

A REPRESENTAÇÃO DO POVO EM *MARCO ZERO*, DE OSWALD DE ANDRADE

Wagner Fredmar Guimarães Júnior¹

RESUMO: O objetivo deste artigo é analisar como se dá a representação literária do povo no romance *Marco Zero*, de Oswald de Andrade, publicado em dois volumes, em 1943 e 1945. Para tanto, analiso inicialmente algumas afirmações do escritor paulistano que já evidenciam as ambiguidades e contradições da sua relação com o povo. Como chão necessário à análise efetiva do romance, discuto como se dá essa relação especificamente na fase comunista de Oswald (1931-1945), por meio da verificação da sua nova postura de intelectual militante, participante nos problemas do país. Procuo entender, ainda, os significados envolvidos na concepção de *Marco Zero* no que tange à relação entre o intelectual e o povo, criticando as ideias de vanguarda (estética e política) e de intelectual universal. Defino *Marco Zero* como um discurso acerca do povo e questiono o significado dessa constatação em termos de representação literária e política. Finalmente, problematizo, em algumas passagens do romance, a figuração do povo realizada por Oswald de Andrade.

PALAVRAS-CHAVE: Marco Zero; Oswald de Andrade; Representação do povo; Vanguarda.

ABSTRACT: This article aims to analyze the literary representation of the people in Oswald de Andrade's *Marco Zero*, published in 1943 and 1945. In order to do it, I first analyze some statements made by Oswald which evidence the ambiguities and contradictions of his relationship with the people. As a necessary ground for an effective analysis of the novel, this relationship is discussed specifically in Oswald's communist period (1931-1945), in order to verify his new posture as an intellectual militant engaged with the problems of the country. I also try to understand the meanings involved in the conception of *Marco Zero* regarding the relationship between the intellectual and the people, by criticizing the ideas of vanguard (aesthetical and political) and universal intellectual. I define *Marco Zero* a discourse about the people and question the meaning of this in terms of literary and political representation. Finally, I criticize, in some parts of the book, the figuration of the people.

KEYWORDS: Marco Zero; Oswald de Andrade; Representation of the people; Vanguard.

Introdução

“É preciso dar cultura à **massa**”; “A **massa** ainda comerá o **biscoito fino** que fabrico” (ANDRADE apud CAMPOS, 1972, p. 57, grifos meus); “[...] que queria dizer tudo isso senão que o mundo mudava, que a história mudava, que **os semáforos que são os artistas**, os poetas e escritores em geral, anunciavam a derrocada de um ciclo e **plantavam** o marco de uma idade nova?” (ANDRADE, 1971, p. 106-107, grifos meus); “O intelectual faz apenas o seu dever **oferecendo ao proletário as suas riquezas culturais** e as suas experiências vital e poética” (ANDRADE, 1992, p. 86, grifos meus). As palavras acima, pronunciadas em contextos diversos, são de Oswald de Andrade. Nelas, percebe-se sobretudo a expressão de certa ambiguidade na relação do escritor com o povo. Esse sujeito coletivo é tratado como

¹ Mestre e doutorando em Literatura Brasileira pela Universidade Federal de Minas Gerais. E-mail: wagnerfgjr@gmail.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1088634913171707>

destituído de cultura, de modo que caberia ao intelectual o papel de “dar cultura” a ele. Como explica Viviana Gelado, essa postura está relacionada ao entendimento da cultura erudita enquanto a cultura por excelência, através do que são excluídas e desqualificadas as diversas formas que não se encaixam nesse modelo pré-estabelecido: “a cultura sem qualificativos aparece associada diretamente aos saberes adquiridos através do sistema formal de ensino” (GELADO, 2006, p. 138). Nesse sentido, a relação do intelectual com o povo “não poderá ser senão vertical: desde os que possuem ativamente o conhecimento até os que, ignorantes, isto é, vazios, só podem deixar-se satisfazer passivamente” (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 25). A segunda atitude de Oswald diz respeito à ideia de vanguarda, segundo a qual os artistas e intelectuais em geral estariam um passo à frente dos demais sujeitos, representando uma espécie de “consciência universal” que dita os rumos e serve de guia para toda a sociedade, inclusive para o povo. Ambas são posturas questionáveis que ilustram, em parte, a relação do escritor paulistano com o povo.

Neste artigo, analisarei como se configura essa relação na fase comunista de Oswald, que vai de 1931 a 1945, procurando verificar como se dá a representação do povo no romance *Marco Zero*, publicado em dois volumes, em 1943 e 1945. Para isso, antes de mais nada, é preciso definir o que se entende aqui por “povo”. Será produtivo para meu objetivo trabalhar com o entendimento de povo como sinônimo de subalterno, termo que descreve “as camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados da representação política e legal e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante” (SPIVAK apud ALMEIDA, 2010, p. 12). Nesse sentido, no romance *Marco Zero*, entenderei o termo povo como correspondente aos camponeses pobres e posseiros, no âmbito rural, e, no urbano, ao proletariado e demais trabalhadores.

Parte I

Filho único de uma família abastada, surgida da junção de duas linhagens com posses e prestígio, herdeiro aos 29 anos de uma fortuna proveniente do café e da propriedade de inúmeros terrenos na capital e no interior de São Paulo, Oswald é economicamente afetado² pela crise de 1929, o que o leva a rever suas convicções políticas e sociais. Influenciado por

² Fato que pode ser bastante relativizado se pensarmos que Oswald ainda possuía mais de uma centena de lotes em São Paulo, a maioria em regiões nobres da capital (BOAVENTURA, 1995, p. 197).

Patrícia Galvão (a Pagu), com quem se casa em 1930, e por Luís Carlos Prestes, o escritor adere ao Partido Comunista em 1931 e inicia um período de militância que se estenderia até 1945, quando rompe com a organização.

Em 1933, publica o romance *Serafim Ponte grande* (finalizado em 1928), cujo prefácio torna-se um marco em sua obra artística. Num tom bastante crítico, Oswald declara o rompimento com sua classe, faz duras críticas ao Modernismo e diz ter sido um palhaço da burguesia: “eu prefiro simplesmente me declarar enojado de tudo. E possuído de uma única vontade. Ser pelo menos, casaca de ferro na Revolução proletária” (ANDRADE, 1973, p. 114). Afora os diversos significados que o prefácio possa ter para reflexões sobre o escritor, interessa aqui reter o sentido de suas palavras para pensarmos na relação entre o intelectual e o povo. O termo “casaca de ferro” mostra um Oswald consciente da sua distância – de classe e ideológica – em relação ao povo. Sua postura, bastante lúcida a meu ver, é a de contribuir de alguma forma com a revolução proletária que ele e seu partido acreditavam estar em vias de ocorrer no Brasil após o golpe de Getúlio Vargas, em 1930. Assim, Oswald critica a postura do intelectual da torre de marfim, que não toma partido nos problemas de seu país: “As massas, ignoradas no território e, como hoje, sob a completa devassidão econômica dos políticos e dos ricos. Os intelectuais brincando de roda. De vez em quando davam tiros entre rimas” (ANDRADE, 1973, p. 111-112).

É inegável, portanto, que a postura assumida por ele de intelectual militante tem sua importância e demonstra certa solidariedade com o povo, um desejo de superar sua consciência burguesa e sua postura de classe – uma classe historicamente desligada do povo. O questionamento que surge é em que termos se dá a relação de Oswald com o povo em sua obra artística, especificamente no romance *Marco Zero*. Para chegarmos à questão principal do artigo – como se dá a representação do povo nessa obra – é necessário entender os significados contidos no projeto de *Marco Zero* no que tange à relação entre o intelectual e o povo, para só então procedermos à análise efetiva da obra.

Parte 2

Em 1933, Oswald anuncia o projeto de *Marco Zero* e inicia sua redação. Estavam previstos cinco volumes. Além dos dois publicados, *A revolução melancólica* (1943) e *Chão* (1945), seriam escritos *Beco do escarro*, *Os caminhos de Hollywood* e *A presença do mar*.

Nos dois primeiros, exporia suas teses sobre o levante paulista de 1932, a permanência do latifúndio no contexto de modernização do país e a emergência do proletariado como força revolucionária. Nos demais trataria dos novos mitos e ideologias que se difundiam em São Paulo, importados do capitalismo norte-americano (FERREIRA, 1996, p. 25).

Caracterizado a partir do estado de São Paulo, o romance abrange dos momentos que antecedem a Revolução Constitucionalista de 1932 até o ano de 1934, na Batalha da Praça da Sé – luta de comunistas e anarquistas contra o Integralismo apoiado pela elite paulista. Esse painel retrata, do rural ao urbano, a ação simultânea de vários grupos sociais, desde posseiros pobres e espoliados, migrantes e imigrantes, proletários e comunistas, até a nascente burguesia paulista e a velha aristocracia decadente.

Fortemente influenciado pelo Muralismo mexicano e pelas vanguardas da União Soviética, *Marco Zero* traz em sua concepção uma ideia de que a literatura deveria ter o papel de elemento vivo da sociedade, servindo a um só tempo como propaganda e como elemento de conscientização do povo.³ Como explica Antonio Celso Ferreira, o Partido tinha como meta “concentrar esforços na organização das células vermelhas na cidade e no campo, buscando concretizar a aliança operário-camponesa. Na vanguarda, os quadros partidários deveriam fazer a propaganda da revolução e preparar os proletários para a luta” (FERREIRA, 1996, p. 22). Nesse sentido, *Marco Zero* aproxima-se da concepção do *Proletkult*, de onde também veio decisiva influência.⁴

As críticas que podem ser feitas quanto à concepção presente no projeto do romance estão ligadas à ideia de vanguarda (estética e política) e à postura que daí decorre na relação entre o intelectual Oswald de Andrade e o povo – povo representado em seu romance e a quem o livro seria supostamente dirigido. Primeiramente, se se trata de um romance direcionado ao povo ou, pelo menos, se havia a intenção de que o povo tivesse acesso ao livro e viesse a “se conscientizar”, é necessário pensar que um romance de vanguarda como *Marco Zero*, que utilizava sofisticadas e complicadas técnicas fragmentárias do cinema e das artes

³ “Aceitando as teses do partido, desde 1931, Oswald dispunha-se a oferecer à ‘revolução brasileira’ seus préstimos de homem culto. [...]. Subordinava sua postura literária às exigências da luta política [...]”. Ainda no mesmo ano [1933], terminou a redação da peça *O Rei da Vela* [...]. No ano seguinte, divulgou *O homem e o cavalo* e *A escada vermelha* [...]. Com a exceção de *Serafim*, os outros textos mencionados já traziam teses políticas, o que também se repetia nos rascunhos de *Marco Zero*” (FERREIRA, 1996, p. 21).

⁴ “A criação artística das vanguardas internacionais trazia exemplos significativos dessa fusão entre **revolução estética e revolução social**. Havia uma editora especializada em livros **engajados**, que trazia ao público brasileiro os romances soviéticos do *Proletkult* [...]. Por intermédio dessas obras, era possível familiarizar-se tanto com os episódios e sujeitos da Revolução Russa de 1917, quanto com as formas de uma literatura ‘épica’ da ‘vida coletiva’” (FERREIRA, 1996, p. 19, grifos do autor).

plásticas, de grande fôlego, demanda um certo tipo de leitor iniciado nas letras. Primeira barreira. Ainda, segundo o Censo de 1940 (década em que foi lançado o romance), a taxa de analfabetismo atingia 56,8% da população brasileira e menos de um terço da população entre 7 e 11 anos frequentava a escola (BRASIL, 2002, p. 6-8). Se pensarmos, ainda, que mesmo entre os 43,2% letrados, o número de pessoas que tinham acesso à literatura não era, certamente, alto, o que se agrava pela tiragem limitada dos livros de Oswald à época⁵; se pensarmos em todos esses fatores, fica difícil pensar, sendo honestos, que *Marco Zero* era um romance “para o povo”, ou mesmo “também para o povo”.

A outra reserva a ser feita trata-se da ideia de vanguarda política. Antes de mais nada, a ideia de vanguarda já é em si problemática:

Ser de vanguarda significa estar na linha da frente da guarda (ou da salvaguarda) do sentido histórico. [...]. Aqueles que detêm a essência [...], esses **julgam-se superiores e/ou avançados relativamente aos seus contemporâneos**. Eles ocupam a dianteira do curso histórico porque estão em condições (subjetivas e objetivas) de verificar (e de atualizar) o seu sentido. E é por isso que um vanguardista, enquanto guardião de um sentido, nunca age isoladamente: ser de vanguarda significa sempre constituir-se como **representante de um sujeito coletivo e histórico** (MAIA, 2014, p. 1, grifos meus).

Pensando na relação da vanguarda política de esquerda (caso de Oswald) que se arroga a assumir o lugar de representante desse sujeito coletivo e histórico chamado de povo, a crítica se completa com a ideia de intelectual universal/intelectual engajado de Jean Paul Sartre. Segundo Daniela Lima,

Em razão do engajamento, pode-se ver o intelectual universal como aquele que pretende explicar o mundo e construir um discurso de verdade que contribua para uma tomada de consciência das massas e, conseqüentemente, para o despertar de uma ação política coletiva. Por isso, os intelectuais universais também são chamados de intelectuais proféticos (LIMA, 2017, p. 43).

Isto é, o intelectual universal é aquele que está na vanguarda em relação ao restante da sociedade, é a figura que “constata e contesta a alienação dos homens, apoia o radicalismo das ideias e se engaja na defesa dos oprimidos” (LIMA, 2017, p. 42). Oswald de Andrade, ao assumir essa posição de consciência da sociedade e se arrogar a falar pelo povo, engajando-se na defesa dos oprimidos, ocupa um lugar bastante delicado em termos de representação

⁵ “De acordo com o próprio Oswald de Andrade, *Os Condenados* teve 3 mil exemplares vendidos e foi sua obra de maior edição. De acordo com Antonio Candido, nos anos 1950 não se achava as obras de Oswald de Andrade pelas livrarias” (LIMA, 2012, p. 14).

literária, nos âmbitos político e estético. A ação do escritor ocorre da forma como descreve Daniela Lima: tendo encontrado “a verdade” (ou tomado/ou imaginando ter tomado consciência quanto aos problemas dos subalternos), Oswald, como vanguarda política (e estética), tratou de construir um discurso de verdade que imaginava poder contribuir para uma tomada de consciência do povo, que então procederia à ação política. Essa concepção é problemática, ainda, pelo fato de estar, de alguma forma, dizendo aos menos favorecidos socialmente algo como “eu, que tenho capacidade intelectual para perceber a realidade e seus problemas (embora quem os viva seja você, povo), vou te levar à tomada de consciência quanto a seus problemas e organizar (porque você como não intelectual também não é capaz) a luta, luta essa em que estarei à frente e como guia, enquanto você, povo, estará na retaguarda, a reboque, embora seja muito importante”.

Marco Zero realiza a “introdução, no campo literário, do ‘povo’ e do elemento ‘popular’ como tema, motivo, personagens do discurso letrado” (MOURALIS, 1982, p. 117). Trata-se, portanto, de um discurso sobre o povo, escrito para uma elite leitora, conforme raciocínio anterior. Para Bernard Muralis, “o discurso acerca do ‘povo’ [...] exige sobretudo, previamente, para se constituir, que sejam estabelecidas ou uma **distância** em relação ao ‘povo’ [...], ou uma negação deste enquanto tal, ou ainda, da parte do autor do discurso, um **processo de substituição do povo**” (MOURALIS, 1982, p. 165, grifos do autor). Este último é o que acontece em *Marco Zero*. Oswald representa o povo a partir da ideia que construiu dele, através da sua visão do mundo e dos seus valores – de classe inclusive. Em decorrência de *Marco Zero* ser um “romance social [em que] o popular [é] visto pelo intelectual” (FERREIRA, 1996, p. 31) que não se despe dos preconceitos inerentes à sua posição social, Oswald acaba representando o povo de forma exotizada, “explorando o pitoresco segundo o ângulo duvidoso do exotismo, paternalista” (CANDIDO, 1989, p. 5).

A fala do povo é estilizada de modo constrangedor, criando no livro uma dualidade entre a língua “cultura” do narrador e dos personagens que não são do povo (especialmente os intelectuais do Partido) e a língua do povo, que é “errada”, resultando num estereótipo ou numa caricatura. Por conta disso, o povo resulta, em *Marco Zero*, numa representação que o figura como ignorante, coadjuvante dos personagens intelectuais. O povo é representado por meio de uma narração que o “animaliza”, algo semelhante à técnica naturalista⁶. O narrador e

⁶ Observação feita por Antonio Candido: “[...] o texto parece sufocado pela herança da retórica [...] naturalista (*Marco Zero*)” (CANDIDO, 2011, p. 54).

os personagens intelectuais do Partido são “cultos” e tomam as rédeas das ações, “conscientizando” o povo, que não passa, nesse sentido, de uma massa de manobra na mão dos intelectuais. A visão que o narrador transmite do povo é carregada de preconceitos racionalistas, no mesmo sentido presente no início deste texto: o povo é sem cultura porque não possui a cultura oficial e hegemônica; o povo é ignorante porque não sabe o que é melhor para ele mesmo nem para o país; o povo é alienado porque “não tem” consciência de classe e se distrai com o entretenimento do cinema, porque quer se vestir “bem”, quer ascender socialmente etc., ao invés de estar preocupado em fazer a revolução... Os exemplos são inúmeros. Essa postura do intelectual “ilustrado” é descrita com precisão por Barbero: “no âmbito da cultura [existe] uma ideia radicalmente negativa do popular, que sintetiza para os ilustrados tudo o que estes quiseram ver superado, tudo o que vem varrer a razão: superstição, ignorância e desordem” (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 24).

Dito de outro modo: Oswald de Andrade, enquanto escritor e portador da voz (ele fala e é ouvido, mesmo que somente pela sua classe, no pior dos casos), fala no lugar do povo⁷, sobre o povo, pretensamente para o povo, mas o representa sob uma ótica burguesa e preconceituosa. Por mais solidariedade que possa ter havido quando o escritor quis representar esse outro tão distante dele (o que já é admirável), é preciso que a crítica seja feita. Não basta falar sobre o povo, a representação do outro deve ser livre de preconceitos e a distância em relação ao outro deve ser criticamente dramatizada na obra.

O conceito de representação elaborado por Regina Dalcastagnè nos ajuda a pensar a questão. A crítica entende a representação ligada ao campo estético e ao campo social inseparavelmente. Assim, “O que se coloca não é mais simplesmente o fato de que a literatura fornece determinadas representações da realidade, mas sim que essas representações não são representativas do conjunto das perspectivas sociais” (DALCASTAGNÈ, 2002, p. 34). Isto é, não se trata mais de pensar a representação artística focalizando apenas a obra e o que é ali representado; se o povo é figurado na literatura enquanto tema, mas quem continua falando por ele é o escritor burguês, que sempre teve acesso à voz, não há representatividade, a perspectiva será sempre limitada pelo viés de classe do escritor, pelo fato de ele não ser o “outro” que busca representar e, por melhor que seja feita a mimese, ainda assim haverá limitações. O problema da representatividade, portanto, “não se resume à honestidade na

⁷ “[...] encontramos-nos perante um discurso que fala do Outro, por ele ou em seu lugar [...]” (MOURALIS, 1982, p. 118).

busca pelo olhar do outro ou ao respeito por suas peculiaridades. Está em questão a diversidade de percepções do mundo, que depende do acesso à voz e não é suprida pela boa vontade daqueles que monopolizam os lugares de fala” (DALCASTAGNÈ, 2002, p. 34). Se pensarmos que nossa literatura (ou o que ficou conhecido como sendo “nossa literatura”) pode ser descrita, de modo geral, como “sendo a classe média olhando para a classe média. O que não significa que não possa haver aí boa literatura, como de fato há – mas com uma **notável limitação de perspectiva**” (DALCASTAGNÈ, 2002, p. 35, grifos meus), a questão da representatividade mostra-se urgente. Como lembra Regina Dalcastagnè,

Um dos sentidos de “representar” é, exatamente, falar em nome do outro. Falar por alguém é sempre um ato político, às vezes legítimo, frequentemente autoritário – e o primeiro adjetivo não exclui necessariamente o segundo. Ao se impor um discurso, é comum que a legitimação se dê a partir da justificativa do maior esclarecimento, maior competência, e até maior eficiência social por parte daquele que fala. Ao outro, nesse caso, resta calar. Se seu modo de dizer não serve, sua experiência tampouco tem algum valor (DALCASTAGNÈ, 2002, p. 35-36).

Se falar no lugar do outro acaba sendo um ato político e um ato de silenciamento, a questão não se resolve apenas se esse outro simplesmente falar, a questão é “falar com autoridade”, falar e ser ouvido. Em se tratando de literatura, um espaço de poder do discurso letrado, com suas inúmeras formas de exclusão de quem não compartilha de seus códigos, de quem não é socialmente aceito como criador de um discurso que mereça ser qualificado como literário, essa questão fica ainda mais grave. Simplificando, se Oswald de Andrade fala no lugar do povo, pelo povo, se arroga o lugar de representante do povo, a representação ainda que problemática deveria ser, no mínimo, literariamente justa. Não é isso o que acontece, como dito. Ele acaba não superando a perspectiva do intelectual ilustrado que olha para o povo com desprezo (ainda que se diga e às vezes seja, de fato, solidário), rebaixando sua humanidade. O escritor paulistano ocupa, assim, o lugar incômodo do “intelectual que julga poder falar pelo outro e, por meio dele, construir um discurso de resistência” (ALMEIDA, 2010, p. 12).

Spivak critica veementemente o intelectual de esquerda, ainda que bem-intencionado, que acaba operando a partir da homogeneização do Outro, e lembra que “o **sujeito** subalterno é irremediavelmente heterogêneo” (SPIVAK, 2010, p. 57, grifo da autora). A concepção de um “sujeito ideológico generalizado” (SPIVAK, 2010, p. 25) deixa de fora a multiplicidade dos sujeitos explorados em contextos específicos e a sua “contradição constitutiva” (SPIVAK,

2010, p. 28). Ao figurá-los como um todo sem consciência, a ser guiado pela vanguarda intelectual, opera-se novamente o que Spivak chama de violência epistêmica, ou seja, o apagamento contínuo dos discursos e das formas de existir dos próprios grupos subalternos. Agir assim, avalia Almeida, é “reproduzir as estruturas de poder e opressão, mantendo o subalterno silenciado, sem lhe oferecer uma posição, um espaço de onde possa falar e, principalmente, ser ouvido” (ALMEIDA, 2010, p. 12).

As tentativas dos intelectuais, normalmente inseridos em posições de prestígio e poder, de “falar por” e “falar sobre” grupos que se distinguem não apenas pela posição que ocupam no processo produtivo, mas também por seu gênero, raça, territorialidade e trajetórias de vida, têm sido progressivamente colocadas em xeque por esses próprios grupos – que se reivindicam como sujeitos políticos. Assim, torna-se necessário questionar a constituição de grupos subalternos como meros objetos do conhecimento e identificar os perigos de uma representação do outro de maneira exotizada e fetichizada.

A figuração do povo em *Marco Zero*

Na abertura de *Marco Zero* já se instala a dualidade entre a fala “cultura” do narrador e a fala “errada” do povo⁸:

A aurora de um novo dia corava de roxo os rios e a orla dos morros escuros. Miguelona Senofin parou na estrada junto a um homem que estaqueava a cerca rebentada àquela noite.

O homem magro, de botas, pichado na cara, na camisa desabotoada, nos braços nodosos, deixou o trabalho para fazer com a mão suja um cigarro de palha. Tinha um **perfil de abutre**.

– Garra a terra, Pedrão!

– Não largo não!

– Tá arresorvido entrá pro nosso bando?

– Mecê é o Lampeão do Sur...

O primeiro sol doirou os óculos da **velha esquelética**, num pulôver marrom, justo sobre a cintura de vespa.

– Tô cheia de chumbo nas perna.

– Como vai lá na serra?

– Tô prantando. Às vez dô um tiro pra espantá argum ladron.

– Aqui é a poliça que juda robá. [...] (ANDRADE, 1974, p. 3-4, grifos meus).

⁸ Maria Eugenia Boaventura já havia apontado os problemas a respeito da estilização da linguagem do povo feita por Oswald em *Marco Zero*: “A tentativa de espelhar o **linguajar estropiado** do colono, do imigrante analfabeto, não foi de todo bem-sucedida; terminou **deslocado, artificial**; em determinados momentos pareciam **moldados com a capa do exótico e do pitoresco**”. “Outras vezes deixou às claras a **ingenuidade e ignorância do homem simples** tornando-o mais facilmente vulnerável à exploração da burguesia” (BOAVENTURA, 1983, p. 2, grifos meus).

Daí resulta uma imagem do povo bastante chapada, reduzido que é ao seu “falar errado”, fora o constrangimento causado pelo choque entre o abismo que há entre o narrador e os personagens, materializado pela diferença da linguagem do discurso direto e do indireto. O próprio vocabulário “animaliza” as pessoas. Esse gesto, ainda que se pretenda como valorização do povo/do popular (GELADO, 2006, p. 153), por retratar uma característica do povo, “é também característica da condição analfabeta em que foi mantido” (LIMA, 2012, p. 169). Valorizar a “fala do povo” como algo ontológico significa desistoricizar um problema estrutural da sociedade brasileira e torná-lo uma essência. Talvez, para o intelectual, essa imagem do povo que se cria através de *Marco Zero* possa não ser incômoda, mas se pensarmos em como talvez alguém representado reagiria lendo no romance essa “caricatura de si”, podemos ter uma ideia do quão constrangedor certamente seria.

No exemplo seguinte, o militante do Partido Comunista Leonardo Mesa está num bar de trabalhadores, em Santos. O narrador diz “Saíam e entravam trabalhadores desempenados e fortes. Leonardo deu atenção a uma mesa do centro, onde um homem cor de azeitona, de olhos parados, conversava com um velhote magrela” (ANDRADE, 1974, p. 18). No diálogo entre os dois trabalhadores, eles conversam sobre a homeopatia e dizem crer no seu poder de cura em detrimento da medicina. Duas páginas depois, o narrador como que se une a Leonardo Mesa para tecer um comentário preconceituoso em relação à superstição do povo:

O camarada Rioja engoliu garfadas, quieto. [...]. Naquela confusão toda havia pouco fermento. Seria difícil vencer. **Os trabalhadores acreditando nas curas mágicas!** Era o assombro ainda onde o Brasil mergulhava, com as **proximidades geográficas da floresta, as proximidades étnicas do preto, do índio e do imigrante medieval** (ANDRADE, 1974, p. 20, grifos meus).

Percebe-se, pela descrição do narrador, sua visão de que o povo é supersticioso, ignorante e alienado. Ele chama o intelectual comunista de camarada, enquanto o povo é inculto. Salta aos olhos a explicação científicista que tenta justificar o preconceito, racial inclusive, do narrador e do militante Leonardo Mesa, cujas vozes se confundem no trecho.

Em outro trecho, os militantes do Partido terminam um dia de trabalho junto dos camponeses nas terras de Miguelona, em Bartira. A agricultora conversa com o trabalhador Mingo sobre o espiritismo: “– Ah! se fosse verdade o espiritismo! / – Por quê? / – Pra gente vortá traveis moça. Diz que contece mas a gente non sabe quin foi antes. Intó de que serve?” (ANDRADE, 1974, p. 28). Em seguida, o narrador diz: “O camarada Rioja tratava de encaminhar a velha para as realidades do presente” (ANDRADE, 1974, p. 28). Segue-se uma

discussão sobre o bem que o comunismo faria ao país e ao trabalhador e, duas páginas depois, diz o narrador via consciência de Leonardo Mesa: “Os camponeses tinham uma ideia assombrada de tudo. [...]. O que importava, pensava Leonardo, era **prepará-los** para o futuro, **dirigi-los** nas convulsões que se anunciavam, **radicalizá-los** na crise” (ANDRADE, 1974, p. 31, grifos meus). Os três trechos, juntos, demonstram a atitude do intelectual (narrador e militantes) em relação ao povo, que é alienado, mas ao mesmo tempo servirá à revolução, devendo ser preparado, dirigido e radicalizado, tarefa dos militantes ilustrados. Ao mesmo tempo que despreza o povo, julgando-o como inferior e alienado, os intelectuais o veem como portador das chaves da história.

Em outro trecho, o narrador mostra-se abertamente preconceituoso quanto à “falta de cultura” do povo, isto é, quanto ao fato de o povo não partilhar da cultura hegemônica e erudita. A imagem do povo que surge daí é constrangedora: ao povo que não pode ir ao teatro (nem saberia se portar lá), resta o cinema, chamado de “teatro popular”. O vocabulário do narrador denota o seu desprezo pelo povo: “aquela gente”, “fracassados”, “população de malogrados”, “adultos físicos paralisados em infância psíquica”, “vestidas e calçadas pelos subfigurinos”, enfim “aquela gente disparatada”:

Todo mundo já batia palmas antes de começar.

[...] No cinema o público anônimo ia desafogar o que longamente sofria lá fora.

O **teatro popular e urbano** tinha, para a coletividade expectante, um sentido catártico. A vida podia ser injusta em casa, mutiladora e presa nos cenários do trabalho, mas no Pedro II a fita saía dos limites da visão para resolver as mais ocultas reivindicações do indivíduo. Toda **aquela gente**, adultos e crianças, sentava-se conduzida pelos **programas sensacionais**, onde mocinho e vilão se defrontavam como na vida. E o vilão acabava sempre vencido. No espírito **dos fracassados** restava a esperança de que o mundo se transformasse daquele jeito. [...]

Xavier entrou. Estava escuro. Naquele público de **meios homens**, de novo um desejo latente de justiça social se precisava. Uma **população de malogrados, de adultos físicos paralisados em infância psíquica** realizava-se através do filme [...]. Mulheres saídas do *cold-creme* e da pintura de Max Factor, **vestidas e calçadas pelos subfigurinos de Patou e Lanvin**. Homens encanecidos na praça, rapazes do comércio, casais com filhos, toda **aquela gente disparatada** unificava-se [...]. Tom Mix salvava ainda para eles o sentido degradado da vida” (ANDRADE, 1974, p. 244-245, grifos meus).

Os dois volumes de *Marco Zero* são repletos de exemplos como esses, a começar pela concepção do romance, presidida por essa imagem do povo.

Considerações finais

A pergunta a ser feita a essa altura é como um escritor com uma vivência de classe abastada como Oswald – “com tudo o que isto implica em termos de conhecimento, sensibilidade, privilégios e preconceitos” (DALCASTAGNÈ, 2002, p. 53) –, deveria ter realizado a representação do povo em *Marco Zero*? Como representar esse outro sem falseá-lo e sem cair no estereótipo? Primeiramente, a distância entre o intelectual e o povo deveria ser assumida criticamente, enquanto consciência do desconhecimento desse “outro”, enquanto uma visão do intelectual acerca do povo. No entanto, essa visão teria que vir despida de preconceitos de classe que, como visto no romance, reduzem o povo ao pitoresco, trazendo uma visão chapada e de senso comum acerca dessa alteridade. A questão em *Marco Zero* não é incorporada pela obra enquanto aspecto problemático. Ocorre, pelo contrário, uma tentativa de dissolver o problema na questão da consciência de classe, o que acaba dando “respaldo” ao narrador e aos personagens intelectuais para agirem com preconceito em relação ao povo. Como o télos de *Marco Zero* é a revolução proletária, acaba sendo “lícito”, segundo essa lógica, que se instrumentalize o povo e que tudo seja visto em termos da necessidade de que ele tenha consciência de classe. A isso se misturam os preconceitos de classe de Oswald quanto ao povo.

Entendo que esse problema de *Marco Zero* é gravado na obra a contrapelo do autor, de modo que, sendo a distância social que cria um abismo entre o intelectual e o povo um problema da realidade, ela acaba ressurgindo como um problema formal no romance, mesmo que a intenção de Oswald fosse de solidariedade para com os subalternos. O preconceito de classe escapa ao controle do autor. Como nos ensina Theodor Adorno, “os antagonismos irresolvidos da realidade retornam nas obras de arte como problemas imanentes de sua forma” (ADORNO, 2008, p. 18). Oswald, em sua militância política e em *Marco Zero*, representava a figura do intelectual engajado, concepção que, acredito eu, somava-se aos seus preconceitos de classe do e resultava nessa visão acerca do povo. Entendo que a postura mais adequada do intelectual em relação ao povo seria a de Michel Foucault:

Ora, o que os intelectuais descobriram recentemente é que **as massas não necessitam deles para saber; elas sabem perfeitamente, claramente, muito melhor do que eles;** e elas o dizem muito bem. Mas existe um sistema de poder que barra, proíbe, invalida esse discurso e esse saber. (...) **Os próprios intelectuais fazem parte deste sistema de poder, a ideia de que eles são agentes da ‘consciência’ e do discurso também faz parte desse sistema.** O papel do intelectual não é mais o de se colocar ‘um pouco

na frente ou um pouco de lado' para dizer a muda verdade de todos; é antes o de lutar contra as formas de poder exatamente onde ele é, ao mesmo tempo, o objeto e o instrumento: na ordem do saber, da 'verdade', da 'consciência', do discurso (FOUCAULT apud LIMA, 2017, p. 46, grifos meus).

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. Da relação entre a Arte e a sociedade. In: _____. *Teoria estética*. Trad. Artur Mourão. Lisboa: Edições 70, 2008, p. 16-21.
- ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. Prefácio – Apresentando Spivak. In: SPIVAK, Gayatri C. *Pode o subalterno falar?*. Trad. Sandra Regina Goulart et. al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010, p. 7-18.
- ANDRADE, Oswald de. Aspectos da pintura através de “Marco Zero”. In: _____. *Ponta de Lança*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1971, p. 103-110.
- ANDRADE, Oswald de. O poeta e o trabalhador. In: _____. *Estética e Política*. São Paulo: Globo, 1992, p. 86-87.
- ANDRADE, Oswald de. Prefácio de Serafim Ponte Grande. In: _____. *Memórias sentimentais de João Miramar/Serafim Ponte Grande*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1973, p. 111-114.
- ANDRADE, Oswald de. *Marco Zero I: A Revolução Melancólica*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1974.
- ANDRADE, Oswald de. *Marco Zero II: Chão*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1978.
- BOAVENTURA, Maria Eugenia. *O salão e a selva: uma biografia ilustrada de Oswald de Andrade*. Campinas: UNICAMP/Ex Libris, 1995.
- BOAVENTURA, Maria Eugenia. A luta da posse contra a propriedade. In: SCHWARZ, Roberto (org.). *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 129-135.
- BRASIL. Ministério da Educação. INEP. Mapa do analfabetismo. Brasília, 2002. Disponível em: <http://portal.inep.gov.br/documents/186968/485745/Mapa+do+analfabetismo+no+Brasil/a53ac9ee-c0c0-4727-b216-035c65c45e1b?version=1.3>. Acesso em 01 de dez. 2017.
- CAMPOS, Haroldo de. Uma poética da radicalidade. In: ANDRADE, Oswald de. *Poesias Reunidas*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1972, p. 11-54.
- CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989, p. 199-215.
- CANDIDO, Antonio. Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade. In: _____. *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011. p. 35-63.
- DALCASTAGNÈ, Regina. Uma voz ao sol: representação e legitimidade na narrativa brasileira contemporânea. *Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, v. 1, n. 20, jul./ago. 2002. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/2214>. Acesso em 01 de dez. 2017.
- FERREIRA, Antonio Celso. O escritor e seus caminhos. In: _____. *Um eldorado errante: São Paulo na ficção histórica de Oswald de Andrade*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1996, p. 17-29.
- GELADO, Viviana. O primitivismo antropofágico no Modernismo brasileiro como forma de valorização do popular. In: _____. *Poéticas da transgressão: vanguarda e cultura*

popular nos anos 20 na América Latina. Rio de Janeiro: 7 Letras; São Carlos/SP: EDUFSCAR, 2006, p. 132-193.

LIMA, Bruna Della Torre de Carvalho. *Vanguarda do atraso ou atraso da vanguarda? Oswald de Andrade e os teimosos destinos do Brasil*. 2012. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-11032013-122116/pt-br.php>. Acesso em: 01 de dez. 2017.

LIMA, Daniela. Foucault contra Sartre: a visão do intelectual. *Primeiros Escritos*, São Paulo, v. 1, n. 8, 2017. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/primeiroescritos/article/view/136796>. Acesso em 01 de dez. 2017.

MAIA, Tomás. *Nota sobre a vanguarda: uma análise crítica do conceito de vanguarda*. Lisboa, 10 de fev. 2014. Disponível em: <https://obeissancemorte.wordpress.com/2014/02/10/nota-sobre-a-vanguarda-uma-analise-critica-do-conceito-de-vanguarda-em-politica-tambem-na-arte-e-na-estetica-por-tomas-maia/>. Acesso em: 01 de dez. 2017.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Povo e massa na cultura: os marcos do debate. In: _____. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Trad. Ronald Polito e Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997, p. 21-124.

MOURALIS, Bernard. Discurso do povo e discurso acerca do (sobre o) povo. In: _____. *As contraliteraturas*. Trad. Antônio F. et. al. Coimbra: Almedina, 1982, p. 115-175.

SPIVAK, Gayatri C. *Pode o subalterno falar?*. Trad. Sandra Regina Goulart et. al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

Artigo recebido em fevereiro de 2018.
Artigo aceito em maio de 2018.