta à parábola. O romance passa a moralizar... Como um evangelho... (ANDRADE, op. cit., p. 241)

De fato, a visão exposta no trecho acima parece acolher o projeto ora apresentado. Por meio da literatura, Oswald encontrara um meio de intervenção na sociedade, de transformação social através da proposta de outras ideias, de sentidos alternativos para os grandes debates do Brasil do período. É por este viés que um dos termos utilizados para designar MZ se imbui de significado: o *comício de ideias* elaborado por Oswald é, como na expressão de seu personagem, “dinamite e álgebra ao mesmo tempo” (*Ibid.*, p. 148).

Assim, para entender seu problema, o leitor precisa ter em mente as crises estéticas e políticas que tomaram corpo em fins do século XIX e atravessaram as primeiras décadas do século XX. No Brasil, o descompasso entre as políticas públicas e as carências da população – geradores de tensões sociais – impulsionando a formação de mo-

vimentos políticos, contestações e revoltas, entre as quais sintomáticas são a fundação do Partido Comunista Brasileiro e o movimento tenentista. Em simultâneo, a Semana de Arte Moderna de 1922, simbolizando aos artistas um repensar o Brasil.

Esta última, por sua ligação direta, se afigura ao escritor como grande marco de transformação. É ela quem sinaliza os ventos da mudança para a sensibilidade deste antropófago. Indo além, é ela quem “autoriza” – ao menos no plano imaginário – a utilização de novas concepções e técnicas literárias, sem as quais o escritor não conseguiria tratar das mesmas questões, já que, aos mais ousados da Semana de 22, forma e conteúdo já se mostravam inseparáveis, sendo ambos os aspectos formadores, constitutivos um do outro. O método narrativo de Oswald, aquilo que torna possível a ideia de um romance muralista, os *flashes cinematográficos* transportados para o terreno da literatura, esta forma molda também o conteúdo de seu romance, já que é através desta multiplicidade de focos de sua narrativa que a simultaneidade do real, as diversas facetas – complementares, contraditórias, inexplicáveis – da sociedade abordada, puderam se presenciar no texto de *Marco Zero*, intervindo no caldeirão de pensamentos e expressões de seu tempo – projeto estético e político, fronteiriço, joguete de realidade e ficção.

2.2 Encontrando os problemas: concepções de tempo e espaço.

Mesmo refletindo sobre questões de grande vulto para a história política do Brasil, Oswald estabelece em seu projeto imaginário uma precisa delimitação geográfica, já que seu intuito era apreender os reflexos das referidas crises no cenário paulista que o rodeava. O autor desenvolveu seu método de pesquisa, pois era preciso, aliado ao

seu conhecimento de mundo, sair a campo e investigar de forma mais incisiva as práticas, costumes, ideias e culturas alojadas no interior da porção de terra que chamamos de Estado de São Paulo. Sem ingenuidade, ao construir seu projeto, o autor de *MZ* perceberia que falar do todo lhe era uma tarefa contraproducente, e que para tornar viável seu plano de trabalho, deveria centrar sua atenção em fragmentos da cidade de São Paulo e dos interiores próximos, das regiões rurais que existiam nas redondezas de sua cidade – muitas já conhecidas pelo escritor, que tinha origens ruralistas.

Mas como apreender as “falas, contextos, inquietações de um numeroso e significativo contingente populacional de variada origem e condição social”? (ELEUTÉRIO, 1991, p. 07) Como captar as peculiaridades de um povo multicultural, multiétnico, extremamente heterogêneo? Como montar este mosaico, ou ainda este comício de ideias, a que o autor batizou de *Marco Zero*?

É por meio de vestígios 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, comentário, 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:

Há dez anos que venho trabalhando com o ciclo de romances de *Marco Zero* e somente agora posso entregar ao editor o primeiro volume. 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, p. 06).

E trilhando duras ruas é que Oswald pôde

registrar, em oitenta cadernos de anotações (ELEUTÉRIO, op. cit., p. 07), situações e tipos, caracterizações utilizadas para compor o seu romance. Dez anos, portanto, de trabalho intenso, já que nosso personagem principal buscava fundamentar sua escritura em diálogos e relações retirados da dinâmica social, da realidade observada nas referidas andanças.

Em correspondência com Léo Vaz, Oswald, novamente fazendo menção à sua pesquisa de campo utilizada em *MZ*, aproveita-se do momento para rebater uma antiga crítica do professor em questão, que, dizia Oswald, insinuou “que eu nunca pus os meus ‘mimosos pézinhos’ no sertão”. O polemista continua:

Leia este volume de *Marco Zero* e verá que andei alguns anos entre grileiros, derrubadores de mata, xerifes, etc., e não foi por dilettantismo e sim para ganhar a minha vida. Isso, Léo, não é nenhuma glória. Apenas vocês que fazem uma guerra infernal à arte moderna aproveitam-se de tudo para se darem um grande ar de entendidos, jogando para cima de nós o estulto rótulo de improvisadores e palpiteiros. Vocês é que são uns imperdoáveis preguiçosos mentais... (ANDRADE, 1971, p. 10)

Novamente, a tensão entre o professor universitário – o crítico “profissional” – e o crítico de rodapé, o escritor “palpiteiro”. Para Oswald, sua pessoa não se enquadrava na caracterização de palpiteiro. Muito pelo contrário, já que, diferente do intelectual de gabinete, trilhava caminhos de encontro ao povo. E se suas fontes não são apresentadas ao leitor de forma objetiva, é por conta do efeito que esperava obter com a obra.

Para perceber de forma mais sensível a construção de *Marco Zero*, abandonemos, de resto, a esperança de separar em preto e branco as categorias de realidade e imaginação. Pensemos numa escala, em dois pontos de um círculo pelo qual transita o escritor, ora aproximando-se do que tomamos por realidade concreta, ora flirtando com as ditas ficções. As verdades íntimas vivem no

deslocamento, se alimentam do desejo incontrolável de exprimir.

A ideia de retratar em mural determinada sociedade nos joga contra questões do nível da escolha, de pressupostos acerca de essência, da centralidade; foco e recorte. Como no estudo acadêmico, existe para o romancista a necessidade de determinação das fronteiras e limites de sua escrita, de estabelecer, mesmo que provisoriamente, até que ponto suas considerações se estenderão. Na esteira de Barthes, podemos considerar que, “como a ciência, a literatura é metódica”:

(...) tem os seus programas de pesquisa, que variam conforme as escolas e conforme as épocas (como aliás os da ciência), as suas regras de investigação, por vezes mesmo as suas pretensões experimentais. Como a ciência, a literatura tem a sua moral, certa maneira de extrair, da imagem que ela se propõe do seu próprio ser, as regras do seu fazer e de submeter, consequentemente, os seus empreendimentos a certo espírito de absoluto (BARTHES, 2004, p. 4).

Pontuação, enfim. Há que se ter em mente onde estão os finais, os problemas, as aberturas e as ênfases. As respostas vacilam: onde há exclamação para um primeiro, bem podem se alojar três pontos para um segundo. E desta forma, uma rede de significados vai sendo elaborada tendo em vista uma produção de verdades, a transmissão de uma imagem, de um sentido (para a história, em nosso caso).

Dentre muitos contrastes trabalhados pela escrita oswaldiana, uma dicotomia muito em voga durante o período da primeira república brasileira é inserida e problematizada. Assim como na obra mais famosa de Euclides da Cunha – 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 escritor¹⁰.

Mas se, anteriormente, escritores como Graça Aranha, Monteiro Lobato e o próprio Euclides da Cunha abusavam “da oposição entre *cidade industriosa/campo indolente*”, se na consciência intelectual da época “a idéia do desmembramento da comunidade brasileira em duas sociedades antagônicas e desintonizadas, devendo uma inevitavelmente prevalecer sobre a outra” (SEVCENKO, op. cit., p. 45) predominava, Oswald de Andrade 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, p. 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, p. 83). 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”. Nesta região,

A lama penetrava na sala, na cozinha, nos quartos. Invadia as cadeiras, as mesas, as camas, os travesseiros. E um odor de excremento exalava-se das chácaras, dos campos abertos, dos quintais das casas. As fossas afogadas

10 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.

infiltravam-se para os poços donde a gente bebia. Como as privadas se entupiam repletas, havia merda nas ruas, de animais, de homens, de crianças (ANDRADE, 1991, p. 73).

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.

O rádio, elemento fundamental para a consolidação do nacionalismo, para a redução das distâncias, cumpre também seu papel na problemática interior *versus* capital. Emblemática é a cena de um baile sertanejo:

No soalho mal aceso aqueles pés barreados de areia guiavam as danças ativas, na languidez e na preguiça das canções do campo. Perderam de repente para as reminiscências do rádio da Capital. As grã-finas e os obás entraram no remelexo. Um cordão carnavalesco se formou. Abafou a criação matuta. Os ritmos do Rio e de Buenos Aires tomaram conta do sertão (ANDRADE, 1991, p. 176).

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.

É assim que Bartira, anunciada como fim do mundo, se conecta com os centros urbanos, com o mundo das fábricas e das elites, já que, “para lá do capinzal ficava a estação da via férrea”. O narrador de *MZ* sabe que, numa noite inundada, “ninguém chegaria à

Bartira se não fossem os trilhos retos e luzentes” (ANDRADE, 1991, p. 25). Em efeito contraditório, a linha do trem, portanto, liga os pontos ao mesmo tempo em que projeta uma nova exclusão. Pois neste mundo da velocidade, “fim de linha [do trem] e fim do mundo” (*Ibid.*, p. 25) se confundem, decretando os espaços em que a civilização pode se encontrar.

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” (*Ibid.*, p. 28) e prometer farras e noitadas em bordéis da capital para seus amigos, mesmo vivendo distante da realidade paulistana.

Junto da mobilidade física, as ideias e informações igualmente se locomovem, ampliando as dimensões dos fatos por sobre as terras brasileiras. Mesmo que distorcidas ou escassas de detalhamento, notícias sobre diferentes partes do mundo pipocam na cabeça de caboclos em busca de melhores condições de vida:

- Mecê sabe pra que lado fica a Rússia?
- Não sei. Só se é lá pras banda de Canaéia...
- Diz que na Rússia tão dando terra pros traiadô...
- O outro velho parecia interessar-se.
- Mecê qué me levá inté lá?
- Num sei adonde é... (ANDRADE, 1991, p. 29)

Através de viagens e andanças do litoral à capital, e desta ao interior, os atores sociais do romance transmitem saberes e difundem mitos e utopias entre os trabalhadores rurais. É esta, por exemplo, uma das estratégias de difusão do comunismo utilizada por personagens militantes, como Leonardo Mesa que, em passagem do primeiro volume, recebe “material de propaganda destinado aos bananeiros do litoral” (*Ibid.*, p. 37). Pois se o trem diminuía distâncias entre diferentes localidades e diferentes culturas,

facilitava também o exercício de conscientização idealizado pelos comunistas. Em cena de viagem de segunda classe, no *Expresso Xangai*, “com escarros, fumaças e conversas em todas as línguas, iam todas as raças humanas” (*Ibid.*, p. 29). Junto de um espanhol caolho e de húngaros atléticos, uma “moça franzina e despercebida que ia só no último banco, à aproximação de uma cidade, abriu com energia a janela entravada e atirou em manifestos, para a noite, o sonho militante da Terceira Internacional” (*Ibid.*, p. 30).

Não somente a disposição dos espaços é problematizada pelo escritor. Da mesma forma, 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 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 livro¹¹ 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:

- Estamos aqui fora do tempo, fora da história.
- O diabo é que a História do Brasil de repente

desembesta como um despertador quando aparecem esses aeroplanos que a Ditadura arranjou. E a gente, que podia estar debaixo desta árvore tanto no século XVIII como na era das Descobertas, verifica que existe de fato o cidadão Getúlio Vargas (ANDRADE, 1991, p. 171).

A discussão, que num primeiro momento parecia se enveredar para uma concepção simplista de tempo e história, 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 intellectualidade 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*? Ái 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!
- Para muitos o tempo ainda é luz iluminadora. A existência do tempo físico estaria fora da história do homem, seria anterior a ele, como Deus. A própria luz... (ANDRADE, 1991, p. 171)

Em seguida, Jack de São Cristóvão revela a Carlos de Jaert que tem uma teoria sobre o tempo. Para ele, o tempo é o desgaste, é o “contrário do espaço. É a dimensão negativa. É tudo que nos nega e destrói, desde o pêndulo até a namorada e o credor...”, ao

11 Ver, a título de exemplo, páginas 47 e 172 de *A Revolução Melancólica* e 143 e 239 de *Chão*.

que Carlos ri e responde:

Você para ser importante devia ter nascido antes de Einstein, de Bergson e do romancista do tempo – Proust. Aliás, eu tenho também uma descoberta. O nosso Machado de Assis já falava na duração particular das felicidades e dos suplícios, falava do “tempo não marcado”, dos “relógios do céu”, e afirmava que a “eternidade tem seus pêndulos”. Que grande mulato! (Ibid., p. 172).

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. A “descoberta” de Carlos de Jaert ainda aponta para uma vinculação pouco discutida e/ou percebida. O personagem de Oswald resgata a figura de Machado de Assis como pioneiro na exposição de diferentes durações e tempos em sua obra, ou, ao menos, na observação destes. Assim, o autor de *MZ* indica aquela que hoje é considerada uma das raízes fundamentais da literatura brasileira dita moderna¹² – literatura esta que se caracteriza, dentre outros, pela consciência de sua força de ficcionalização e das virtualidades da linguagem, além do uso de temporalidades não lineares, pela introdução de diferentes planos de tempo nos textos.

É pela presença de elementos como este que aceitar sem maiores problemas a definição de “síntese socialista” dada por Antônio Cândido parece obscurecer o trabalho reflexivo e criativo do autor, deixando a impressão de que *Marco Zero* é a simples junção de militância doutrinária com técnicas modernistas. De fato, estes elementos estão presentes na obra, porém, complexificados pelos conceitos pouco ortodoxos que Oswald utiliza,

bem como pelo aguçado senso de realidade que permeia sua obra. Como busco apontar adiante, o autor deixa espaço para o conflito entre projeto e realização, fornecendo uma matéria aberta para interpretações que vão além da visão marxista partidária.

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, p. 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 (Ibid., p. 80-82). É no observar do relógio parado presente em uma sala de jantar de Formosa, “repleta de santos de todos os tamanhos” (Ibid., p. 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” (Ibid., p. 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.

12 Ver: BARBOSA, op. cit., 1990. Para o renomado crítico, devemos “estabelecer como pórtico [da literatura brasileira moderna] a obra daquele escritor que, publicando até os primeiros anos do século XX, deve ser considerado o nosso primeiro autor de ficção rigorosamente moderno: Machado de Assis” (p. 121).

2.3 Para além/aquém das estruturas, as personagens.

A corrente marxista da história foi, durante décadas, associada ao estudo das estruturas econômicas, que, grande parte das vezes, excluía os atores e indivíduos de um processo histórico, desencarnando as explicações sociais e os relatos historiográficos. Não raro, os conflitos sociais apareciam travestidos em uma eterna batalha entre exploradores e explorados, donde as múltiplas combinações e configurações da sociedade tornavam-se um simples enredo de luta de classes – entendidas estas pela ótica binária *proletariado versus burguesia*.

Oswald não foi um militante político convencional, muito menos um historiador propriamente dito. Suas atitudes e posições auto-intituladas anárquicas lhe renderiam, inclusive, insatisfações para com o Partido Comunista dos anos em que exerceu sua atividade de militância mais intensa¹³. No hipotético projeto de *MZ*, imaginado e anunciado no início deste capítulo, seriam grandes as chances de encontrarmos uma seção teórica trazendo postulados do materialismo histórico, sendo coerente com a ideologia do autor. Porém, se dentro de seu romance exploradores e explorados podem ser encontrados aos montes, a oposição, no entanto, não se mostra tão óbvia. No entender de Maria de Lourdes Eleutério “em espectro muito mais amplo do que os que se dedicam à literatura social, Oswald se debruça em uma constelação de classes” (ELEUTÉRIO, op. cit., p. 8), distinguindo-se dos ortodoxismos partidários e do marxismo simplista comum de sua época. E por este motivo mesmo, *Marco Zero* possui “um conteúdo sujeito a postulados histórico-filosóficos que desmoronam sucessivamente” (FERREIRA, 1991, p. 9), alimentando constantemente o conflito entre concepção e realização. Assim,

se o autor idealiza a denúncia da exploração, dividindo a sociedade entre posseiros e proprietários (como o título do capítulo inicial d’*A Revolução Melancólica* nos revela), as situações observadas em sua “pesquisa de campo”, transpostas para o romance, diluem a força da separação, apontando para os usos do poder em suas facetas mais simplórias, ao rés do chão. Da mesma forma, se a ideia inicial almejava um caráter pedagógico e militante do comunismo, tampouco se convence o leitor de que os comunistas sejam os mais bem capacitados para pensar novos rumos para o país. Pelo contrário, e como veremos, suas críticas parecem se estender também aos colegas de partido – quando não autocríticas.

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

13 Sobre os anos de militância comunista de Oswald, ver o capítulo Com Pagu nesta selva selvagem, em FONSECA, op. cit., p. 222.

baralho desbotado e sujo Idílio Moscovão, o farmacêutico Piratininga, dois sírios e um viajante nacional" (ANDRADE, 1991, p. 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!" (Ibid., p. 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:

No criado, no chofer, no lavrador, no jardineiro, no comerciante, no pescador ou no burocrata... ou no milionário, enfim, em qualquer ramo em que se desenvolva sua aparente atividade, está o técnico, o militar, o sociólogo, o polígrafo, o informante e o repórter a estudar, a inquirir, a observar e a transmitir memórias, relatórios e estatísticas para a sede desse formidável quartel-general que, em Tóquio, prepara a maior guerra de conquista de que a história humana jamais teve idéia (ANDRADE, 1991, p. 22).

De teor conspiratório, o trecho pertence a apenas um dos inúmeros artigos escritos pelo farmacêutico, que trocava injeções e remédios por espaços no jornal *A voz de Jurema* (Ibid., p. 96). E foi o turco Salim Abara quem o convenceu: "Essa raça non bresta, Lírio! Juga bra falência negociante nacional" (Ibid., p. 109). Vítimas de preconceitos e injustiças são em *Marco Zero* também os veículos dos estigmas sociais.

Desta forma, o índio Antônio Cristo, quando questionado sobre os baianos, recendendo a pinga, considerou: "São forte, mas não gosta muito de trabaíá. Tá costumado co'a fartura" (ANDRADE, 1991, p. 56), "pra não carpi diz que fica doente..." (Ibid., p. 57). Constatação elaborada sobre a base da oposição nacional/imigrante, argumento que servirá ainda aos fazendeiros para desqualificar o indígena.

Repleto de tensões, o mural oswaldiano joga com o senso-comum, fazendo desenca-

dear 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, p. 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, com quem desabafa:

A senhora já viu que desaforo! Vem uma mendiga pedi um prato de comida na porta, e o coroné faiz ela entrá na cozinha. A senhora acredita que ela bebeu o meio litro de leite que eu separei no canecão pra Bélica, com a canjica do Majó? Vá comê no hoter e dormi no arbergue noturno! (Ibid., p. 42)

A autoridade da cozinheira já fora anunciada num momento anterior ao episódio citado, 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!” (Ibid., p. 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.

A cumplicidade pode ser percebida também pelos jogos de sedução e as relações sexuais entre patrões e empregadas, insinuadas ao longo da obra ora de forma violenta (física ou simbolicamente), ora consensual, e mesmo com a oferta de resistência em alguns casos, como o de Felícia Benjamin¹⁴. Filha de pastor protestante, a empregada, resistindo aos abusos sexuais do Major, ouve aos choros a ameaça do patrão – “Cretina! Você me paga!” –, que se retira do aposento. A situação, que aqui narrada possui um caráter dramático, no mural de Oswald se aproxima de um efeito burlesco, causando ao leitor a impressão de que este é um dos pequenos conflitos familiares de pouca importância que se repetem nas intimidades dos lares.

Por fim, é sobretudo por seu inventário linguístico – aqui entendido como a listagem de diferentes formas da oralidade, observadas pelo escritor na fala dos diferentes

grupos sociais – que Oswald cria a maior tensão entre o conteúdo da obra e a concepção que previamente a envolvia. Uma avaliação diacrônica do itinerário de letras oswaldiano pode sugerir que “estilizar o erro grammatical (...) implicava um ataque ideológico contra os aspectos cultos da língua, denunciando-os como artificiais e excludentes” (SILVA, 2006, p. 43) – ataque realizado pelo escritor em sua produção poética e levado adiante ao longo de seu trajeto intelectual. Na obra em exame, 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 morré co'a casa limpia!” (ANDRADE, 1991, p. 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. Igualmente, o imigrante japonês também é retratado através de suas variações linguís-

14 Ver, a título de exemplo, p.72, 73 e 257 de Chão. O episódio envolvendo Felícia Benjamin se encontra na página 45 do mesmo volume.

ticas, diferenciando-se do nacional pela fala: “Mal nô faz, sinhô, nô? Dexa saco, dexa dinheiro poco” (ANDRADE, 1991, p. 23). Turcos e sírios, com suas ênfases na sonoridade da letra B: “Bocê estraga pano! Dá brajuízo!” (Ibid., p. 133). 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.

E não apenas os imigrantes possuem suas especificidades respeitadas, mas também o caboclo nacional adquire voz em inúmeros momentos:

Tô percisano duns dinheirinho e duns gênor.
Meu arroizinho tá bão, tá encanando bem.
Perciso duns mantimento pra coiêta. O sinhô
pode me arranjá com Nhô Salim. Depois eu
vendo o arroiz pra ele mermo (Ibid., p. 23).

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, é evidente, 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:

Há grandes lutas no espaço e você não sabe!
Você vive? Não! Você escorrega, você permanece na superfície lisa da matéria! É por isso que você não entende os fracassados. Você não comprehende os poetas iluminados pela dor da consciência. Como é que se adquirir o estado poético? Não é pondo em foco

as forças do ser inconsciente, libertadas da censura. Essas forças são neutras e portanto sem debate e sem drama. Ao contrário. Tudo gira em torno do ato frustrado. Tudo gira em torno da consciência roubada. No minuto humano em que a soma das esperanças, dos anseios e dos gestos dá zero é que começa a funcionar a poesia. É que começa a funcionar a raiva. Poesia é fúria! É quando a consciência intervém. Não a consciência social, cristã, conspurcada pela ética interessada dos confessionários, sejam eles públicos ou privados. Não Alberto de Saxe, é a consciência do primata, a única que cria direitos e suprime deveres! (ANDRADE, 1991, p. 30).

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:

(...) é uma abdicação essa fraseologia empafiada que vocês usam na propaganda, chamando “camponês” o nosso caipira. Nem traduzir vocês sabem... O comunismo teve aqui um erro inicial, quando foi fundado pelo intendente Brandão o Bloco Operário e Camponês. Isso não é e nunca será brasileiro... Os nossos marxistas bisonhos não passam duns importadores de idéias feitas, frases feitas, de imperialismos feitos! Tenho medo de que o comunista brasileiro saia uma contrafação repugnante e inútil como foi o positivista da Primeira República (...) (ANDRADE, 1991, p. 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, junto de nomes como Raul Bopp e Tarsila do Amaral, propõe desentranhar de nossa cultura elementos autênticos de brasiliade, 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 (FONSECA, op. cit., p. 302).

Por essas e outras, parece-me impossível qualificar Oswald em rótulos fechados, ou definir seus modos de agir e de pensar. A crítica ao Partido Comunista é intensificada pela avaliação do narrador da obra, que encontra uma crise de sectarismo obreiro nos idos da década de 1930 – mais um dos motivos, possivelmente, de seu afastamento da organização política. No exame da personagem, “tinha havido um momento em que um estivador que ganhasse mais e se vestisse melhor era posto sob suspeita de adesão à burguesia” (ANDRADE, op. cit., p. 274).

Que a *Antropofagia* retomada nos anos seguintes pelo escritor voltava a ser uma opção no mosaico filosófico do modernis-

ta, sinais de *MZ* nos alertam. Os debates do romance histórico reavalam o papel das contribuições do próprio Oswald dentro do movimento modernista da década de 1920:

No meio do movimento modernista apareceu alguma coisa tão rica e tão fecunda que até hoje admite várias interpretações. Politicamente, a Antropofagia pode ser considerada como a primeira reação consciente contra os imperialismos que ameaçam até hoje a nossa independência. Basta dizer que ela propunha uma reforma do calendário nacional. Nossa ano I seria o da devoração do Bispo Sardinha pelos índios Caetés, na Bahia (Ibid., p. 210).

Assim, resgatando a riqueza de seu antigo manifesto, o autor se distancia de posicionamentos ortodoxos, ressaltando a amplitude das possibilidades interpretativas da Antropofagia. Nem portas fechadas, nem importação irrestrita: a Antropofagia oswaldiana se apropria dos objetos de importação, transformando-os em objetos de exportação, ressignificados. Será *Marco Zero* um produto do movimento antropofágico?

2.4 Uma história inacabada: juntando as partes do mosaico.

O subtítulo apresentado indica uma característica que se realiza de duas formas na narrativa de *Marco Zero*. Num primeiro momento, anunciada como um ciclo de cinco romances, a obra de Oswald chega ao público apenas em seus dois primeiros volumes, abandonados os planos de publicação e escrita dos três livros restantes. O romance mural andradiano deixou, assim, um vazio conclusivo. O segundo plano, no entanto, diz respeito à natureza mesma do conhecimento histórico e social e, em certo sentido, de todo o conhecimento já obtido: inacabados são sempre os saberes humanos, já que dotados de historicidade e abertos às novas evidências e vestígios, ao mundo das possibilidades.

Se considerarmos o extrato histórico (observado no início deste capítulo) do romance de Oswald, uma primeira característica de contraste com as histórias produzidas por historiadores pode ser identificada: é recente, principalmente no que se refere ao Brasil, o interesse e a legitimidade da comunidade historiadora pelo falar do passado imediato, do tempo presente¹⁵. Se *Marco Zero* é obra de tese, no sentido de que constrói significados para a história de São Paulo e se utiliza de modelos de elaboração de enredo intimamente ligados com uma interpretação histórica, Oswald realizou uma escrita ousada, alternativa; escrita que os “homens de veludo”, referidos na carta a Lobato, não se permitiriam realizar. Mais ainda, se nas cenas do romance há uma preocupação com os modos de vida comuns, com as relações pessoais, com as mesquinharias cotidianas, é porque aí reside mais um *insight* histórico: nem só de processos abstratos é que se faz uma sociedade. O papel de tais *insights* no pensamento histórico oswaldiano é algo a ser examinado de forma mais atenta, mas por conter elementos como estes é que podemos encontrar considerações tais como a de Eleutério:

O romance histórico que ele produz mostra sua preocupação com a micro-história, com a história dita do cotidiano, em evidência hoje. Mostra sua acuidade em negar a história oficial e contar, nessa inquietante ficção, outra história, ou outras histórias; já que ele faz história oral, história dos vencidos... (ELEUTÉRIO, 1991, p. 11).

Independente de uma concordância ou discordância em relação ao teor da citação, cabe pensar nas propostas e sugestões do autor do mural, avaliando contribuições para um *pensar a história*, pensar suas potencialidades. Mas se a história contada em MZ pode ser dita diferente, a que história, primeiramente, Oswald tece suas críticas e,

enfim, que história propõe? Se Oswald pode ser considerado, para alguns autores, um tipo específico de historiador inovador, há que se pensar qual é a *história oficial* de seu momento.

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.

O Grupo Escolar descrito pelo autor, por sua localização interiorana distante dos centros urbanos,

(...) era um centro de interesse rural. A produção agrícola da zona pendia nos mapas coloridos da Secretaria da Agricultura do Estado de São Paulo, indicando estatísticas, propondo processos de plantio, ilustrando fases da cultura, a embalagem e o transporte (ANDRADE, 1991, p. 50).

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, p. 50), quando o imigrante japonês não havia ainda formado seus “quistos raciais”, era agora o

¹⁵ Sobre o desenvolvimento do debate acerca da História do Tempo Presente, ver PÓRTO JR., Gilson. História do Tempo Presente. Bauru, SP: Edusc, 2007.

quartel que abrigava “uma tropa de choque da nacionalidade”, como sugeria a diretora, pedindo ao professorado que se fizesse uma “chamada patriótica”...

- Kioto Nassura...
- Sou basirera...
- Sakueto Sakuragi...
- Sou basirero...
- Jesué dos Santos.
- Sou piracicabano!
- Josefa Antunes.
- Sou brasileira.
- Massau Muraoka...

O pequenino bonzo de gravura fitava a professora com olhos entreabertos e longos.

- Massau, você sabe que também é brasileiro? Você é paulista, diga, vamos! Diga só para contentar a Dona Eufrásia.

O menino estourou em lágrimas ante a sala surpresa. A professora deixou a chamada e começou a aula de Instrução Moral e Cívica (Ibid., p. 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. Coerente com isto, quando a professora Dulcina expressa sua dúvida se indagando sobre o que fora a Coluna Prestes, o oficial do exército que travava diálogo com o grupo responde prontamente: “Isso é História do Brasil, menina, e da melhor!”, para, em seguida, voltando-se para a ex-diretora e agora deputada pela Câmara Paulista, continuar a explanação:

História que a senhora e suas colegas nunca ensinaram nas escolas, porque muita gente tem interesse em ocultar essa fase de puro idealismo da revolução brasileira. Há pouco, a senhora dissertava sobre o idealismo do movimento armado de dois anos atrás, onde não foi possível distinguir o sonho liberal propriamente dito, e os interesses de uma classe que se viu arruinada pela queda dos preços do café. Mas nós, que tínhamos nós a defender, senão um ideal diamantino, quando éramos cadetes em 22? A senhora é uma revolucionária de ontem e foi paga da sua quota de idealismo com uma poltrona no parlamento paulista. Mas nós somos revolucionários desde 22. Estamos em 34 (ANDRADE,

DE, 1991, p. 137).

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. “Eu nunca ouvi falar nisso! – exclamou Pichorra” (ANDRADE, 1991, p. 140), simbolizando uma classe sem prestígio.

Da mesma forma, a identidade regional, também pautada em mitos e legitimações do poder, é igualmente trabalhada através da história. Afinal, “comemorar São Paulo é falar de São Paulo das Bandeiras!” (ANDRADE, op. cit., p. 49). A escola, ignorando demandas sociais de inclusão, veicula a ideia de que falar de São Paulo é “cantar os feitos heróicos desses homens que vararam os rios desconhecidos e misteriosos. Eles avançavam numa terra onde só havia, como disse Bilac, um tropel de índios e de feras!” (Ibid., p.49).

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 pilhária, 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, provincialismos, violências, perdições, fracassos, embustes (...) prevalecem sobre todas as utopias: um Brasil melancólico, um eldorado fracassado” (FERREIRA, 1991, p. 8).

Se a poesia *Pau-Brasil* (ANDRADE, 1998) reescrevia a história colonial invertendo os pólos entre colonizado e colonizador, declarando o erro do português¹⁶, 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.

É nos domínios da farsa que Oswald interpreta a Revolução de 32, na qual soldados voluntários realizam concentração à base de chopes, bolinho de bacalhau e balas de coco (ANDRADE, 1991, p 158). Numa inversão irônica, “na parada militar que ia ser a batalha santa do café, a fazendeira”, alheia ao significado de um confronto armado, “tirava as cores mais vivas do seu velho guarda-roupa, enfaixava as gorduras” e aparecia na Casa do Soldado, “num besunto de rouge e de batom” (Ibid., p. 160). Uma guerra organizada em prol dos interesses individuais e das vaidades dos sujeitos envolvidos, donde

batalhões inteiros se perdem pelo caminho (Ibid., p. 162) e estudantes da Faculdade de Direito de São Paulo, sábios de suas razões, crêem numa luta contra Getúlio, pois este não estudou na instituição que os acolhe (Ibid., p 164).

Como farsa, como zombaria, 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” (Ibid., p. 166). Na guerra civil descrita por Oswald, não é a tragédia ou o drama que prevalecem, pois mesmo com a presença da morte, o cômico surge nas situações imaginadas:

Foi um tiro só, aqui na garganta! O besta
pois a cabeça pra fora. Inté parou a guerra. A
paulistada saíro todos correndo da trincheira
para acudi o morto e os carioca do outro
lado garraro espiá. Esquecer de dá otro tiro.
Ninguém tava costumado! (ANDRADE, 1991,
p. 167)

Num país – criado literariamente por Oswald, Brasil do escritor – onde soldados queimam a casa de inocentes por pura brincadeira (Ibid., p. 210), onde moças são bolinadas na igreja durante o sermão (Ibid., p. 243), onde um “sem-vergonha, um boêmio, [que] só dava pancada, miséria e desgraça à família” vai parar “numa mesa do necrotério, pela causa de todos os pobres do mundo” (Ibid., p. 247), a forma encontrada por Oswald para expressar sua brasiliade não poderia ser outra que não a comédia.

Num país de fartura – “farturão de terra, farturão de pinga, farturão de muié” (Ibid., p. 28) –, há uma “gente bichada e miserável (...) vivendo de pequenos serviços e grandes lazeres” (ANDRADE, 1991, p. 169), suja de argila no rosto, mas com vestido de gala. Num país onde a igreja é um banco (Ibid.,

16 Como no famoso poema de Oswald, “erro de português”: Quando o português chegou/Debaixo de uma bruta chuva/
Vestiu o índio/Que pena!/Fosse uma manhã de sol/O índio tinha desrido/O português. Ver: ANDRADE, Oswald. Poesias Reunidas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972, p. 115.

p. 227), somente a religião consola um povo que não conserva sua dignidade nem seus direitos. Num país em que mesmo o integralista, defensor dos elementos e credos nacionais, quando chega a hora de dar trabalho a alguém, chama um estrangeiro (*Ibid.*, p. 199), é somente a farsa que predomina, é a ironia, é a comédia que explica nossos passos errantes.

Irônico, sobretudo, é que nas páginas de um antigo desbravador de nosso modernismo, homem que converteu seu poder retórico em prol do combate ao passadismo, nas páginas de um “vira-latas” do modernismo, a epígrafe de seu último romance venha dos confins mais ordeiros do parnasianismo. É com as palavras de Olavo Bilac – inscritas no início do romance muralista de Oswald – que uma última ironia é constatada: nem toda comédia serve ao riso. Há sempre aquela que, por ridícula que seja, não nos faz rir, é fruto amargo de melancolia.

Criança...
...nunca, nunca verás nenhum
País como este.

Considerações finais: um desfecho provisório.

O *Manifesto Futurista* de Filippo Tomaso Marinetti, publicado em 1909 na Itália, prega, entre outras questões, o combate ao academicismo e o culto às palavras em liberdade. Oswald, por influência ou não de seu colega de letras italiano, ao longo de seu itinerário, demonstra por diversas vezes desconfiança – quando não desgosto – pelas instituições acadêmicas. Não são raros os ataques dirigidos às academias, bem como às condutas de “seriedade” assumidas pelos acadêmicos, sejam universitários ou integrantes da Academia Brasileira de Letras. A tensão explorada no primeiro capítulo deste trabalho, conflito de gerações críticas, exem-

plifica de alguma forma estas ligeiras observações.

Na visão provocadora do escritor, há gente boa e simples que “confunde sério com cacete” (ANDRADE, 1971, p. 42). Descompasso entre sua formação “não especializada” e aquela exigida pelas instituições de saber oficiais, Oswald não distingua sua postura cotidiana da postura que imprimia em seus textos, nem se utilizava da “maquilagem da sisudez nem o guarda-roupa da profundidade” (*Ibid.*, p. 42). Entre o escritor e seu mais famoso crítico, Antônio Cândido – mais tarde viriam a ser grandes amigos –, houve uma divergência fundamental, a que tentei pincelar neste trabalho, concernente aos usos e às formas de transmissão do conhecimento.

O discurso literário, para Oswald – ou, ao menos, em período determinado de sua carreira, privilegiado neste estudo – não constituía mero objeto estético, “prazer da burguesia dos salões”, estreita vaidade pessoal. Pelo contrário, a literatura oswaldiana se queria como elemento vivo da sociedade, interferência nos debates e processos em curso. Por este motivo, o autor assinalava “que MZ era produto da pesquisa objetiva da realidade” (FERREIRA, 1996, p. 26), dotando seu romance de legitimidade enquanto forma de conhecimento possível e preciso sobre a realidade, inclusive histórica. À luz da ideia, compreendemos os motivos de Eleutério em “indagar a razão pela qual a literatura chega até nós como objeto de lazer e não de reflexão” (ELEUTÉRIO, 1989, p. 15), ou a consideração de Albuquerque, em defesa do pensarmos com a literatura, não contra ela (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007, p. 12). A literatura, para muitos, não é distração, mas um convite à reflexão.

Antônio Celso Ferreira considera que, com as mudanças tecnológicas, políticas e psicológicas vividas no período que marca a passagem do século XIX para o XX, estudos

de ciências humanas, manifestos políticos e expressões artísticas e literárias do momento transparecem uma busca pela “reintegração das experiências humanas num quadro abrangente” (FERREIRA, op. cit., p. 42). É neste contexto que Ferreira entende o *romance mural* de Oswald, inserindo o escritor na agenda dos “novos românticos”, “que saíam pelo mundo com câmeras e outras máquinas, no galope dos ‘carros sem cavalos’” (Ibid., p. 43). Ferreira encontra na produção oswaldiana traços românticos, traços de um “novo romantismo”. Gestos biográficos, por sua vez, talvez nos ajudem a entender um pouco mais esta afirmação, junto do que o escritor apresentou em seus textos, especialmente no romance aqui analisado.

Maria Augusta Fonseca, em sua biografia de Oswald, considera que o gosto deste pelos livros começa com *Os Miseráveis*, de Victor Hugo. Antes disso, porém, já era o menino Oswald um leitor, e em sua infância, “um dos livros que mais o impressiona (...) é *Carlos Magno e os doze pares de França*” (FONSECA, op. cit., p. 48). Os românticos, num primeiro momento, são as influências decisivas para o encaminhamento de Oswald no mundo das letras, além da “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” (Ibid., p. 48).

A recriação ficcional de eventos, personagens e cenários tidos como reais exerceu um fascínio em Oswald desde suas primeiras leituras. Quando criança, a história cheava 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, op. cit., p. 93). Este “vira-latas” do modernismo, em sua inquietude radical, vagava pelas ruas habitando espaços, mas vagava também pelos discursos, ziguezagueando por limites rígidos, porém não intransponíveis. Assim, história, memória e poesia são elementos que se cruzam e se interpenetram no mosaico de ironias oswaldiano.

Para Temístocles Cesar, no Instituto Histórico Geográfico Brasileiro do século XIX, “historiadores e poetas digladiam para saber o que é a história (seria uma memória da nação?), qual seu objeto (o passado ou o presente de D. Pedro II?), mas também para definirem suas identidades (ser historiador ou ser poeta? Ou é possível ser ambos?)” (CEZAR, 2004, p. 46). A hipótese do autor, na qual deposito confiança, é a de que, em se tratando de Brasil, “não é possível, no começo da década de 1850, abstrair elementos poéticos presentes no discurso histórico, nem os elementos históricos do discurso poético” (Ibid., p. 54). Nomes reconhecidos do romantismo brasileiro, como Gonçalves Magalhães e José de Alencar, em um tempo de fronteiras frágeis, transitaram de um lado para o outro, discurso histórico e literário, com relativa agilidade. Neste romantismo que funde e confunde história e poesia – romantismo este que, em sua fase adulta, o escritor criticou e diminuiu –, Oswald bebeu. Seja na literatura nacional ou estrangeira, Oswald de Andrade, em sua infância e adolescência, devorou livros que percorriam pelos caminhos da história fazendo poesia.

Este debate não está confinado na escrita oitocentista. Contudo, como nos alerta Keith Jenkins, a discussão visando definir/encarregar o discurso histórico em arte ou ciên-

cia – como se estas fossem excludentes ou opostas –, é desgastada, pois não temos motivos para separarmos ciência de arte, arte de ciência (JENKINS, 2009, p. 88). O que podemos apontar aqui, contudo, é a predileção de Oswald (nunca como um todo coerente, mas sim em momentos específicos de sua experiência) por uma literatura que, na linha imaginária que une e separa a realidade da ficção, tende a flertar em muito com o ponto referente à primeira. Daí sua fonte de inspiração em Euclides da Cunha, com sua literatura realista d'Os Sertões. Daí também o gosto pelas subversões históricas, pois para Oswald, a literatura é fonte de reflexão, e não um passatempo frívolo. Sua obra poética se empenha em construir uma nova História do Brasil. *Marco Zero*, da mesma forma, reescreve uma história que o autor julgava insuficiente, quando não mentirosa.

A história veiculada em suas linhas trabalha com a dispersão espacial e temporal, com a fragmentação da realidade, com a explosão dos fatos em migalhas rotineiras e banais. Oswald, diferente de muitos historiadores profissionais de seu tempo, não pensava – ao menos, não pensava sempre – na história como um mero reflexo dos processos econômicos, nem como consequência de atos individuais de alguns poucos homens de fama. O autor de *MZ* via na história uma profusão de pequenos acontecimentos, de sujeitos ativos em perpétua transformação – presos em seus micro-cosmos, porém livres dentro destes mesmos pequenos espaços. Já para Oswald, as personagens interferiam no processo histórico, mesmo que este escapasse do controle de cada um, individualmente. Por conta disso, a realidade é sempre mais complexa do que nos parece, e se a tentação é dividir a sociedade entre explorados e exploradores, no rés do chão, há sempre um “explorado” explorando, um poder difuso sendo exercido.

No pensamento de Oswald, nas linhas

e entrelinhas de seu discurso, fazer história não é necessariamente voltar os olhos para passados míticos, para tempos imemoriais. Não é somente nas histórias de um território pré-colombiano, ou nas entranhas de um Brasil colonial, que podemos encontrar motivos de reflexão histórica. O passado recente, mesmo aquele por nós vivido, é também fonte para o discurso histórico, e pode revelar ou sugerir algo em suas experiências. A literatura, assim, muito além de uma fonte de pesquisa, pode conter diversos *insights* úteis ao historiador – já que é também uma forma original de interpretar a realidade –, cabendo a este explorá-la em suas riquezas, em suas construções.

E se falamos em construções verbais, como ignorar as figuras de linguagem e os modelos de interpretação que se expressam nos discursos? O autor de *MZ*, por meio da ironia, passa ao leitor uma interpretação viva da realidade (histórica) brasileira. Pela sugestão irônica, Oswald escreve uma história de farsa e melancolia, já que a realidade está sempre a dar rasteiras nos ideais, nas moralidades, nas projeções de futuro... A ironia, como figura de linguagem privilegiada, conta uma história do que *não foi*, antes de asseverar aquilo que se deu. O Brasil, para Oswald, é um país que não resolveu seus problemas agrários, econômicos, morais, não acabou com os preconceitos raciais, não reformou suas instituições. País que, por fim, e resgatando a utopia de esquerda, não fez a sua revolução. E através dos contrários – que escapa da ironia para tornar-se melancólico – que Oswald interpreta o passado recente de São Paulo e da nação.

Utilizando novamente das palavras de Jenkins, podemos dizer que “a história sempre dá nova feição às coisas. Ela muda ou exagera aspectos do passado”. Mais ainda,

ao traduzir o passado em termos modernos e usar conhecimentos que talvez não estivessem disponíveis antes, o historiador desco-

bre não só o que foi esquecido sobre o passado, mas também “reconstitui” coisas que, antes, nunca estiveram constituídas como tal” (JENKINS, 2009, p. 34).

Meu empenho se deu no sentido de criar um discurso coerente sobre os vestígios de um passado que, através de subjetividades múltiplas, escolhi. Mas os critérios de coerência são também subjetivos, ligados às mais diversas formas de conhecimento que cada um incorpora na intimidade da razão. A história, este “discurso cambiante e problemático, tendo como pretexto um aspecto do mundo, o passado” (Ibid., p. 52), eu a comprehendo de forma diversa daquela que, parece-me, o consenso dita. Mas todo consenso, mesmo que (e ele sempre o é) temporário, “é alcançado quando as vozes dominantes conseguem silenciar outras” (JENKINS, 2009, p. 43). Os exageros que, porventura, o leitor encontrou em meu texto, são os silêncios que eu guardava – silêncios que não consigo reter.

Se a imaginação histórica dos sujeitos aparece nos mais diversos discursos, nas mais diversas expressões, e se o discurso histórico é usado e abusado nos diferentes âmbitos sociais, estudarmos as narrativas literárias e suas histórias, as histórias feitas pelo jornalismo, pelas pessoas “comuns”, é também uma tarefa imprescindível, pois através destas muitas histórias é que (de) formamos nossas imagens do passado. Com esta monografia, espero ter apontando para esta necessidade, para este espaço em construção.

Todo trabalho acadêmico (ao menos aqueles das chamadas “ciências humanas”), fala muito das fontes e livros utilizados na pesquisa, mas fala também do indivíduo que o expõe. Alguns, de forma legítima, omitem suas sombras do discurso que engendram. Não compartilho desta opção. Este trabalho, antes de qualquer crítica, satisfez parcialmente minha fome de reflexão, mi-

nha vontade de pensar sobre aquilo que vivencio e experimento no dia-a-dia. Prestes a me tornar um “historiador profissional”, a angústia de não ter uma imagem clara do ofício a que me proponho continua martelando em minha cabeça. Refletir, mesmo que de forma simplória, sobre as questões levantadas neste trabalho, possibilitou-me configurar algumas das posições em que, desajeitado, eu vinha me colocando.

É que se a história “está fadada a ser problemática, pois se trata de um termo e um discurso em litígio, com diferentes significados para diferentes grupos” (Ibid., p. 41), uma resposta possível para aquela pergunta que me acompanhou ao longo dos últimos quatro anos pode ser esboçada. Que motivos levavam meus pais, no já distante ano de 2008, a crerem que se debruçar sobre uma porção de livros de história não era verdadeiramente estudar? Minha resposta a esta pergunta, vem acompanhada de minha visão particular do ofício do historiador.

Meus pais, assim como muita gente boa e simples, vêem a história como (mais) uma literatura. Não estão errados, pois, novamente com Jenkins, a pergunta a se fazer é “*para quem é a história?*”, e não “*o que é a história?*”. Para eles, e mesmo para mim, a história não passa de mais uma forma de falar das coisas do mundo, sem grandes pretensões, sem muitas utilidades práticas. A velha distinção entre história e estória, para nós – pai, mãe e filho – não existe. Divergimos, porém, quando a questão é a importância da literatura. Para eles, a literatura é um passatempo extravagante, prazer excêntrico e, por isso, ler história não guardava semelhança com a ideia que faziam de estudar – prática laboriosa e exigente, com fins práticos, na maioria das vezes. Para mim, a literatura, e junto dela a história, é a forma fundamental de exercício criativo, perceptivo, libertador. É

por meio dela que, em meus estudos (onde busco também o prazer), transformo minha sensibilidade para com o mundo, e sentir o mundo não é coisa pouca, não é coisa menor. A forma pela qual expus esta pesquisa, se não foi a melhor, foi a mais sincera: foi a forma que encontrei.

Por fim, é através da linguagem dos grandes ícones do modernismo brasileiro, aqueles que dividem a cena de nosso mito modernista, que exponho minha visão sobre o ofício do historiador.

Comecemos por Oswald, para quem “o tempo só existe quando qualquer acontecimento o torna presente e atual (...), precisa ser iluminado. Então num minuto a gente vive o conteúdo de séculos” (ANDRADE, 1991, p. 172). Desta consideração, guardemos que o texto histórico, encarado como acontecimento, pode nos fazer viver mais, viver uma miríade de tempos, ter uma vida mais intensa, experimentando sensações que, na rotina do presente, não poderíamos ter. Mário de Andrade, por sua vez, considera que “o passado é lição para meditar, não para reproduzir” (ANDRADE, s/d, p. 29). Fora do contexto, em meu mosaico pessoal, as duas passagens servem para nos indicar um possível trabalho do historiador, quando este se põe a escrever: o texto histórico pode nos fazer experimentar e refletir séculos de conteúdo, nos fazer viver mais, mas nunca reviver o passado. O texto do historiador constrói um tempo que é só dele, que vivemos através dele. Mas as coisas de outrora – fiquemos com a imagem deste pequenino poema –, não as revivemos, são lições para meditar.

Caso bem sucedido, este trabalho contribui para uma reflexão sobre o passado – reflexão esta que altera a sensibilidade presente –, e possibilitou que o leitor tenha vivido um pouco mais, de forma mais intensa. De minha parte, não quero discordar das altas expressões historiográficas,

ou combater uma história que não é a minha. O que busco é muito menos, e é muito mais. Como já escrito por um vira-latas bem humorado, apenas “enfezei em ser eu mesmo” (ANDRADE, 1971, p. 11). Bom ou mau, historiador ou poeta, mas eu.

FONTES:

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

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

_____. **Pau-Brasil**. São Paulo: Globo, 1998.

_____. **Poesias Reunidas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

_____. **Aspectos da Pintura Através de “Marco Zero”**. In: **Ponta de lança**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

_____. **Carta a Monteiro Lobo**. In: **Ponta de lança**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

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

_____. **O caminho percorrido** (Conferência pronunciada em Belo Horizonte). In: **Ponta de lança**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

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

REFERÊNCIAS:

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **História: a arte de inventar o passado.** Ensaios sobre teoria da história. Bauru, SP: Edusc, 2007.

ANDRADE, Mário de. *Paulicéia desvairada*. In: **Poesias completas**. São Paulo: Livraria Martins Editora, s/d.

BANN, Stephen. **As invenções da história:** ensaios sobre a representação do passado. São Paulo: Ed. da Unesp, 1994.

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

BARTHES, Roland. **O rumor da língua.** São Paulo: Martins Fontes, 2004.

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

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

CANDIDO, Antonio; CASTELLO, J. Adelardo. **Presença da literatura brasileira:** história e crítica. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005, 14^a ed.

CERTEAU, Michel de. *A operação historiográfica*. In: **A escrita da história.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

CEZAR, Temístocles. *Presentismo, memória e poesia. Noções da escrita da História no Brasil otocentista*. In: PESAVENTO, Sandra Jatahy (org.). **Escrita, linguagem, objetos:** leituras de história cultural. Bauru, SP: EDUSC, 2004.

ELEUTÉRIO, Maria de Lourdes. **Oswald: itinerário de um homem sem profissão.** Campinas: Editora da UNICAMP, 1989.

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

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

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

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

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

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

FOUCAULT, Michel. *Nietzsche, Freud e Marx*. In: **Diálogo sobre os Prazeres do Sexo.** São Paulo: Landy, 2005.

GAY, Peter. **O Estilo na História.** São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

HARDMAN, Francisco F. *Antigos Modernistas*. In: NOVAES, Adauto (org.). **Tempo e História.** São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

JENKINS, Keith. **A História repensada.** São Paulo: Contexto, 2009.

MARTINS, Wilson. **A Crítica Literária no**

Brasil. Rio de Janeiro, RJ: Livraria Francisco Alves Editora, 2002.

. **História da inteligência brasileira:** volume 6: 1915-1933. 3^a edição. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2010.

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

PÔRTO JR., Gilson. **História do Tempo Presente.** Bauru, SP: Edusc, 2007.

SCHWARTZ, Jorge. **Vanguarda e cosmopolitismo na década de 20:** Oliverio Gi-rondo e Oswald de Andrade. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1983.

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.

VEYNE, Paul. **Como se escreve a história;** **Foucault revoluciona a história.** Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1982.

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

WHITE, Hayden. **Meta-história:** a imaginação histórica do século XIX. São Paulo: Edusp, 1992.

. **Trópicos do discurso:** ensaios sobre a crítica da cultura. São Paulo: Edusp, 1994.