

## MARCO ZERO: "SEMENTEIRA ... SANGUE ... SÃO PAULO"

LUCIA HELENA

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

**M**arco Zero é a terceira série de romances de Oswald de Andrade<sup>1</sup>. Comparada ao que se havia lido tanto nas **Memórias Sentimentais de João Miramar** quanto em **Serafim Ponte Grande**, os dois romances mais elogiados pela crítica, causa profundo impacto. E este advém da nítida "opção ideológica do autor", interessado em mergulhar agora nas trilhas do romance social, preferentemente referencial e denotativo. Altamente influenciada pelo horizonte de expectativas da época, caudatária do pendor dos anos 30 pelas narrativas que buscavam no veio naturalista o romance de tese e denúncia social, e pela vinculação aos ideais políticos que o ingresso no Partido Comunista (em 1931) exacerbava, esta obra de Oswald se apresenta como um romance mural, como a tentativa de "pintar" o afresco da sociedade paulista nos idos da revolta de 1932.

O projeto era importante e seu teor foi exemplarmente resumido por Antonio Candido, que o focaliza como forma de captar e de expressar "o desabafo da grande burguesia ferida no café, seu centro vital; um momento excepcional de crise numa classe em desorganização, à cuja volta giram, atraídos para sua órbita, os grupos dependentes: colonos, agregados, domésticos, clientes. Em oposição a ela, tentando libertar-se de sua esfera de domínio, o número reduzido dos que procuram insuflar nos seus dependentes uma consciência de classe esbulhada e uma correspondente atitude de luta (...)"<sup>2</sup>.

Nos dois volumes que compõem **Marco Zero** a estratégia narrativa é simples e reiterada, organizando-se a partir de blocos temáticos que se intercambiam, através da utilização da técnica de montagem de fragmentos na qual o Autor sempre obteve sucesso em seus outros textos, especialmente os da fase do par ímpar. O ponto de partida é o campo, onde se trava uma batalha diária e desigual entre "os senhores que tinham papel selado com o selo do Império"<sup>3</sup> e os imigrantes, posseiros e trabalhadores. Mas é também impulsionadora a articulação entre o campo e a cidade, na relação marcada pela trans-

formação do latifúndio para a industrialização. No exame e discussão deste problema, resumido já pelo autor no título dado ao primeiro capítulo do volume inicial, **A Revolução Melancólica**, vai-se expandir a obra: a luta da posse contra a propriedade, ou mesmo a da sociedade, contra o estado (de classes e opressor, como será adiante definido, no ensaio sobre o messianismo, na década de 1950).

O processo de construção das personagens e de sua integração no espaço e no tempo também se revela exaustivamente o mesmo, com a predominância da descrição largamente naturalista e a criação de um amplo número de situações “exemplares”: “A aurora de um novo dia corava de roxo os rios e a orla dos morros escuros. Miguelona Senofim parou na estrada junto a um homem que estaqueava a cerca rebentada àquela noite.”<sup>4</sup> Ou ainda, como prova de que o recurso “insiste”, nesta abertura de capítulo, no segundo volume: “Os três homens permaneciam de pé num grupo de árvores mirradas, ao centro do parque terroso. Ao fundo, o edifício do leprosário achatava-se amarelo. Seu renque de janelas brilhava ao sol. Outros pavilhões distribuíam-se na distância.”<sup>5</sup> Temos diante de nós uma narrativa muito mais linear, clara, referencial, se comparada ao que já havia produzido Oswald. Traços recessivos do registro naturalista são constantes, tanto na condução da tese social explícita quanto, como já vimos, na enunciação. O caráter metalingüístico – que, utilizado sobejamente no **Memórias**, nos oferecera um inusitado trabalho cubista no nível da micro-estrutura da obra e que, ao se apresentar como base também da produção do **Serafim**, construía a paródia do próprio gênero narrativo em que o autor se apoiava – está praticamente ausente agora. Quando aparece, na fala deste ou daquele personagem (em geral os “artistas” são seus porta-vozes nesta série) surge diluído pela estreita intenção de tese de que se reveste, como é o caso da referência à Antropofagia, no volume **Chão**: “– A tal Semana de Arte Moderna! – fez o conde. – Os futuristas! Uns vaiados! Que fundaram agora um Clube deletério... – O **Clube de Arte**, de Mal-as-arte! – Não é isso. O que há é confusão – continuou o arquiteto. – No meio do movimento modernista apareceu alguma coisa tão rica e 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.”<sup>6</sup>

Fica como que sepultado o antigo processo paródico e de dessacralização que se aliara à Antropofagia nos anos de 1928-33. Ou seja, no texto do Manifesto de 1928 e no do **Serafim**, a Antropofagia não era um tema a ser discutido, nem uma forma de luta política contra o imperialismo. Em primeiro lugar, porque a conexão da proposta inicial se fazia numa matriz anarquista e não marxista, como agora em **Marco Zero**; em segundo lugar, porque a Antropofagia era a motivação discursiva tanto interna quanto externa ao processamento narrativo. Ela era eixo de questionamento alegórico (e notemos em Oswald duas formas distintas de aproveitamento da alegoria: uma delas, tendente à produção de caricaturas explícitas e de teor mais conservador; outra, altamente mobilizadora e revolucionária das formas estéticas) utilizado no sentido benjaminiano de “fazer falar o outro reprimido pela história”, fosse este outro o resíduo cultural que a colonização rejeitara, fosse a dessacralização artística iconoclasta que mobiliza tanto o projeto Pau Brasil quanto a Antropofagia dos anos 20. Em **Marco Zero**, em consonância com o objetivo de escrever uma obra de engajamento direto, a Antropofagia se torna questão de superfície, incapaz de mobilizar as energias mais subterrâneas do texto, perdendo sua eficácia de produtora de rupturas em face do discurso linear, agora adotado.

Ainda que a quantidade de “painéis” a que recorre o narrador para construir o seu afresco da terra bandeirante seja múltipla e variabilíssima, a difi-

culdade que encontra o leitor não decorre do caráter dialógico desse mural: o leitor não é aqui convocado a ser co-produtor do engendramento do sentido, como por exemplo nas **Memórias Sentimentais de João Miramar**, ou no **Serafim Ponte Grande**. Diferentemente, agora o leitor é convocado a resgatar uma significação prévia, já “estocada” pela narrativa: ele terá que percorrer, entre os milhares de mosaicos, a reconstrução histórica da **sementeira** geradora, para descobrir a grandeza da terra apequenada pelo **sangue** derramado nas “revoluções melancólicas” e, ainda, quem sabe, resgatar do **chão** a seiva.

Os aforismos lacunares do Manifesto de 1928 e a sintaxe cubista do par ímpar indicavam não só uma temática de discussão da dependência cultural a ser “deglutida”, mas um processo formal de deglutição antropofágica dos próprios recursos narrativos ancilares. Quando a questão da dependência ressurgue, na busca de narrar o afresco de uma sociedade marcada pelo capitalismo em conluio com o imperialismo, em **Marco Zero**, Oswald apenas aparentemente retoma a vertente antropofágica, colhida agora no seu elemento mais explícito e menos “desconstrutor”. Transformada de questão primordialmente artístico-cultural em tema ideológico de combate, a detonação antropofágica transmuda-se em denotação antropofagizante, esvaziada de seu caráter paródico e dessacralizador.

O projeto de construir uma espécie de saga do caráter bandeirantista, a vontade de levar adiante um projeto social de questionamento das contradições de classe e da degradação do organismo político-institucional acrescentam-se à busca de preencher, através do romance, a lacuna cultural típica das sociedades dependentes: o questionamento de sua identidade. E, neste momento, Oswald enquanto “ponta-de-lança” do modernismo vive um impasse, no qual oblitera uma inestimável lição já oferecida por Mário de Andrade, em **Macunaíma**. A de que o rosto da dependência, a máscara da colonização só pode ser eficazmente corroído por uma manifestação literária que se dê conta do caráter ilusório do resgate que for buscar a “identidade”. Este será um mergulho no abismo ilusionista da coesão. A “face” da “identidade” por resgatar reside na articulação da diferença, no assumir o impasse das contradições e da “falta”. Implica, decorrentemente, na insistência em construir uma narrativa dialógica, capaz de sustentar a convivência do plural de origens.

Diante deste impasse, Oswald minimiza o próprio caminho construído pelos recursos que engenhosamente cunhara no pacto com a linguagem, desenvolvido na sua segunda série de romances. E, com esta atitude, repete a negativa já afirmada no prefácio ao **Serafim**. Ele quer, agora, começar um caminho (que pensa ser) novo. Quer enterrar (lembremo-nos do **Serafim** apresentado como o epitáfio do palhaço da burguesia, que a serviu sem nela crer) os restos do passado e começar, do zero, o marco de um outro rumo. Ocorre, todavia, que este caminho, ao contrário do que pensa o autor, não é tão novo assim. Ele encerra uma homologia com uma tradição literária solidamente implantada entre nós e que atende a uma motivação interna da cultura brasileira. A tradição de produzir textos que “esfumacem”, ocultem, tendam a apagar o seu caráter literário ficcional em prol de uma narrativa que se ofereça como “semelhante” à realidade narrada, capaz de captá-la e de expressá-la com fidelidade e visibilidade. Um tipo de produção ficcional que tende à analogia entre linguagem e transparência. Ou seja, a buscar o fabrico de um mundo ficcional em tudo semelhante, como que **tal qual** à realidade extra-literária. Obra recente, de Flora Sussekind, trata o problema de modo elucidativo. Em **Tal Brasil, Qual Romance?**<sup>7</sup>, a autora questiona “por que Machado de Assis, o romance dos anos Vinte, sobretudo com Oswald de Andrade e sua ficção fragmentária, ou Guimarães Rosa, representam simples “surtos” individualizados em meio à continuidade de uma estética naturalista? Por que não formam sistema? E apenas um naturalismo se aclimata na virada do século, se

repete com algumas diferenças no romance de 30, e de novo com o neonaturalismo do romance-reportagem? Que lógica preside à formação e às transformações do naturalismo no Brasil? Por que apenas uma ideologia estética naturalista constitui sistema na literatura brasileira?”.

Esta **repetição naturalista** pode possuir, segundo Sussekind, um caráter nitidamente conservador, “sobretudo quando a ela se acha associado um desejo de cópia a um modelo anterior que se tenta ansiosamente repetir. Ou quando se tenta, por meio dela, estabelecer continuidades históricas pela homogeneidade.”<sup>8</sup>. Mas também pode possuir um caráter labiríntico, não ideológico, que abre o espaço para a diferença, quando permite, por exemplo, ao racalcado, falar. A autora detecta, ainda, que a trajetória da repetição naturalista, na série literária brasileira, articula esta dupla modalidade, concomitantemente, em três momentos distintos: o final do século XIX (que focaliza, no eixo labiríntico, a produção de Machado de Assis); a década de 30 (e o traço diferencial se concentraria na obra de Graciliano); e a década de 70 (em que o gume não conservador do naturalismo recessivo se apresenta, por exemplo, na obra **Zero**, de Ignácio de Loyola Brandão). Cada um destes momentos engendraria sua repetição (labiríntica e/ou conservadora) a partir de uma insistente rede matricial, concentrada, respectivamente, na metáfora **fisiológica, econômica** e na da **informação**.

O problema é muito amplo e sua discussão verticalizante não cabe no espaço e nos objetivos deste artigo. Mas a importância do achado de Flora Sussekind é grande. E pode ser uma forma consistente de se “explicar” determinados problemas no encaminhamento das séries narrativas de Oswald de Andrade. Em meu trabalho já citado, discuti e tentei comprovar que a obra do Autor se move no espaço de uma tensão contínua, entre um procedimento simbólico (caracterizado pela narrativa linear, pela busca de um “continuum” histórico, pela atitude de utilizar-se de uma concepção de mimese de representação, na qual se ocultava o processo de produção da linguagem, em prol de uma maior comunicabilidade e estreitamento dos laços entre a linguagem romanesca e a realidade)<sup>9</sup> e outro, alegórico<sup>10</sup> (caracterizado pela ruptura com a tradição mimética da representação, pela construção paródica, fragmentária, carnavalizante e pela dessacralização dos valores estéticos canônicos). A segunda série romanesca de Oswald de Andrade sublinha intensamente esta concepção alegórica, enquanto a produção da primeira e da última séries enfatiza a direção simbólica<sup>11</sup>.

Interessante notar que tanto a série de **Os Condenados** como a de **Marco Zero** tendem a trabalhar a repetição naturalista de modo circular e conservador, firmando-se nestas obras um dos traços mais marcantes e indicativos desta permanência: o disfarce do trabalho com a linguagem, a tendência a se favorecer uma concepção da linguagem como transparência da realidade e o envolvimento do leitor e do processo de recepção na tradição do ilusionismo que tornaria análogas, vida e obra, romance e resgate da identidade nacional.

Em contrapartida, a segunda série romanesca, que abriga os dois romances ditos experimentais, recusa-se a operar segundo a lógica da analogia, assim como também recusa ao leitor a posição de cumplicidade e ilusionismo. Há neles o realce do caráter ficcional do texto, que não dissimula o seu funcionamento, e se apresenta como paródia e contraponto de diferenças. O leitor do **Serafim** ou o do **Miramar** é convocado a constituir um objeto alegórico, que permite uma pluralidade de leituras. O leitor de **A Revolução Melancólica** e o de **Chão** – ainda que confuso pela infinidade de cortes entre as seqüências, e pela magnitude numérica do elenco quase épico de personagens – é convocado a resgatar um “continuum”, oculto sob a aparência de uma estrutura que apenas simula ser fragmentária. Este “continuum” a ser resgatado é apresentado como a face original e verdadeira de uma São Paulo focalizada

enquanto símbolo de uma identidade perdida, mas existente. Uma São Paulo, microcosmo do Brasil que, tendo perdido sua identidade (seja por um processo revolucionário fraudado e melancólico, seja pela história da implantação de uma civilização colonial predatória), permanece à espera de ser “salva” e revelada pela narrativa mural que lhe refaça a trajetória interrompida, deslinde suas vicissitudes, reencaminhe seu curso em direção aos “tesouros que oculta e guarda a terra!”<sup>12</sup>.

Há como que uma perspectiva moralista, a cargo do narrador: denunciar o capitalismo e a industrialização como forças maléficas que degradam uma sonhada organização social de propriedades incólumes (aí a retomada, sem a carga potencial que apresentara antes, da Antropofagia e das ressonâncias que lhe são características: a sociedade sem classes, o matriarcado de Pindorama). E o narrador, a partir de sua privilegiada onisciência, rege um mundo de tipificações e caricaturas, esvaziadas de poder corrosivo, porque plenas de “exemplaridade”. O estatuto dessa narrativa, vincada pelos procedimentos mais canônicos de utilização do discurso direto e indireto, não chega a ter fraturada sua linearidade, apesar dos cortes abruptos e da incidência flagrante da “técnica miudinha”. E isto porque cada núcleo matricial do afresco é um mosaico coeso, espécie de mônada de um todo orgânico, que se rebate, espelha e repete. A tal ponto que o Salim Abara, de Bartira, tem em Nicolau Abramonte, de Jurema, o seu duplo repetidor, e não uma alteridade e um contraponto. Repetições que tomam a seu cargo não o fato de promover um salto qualitativo, mas a coexistência de um determinismo atávico que conduz a narrativa e seus motivos. Abara/Abramonte são a imagem duplicada de um protótipo no qual se multiplica, como tentáculos de uma metáfora econômica, a mesma relação entre dominante e dominado. Por isto, é válido para ambos o percurso-resumo: “Comprou um sítio: Café. Plantou cana. Fez álcool e pinga. E aquela primeira máquina roncadora na oficina rústica. De explorado passou a explorador”<sup>13</sup>.

O universo de aparente fragmentação, sugerido pelos inúmeros episódios, sucessivamente interrompidos e retomados, é sempre resolvido numa oposição, cuja síntese consiste na repetição de si mesma. Não há, aqui, a multiplicação heteróclita de discursos, a metalinguagem paródica dos gêneros, como no **Serafim**, a indicar a trajetória labiríntica da enunciação.

A mesma técnica de reduplicação por núcleos é retomada quando o autor examina e avalia a situação do clero. Como que a demonstrar e defender uma tese – a de que a degradação a tudo contamina, no determinismo da única relação constante e estruturante do texto – cada um dos membros da instituição religiosa é visto como exemplo repetido da esclerose social do todo: padre Basílio, corrompido pela violência que instila; padre Palude, pela agiotagem que patrocina; padre Beato, pela ortodoxia preconceituosa em que se esconde; e Monsenhor Arquelau Moreira, figura arquetípica, concentração de todos os males que nos outros se metamorfosearam<sup>14</sup>. Assim também entre os personagens que expressam a burguesia cafeeira, todos a simbolizar, de alguma forma, o monótono repisar da contradição entre exploradores e oprimidos, dominantes de uma massa amorfa de dependentes. Cada um deles aponta e personifica as múltiplas mazelas do capitalismo em ascensão, ou mesmo do latifúndio em decadência, faces opostas da moeda em circulação. E a eles se opõe uma força benéfica e redentora, a dos paladinos da consciência revolucionária. O conjunto resulta insuficiente, colhido nas frestas do maniqueísmo esquemático e explícito de que se origina. O reforço da modalidade antitética não conduz a uma síntese transformadora, mas permanece fechado num círculo vicioso em que se acirra a pobreza conceitual evidenciada na forma de apresentar e discutir os problemas sociais e político-culturais abordados; do

mesmo modo que não possibilita a construção de uma atmosfera densa capaz de suportar os conflitos.

Se no **Serafim** a narrativa conseguira se constituir enquanto mobilização paródica de vários níveis, ativando-se a alteridade a partir da própria “implosão” do conceito de gênero literário estanque, instaurando-se o de “textualização”; bem como nele também se pulverizam o espaço e o tempo na magnífica construção de uma outra ordem, constituída fora da lógica burguesa, na utopia da viagem do El Durasno, em **Marco Zero** a marcha da utopia revolucionária esbarra (e se encontra barrada) na repetição de antíteses, no impasse da alteridade, mal resolvida sob a empobrecedora fórmula da oposição de contrários. A força impulsionadora da dúvida e do paradoxo, a contraditoriedade, está ausente de suas páginas.

Se o narrador do **Serafim Ponte Grande**, obra marcada pela enunciação memorialista, conta rasurando, narra fraturando e questionando a transparência entre a vida e a construção ficcional do vivido na linguagem literária, o narrador onisciente de **Marco Zero** procura afirmar a transparência, busca resgatar na estória o espaço da história, como se esta pudesse ser escrita pela ficção e aquela mantivesse uma analogia direta com a realidade.

Pressionado pela ambivalência contida no duplo e simultâneo projeto de ser um intelectual engajado, comprometido com a marcha da história, e ser um escritor consciente da importância do processo de ficcionalidade, Oswald parece optar, em sua última série romanesca, pela imprecisa tentativa de eliminar as diferenças entre estas duas vertentes de atuação que, se são complementares, em si também se conflitam, uma vez que a função do intelectual dentro da sociedade pode ser exercida sem a mediação romanesca, do mesmo modo que a matéria-prima do ficcional não é a reduplicação da realidade. Tensas e complementares, estas instâncias de atuação, que podem ser simultâneas, se enriquecem quando entre elas não se esfumam as diferenças. Minimizar esta questão pode conduzir a um arriscado equívoco, o de se confundir conteúdo revolucionário com obra revolucionária e experimento com alienação social. Armadilha que nossa cultura tem, muitas vezes, reservado ao escritor, sempre arriscado a cindir-se entre o homem-profeta e o escritor-poeta.

A maneira onisciente através da qual o relato de **Marco Zero** pretende resgatar a **sementeira** e o **sangue** da identidade paulista envolta em aura, repete, sem que disto se aperceba o narrador, a lição autoritária e conservadora que a obra questiona, no nível do conteúdo explícito. E talvez por isto, entre os mosaicos do afresco, o que se insinua não é a dialética da alteridade, mas a continuidade linear que elimina o conflito a partir do qual a ficção se tece.

01. Que já havia publicado duas séries romanescas, anteriores. A primeira, inicialmente denominada **Trilogia do Exílio**, constava de **Os Condenados** (1922), **A Estrela do Absinto** (1927) e de **A Escada Vermelha** (1934). A titulação da série se transforma em **Os Condenados**, sendo também corrigidos os títulos dos romances para: **Alma**, **A Estrela de Absinto** e **A Escada**. A segunda série compõe-se do chamado "par ímpar" (assim focalizado pelo caráter de impressionante originalidade e experimentação): **Memórias Sentimentais de João Miramar** (1925) e **Serafim Ponte Grande** (1933). Para o exame das peculiaridades destas obras remeto o leitor ao meu artigo "Ficção/Revolução" In: **Totens e Tabus da Modernidade Brasileira**. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro/CEUFF, 1985. p. 79-104. A série final, **Marco Zero** também está marcada pelas características comuns à produção restante: um longo processo de maturação, começado ainda na década de 30, e uma constante hesitação quanto aos títulos e abrangência. Planejada para ser um tríptico ("Beco do escarro" - industrialização; "Terra de alguns" - latifúndio e "A presença do mar" - imperialismo) e ampliada posteriormente para cinco volumes ("A Revolução Melancólica", "Chão", "Beco do escarro", "Os caminhos de Hollywood" e "A presença do mar"), dela apenas realizou o autor os dois primeiros títulos do segundo projeto: **A Revolução Melancólica** (1944) e **Chão** (1945).
02. Antonio Candido. **Vários Escritos**. São Paulo, Duas Cidades, 1970. p.4.
03. Oswald de Andrade. **A Revolução Melancólica**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1974. p.4.
04. Id. op. cit. p.3.
05. Ibid. **Chão**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1974. p.1.
06. Id. Ibid. op. cit. p.202.
07. Flora Sussekind. **Tal Brasil, Qual Romance?** Rio de Janeiro, Achiamé, 1984. p.42.
08. Id. Ibid. p.65.
09. Lucia Helena. op. cit., p.21-52; p.79-104.
10. O conceito está aqui empregado na acepção benjaminiana (em especial no que se refere aos textos de Walter Benjamin sobre o drama barroco alemão, sobre a arte na era da reprodutibilidade técnica, sobre alguns temas na obra de Baudelaire, ainda que o problema seja tratado ao longo de outros textos do autor). Recomendo ao leitor interessado no assunto, além da leitura dos textos citados de Benjamin, alguns outros, publicados no Brasil, e que oferecem reflexões esclarecedoras e enriquecedoras sobre o tema. Por exemplo: Flávio Kothe. **Benjamin & Adorno: Confrontos**. São Paulo, Ática. Sérgio Paulo Rouanet. **Édipo e o Anjo: Itinerários Freudianos em Walter Benjamin**. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro. José Guilherme Merquior. **Arte e Sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin**. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro. E, ainda, no artigo de Luis Costa Lima. Sob a face de um bruxo. In: **Dispersa Demanda**. Rio de Janeiro, Francisco Alves. Acrescente-se que o conceito de alegoria aqui expresso distingue-se do utilizado por Flora Sussekind. **Tal Brasil, Qual Romance?** Rio de Janeiro, Achiamé, 1982. p.183, bem como do que é mencionado em: David Arrigucci. **Achados e Perdidos**. São Paulo, Pólis, 1979. p.80.
11. Desenvolvimento desta questão em: Lucia Helena. op. cit., p.102.
12. Oswald de Andrade. **Chão**. op. cit., p.285.
13. Id. **A Revolução Melancólica**. op. cit., p. 82.
14. Id. Ibid. p.87-88 e Id. **Chão**. op. cit., p.219.