

ANA MARIA FORMOSO CARDOSO E SILVA

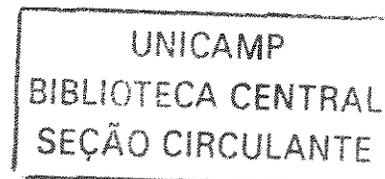
**MARCO ZERO DE OSWALD DE ANDRADE:
UMA PROPOSTA DE ROMANCE MURAL**

Dissertação apresentada ao curso de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Teoria e História Literária.

Orientadora: Profa. Dra. Vera Maria Chalmers

UNICAMP
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM

2003



UNIDADE	DC
Nº CHAMADA	UNICAMP
	Si38m
V	EX
TOMBO BC/	62693
PROC.	16-86-05
C <input type="checkbox"/>	D <input checked="" type="checkbox"/>
PREÇO	11,00
DATA	3/3/05
Nº CPD	

Bibid 343717

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA IEL - UNICAMP

Si38m	<p>Silva, Ana Maria Formoso Cardoso e <i>Marco Zero</i> de Oswald de Andrade: uma proposta de romance mural / Ana Maria Formoso Cardoso e Silva. - Campinas, SP : [s.n.], 2003.</p> <p>Orientadora : Profa. Dra. Vera Maria Chalmers Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.</p> <p>1. Andrade, Oswald de, 1890-1954. 2. Romance brasileiro. 3. Modernismo (Literatura brasileira). 4. Literatura brasileira. I. Chalmers, Vera Maria. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.</p>
-------	--

BANCA EXAMINADORA:

Profa. Dra. Vera Maria Chalmers (orientadora)
(IEL/ UNICAMP)

Profa. Dr. Carlos Eduardo Ornelas Berriel
(IEL/ UNICAMP)

Profa. Dra. Maria Stella Martins Bresciani
(IFCH/ UNICAMP)

Prof. Dr. Luiz Carlos da Silva Dantas (suplente)
(IEL/ UNICAMP)

Este exemplar e a redação final da tese
defendida por *Profa. Maria Formosa*

Carvalho e Silva

e aprovada pela Comissão Julgadora em
25/02/2005.



PROF. DR. ALEXANDRE SOARES CARNEIRO
Coordenador da Subcomissão de
Pós-Graduação em Teoria e História Literária
IEL / UNICAMP
Matr. 24586-2

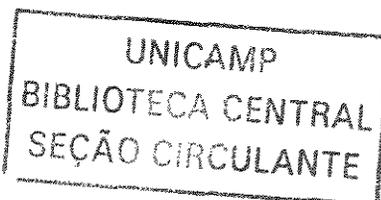
UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

21/02/2005

DEDICATÓRIA

Ao meu pai, que, sem perceber, me colocou no caminho das letras.

À minha mãe, meu porto mais seguro.



AGRADECIMENTOS

À Vera, por ter sido, bem mais que professora e orientadora, uma companheira de estudos.

À minha família, pela paciência da espera.

A todos os amigos que compartilharam os momentos de entusiasmo e dificuldades com este trabalho.

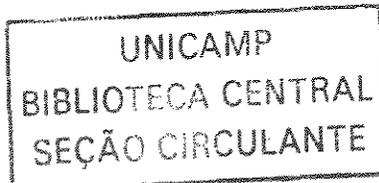
Aos funcionários da Biblioteca do IEL/ UNICAMP e do Centro de Documentação
Alexandre Eulálio, pela amabilidade do atendimento.

Às professoras Maria Stella Martins Bresciani e Suzi Frankl Sperber, pelas sugestões
apresentadas no exame de qualificação.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), pela bolsa
concedida, sem a qual as dificuldades na realização deste estudo certamente teriam sido
bem maiores.

RESUMO

O objetivo desta dissertação é estudar que proposta está envolvida na expressão “romance mural”, com a qual Oswald de Andrade qualificou *Marco Zero*, romance publicado em dois volumes (*A Revolução Melancólica* e *Chão*) no qual o autor pretendia traçar um panorama da sociedade paulista nos anos 30. Para isso, analisamos as intenções ideológica e estética que guiaram o projeto, através do qual o escritor desejava unir sua experiência na vanguarda literária do Modernismo com a atuação na vanguarda política como intelectual de esquerda, tarefa que teve como uma de suas fontes de inspiração a arte dos muralistas mexicanos. Da mesma forma que estes, Oswald utilizou-se de uma série de recursos estéticos em favor da representação da visão política que tinha da sociedade e do processo histórico – visão esta que, segundo nosso ponto de vista, se constitui no entrelaçamento entre as teses do Partido Comunista, a observação realista dos fatos históricos e a visão pessoal do escritor, dada pela sua condição de membro da burguesia que viveu a experiência da decadência econômica. É através da análise de pontos de contato e de distanciamento entre o texto narrativo e a pintura mural que procuramos recompor a proposta de romance mural do escritor, a qual, se levada em conta, pode conduzir à exploração de uma nova senda no estudo de *Marco Zero*.



ABSTRACT

The objective of this dissertation is to study Oswald de Andrade's proposal to qualify his novel *Marco Zero* as a "romance mural". *Marco Zero* is a novel published in two volumes (*A Revolução Melancólica* and *Chão*), in which the author intends to draw a panorama of the society of São Paulo from the 30's. This study investigates the ideological and aesthetic intentions which guided the author's project. It is believed that he wished to unite his experience as literary Modernist to his engagement in the political avant-garde as a left-wing intellectual. One of Oswald de Andrade's sources of inspiration was the art of the Mexican Muralists. As the Mexican Muralists, Oswald made use of a series of aesthetic resources in order to represent his political view of the society and of the historical process. The dissertation argues that Oswald's political view is a combination of the Communist Party thesis, a realistic observation of the historical facts, and the author's personal view as a bourgeois who experienced economical decadence. Through showing the similarities and differences between the narrative text and the mural painting, the dissertation reconstructs the author's proposal to call his novel a "romance mural".

ÍNDICE

Introdução.....	1
Capítulo 1 – O projeto <i>Marco Zero</i>	
1.1. A promessa de um romance definitivo e o muralismo como fonte de inspiração	4
1.2. Uma breve sinopse do enredo do romance mural	17
1.2.1. <i>A Revolução Melancólica</i>	18
1.2.2. <i>Chão</i>	20
Capítulo 2 – Fidelidade histórica, militância e experiência pessoal: pontos da tensão geradora de <i>Marco Zero</i>	
2.1. <i>Marco Zero</i> e a História.....	23
2.2. Revolução e revoluções	27
2.3. A representação das classes sociais no romance histórico oswaldiano.....	33
2.4. O estágio do processo revolucionário no panorama histórico de <i>Marco Zero</i>	83
Capítulo 3 – O esboço e a pintura do romance mural	
3.1. O palco e o refletor	85
3.2. O esboço do panorama social brasileiro	88
3.3. O apelo imagético: cores, poses e traços das figuras no mural.....	98
3.3.1. O caso do trabalhador: a representação alegórica de um revolucionário em potencial.....	100
3.3. 2. Comiseração e rejeição: efeitos das pinceladas de caricatura em <i>Marco Zero</i>	118
Capítulo 4 – A proposta de romance mural em perspectiva – conclusão.....	
140	
Caderno de imagens	156
Bibliografia	174

INTRODUÇÃO

A carreira de Oswald de Andrade foi marcada pelo desejo de polemizar, seja em sua atividade jornalística ou literária. Seu modo de ser, provocativo, questionador, não o deixava passar despercebido pelas pessoas com que travava contato e transparecia na sua escrita, quase sempre pulsante, através da qual queria causar reações. Não foi diferente em relação ao seu último conjunto de romances, *Marco Zero*, que constituiu a matéria de estudo desta dissertação.

Mantendo a mesma linha de comportamento mas considerando-se politicamente mais maduro após a sua adesão ao Partido Comunista, a qual se deu em 1931, quando estava ligado à também instigante Pagu (Patrícia Galvão), o escritor, que havia se dedicado intensamente às experiências estéticas na primeira fase do Modernismo, decidiu aliar, no seu fazer literário, essas experiências ao engajamento político. Canaliza, então, seu espírito combativo para corresponder ao que passa a conceber como a função do escritor moderno, qual seja, o empenho pela transformação social. O resultado prático dessa nova preocupação pode ser visto já na década de 30, inicialmente com a reformulação do último volume da *Trilogia do Exílio*, *A Escada Vermelha* (1934), em que o protagonista vislumbra, ao final, a redenção pelo comunismo, e depois, com a publicação de peças de teatro de cunho político: *O Homem e o Cavalo* (1934), *A Morta* (1937) e *O Rei da Vela* (1937). Porém, o projeto mais grandioso que Oswald cultivou com o intuito não só de provocar alguma reflexão sobre o contexto social mas também de mudar a sua imagem de irreverente e desinteressado foi certamente *Marco Zero*, que, apesar de anunciado ao longo dos anos 30, teve seu primeiro volume publicado apenas em 1943.

Durante esse tempo, o projeto sofreu diversas transformações, como é possível verificar no contato com seus manuscritos, mas sabe-se que, no início da década de 40, estava planejada a sua edição em cinco volumes, na seguinte ordem: *A Revolução Melancólica*, *Chão*, *O Beco do Escarro*, *Os Caminhos de Hollywood* e *A Presença do Mar*. Destes, somente os dois primeiros saíram de fato, e é sobre eles que nos debruçamos na nossa pesquisa.

Pensando em toda a preocupação que Oswald demonstrou ter com *Marco Zero*, voltamos nosso interesse, desde os primeiros contatos com o romance, para a proposta a partir da qual foi gerado. A expressão “romance mural”, com que o autor o designou, nos instigou a pensar sobre que características estariam concentradas no adjetivo “mural”. Para chegar a algum resultado por essa via, recuperamos do contexto artístico brasileiro dos anos 30 a passagem do muralista

mexicano David Alfaro Siqueiros por São Paulo e os artigos de Oswald e de outros que passaram a fazer referência à arte mural, além de termos estudado o conturbado contexto político nacional dos anos em que o escritor esteve envolvido com o projeto. Paralelamente a isso, é claro, sentimos necessidade de nos informar melhor sobre a história, os propósitos e a estética do muralismo mexicano, o que nos remeteu também ao contato com a iconografia socialista, sobretudo com cartazes russos e alemães.

O interesse pelo estudo do romance a partir de suas próprias propostas foi acentuado pela observação de que, em geral, nos poucos estudos mais detidos sobre *Marco Zero*, a sua avaliação sofre pela sombra que lhe fazem os romances mais conhecidos de Oswald, *Memórias Sentimentais de João Miramar* e *Serafim Ponte Grande*. Não queremos dizer que ele deva ser alçado a um posto maior, mas que merece ser analisado a partir das suas particularidades. Para realizar essa tarefa, organizamos a dissertação em quatro capítulos em que sempre remetemos aos propósitos do autor para a obra que ele desejava que fosse a prova da sua qualidade como homem de letras e intelectual engajado.

No primeiro capítulo, pinçamos alguns dados do contexto cultural e político que estão ligados ao nascimento e à configuração do projeto *Marco Zero*, além de apresentarmos uma breve sinopse dos dois volumes a fim de que o leitor desta dissertação que não tenha tido acesso ao romance possa ter alguma noção dos nossos comentários sobre o romance, que versa sobre as conseqüências que a crise de 29 trouxe para a sociedade paulista nos anos 30.

O capítulo 2 é dedicado ao estudo do entrecruzamento entre a intenção programática de Oswald em relação às teses do Partido Comunista e a sua experiência pessoal como indivíduo provindo de família burguesa que sofreu com a mesma crise que abate seus personagens. Tomamos como base para nossos comentários a análise dos grupos sociais que povoam o romance, notando também como interagem.

No capítulo seguinte, a fim de melhor mostrar os pontos de contato do mural de Oswald com as imagens produzidas pelos muralistas, em particular, bem como pela tradição iconográfica revolucionária, em geral, analisamos sobretudo as semelhanças entre os recursos estéticos empregados em alguns exemplos dessas obras. Desse estudo, depreende-se com facilidade o relacionamento entre os projetos estético e ideológico de que elas partem.

Finalmente, no último capítulo, fazemos uma síntese das nossas análises, além de recuperarmos brevemente alguns pontos levantados por críticos que se ocuparam de *Marco Zero*.

dentre os quais nos limitamos a Antonio Candido, Lucia Helena e Antonio Celso Ferreira. Em relação aos dois primeiros, notamos que o fato de não considerarem a proposta de romance mural do escritor modernista os leva a julgarem a obra a partir de parâmetros baseados no que este realizou em *Memórias Sentimentais de João Miramar* e *Serafim Ponte Grande*, enquanto o terceiro seguiu por uma trilha diferente, que leva em conta as particularidades do projeto *Marco Zero*, o que consideramos bastante produtivo e necessário para ampliar as perspectivas a partir das quais se explora a narrativa. Ainda é preciso dizer que nossa proposta de estudo difere da que foi desenvolvida por Ferreira por este olhar o romance sob a perspectiva da História, detendo-se principalmente em seu caráter documental de retrato do clima da época, enquanto a nossa pesquisa se centrou nas intenções que guiaram o trabalho de composição da narrativa.

CAPÍTULO 1

O PROJETO *MARCO ZERO*

1.1. A promessa de um romance definitivo e o muralismo como fonte de inspiração

Quando resolveu escrever *Marco Zero*, em 1933, Oswald de Andrade já tinha inscrito seu nome definitivamente na história da literatura brasileira por sua atuação na primeira fase do Modernismo, em especial pela publicação de manifestos, livros de poesia e romances nos quais era evidente a intenção de explicitar uma postura antiacadêmica através da utilização de linguagem irreverente, da abordagem inusitada de temas da modernidade e do emprego de técnicas de escrita inovadoras. Certamente ele reconhecia a importância de sua contribuição na vanguarda do movimento e não deixou de prezá-la com o passar do tempo, conforme provam vários de seus depoimentos, como é o caso do ácido artigo intitulado "Antes do 'Marco Zero'", de 1943, em que, em resposta a uma crítica de Antonio Candido¹, procura mostrar a seriedade de suas ações:

"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, fora eu o único a responder, na hora, ao assalto desastrado com que Monteiro Lobato 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"².

No mesmo texto, além de destacar seu papel de polemista, o escritor valoriza sua produção literária, não só defendendo o romance *Os Condenados*, que Candido a valia com reservas, mas também lamentando que o crítico não tivesse se detido com maior cuidado sobre a totalidade da obra, a qual promete coroar com a breve publicação do primeiro volume de *Marco Zero*, referido como "a prova dos nove"³ de sua literatura. Fica, portanto, bastante nítido nesse artigo o desejo de Oswald de fazer do romance elaborado ao longo de dez anos um romance definitivo, que não deixasse dúvidas sobre a qualidade do

¹ Candido havia publicado três artigos dedicados à análise da obra de Oswald na *Folha da Manhã*: "Romance e expectativa" (08/08/1943), "Antes de *Marco Zero*" (15/08/1943) e "*Marco Zero*" (24/10/1943).

² ANDRADE, O. "Antes do 'Marco Zero'". In: *Ponta de Lança*. São Paulo: Globo, 1991. p. 66.

autor, como se tivesse ainda uma missão a cumprir. a qual não se limitava à conquista da simpatia da crítica e do público, mas também dizia respeito à sua auto-imagem como intelectual. Conforme reconhece Candido quando reavalia sua posição sobre a obra oswaldiana em 1970, ao criar tamanha expectativa o modernista não percebe nem deixa perceber "que o que viesse viria por acréscimo"⁴, não como complemento a um conjunto inacabado.

Esse ponto é interessante para iniciarmos uma análise de *Marco Zero* como grande projeto que representou para Oswald, justamente porque faz refletir sobre a sua visão a respeito do que já havia produzido, levando-nos a questionar qual lacuna ele pretendia preencher com o romance que estava por vir. Uma das vias mais fecundas para se chegar à resposta é voltar a atenção para o prefácio escrito em 1933 para *Serafim Ponte Grande*⁵. Nele, o escritor preocupa-se sobretudo em fazer um balanço das falhas que permearam sua vida literária até então, destacando o seu alheamento quanto à realidade social:

"O mal foi ter eu medido o meu avanço sobre o cabresto metrificado e nacionalista de duas remotas alimárias – Bilac e Coelho Neto. O erro ter corrido na mesma pista inexistente.

(...)

O anarquismo da minha formação foi incorporado à estupidez letrada da semicolônia. (...)

A situação "revolucionária" desta bosta mental sul-americana, apresentava-se assim: o contrária do burguês não era o proletário – era o boêmio! 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. (...) Com pouco dinheiro, mas fora do eixo revolucionário do mundo, ignorando o Manifesto Comunista e não querendo ser burguês, passei naturalmente a ser boêmio"⁶.

A crítica à literatura brasileira "de vanguarda" (as aspas são de Oswald) é tão severa quanto a autocrítica; porém, mesmo que o escritor considere esta literatura "provinciana e suspeita, quando não extremamente esgotada e reacionária", não nos parece exato dizer que ela seja vista com repulsa, afinal *Serafim* está sendo dado à publicação e a linguagem do prefácio guarda o estilo marcante dos manifestos da produção oswaldiana da década de 20, além do que, em declarações posteriores, o autor constantemente destaca a importância da

³ Idem, *ibidem*, pp. 68-69.

⁴ CANDIDO, Antonio. "Digressão Sentimental sobre Oswald de Andrade". In: *Vários Escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1977, p. 62.

⁵ Antes desse prefácio, Oswald havia publicado um outro intitulado "Objeto e fim da presente obra" na *Revista do Brasil* em 30/11/1926. O texto do livro foi terminado em 1928. (ANDRADE, O. *Serafim Ponte Grande*. São Paulo: Globo, 1994, p. 39.)

⁶ ANDRADE, O. *Serafim Ponte Grande*, p. 37

primeira fase modernista no seu papel de livrar a literatura brasileira da camisa-de-força do passadismo. Seria mais adequado ver no prefácio a vontade de superar essa fase, não negá-la, e a estratégia vislumbrada pelo autor para mudar sua forma de ação vem explicitada no texto: pôr-se a serviço da Revolução Proletária, a qual propõe abraçar buscando uma espécie de redenção e assim almejando seguir o que pensa ser o verdadeiro caminho da literatura revolucionária. Como complemento de sua obra, *Marco Zero* constituiria, portanto, o resultado da união da experiência obtida na vanguarda literária do Modernismo à sua participação na vanguarda política. Dessa forma, estaria sintonizando suas atitudes com a nova visão que passa a ter sobre a missão do escritor moderno – visão esta que não deve ser encarada apenas como mais uma das suas criações originais, mas que também é fruto de um contexto de transformações significativas no ambiente social, político e econômico com reflexos visíveis na arte e na literatura do período de 30.

Se nos anos 20 a busca da modernidade por parte de artistas e escritores era satisfeita sobretudo com inovações na linguagem empregada que explicitassem rebeldia em relação às normas estéticas tradicionais, na década de 30 a ênfase na forma já não se apresentava como recurso suficiente para revelar que o autor de um livro ou de um quadro acompanhava o compasso da vida moderna, agora indissociável da observação das condições decorrentes dos acontecimentos que se processavam fora e dentro do país⁷. No contexto internacional, a divulgação dos resultados da experiência soviética com o comunismo e a multiplicação dos partidos comunistas pelo mundo, o surgimento e a ascensão do nazismo e do fascismo e a expansão dos imperialismos inglês e americano compõem um cenário de embates ideológicos e de acentuação da dependência de vários países em relação ao capital financeiro, o que se tornou evidente sobretudo com a Quebra da Bolsa de Nova Iorque e a crise mundial de 1929. No âmbito nacional, as diversas ideologias também se chocam, as diferenças sociais se tornam cada vez mais evidentes com a migração de grandes contingentes de trabalhadores de fazendas falidas para as cidades, com o desemprego e com o aumento do número de operários nas fábricas, tendo como consequência a intensificação da atividade política entre grupos distantes do poder

⁷ Não pretendemos aderir aqui a uma periodização histórica simplista que distingue os anos 20 e 30 como blocos homogêneos, já que não é assim que os concebemos, mas sim destacar que há traços mais sobressalentes (porém não exclusivos) em cada uma dessas décadas. A tarefa de aprofundar a análise das suas características nos afastaria do propósito de apenas assinalar neste momento a mudança de enfoque na literatura e na arte modernas.

constituído; além disso, a oligarquia rural, também chamada burguesia agrária, constantemente perde terreno e poder para a burguesia financeira, fato que é marcado em especial pela Revolução de 30⁸.

A convergência desses fatores, principalmente a divulgação de ideologias de esquerda em território nacional e a crise financeira internacional deflagradas no final da década de 20, favoreceu a revisão de conceitos sobre a função da arte e da literatura na sua relação com a sociedade, afinal, tendo-se alargado forçosamente o campo de visão de artistas e escritores sobre a realidade, estes viram-se chamados a estender os limites do seu campo de atuação. Na prática, isso se traduziu em mudanças sensíveis, como a inovação temática referente à representação do drama de grupos sociais menos favorecidos, cada vez mais comum na literatura e na arte dos anos 30. Desse modo, não foi Oswald o único a ver-se impelido à transposição da preocupação social para sua obra; como ele, várias outras personalidades do meio cultural, inclusive participantes da fase heróica do Modernismo, se sentiram tocadas, senão despertadas pelas convulsões sofridas no cenário político, econômico e social. Com a incorporação dessas novas preocupações, a autocrítica do prómio de *Serafim* poderia ser, portanto, extensiva a muitos dos que antes também tinham visto na boêmia uma forma de parecer revolucionários, e não burgueses, mesmo servindo-se, paradoxalmente, do patrocínio do capital dos grandes proprietários de terra que, por sua vez, desejavam parecer abertos à modernidade.

Apenas para reforçar o redirecionamento dos rumos do Modernismo na década de 30, vale lembrar a importante observação de João Luiz Lafetá com respeito à diferença básica entre as duas fases iniciais do movimento: o fato de nos anos 20 enfatizar-se o *projeto estético* e, no período posterior, o *projeto ideológico* – sem, é claro, que exista exclusividade absoluta de um desses termos em algum momento. De fato, pode-se endossar a afirmação do crítico ao se atentar, por exemplo, para a representação das figuras

⁸ O fato de citarmos a Revolução de 30 como um evento marcante para a configuração do período subsequente a ela não significa que acreditamos num suposto poder que ela teria tido de mudar profundamente os rumos políticos do país respondendo aos anseios da nação. Segundo Edgar De Decca, essa idéia teria sido fixada essencialmente através da construção de uma memória histórica do movimento difundida pelos vitoriosos a fim de legitimar-se junto à sociedade; para ele, o próprio termo revolução "representa uma estratégia de dominação para apagar outras propostas políticas que se expressaram no interior da luta de classes", como, por exemplo, a do Bloco Operário e Camponês (DE DECCA, E. S. *O Silêncio dos Vencidos*. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 74). Considerando essa interpretação, colocamos a importância do movimento no fato de explicitar de modo decisivo o choque de interesses entre os grupos mais próximos do

humanas: enquanto no projeto nacionalista da primeira fase do Modernismo, de determinação de uma identidade cultural brasileira, elas interessavam mais como veículos de resgate e valorização do folclórico e do popular, às vezes envoltas em roupagem mítica como Macunaíma, ou tratadas quase como elementos naturais constitutivos da paisagem, conforme se observa em algumas telas de Tarsila do Amaral, no período posterior é explícito seu caráter de seres sociais. Nos romances nordestinos, principalmente, e também em quadros como *Despejados* (1934), de Portinari, encontramos personagens do meio rural vitimados pela secular subordinação a grandes proprietários de terras, além de flagelados pela seca; em trabalhos de Lívio Abramo, Quirino Campofiorito, Eugênio Sigaud e outros que focalizam o ambiente citadino, refletem-se nas figuras de operários e miseráveis as novas condições decorrentes da industrialização, da crise econômica, do crescimento da população urbana e da marginalização social.

A expressão da preocupação social na arte e na literatura, em geral, constituiu uma característica marcante incorporada à carreira dos que a ela se dedicaram na década de 30, mas houve também casos em que ela significou um entusiasmo passageiro, como ocorreu com Tarsila, que, tendo tomado contato em solo soviético com a "arte proletária" incentivada pelo governo stalinista, compôs, no retorno ao Brasil, duas telas de temática social, *Operários* e *2ª Classe*, exemplares únicos dessa curta fase em sua produção artística. Quanto a Oswald, que como a pintora modernista tinha raízes familiares no latifúndio, houve, de sua parte, uma maior persistência a fim de transformar seu fazer literário, ainda que ele não tenha conseguido superar sua origem burguesa conforme propôs no prefácio de *Serafim*, escrito sob inspiração da sua recente filiação ao Partido Comunista e das discussões que agitavam o ambiente cultural paulista da época.

Sinais evidentes do esforço do escritor em expressar seus novos ideais foram, no jornalismo, a fundação de *O Homem do Povo* juntamente com Pagu e, na literatura, a reformulação do terceiro volume da *Trilogia do Exílio*, que significativamente passou a ser intitulado *A Escada Vermelha* na versão publicada em 1934⁹, e a escrita das peças teatrais

poder, e não na idéia de ter representado alteração substancial na forma de conduzir o país ou na composição do poder.

⁹ O adjetivo "vermelha" não existia nas versões anteriores do título, que foram *A Escada de Jacó* e *A Escada*. O primeiro e o segundo volumes da *Trilogia do Exílio* são *Os Condenados* (1922) e *A Estrela do Absinto* (1927).

O Homem e o Cavalo (1934), *O Rei da Velu* (1937)¹⁰ e *A Morta* (1937). A respeito da primeira delas – sobre a qual o autor diz representar a transição do homem "entre o cavalo de guerra e o de *turf* (sociedade burguesa) e o cavalo 'a vapor' (sociedade socialista)"¹¹ – vale lembrar que Flávio de Carvalho planejava encená-la no seu Teatro da Experiência e que teve alguns de seus trechos lidos por Oswald em 1933 no Clube dos Artistas Modernos (CAM). A preparação da peça, segundo o escritor, foi inclusive um dos motivos para o fechamento do Teatro da Experiência¹², fato seguido pelo fim das atividades do Clube, entidade mal vista por uma parcela da sociedade dominante principalmente devido à ousadia de seu expoente máximo, o próprio Flávio de Carvalho.

Ainda em relação ao CAM, não podemos deixar de dizer que constitui um capítulo importante na história cultural dos anos 30 por ter sido uma das agremiações de artistas da época mais dedicadas à reflexão sobre novas tendências artísticas. O autor de *Serafim* chegou a considerá-lo como realizador de uma espécie de "segunda etapa da *Semana de Arte de 22*"¹³ ao lado da Sociedade Pró-Arte Moderna (SPAM)¹⁴. Entre os eventos de maior destaque promovidos pelo Clube e que provavelmente ajudaram a consolidar a nova visão de Oswald sobre a função da arte e, por extensão, da literatura, estão: a exposição da gravadora alemã Käthe Kollwitz, cujos trabalhos são notáveis sobretudo pela dimensão humana que seus traços conferem à representação do drama social de crianças famintas, mães angustiadas, proletários sofridos e outros personagens vitimados pela pobreza; uma exposição de cartazes russos, tipo de arte que constituiu durante anos um dos principais veículos de transmissão dos ideais comunistas pregados pelo governo soviético; e a célebre conferência do pintor mexicano David Alfaro Siqueiros, "Sobre Muralismo no México", lembrada por dois personagens do segundo volume de *Marco Zero, Chão*, numa discussão sobre o lugar da arte na sociedade contemporânea. Ao elencar os acontecimentos mais significativos do CAM, anos após seu fechamento, Flávio de Carvalho não deixa de fora a conferência, sobre a qual diz ter impressionado pela própria oratória do artista:

¹⁰ Esta peça foi terminada em 1933 mas publicada apenas em 1937.

¹¹ ANDRADE, O. "Bilhetinho a Paulo Emilio". In: *Estética e Política*. São Paulo: Globo, 1992. p. 51

¹² ANDRADE, O. "Só o escritor interessado pode interessar". In: *Os Dentes do Dragão: entrevistas*. São Paulo: Globo; Secretaria do Estado da Cultura, 1990. p. 87.

¹³ ANDRADE, O. "Aspectos da Pintura através de 'Marco Zero'". In: *Ponta de Lança*. p. 119.

¹⁴ O CAM e o SPAM foram fundados ambos em novembro de 1932, tendo como líderes Flávio de Carvalho e Lasar Segall, respectivamente. No período de pouco mais de um ano em que funcionaram, promoveram

"Siqueiros empolgava a assistência, formava um verdadeiro campo magnético no auditório e conservava esse campo magnético com o mesmo potencial durante as horas que duravam as suas orações, nunca em nenhum momento esmorecia, como costuma acontecer com os altos e baixos do orador normal.

(...)

A forma de sua oratória se parecia com a forma da sua pintura: grande imaginação, grande exuberância, dantesca em tonalidade, forte e definida em emoção.

A assistência imóvel, hipnotizada, sem o menor sinal de canção (*sic*), escutou Siqueiros durante quatro horas"¹⁵.

A descrição de Flávio de Carvalho ajuda a entender que seria difícil ficar indiferente diante da performance de Siqueiros, que traduzia em seu discurso toda a eloquência da pintura mural. Mas não foi só o efeito cênico, por assim dizer, que marcou o evento. O pintor mexicano trazia para a platéia uma experiência que ia ao encontro dos anseios de artistas e intelectuais brasileiros que buscavam soluções estéticas compatíveis com uma postura de interesse na realidade social.

O mural era a via à qual Siqueiros e seus colegas tinham chegado depois de terem trilhado caminhos que também passavam pelo resgate da identidade cultural da nação e pela investigação estética, ponto em que se aproximam bastante dos nossos modernistas de primeira hora. A propósito, no que diz respeito à militância no movimento de renovação da arte mexicana, pode-se considerar a atuação de Siqueiros equivalente à de Oswald como ponta-de-lança do Modernismo brasileiro¹⁶. É dele o manifesto "Tres Llamamientos de Orientación Actual a los Pintores y Escultores de la Nueva Generación Americana", de 1921, em que ataca o academicismo pregando a sobreposição do "espírito constructivo al espíritu únicamente decorativo" através da aproximação dos artistas das "obras de los antiguos pobladores de nuestros valles, los pintores y escultores indios (mayas, astecas, incas, etc)"¹⁷. Dois anos depois, em 1923, é novamente ele quem redige o "Manifiesto del Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores de México", ou "Declaración

palestras, festas, exposições e outros eventos de interesse artístico, sendo que o CAM assumiu sempre uma postura mais polemizadora.

¹⁵ CARVALHO, Flávio de. "Recordação do Clube dos Artistas Modernos". *Revista Anual do Salão de Maio*, nº 1. São Paulo, 1939.

¹⁶ Num texto para a XXIV Bienal de São Paulo, Mari Carmen Ramírez toma o "radicalismo vanguardista" de Siqueiros e Oswald como ponto de partida para a análise de semelhanças entre ambos ("Utopias regressivas? Radicalismo vanguardista em Siqueiros e Oswald").

¹⁷ SIQUEIROS, D. A. "Tres Llamamientos de Orientación Actual a los Pintores y Escultores de la Nueva Generación Americana". In: BELLUZZO, A. M. de M. (org.) *Modernidade: Vanguardas Artísticas na América Latina*. São Paulo: Memorial. UNESP, 1990. p. 241

Política, Social y Estética", assinado também por Diego Rivera, Xavier Guerrero, José Clemente Orozco e outros, em nome do "proletariado do mundo", pautando-se em proposições que, para os artistas brasileiros, só ganharão ênfase anos mais tarde. É basicamente sobre as idéias expostas nesse texto que assentará o trabalho dos muralistas mexicanos bem como o conteúdo da conferência que Siqueiros proferiu no CAM. O apelo à observação da função pedagógica da arte no manifesto apresenta-se bastante claro:

"nuestro objetivo estético fundamental radica en socializar las manifestaciones artísticas tendiendo a la desaparición absoluta del individualismo por burgués. Repudiamos la pintura llamada de caballete y todo arte de cenáculo ultra-intelectual por aristocrático y exaltamos las manifestaciones de arte monumental por ser de utilidad pública. (...) Proclamamos que siendo nuestro momento social de transición entre el aniquilamiento de un orden envejecido y la implantación de un orden nuevo, los creadores de belleza deben esforzarse porque su labor presente un aspecto claro de propaganda ideológica en bien del pueblo, haciendo del arte, que actualmente es una manifestación de masturbación individualista, una finalidad de belleza para todos, de educación y de combate"¹⁸

Não se pode dizer que essa proposta radical, que tem por base o compromisso ideológico do artista e escritor, foi totalmente acatada no Brasil, mas é certo que a arte mural tal como entendida pelos mexicanos seduziu os frequentadores do CAM e outros pelas possibilidades que encerrava: dava espaço à experimentação estética, inclusive pela necessidade de integração entre pintura e arquitetura, estimulava a representação da coletividade em suas vontades, seus problemas e sua história e, abrindo-se para um público bem maior do que o frequentador de museus, permitia a inserção da arte no cotidiano da população.

Além disso, outro fator que certamente contribuiu para que a atenção às palavras de Siqueiros fosse redobrada foi o interesse na Revolução Mexicana, ponto fulcral na vida política e social do México contemporâneo e, conseqüentemente, no movimento muralista. Apesar dos inúmeros problemas que permearam o processo revolucionário, em especial o confronto de lideranças, o assassinato de líderes populares como Zapata e a manutenção do quadro de distribuição fundiária e do poder político e econômico, o acontecimento, pela amplitude que teve, era visto com admiração por aqueles que no Brasil desejavam ver mudanças na estrutura política e social – desejo este não satisfeito pela chamada Revolução de 30, que acentuou a ruína de membros da oligarquia cafeeira mas não chegou a resultar

¹⁸ SIQUEIROS, D. A. "Manifiesto del Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores de México". In: BELLUZZO, *op. cit.* p. 255.

num quadro institucional diverso do que antes existia. Dessa forma, o fato de os muralistas mais ligados à esquerda, como Siqueiros e Rivera, procurarem transmitir através de sua arte o incentivo à efetiva concretização de uma revolução proletária constituía um fator de sedução a mais para os artistas e escritores brasileiros que intencionavam dar um sentido mais profundo de engajamento ao seu trabalho.

Diante de todas essas potencialidades da pintura mural, é compreensível que muitos comentadores de arte no Brasil passassem a ter nela um horizonte de comparação, ampliando as suas perspectivas de análise. Exemplos nítidos desse fato podem ser percebidos na crítica à obra de Portinari mesmo antes que ele se dedicasse à realização de murais, o que só se deu a partir de 1936. O trotskista Mário Pedrosa vê na monumentalidade das figuras do pintor de Brodowski a tendência de inserir sua arte no curso histórico rumo à sociedade socialista, através da "matéria social", tal como havia se dado com os muralistas mexicanos; Aníbal Machado julga que "Portinari já está a caminho da pintura mural" e destaca a urgência de "o governo entregar aos verdadeiros artistas do País a decoração dos muros, para que neles se inscrevam as formas e símbolos que despertam o interesse das multidões, a exemplo do que se faz no México de Rivera, Orozco e Siqueiros"¹⁹; e também Oswald aprecia os trabalhos presentes na primeira exposição do pintor em São Paulo prevendo que o cavalete será insuficiente para comportar a enormidade promissora das suas figuras:

"Um dia, plástico e vermelho, todos e les rebentarão as molduras que os oprimem, todos partirão, as negrinhas, os negrinhos, o menino da arapuca, o operário e o sorveteiro, os futebólers descalços, o mestiço, a índia e a cabeça beethoveniana de Pilar Ferrer – partirão para o imenso conclave da pintura mural"²⁰.

Ao revelar o ponto de vista ideológico do qual partem seus comentários, Oswald demonstra acreditar que, se Portinari ainda retrata o trabalhador rural com um olhar "bestificado", "longe da célula comunista que o espera"²¹, essa situação se transformará quando se desenvolver o germe da expressão da luta de classes já presente nas telas da exposição e que encontrará seu lugar ideal no mural.

¹⁹ Palavras de Aníbal Machado em discurso na Mostra de Arte Social em 1935, no Rio de Janeiro. *Apud* FABRIS, A. *Cândido Portinari*. São Paulo: Edusp, 1996. p. 54.

²⁰ ANDRADE, O. "O Pintor Portinari". *Apud* FABRIS, A. *op. cit.*, p. 36.

²¹ Idem, *ibidem*, p. 34.

“Os fortes detalhes de seu sonho plástico pulam no músculos do *Mestiço*, nos dedos e nos lábios, quebram a moldura na posição hercúlea do *Preto da Enxada*. Reclamam os muros que Siqueiros e seu grupo já conseguiram arrancar à burguesia no México e na Califórnia e que Rivera viu a reação destruir em Nova York. Ambos são uma esplêndida matéria prima da luta de classes. E ambos – trabalhadores e negros – querem sair da estreiteza educada do quadro para falar, expor enfim um ensinamento mural, que todos vejam e sintam, a exploração do homem que, no fundo, alinhou para outros os cafezais do seu suor.²²”

O discurso de Oswald alinha-se, nesse momento, com o de Siqueiros no que toca ao papel pedagógico e de combate que o artista deveria assumir, missão delegada também ao escritor. Tomando para si essa responsabilidade, o autor de *Serafim Ponte Grande*, além de dedicar-se à escrita da peças de teatro já mencionadas, vai investir no romance buscando a mesma solução que ele propõe a Portinari: o mural, evidentemente, com suas características de monumentalidade e engajamento transpostas para o texto literário.

Não se pode afirmar com certeza se essa intenção nasceu juntamente com o projeto de compor um panorama social, ou seja, se *Marco Zero* era um mural desde sua concepção, mas é certo que o ideário artístico proposto por Siqueiros no CAM tem afinidade com os rumos que o escritor modernista pretendia dar à sua literatura. O fato de a conferência e o início da escrita terem se dado no mesmo anos de 1933²³ é sugestivo quanto às influências dos muralistas, as quais possivelmente guiaram a composição logo na fase embrionária da sua gestação. O importante a se notar aqui é a contribuição das perspectivas abertas pelo muralismo mexicano para a configuração de *Marco Zero*, reforçando, por um lado, as convicções que Oswald já apresentara no prefácio redigido em fevereiro de 1933 para o *Serafim*, uma vez que a experiência relatada por Siqueiros provava ser possível a concretização do ideal de arte engajada, e, por outro lado, oferecendo como base para a experimentação estética uma série de recursos retóricos encontrados nos murais. Esses recursos serão estudados em particular no capítulo 3, por isso, nos parágrafos seguintes, vamos nos limitar apenas a elencar alguns mais recorrentes e mais ligados aos propósitos ideológicos que balizaram a escrita do romance, porém lembrando que muitos não são exclusividades da pintura mural e que, isoladamente, podem ser encontrados em outras modalidades de arte plástica e gráfica. Uma das características da obra de muralistas como

²² Idem. Apud FABRIS, A. *Portinari, Pintor Social*. São Paulo: Perspectiva, Edusp, 1990. pp. 85-86.

²³ O próprio Oswald informa no final do primeiro volume de *Marco Zero* que os primeiros cadernos contendo o texto do romance trazem a data de 1933. A edição da Globo não contém essa observação final.

Siqueiros e Rivera é justamente congregar vários recursos retóricos a fim de comunicar ao espectador os significados pretendidos, assim como também Oswald procurou fazer em determinadas passagens de *Marco Zero*, conforme veremos ao analisar de perto alguns fragmentos num momento posterior desse trabalho.

Entre as técnicas pictóricas empregadas pelo escritor destaca-se, ao longo de todo o texto mas principalmente no primeiro volume, a referência a cores marcadamente simbólicas, como o vermelho e suas complementares, sobretudo em cenas protagonizadas por trabalhadores, o que deixa evidente a conotação político-ideológica da composição. Nas cenas em que isso ocorre, não é raro que o significado implícito seja reforçado pela focalização de dados de cenário, como o Sol, ou de detalhes do corpo das personagens, como o brilho dos olhos. A conjunção desses recursos em boa parte dos casos converge para a representação alegórica de um determinado fato; é o caso da revolução proletária, anunciada desde o início do romance através da aurora, a exemplo do que se observa também em murais.

Outro recurso que vale ser ressaltado é o uso do corte e da montagem, que pode ser notado não só entre os fragmentos de que o romance é formado mas também no interior de um fragmento. Se em pinturas murais vemos a justaposição de cenas que dialogam entre si, seja pelo contraste ou pela semelhança de significados, em *Marco Zero* o olhar dinâmico do narrador, que passa por dados de cenário, fragmentos de diálogo, gestos e pensamentos das personagens, é fundamental para que a colagem crie, por exemplo o efeito de simultaneidade. Essa técnica é bastante adequada à economia de um romance que, como diversos murais, é constituído por uma multidão de personagens de diferentes origens sociais e ideologias conflitantes que figuram lado a lado.

No que se refere à temática, há grande aproveitamento da tradição iconográfica revolucionária, que por sua vez serviu-se de outras fontes, entre as quais pode-se citar a iconografia cristã. Os temas do sacrifício do mártir, da frutificação da morte, da união popular, ao lado de outros que se verificam nos murais, podem ser identificados no texto de *Marco Zero* em ocasiões como, por exemplo, a da morte e do enterro de Pedrão ou aquelas centradas em manifestações populares, sugerindo também a aproximação do momento da revolução proletária.

Na pintura mural, o discurso constituído por essa gama de recursos retóricos ganha, nas largas dimensões do suporte, uma maior amplitude, uma eloquência que interpela, transformando em espectadores e interlocutores, aqueles que cotidianamente tomam contato com prédios públicos como escolas, hospitais, sindicatos e outros de cujas paredes os muralistas se utilizaram para desenvolver sua arte. A exposição pública permanente, inerente a esse tipo de pintura, é central para o propósito dos muralistas de não só representar pictoricamente o povo mas também de fazer com que este participe da arte, partilhando da emoção estética transmitida e interessando-se pelas questões abordadas. Relembrando a conferência de Siqueiros no CAM, tratava-se, enfim, de socializar a arte, tornando-a útil para o povo, e de combater o individualismo da pintura de cavalete burguesa. Por ter este mesmo objetivo, era importante para Oswald que também seu romance mural despertasse a atenção do público. Se lembrarmos da intensa divulgação da obra em gestação, ao longo do período de escrita, através da publicação prévia de trechos em periódicos da época, das sessões de leitura de determinadas passagens entre intelectuais, das entrevistas concedidas à imprensa, dos artigos e das palestras do próprio autor a respeito do projeto, podemos encarar todo esse esforço de exposição como uma forma de tentar fazer o público visualizar a grandiosidade do romance e se envolver com as questões nele colocadas à medida que acompanhava, ainda que de modo truncado, o andamento da escrita. Essa expectativa seria, portanto, um fator de peso estimável para que o leitor fosse levado a querer participar do universo de discussões presentes nas páginas de *Marco Zero*, o que criaria a proximidade entre público e obra, tão marcante na pintura mural.

Esse breve levantamento de alguns dos detalhes que cercaram a geração do romance mural de Oswald pretende revelar o empenho do autor em cumprir sua promessa de fazer um romance definitivo, o que consideramos relevante num estudo como este, que intenciona mostrar como o escritor leva para a obra os fatos, os problemas e as questões com que ele se deparou no período mesmo em que elaborava o texto. Assim, a visualização do trajeto que vai desde a autocrítica e a profissão de fé presentes no prefácio de *Serafim*, passando pelos debates em torno da função social da arte, pela descoberta do muralismo, pela propaganda antecipada da obra, pela participação nos acontecimentos históricos contemporâneos à escrita (os quais ainda enfocaremos no segundo capítulo) até chegar à publicação de *A Revolução Melancólica* (1943) e *Chão* (1945), primeiro e segundo

volumes. ajuda a compreender que, de fato, *Marco Zero* foi fruto de um projeto, não só por ter sido cuidadosamente programado e executado, mas sobretudo por corresponder ao sentido original da palavra²⁴, de algo que se lança à frente. O escritor de origem burguesa lançou diante de si um desafio e saiu à procura de meios que o auxiliassem a percorrer o caminho que levava à sua concretização, a qual, para ele, representava uma maneira de agir sobre o público, intervindo de certa forma no contexto histórico ao seu redor, de alcançar o reconhecimento da crítica, provando a seriedade do seu fazer literário, e de firmar para si a auto-imagem de intelectual comprometido com as preocupações sociais da sua época.

Por fim, esclarecemos que, sendo o objetivo dessa dissertação refletir sobre o projeto *Marco Zero* a partir da visão do próprio autor, escolhemos como foco da nossa pesquisa o caráter mural que Oswald quis imprimir à narrativa, porque, na proposta de um romance mural, se encontram imbricados os planos estético e ideológico, aos quais o escritor dedicou atenção especial pela importância que tinham na realização dos propósitos acima mencionados, que se resumem essencialmente no desejo de mostrar-se em compasso com a vanguarda literária e política.

Tendo sempre em vista essa intimidade entre os planos estético e ideológico, analisaremos no capítulo 2 como Oswald lidou no texto com dificuldades relativas à transmissão da visão política que guiou a realização do projeto. O ponto central que perseguiremos diz respeito à finalidade do autor de mostrar que, acompanhando-se a história dos anos 30 em São Paulo, seria possível identificar o fim de uma era da história do país e o surgimento de outra, cujas estruturas, bastante diferentes das anteriores, estariam em formação e por isso mesmo apenas seriam perceptíveis ao se olhar além da realidade imediata. O estudo da articulação entre o roteiro pautado na intenção programática de adesão às teses do PCB sobre a Revolução Brasileira e o roteiro gerido pela observação realista da sociedade paulista na década de 30, fundamentada na experiência vivida com a perda da fortuna pessoal e a militância política, será feito com base na análise das relações entre as personagens e da sua colocação social, através do que procuraremos perceber como a luta de classes é representada na narrativa. Esta se constitui justamente na confluência de desses dois roteiros, que interferem um no outro, transformando-se na narrativa ficcional. Cientes, portanto, de que a visão de Oswald sobre o momento histórico contemporâneo não

²⁴ No latim, "projectus".

era somente tributária do pensamento do PCB, mas, obviamente, mediada por sua experiência pessoal. apontaremos momentos em que esta se infiltra no romance, especialmente através dos personagens Leonardo Mesa e Jango, porta-vozes do autor.

Toda essa análise, por permitir visualizar o desenho formado pela luta de classes na narrativa, dará sustentação ao estudo feito no capítulo 3 a respeito dos elementos que ajudam a caracterizar o romance de Oswald como mural. Partindo de uma síntese desse esboço, faremos inicialmente uma breve comparação com a representação das classes nas obras dos principais muralistas mexicanos, Diego Rivera, José Clemente Orozco e David Alfaro Siqueiros. O passo seguinte será mostrar que o esboço do panorama histórico retratado em *Marco Zero* é preenchido e sustentado por recursos retóricos também presentes nos murais, como os mencionados há pouco. Nesse momento, será mais visível a utilização da estética em favor da ideologia.

No último capítulo da dissertação, focalizaremos as particularidades do romance mural procurando mostrar a importância de considerá-las no estudo da narrativa de Oswald. Para esse propósito, comentaremos brevemente as críticas de Antonio Candido, Lucia Helena e Antonio Celso Ferreira sobre *Marco Zero*.

Antes de percorrermos esse trajeto, contudo, apresentaremos a seguir uma síntese dos acontecimentos narrados nos dois volumes editados do romance mural a fim de que a análise da sua composição possa ser melhor acompanhada pelo leitor.

1.2. Uma breve sinopse do enredo do romance mural

O enredo de *Marco Zero* se organiza através da articulação da trama em grandes perspectivas panorâmicas, móveis, com a fixação de momentos-chave para o traçado da história da sociedade paulista nos anos 30, que, segundo o ponto de vista do autor, encontrava-se em processo de transformação. Para tanto, interessava a Oswald também focalizar personagens representativos de vários grupos sociais, explicitando as relações existentes no interior destes e entre eles. Estas relações se estruturam em torno da questão da terra, que é o núcleo que organiza os fragmentos do romance, já que constitui o principal objeto de disputa entre as classes, podendo ganhar significados diversos, como a

manutenção do poder, a ascensão social, a possibilidade de sobrevivência, de acordo com quem a disputa.

"*Marco Zero* significa o início de uma nova era, fenômeno estudado num aglomerado onde todas as raças se chocam"²⁵. Esta é uma das definições de Oswald para o seu romance cíclico que deveria ter cinco volumes (*A Revolução Melancólica*, *Chão*, *Beco do Escarro*, *Os Caminhos de Hollywood* e *A Presença do Mar*), dos quais apenas os dois primeiros foram publicados. A "nova era" a que ele se refere é o período social que ele dizia ter sido iniciado nos anos 30 como consequência da crise de 29, já que esta indicaria a insustentabilidade do capitalismo. Como mostraremos adiante, o autor procura, ao longo do romance, dar indícios de que a sociedade caminha para uma nova fase, e o faz através de vários recursos, como a alegoria, a montagem simultânea de cenas, a construção do cenário com destaque para a visualização das cores de caráter emblemático, etc. Tudo isso sustenta o enredo, que, por ser voltado para a finalidade de mostrar a penetração da modernidade na sociedade patriarcal, tem como foco principal a decadência dos Formoso, família de fazendeiros que já viveu seus dias de fortuna nos tempos áureos do café e que agora luta para não perder suas terras para as casas bancárias às quais devem grandes somas de dinheiro. Paralelamente à crise dos Formoso, várias outras crises atingem a multidão de personagens cujas vidas são flagradas em certos momentos que o autor considera fundamentais para a composição do mural. Devido a esse caráter fragmentário da narrativa, torna-se difícil fazer uma síntese linear do romance que contemple as várias histórias que se desenvolvem simultaneamente. Por isso, vamos nos concentrar nos fatos mais relevantes para a compreensão do panorama histórico-social que Oswald procurou expor.

1.2.1. *A Revolução Melancólica*

A revolução referida no título do primeiro volume de *Marco Zero* é a Revolução de 32, fato central do livro tratado como uma das consequências da derrocada do café por representar, no ponto de vista do autor, uma revolta da elite paulista para recuperar o poder que detinha anteriormente à Revolução de 30. Breves menções à preparação desse evento

²⁵ "Um escritor paulista classificado na seleção preliminar para o 2º Concurso Literário Latino-Americano". In: ANDRADE, O. *Os Dentes do Dragão, entrevistas*, p. 76.

são feitas nos capítulos iniciais, mas sem ganhar as cenas, o que só acontecerá a partir do capítulo 4.

No primeiro capítulo, "A Posse contra a Propriedade", a terra é o objeto de disputa entre, de um lado, posseiros como Miguelona Senofin e Pedrão e, de outro, grileiros associados ao Major, apelido de Dinamérico Klag Formoso, filho do fazendeiro Coronel Bento Formoso. Logo no início, Pedrão é assassinado misteriosamente, sinal da gravidade do conflito entre as partes. Outro problema do campo é o dos pequenos proprietários como Elesbão e o índio Belarmino, que perdem suas terras ludibriados pelos imigrantes japoneses organizados em cooperativas agrícolas, sobre os quais há suspeita de estarem sendo orientados pelo governo japonês a preparar silenciosamente uma ofensiva militar imperialista.

Nesse capítulo inicial também é significativa a chegada do militante comunista Leonardo Mesa ao Brasil. Nas suas atividades a serviço do Partido Comunista, ele percorrerá uma série de espaços, travando contato com personagens representativos de várias classes, como a Miguelona e o Major. Dessa forma, acompanhando-o, o narrador oferece um panorama das idéias dos inimigos envolvidos no conflito agrário.

Oswald definiu o segundo capítulo, "A Escola do Cavalo Azul", como "um estudo do latifúndio"²⁶. Nele, a crise econômica da família Formoso começa a ser apresentada. Entre os pensamentos de Jango, que é filho do Major e um dos porta-vozes do autor, cruzam-se preocupações sobre o destino da fazenda Formoso e sobre sua amada, Eufrásia Beato. Esta personagem também tem destaque pelas preocupações com os problemas familiares (a pobreza e a relação incestuosa do pai com a irmã) e por ser a professora da escola rural de Bartira, na qual filhos de japoneses e de brasileiros convivem. O capítulo se fecha com a morte de um dos seus alunos, Idalício, vítima da miséria extrema e do tétano.

"A Namorada do Céu" gira em torno do núcleo familiar do imigrante italiano Nicolau Abramonte, prefeito de Jurema, cidade do interior vizinha a Bartira que tem alguns dos seus aspectos mostrados no capítulo. O narrador acompanha a história do breve casamento de Lírio de Piratininga, mulato farmacêutico, com Ludovica, filha de Nicolau que se envolve cada vez mais com os ensaios de canto para a Igreja e com o Padre José

²⁶ Idem, *ibidem*.

Beato. A expulsão de Lírio da casa dos Abramonte é resultado dos conflitos conjugais e do preconceito racial.

Em "Vésperas Paulistas", o cenário principal passa a ser a capital paulista, para onde se dirigem vários personagens vindos do interior, como Lírio, Eufrásia, Jango, Leonardo, Padre Beato e outros. É apresentado um panorama dos bairros ocupados por diferentes grupos: o Brás do proletariado, o Jardim América dos ricos em ascensão como os Junquillo e os Campos Elíseos dos ricos em decadência como os Formoso. A eclosão da Revolução de 32 afetará a todos, inclusive o casal Jango e Eufrásia, obrigado a se separar.

No capítulo 5, "Latifundiários em Armas", assistimos a revolução em curso: na capital, cuida-se dos preparativos com a certeza de que a vitória será dos paulistas; no campo de batalha, o cenário não é tão animador. Quanto à história pessoal de Jango, ocorre que ele é ferido em combate e, no tempo que se fica sem notícias dele, o Major seduz Eufrásia com a promessa de bens e dinheiro.

"A Vitória do Vilão" apresenta os momentos finais do conflito armado e, adiante, as conseqüências para os organizadores, que são deportados, e para a vida de personagens como Lírio, sem perspectivas nem a glória esperada, Leonardo, solto da prisão onde esteve preso durante a revolução, Quindim Formoso, perturbado mentalmente, e Jango, que briga com o pai ao saber de seu relacionamento com Eufrásia.

Em "Pro Brasilia Fiant Eximia", capítulo final, encontramos, meses depois do fim da revolução, vários personagens na festa do Bom Jesus da Jurema, desde a multidão de populares anônimos atraídos pelas barracas em torno à igreja até a elite, que busca se recompor através da influência junto ao clero. O livro se encerra com o aparecimento de Leonardo Mesa a refletir sobre o sentido da religião para a coletividade e sobre as mudanças que deveriam se processar com o advento da nova era social.

1.2.2. *Chão*

O escritor faz, no segundo volume de *Marco Zero*, um estudo do latifúndio através de vários painéis centrados na vida da elite agrária, classe que congrega tipos como os fazendeiros decadentes representados pelos Formoso e os fazendeiros que, sendo também banqueiros, conseguem aproveitar-se da ruína alheia. Oswald dá grande espaço ao debate

de idéias entre os personagens e com frequência o narrador utiliza *flashbacks* a fim de recuperar fatos importantes na história destes.

O primeiro capítulo se passa cerca de um ano depois dos acontecimentos finais de *A Revolução Melancólica* e ainda encontramos a Formosa em crise, porém agora com mais um inimigo, Nicolau Abramonte, que passou de prefeito de Jurema a banqueiro na capital. Algumas tentativas de salvar a fazenda são a contratação de migrantes nordestinos, o pedido de ajuda financeira do Major ao amigo Alberto de Saxe e as visitas de Jango à casa bancária enquanto não sai o reajustamento prometido por Getúlio Vargas.

O capítulo seguinte, "O Solo das Catacumbas", focaliza a atividade revolucionária de membros do Partido Comunista. Na prisão devido à ação policial em uma reunião, Leonardo Mesa trava contato com o anarquista Paco Alvaredo. Outro encontro que resulta em longa troca de idéias é o de Jango com Mikael, russo de formação aristocrática que havia sido surpreendido em seu país pela revolução bolchevique. Um fato que corre paralelo a tudo isso é a procura de Eufrásia por parte do Major num centro espírita, ao qual ele também leva a sua mãe, Umbelina Formoso; trata-se da busca de uma solução para a crise pela via da religião.

A crise dos Formoso continua a ser enfocada no capítulo 3, "O Decapitador", que gira em torno do conluio presidido por Nicolau Abramonte contra a família de fazendeiros. O novo banqueiro é enfrentado por Jango por pretender protestar a dívida dos Formoso e, temendo pela sua vida, propõe acordo com o Major para que o filho deste seja denunciado como comunista, a fim de que seja preso, em troca da retirada do protesto. No final do capítulo, o Major, na casa da família, sugere que foi Alberto de Saxe que o ajudou a salvar a fazenda.

Depois de temporariamente suspensos os maiores problemas dos Formoso, estabelece-se uma relativa calma, mostrada em "Reina Paz no Latifúndio". Na fazenda Anica, do conde Alberto de Melo (tio de Jango mas também um dos conspiradores contra os Formoso), encontra-se uma série de personagens da elite, que debatem política, economia, arte e outros assuntos. Um destaque é o diálogo entre Jack de São Cristóvão e Carlos de Jaert sobre a função da arte, no qual é lembrada inclusive a conferência de Siqueiros no CAM. Também mostra-se significativa para a composição do "comício de

idéias" pretendido por Oswald a discussão entre Jango e o capitão Cordeiro, ex-participante do movimento tenentista.

No capítulo 5, "Tapete dos Terreiros", a história do bem-sucedido Totó Agripa, fazendeiro e banqueiro, é descrita de modo a se ressaltar as diferenças em relação à família Formoso, cujos membros vivem uma série de dramas pessoais e familiares. No final do capítulo, começam a pipocar rumores sobre um levante comunista.

Em "Oh! Guerreiros da Taba Sagrada", o foco central é a situação política em 1934. A propaganda para as eleições do legislativo toma grande parte da ação e das discussões. Sobressai a movimentação em torno do Integralismo, apoiado por parte da elite. É contra ele que os comunistas e anarquistas, além de outros de seus opositores, vão se chocar na Batalha da Praça da Sé, no final do capítulo.

Finalmente, em "Somos um Eldorado Fracassado", o narrador apresenta a situação de várias personagens, seja os mais ligados à elite, que se ocupam com debates sobre arte e política contemporâneas no Clube de Arte, seja os moradores de cortiços, que lutam contra a acentuada miséria. Jango vive encontros e desencontros com Eufrásia. Na última cena, ele se depara na mata com o cadáver de Maria Pedrão, filha do posseiro morto Pedrão. Uma série de reflexões sobre a questão social e política e sobre a situação dos Formoso vem à sua mente, mas dividem espaço com a lembrança de Eufrásia, mostrando mais uma vez a cisão interna do personagem burguês que pode ser considerado um alter-ego do autor, dividido entre o desejo do engajamento político e as complicações sentimentais.

CAPÍTULO 2

FIDELIDADE HISTÓRICA, MILITÂNCIA E EXPERIÊNCIA PESSOAL: PONTOS DA TENSÃO GERADORA DE *MARCO ZERO*

2.1. *Marco Zero* e a História

Partindo da proposta de compor um panorama da sociedade paulista na década de 30, Oswald não poderia deixar de acompanhar as transformações ocorridas ao longo desse período, o que confere ao seu romance mural também o caráter de narrativa histórica. Dessa forma, muito embora a escrita de *Marco Zero* tenha se dado de forma mais concentrada nos momentos mais próximos às datas de publicação¹, o fato de o autor ter concebido o projeto no início dos anos 30, em meio ao tumulto social, político e econômico que pretendia retratar na obra, indica que, em certa medida, já lhe era possível pensar esse turbulento período pós-crise de 29 como fonte de um material rico e propício a figurar em páginas de romance, mesmo que tal projeto não tivesse, nem pudesse ter ainda, as feições com que vai se apresentar nos anos 40. O empreendimento literário de Oswald se desenvolve, portanto, paralelamente ao decurso da história que serve de base à narrativa e que se constitui assim numa matéria em movimento, em construção. Nesse aspecto, o romance do escritor modernista difere daqueles em que o distanciamento necessário que se toma em relação aos fatos narrados é tal que causa a impressão de que a matéria histórica é apreendida na sua totalidade, ou seja, de que ou faz parte de um passado findo ou, como Lukács diz em relação aos romances de Walter Scott, constitui-se na pré-história do presente². Parece mais acertado aplicar ao romance cíclico de Oswald, nesse ponto, o que Lukács comenta sobre o modo como Balzac passa a conceber a História e a formulá-la nos seus romances a partir da Revolução de 1830, quando percebe a agitação das forças sociais ao seu redor: ao invés de

¹ Em entrevista ao *Diário de São Paulo*, ao falar sobre a preparação do texto de *Marco Zero I* para o II Concurso Literário Latino-Americano, Oswald conta sobre a intensificação do trabalho na fase final da escrita: "Nem sei como consegui preparar o primeiro volume para o concurso. Foi um milagre. Em dois meses redigi 364 d'A *Revolução Melancólica*". (ANDRADE, O. "Um escritor paulista classificado na seleção preliminar para o II Concurso Literário Latino-Americano". In: *Os Deuses do Dragão - entrevistas*, p.76.)

² LUKÁCS, Georges. *Le Roman Historique*. Paris: Payot, 1972, p. 56.

fazer a "descrição da história passada", busca a "figuração do presente como história"³ nos romances em que se debruça sobre a sociedade francesa da época. Apesar das diferenças ideológicas entre o escritor francês e o brasileiro, é inegável que ambos levam em conta o dinamismo da História, e por isso seu interesse recai sobre o momento contemporâneo a eles, no qual também podem ver reflexos do passado a compor a matéria viva do presente.

Se o espaço de uma década, que separa da idéia inicial de *Marco Zero* a publicação do primeiro volume, permitiu a Oswald plasmar até certo ponto essa matéria histórica de contornos não muito precisos, ainda assim seu aspecto de mobilidade e incompletude não se desfaz totalmente, mesmo porque, na condição de comunista seguidor do marxismo-leninismo, o escritor procura representar a História como um *processo* em que a ação humana deve levar à destruição das bases nas quais assenta a divisão de classes na sociedade capitalista. O ponto alto desse processo de transformação social em curso seria a revolução proletária, a qual, no Brasil da década de 30, era tida pelos comunistas como uma promessa cuja realização se daria num futuro para o qual já se estaria caminhando. Aderindo a essa noção, Oswald, além de tratar o presente como história, trata-o também como pré-história desse futuro.

Devido a isso, além da dificuldade de compor um romance histórico sobre acontecimentos que ainda cheiram a tinta fresca, um dos maiores problemas com que o autor deve lidar é atender à aspiração de sustentar pela narrativa a crença na Revolução Brasileira ao mesmo tempo em que não pode fugir à observação de fatos que parecem contrariar essa tese, como a desorganização da classe trabalhadora e o forte poder econômico e político da burguesia, apesar da crise. Para procurar evitar a contradição, além de apresentar implicitamente no romance o ponto de vista formado pela sua experiência pessoal, ele transpõe para o escopo da narrativa a interpretação que o Partido Comunista dava àquele contexto histórico, vendo além do grave quadro de opressão social, e até por causa dele, a criação de condições favoráveis à revolução proletária - esta, a única capaz de levar à verdadeira transformação da sociedade, segundo o marxismo-leninismo. Ou seja, ao narrar a história recentíssima da sociedade paulista em particular e da sociedade brasileira por extensão, Oswald busca dar aos fatos um sentido que extrapola os limites da realidade imediata - seja dos momentos retratados nos dois volumes publicados, que abrangem a

³ LUKÁCS, G. *op. cit.*, p. 89.

primeira metade da década de 30, seja do presente da escrita, intensificada no início da década seguinte, projetando para o futuro a Revolução Brasileira, a qual, no momento em questão, só se vislumbraria através de indícios nem sempre evidentes. Dessa forma, a “verdadeira revolução” é representada no que se supõe ser seu estágio germinal e entendida como uma necessidade histórica impulsionada pelos próprios acontecimentos que parecem contradizê-la. É o que está bastante claro na seguinte passagem de um artigo jornalístico em que o escritor trata da situação de guerra:

“Nessa confusão há uma luz que ilumina o futuro humano. É a força da História. Os que se colocarem a favor da força da História serão vencedores, mesmo que fiquem vencidos nos campos de batalha. É o sentido de *Marco Zero*. O dominicano Ducatillon já escreveu um livro intitulado “A guerra, essa revolução”. O que importa é essa transformação do mundo. Porque não pode continuar como notava, já no século 16, aquele índio de Rouen, esta civilização onde existem porões, casebres, feudos e palácios”⁴.

Este artigo foi escrito alguns anos após o afastamento de Oswald do PCB, num período em que ele retoma as teses da Antropofagia, inclusive colocando a guerra como sinal de que “o homem continua dentro da sua constante antropofágica” – o que não o impede de clamar pela paz e repudiar a “doidice armada”⁵. Porém, como se nota na passagem transcrita, o desligamento do Partido não significou o abandono do marxismo e, em especial, da concepção da História como um processo dialético, que abona uma visão positiva dos momentos de crise.

É esta concepção o principal fator que possibilita a Oswald aproximar sua representação de uma Revolução Brasileira em suposto estado de germinação da representação que a Revolução Russa ganha na arte soviética ou daquela que os muralistas mexicanos imprimem à luta revolucionária que se passou em seu país na década de 10 ao interpretarem-na do ponto de vista do comunismo que adotam na década de 20. Assim, se por um lado o escritor brasileiro não pode pôr em cena uma organização de trabalhadores com consciência de classe e preparada para investir contra o poder constituído pela burguesia, como é comum ver-se em produções artísticas de países com experiência revolucionária, por outro lado, para prenciar em seu romance histórico uma situação semelhante à vivida nesses lugares, não deixa de servir-se de recursos retóricos análogos

⁴ ANDRADE, O. “Quanta gente estará exultando...”. Coluna “3 Linhas e 4 Verdades”. *Folha da Manhã*. São Paulo, 2 jul. 1950.

aos empregados nas artes plásticas e gráficas de propaganda, além, é claro, de explorar elementos próprios do texto literário.

A fim de possibilitar uma melhor percepção do sentido que esses recursos adquirem na narração – o que será estudado no capítulo seguinte –, neste capítulo vamos analisar como Oswald procura articular na narrativa os instrumentos de que se utiliza para lidar com a matéria histórica de *Marco Zero*: a observação realista da sociedade da qual faz parte e as teses de construção do socialismo a través das quais concebe o sentido da História. Para realizar essa análise, julgamos ser produtivo concentrar nossa atenção na representação das classes sociais no romance, uma vez que esta revela, muitas vezes de modo bastante claro, o empenho de Oswald em concretizar tanto a sua proposta de construir um romance de cunho histórico que penetrasse a essência dos anos 30 em São Paulo, de forma que os personagens e demais elementos da narrativa refletissem artisticamente as particularidades do período tal como ele as enxergava, quanto a de fazer um romance engajado politicamente, comprometido ao menos parcialmente com uma determinada visão da sociedade.

Antes, porém, de nos ocuparmos mais diretamente com a narrativa, apresentaremos um breve resumo das posições que marcaram a linha de ação política do Partido Comunista especialmente no início dos anos 30, a fim de esclarecer sua interpretação sobre o contexto político-social representado em *Marco Zero* – interpretação esta de que Oswald partilhou em grande parte e que fundamenta uma série de acontecimentos narrados no seu romance mural. Com isso, esperamos não só facilitar a compreensão da caracterização dos personagens, das relações estabelecidas entre eles e do comportamento do narrador no texto, mas também apresentar subsídios para uma posterior identificação das situações em que o romance se distancia ou se aproxima das teses comunistas no momento da enunciação ou da escrita (anos 30 e 40), levando em conta que, ao retomar neste período o tempo da narrativa (início dos anos 30), o escritor recupera o tempo do enunciado na enunciação.

⁵ Ibidem.

2.2. Revolução e revoluções

Está claro que o que é tido como “a verdadeira revolução” segundo a orientação política adotada por Oswald no período de escrita do romance é a revolução socialista liderada pelo proletariado. Porém, dentro das fileiras comunistas nem sempre existiu nitidez a respeito dos caminhos a serem trilhados para se atingir esse objetivo.

Até os últimos anos da década de 20, o Partido aceitava a tese de uma revolução em etapas, ou seja, acreditava que o proletariado só tomaria o poder depois que a pequena burguesia, representada sobretudo pelos “tenentes”, fizesse a revolução democrático-burguesa. Segundo se observa no famoso texto “Agrarismo e industrialismo”, escrito por Octavio Brandão em 1926, esta revolução consistiria na destituição do poder da burguesia agrária para colocar em seu lugar a burguesia industrial. (“O burguês industrial não é tão reacionário”, julgava o militante.) O próximo passo seria a destituição dessa classe e a elevação do proletariado. Nas palavras de Brandão:

“O industrialismo despedaçará o feudalismo. E o comunismo despedaçará o industrialismo burguês”⁶.

A pequena burguesia tinha, portanto, um papel de certo prestígio nesse processo, e a prova disso é que Luís Carlos Prestes, o chamado “Cavaleiro da Esperança”, foi procurado mais de uma vez pelos comunistas durante sua permanência fora do país com o fim de ser “convertido” pelo estudo do marxismo-leninismo⁷.

A situação começa a se transformar após a realização do III Congresso do PCB, entre o fim de 1928 e o início de 1929, que assinala uma maior influência da Internacional Comunista (IC) sobre o Partido, determinando que a pequena burguesia não deve ser vista como a classe responsável e capaz de realizar a revolução democrático-burguesa. Apesar de seu apoio não ser rejeitado neste momento, as restrições à participação dessa classe nas atividades revolucionárias mais importantes vão se tornando maiores à medida que se

⁶ MAYER, Fritz (pseudônimo). “Agrarismo e industrialismo”. In: CARONE, Edgard. *O P.C.B. (1922-1943)*. Vol. I. São Paulo: Difel, 1982, p. 263.

⁷ Consultar DUILLES, John W. Foster. *Anarquistas e Comunistas no Brasil (1900-1935)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977.

acentua a intervenção da IC no PCB, especialmente após as reuniões do Secretariado Sul-Americano da IC, em abril e maio de 1930 na cidade de Buenos Aires. Nelas serão expostas as resoluções da Comissão Executiva do Comintern tomadas em Moscou em princípios de 1930 com referência à atuação dos partidos comunistas latino-americanos, que, no julgamento do presidente da Comissão, “se encontram na estaca zero do movimento revolucionário, ou a reboque, na esteira de outras classes, perdendo sua individualidade própria e renunciando à luta pela hegemonia do movimento revolucionário da classe proletária”⁸. Com base nessa crítica, a ordem é “romperem o cordão umbilical que os prendia à sociedade burguesa de classes”⁹.

A partir de então, instaura-se no PCB uma política obreirista que valoriza o proletário autêntico e vê com reservas os seus membros de origem pequeno-burguesa, inclusive intelectuais que antes eram tidos em alta conta, como Octavio Brandão e Astrojildo Pereira. Com relação aos “tenentes”, sua posição é cada vez mais censurada, especialmente porque grande parte deles se coloca ao lado da Aliança Liberal, seja nas eleições de março de 1930, seja nos preparativos para a tomada do poder em outubro do mesmo ano.

Particularmente quanto a Prestes, a crítica que mais lhe pesa é a de ter-se omitido sobre sua recusa em apoiar a Aliança Liberal nas eleições, dando margem a acreditar que partilhava da mesma posição dos seus antigos companheiros tenentistas. O seu *mea culpa* a respeito desse silenciamento vem no texto que ficou conhecido como “Manifesto de Maio”, em que condena a luta pelo poder entre as oligarquias dominantes e prega “a revolução agrária e antiimperialista realizada e sustentada pelas grandes massas de nossa população”¹⁰. Contudo, suas palavras não são suficientes para contentar o Partido, que, embora reconheça que o manifesto expressa a tendência de parte dos integrantes da Coluna Prestes de se alinharem com a esquerda, reprova o fato de que “não salientam no manifesto que a direção da revolução agrária e antiimperialista *tem de ser* do proletariado”¹¹. Por isso, a criação da Liga de Ação Revolucionária (LAR), com a qual Prestes desejava dar apoio

⁸ *International Press Correspondence*, 22 mai. 1930. *Apud* DULLES, J. W. F., *op. cit.*, p. 340.

⁹ *Idem*, *ibidem*.

¹⁰ PRESTES, Luis Carlos. “Manifesto”. *Diário da Noite*. São Paulo, 29 mai. 1930. *Apud* BASTOS, Abguar. *Prestes e a Revolução Social*. São Paulo: Hucitec, 1986. p. 200.

¹¹ “O Partido Comunista perante o Manifesto de Luis Carlos Prestes”. *A Classe Operária*, 8 jul. 1930. *In*: CARONE, E., *op. cit.*, pp. 84-85.

técnico à revolução das massas, também é julgada perigosa, já que teria a pretensão de dirigir o movimento, tomando o lugar do PCB, este sim “a vanguarda do proletariado do Brasil”¹². O sectarismo do Partido é tão extremo que seu distanciamento em relação a Prestes se mantém ainda após a publicação de uma carta aberta deste, datada de 12 de março de 1931, condenando o “prestismo” e dizendo com todas as letras que o único caminho que pode indicar ao povo é “A Revolução Agrária e Antiimperialista, sob a hegemonia incontestável do partido do proletariado, o Partido Comunista do Brasil, Seção Brasileira da Internacional Comunista”¹³. A admissão formal do antigo líder tenentista ao Partido só se dará em 1934, depois de sua estadia na URSS convivendo com membros da IC. Alguns meses depois, em 1935, é designado a encabeçar a Aliança Nacional Libertadora (ANL), frente popular promovida pelo Partido, o qual, agora, diante do perigo do fascismo, aceitava a formação de uma frente única constituída também por outros grupos antifascistas¹⁴, refletindo assim uma tendência mundial nos anos que antecederam a Segunda Grande Guerra, em que a polarização fascismo vs. antifascismo se sobrepõe (sem dar fim, é claro) à polarização capitalismo vs. socialismo, que predominava desde a insurreição do proletariado parisiense em junho de 1848.

As diversas fases da história da relação entre Prestes e o PCB são ilustrativas da busca de táticas para garantir o sucesso da “verdadeira revolução”, o que passava necessariamente pela discussão dos papéis desempenhados pelas diferentes classes sociais. A polêmica quanto à pequena burguesia deveu-se ao fato de ser considerada uma classe que não apresentava um posicionamento definido, oscilando entre o proletariado e as oligarquias, o que poderia pôr a perder os esforços dispendidos na luta revolucionária, tal como no México¹⁵.

Essa desconfiança se acentuou principalmente pela adesão de vários pequeno-burgueses à Revolução de 30, como já dito, e à de 32, as quais, para os comunistas, nem mereciam essa classificação, visto que não objetivavam modificar a estrutura social, econômica e político-institucional. A sua finalidade seria apenas a substituição de membros

¹² “O movimento revolucionário do Brasil e a liga revolucionária de Prestes”. *Revista Comunista*, Buenos Aires, set. 1930. In: CARONE, E. *op. cit.*, p. 93.

¹³ PRESTES, Luís Carlos. “Carta Aberta”. *Diário da Noite*, São Paulo, 24 mar. 1931. *Apud* BASTOS, A. *op. cit.*, p. 230.

¹⁴ DULLES, J. W. F. *op. cit.*, pp. 418-419.

¹⁵ “O Partido Comunista perante o Manifesto de Luís Carlos Prestes”. In: CARONE, E. *op. cit.*, p. 85.

da burguesia por membros de outra facção burguesa na composição do governo, o que configura o *golpe de Estado*. É dessa forma que o Partido define esses movimentos.

Sobre a chamada Revolução Constitucionalista, que Oswald de Andrade retratou no primeiro volume de *Marco Zero*, e sobre o contexto que a acompanha, tem-se uma posição bastante clara na seguinte passagem, de um documento do Partido escrito em dezembro de 1932:

“O golpe de São Paulo foi uma expressão da luta contínua travada entre os diferentes grupos feudal-burgueses por se apossar do Governo e defender seus interesses econômicos e políticos e levar a cabo seu programa de solução da crise em favor do café, do gado e da indústria. Mas este golpe fez-se em condições diferentes das de outubro de 1930. A crise se agudiza terrivelmente; depois que os trabalhadores brasileiros mostraram em maio de 1932, em greves extensas, sua vontade de luta independente; quando começa na América do Sul, no Chaco, uma guerra continental, na qual evidentemente o Brasil participará de forma ativíssima; quando são iminentes os perigos de guerra interimperialista e de ataque à URSS, o Brasil vem preparando-se para a guerra”¹⁶.

Ao mesmo tempo em que se reprova, no texto acima, o golpe burguês, indica-se a articulação de condições propícias para a mobilização popular – condições estas dadas pela configuração de um estado crítico, que caracterizaria uma situação revolucionária. Esta, segundo Lênin, é condição *sine qua non* para a ocorrência de uma revolução e pode ser identificada por três aspectos básicos:

“1) impossibilidade para as classes dominantes manterem sua dominação de forma inalterada; crise da ‘cúpula’, crise da política da classe dominante, o que cria uma fissura através da qual o descontentamento e a indignação das classes oprimidas abrem caminho. Para que a revolução estoure não basta, normalmente, que ‘a base não queira mais’ viver como outrora, mas é necessário ainda que a ‘cúpula não o possa mais’; 2) agravamento, além do comum, da miséria e da angústia das classes oprimidas; 3) desenvolvimento acentuado, em virtude das razões indicadas acima, da atividade das massas, que se deixam, nos períodos ‘pacíficos’, saquear tranqüilamente, mas que, em períodos agitados, são empurradas tanto pela crise no seu conjunto como pela própria ‘cúpula’, para uma ação histórica independente”¹⁷.

É a conjunção desses fatores que está sendo exposta na passagem sobre o “golpe de São Paulo” anteriormente citada: desentendimentos no interior da classe dominante, acentuação da crise e mobilização dos trabalhadores. Porém, diferente do marxismo

¹⁶ ALBERDI, P. Gonzalez. “O Brasil: campo de grandes lutas armadas”. *La Correspondencia Internacional*, 1933. In: CARONE, E. *op. cit.*, p. 138.

¹⁷ LÊNIN, Vladimir Ilitch. *A Falência da II Internacional*. São Paulo: Kairós, 1979. Apud SILVA, Angelo José da. *A Crítica Operária à Revolução de 1930: comunistas e trotskistas*. Campinas, 1996. (Dissertação de Mestrado – IFCH UNICAMP.) pp. 24-25.

clássico, que acredita no desenvolvimento histórico da consciência da classe operária. Lênin frisa que uma situação revolucionária não leva necessariamente à revolução, a qual, para se concretizar, deve se pautar na teoria e na organização transmitidas pelo Partido, este, visto pelo marxismo-leninismo como um orientador indispensável da ação das massas operárias e camponesas. Daí a importância de se observar de modo especial como se dá a difusão das idéias do Partido ao longo do romance mural oswaldiano e analisar que imagem é feita dele, lembrando, em relação a este último ponto, que entre as décadas de 30 e 40 ocorreu uma série de mudanças na sua direção e no seu pensamento, o que significa que, na época da publicação, Oswald tinha condições – pelo menos parciais – de reavaliar a linha de ação do PCB de anos atrás.

No período coberto pela narrativa – dos arredores de 1932 a 1934 –, a principal mudança no Partido foi mesmo a passagem da tática de *classe contra classe* para a de frente única, seguindo a orientação da IC. Contudo, isto não mudou em muito o fato de haver alguma reserva quanto à ocupação dos cargos de direção por membros da pequena burguesia. A própria adesão do Partido à Frente Única Antifascista se fez com certa cautela, cerca de três meses depois de ela ter sido formada por partidos socialistas e jornais de esquerda, e ainda com a ressalva de que esta aproximação dizia respeito somente ao combate ao integralismo, e não à questão das eleições para a Assembléia Estadual Constituinte, das quais ele participa com candidatos próprios em 1934, rejeitando unir-se à Coligação das Esquerdas, assim como participara das do ano anterior, para a Assembléia Nacional Constituinte.

Essa posição radical vai se modificar principalmente a partir das insurreições de 1935 sob o comando da ANL, com a perseguição implacável do governo getulista aos rebeldes ou aos considerados suspeitos, resultando em um maciço número de prisões e de fugas e na conseqüente desestruturação do PCB. Nessa fase de difícil comunicação entre os militantes, formaram-se inclusive dois Comitês Centrais e houve divergências sobre quem apoiar na sucessão presidencial (Armando de Salles Oliveira ou José Américo), já que, não existindo condições de lançar candidato próprio, entendeu-se que a melhor forma de ação seria a aliança com candidato não-integralista. Esse conflito, porém, perde o sentido com a instauração do Estado Novo e a especialização dos mecanismos de repressão e controle, ao que o PCB procura fazer frente. Diante de toda essa situação, deixa de fazer sentido

também o sectarismo obreirista e a discriminação contra militantes de origem pequeno-burguesa, conforme reconhecido pela autocrítica pecebista.

Na década de 40, depois de mais prisões numerosas nos anos de 1941 e 1942, o Partido, então com vários membros novos, procura se reorganizar, principalmente através da Comissão Nacional de Organização Provisória (CNOP), corrente que não tem aceitação unânime entre os comunistas mas que acaba por se impor com a tese da União Nacional contra o fascismo, o que incluía o apoio ao governo de Getúlio nessa luta que este agora procura levar adiante, como que esquecendo suas ligações passadas com essa ideologia. No meio mais próximo a Oswald, em São Paulo, a corrente dominante é a do Comitê de Ação, que defende a “*União Nacional sem Getúlio*, com a democratização imediata do regime”¹⁸.

É nesse contexto de turbulências e reorganização que o autor de *Marco Zero* compõe a maior parte do romance, principalmente *Chão*, no qual algumas posturas do Partido nos anos 30 são questionadas, ainda que não em profundidade – leve reflexo, talvez, da fase pela qual essa instituição passava na primeira metade da década de 40.

Todas essas mudanças aqui lembradas certamente constituíram mais uma das dificuldades do escritor, uma vez que não só a história que ele deseja representar apresenta uma série de conflitos, mas também a orientação política da instituição partidária a que ele está filiado sofre a ação desses conflitos durante os dez anos em que o romance foi composto.

O panorama exposto acima logicamente não dá conta de abranger detalhes das polêmicas que se instauraram no interior do PCB ou na relação deste com a IC, o que de fato não é a intenção deste breve histórico. Ele versa apenas sobre a linha geral do pensamento comunista na época da adesão de Oswald ao Partido, principalmente com respeito ao lugar ocupado pelas diversas classes na revolução, já que este conhecimento, como dissemos, permite acompanhar melhor a análise a respeito do comportamento dos grupos sociais no romance mural. Não queremos dizer, com isso, que as teorias que guiaram a ação do Partido tenham constituído para o autor uma espécie de moldura a partir da qual ele compôs o desenho do mural. Por estar Oswald filiado ao PCB e por desejar levar o debate político para a narrativa, é natural que se perceba a orientação comunista na representação de uma série de fatos, mas isso não anula o papel da experiência pessoal do

¹⁸ CARONE, E. *Brasil: anos de crise - 1930-1945*. São Paulo: Ática, 1991, p. 333.

escritor na estruturação do texto, mesmo porque esta lhe permite, por vezes, demonstrar uma visão dos acontecimentos bem mais concreta do que a do Partido.

2.3. A representação das classes sociais no romance histórico oswaldiano

Devido à multidão de personagens que atuam nos dois volumes de *Marco Zero*, obviamente seria inviável tentar cuidar das diferenças entre os vários tipos humanos que compõem cada uma das classes que vamos analisar, o que, além do mais, nos desviaria do nosso propósito de delinear o aspecto geral com que elas se apresentam no romance. Desse modo, o que faremos a seguir é partir de algumas situações significativas em que certos tipos tomam parte a fim de mostrar como Oswald articula suas ações e seus pensamentos com o contexto histórico em que são colocados. Para isso, nas diversas passagens – na maioria das vezes, extensas – que serão transcritas ao longo deste estudo, há de se reparar não apenas no comportamento dos personagens mas também no do narrador, que normalmente se põe ao lado do autor implícito¹⁹, como é de se esperar num romance de motivação política e ideológica tão marcada.

¹⁹ O autor implícito ou implicado, conceito formulado por Wayne Booth, pode ser definido como "a imagem implícita de um autor [criada] nos bastidores, seja ele diretor de cena, operador de marionetes ou Deus indiferente que lima silenciosamente as unhas" (BOOTH, Wayne C. *A Retórica da Ficção*. Lisboa: Arcádia, 1980. p. 167), ou seja, é uma figura que se depreende a partir da observação de como foram montadas as partes de um texto, constituídas as personagens, selecionados os recursos estéticos a serem empregados, enfim, como se organizou o conjunto dos elementos da narrativa de modo que o leitor perceba que noções serviram de balizas para a composição. Não se deve confundir o autor implícito com o narrador, que é um dos elementos da narrativa e se coloca claramente no texto (mesmo que em 3ª pessoa) uma vez que narra os fatos, ao contrário do primeiro, que não tem voz mas sim o poder de levar o narrador a se deparar com certos acontecimentos, elementos de cenário sugestivos, etc. É comum também não se aceitar o conceito de autor implícito alegando-se que o papel e a posição deste são os mesmos do autor real, colocação que não aceitamos já que aquele só existe a partir da existência da narrativa ficcional, diferentemente do autor, que pertence ao mundo real e nem sempre partilha em sua vida da idéia geral transmitida pelo texto, não se comprometendo necessariamente com as posições ideológicas que podem ser atribuídas ao autor implícito. Em *Marco Zero*, Oswald quis transmitir através da narrativa uma imagem de si mesmo como adepto de uma determinada visão política, por isso as posições do autor real e do autor implícito são próximas, mas é importante ressaltar que não são exatamente coincidentes, já que a visão de Oswald sobre a sociedade ao seu redor certamente não era formada apenas pelos aspectos selecionados para figurar no texto. (Sobre o conceito de autor implícito, consultar também: REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de Narratologia*. Coimbra: Livraria Almedina, 1996. pp. 42-44; LEITE, Lúcia Chiappini Moraes. *O Foco Narrativo*. São Paulo: Ática, 1994. p. 19; GENETTE, Gérard. "Auteur impliqué, lecteur impliqué?". In: *Nouveau Discours du Récit*. pp. 93-107.)

A caracterização de camponeses e operários

Apesar da grande importância atribuída aos trabalhadores no processo histórico da forma como Oswald o entendia na época, é bastante nítido que não são eles que ocupam a maior parte das páginas de *Marco Zero*, e sim os tipos da elite, sobretudo os integrantes da família Formoso, em cuja decadência o autor busca resumir a ruína do grupo classificado pelos comunistas como "burguesia feudal paulista", que havia multiplicado sua fortuna nos tempos áureos do café. O fato pode ser explicado acima de tudo pelo maior conhecimento do escritor da condição de burguês decadente, que ele experimentou, do que da vida de trabalhador rural ou urbano, da qual ele tentou se aproximar a partir dos anos 30, como afirma em artigos como "Correspondência", dirigido a Léo Vaz:

"Leia este volume de *Marco Zero [A Revolução Melancólica]* e verá que andei alguns anos entre grileiros, derrubadores de mata, xerifes, etc, e não foi por diletantismo e sim para ganhar a minha vida"²⁰.

De qualquer forma, por maior que tenha sido o envolvimento de Oswald com esse outro universo, é certo que ele não chegou a encarnar a condição de lavrador ou operário, sendo-lhe mais difícil, portanto, escolher como fio condutor da narrativa a história particular de uma família de trabalhadores. Assim, logicamente estes não deixam de participar da constituição do quadro histórico, mas suas entradas em cena, que mostram a exacerbação da miséria ou o crescimento da revolta da base da sociedade – para pensar de acordo com os aspectos levantados por Lênin –, se dão sobretudo como contraponto aos acontecimentos que envolvem a elite e que denotam a "crise da 'cúpula'".

Contudo, apesar de ser válida essa perspectiva dominante, não se pode negar que a ausência do trabalhador em determinadas situações parece criar lacunas na construção do panorama social, como acontece de maneira geral com a figura do camponês, praticamente "esquecido" pelo autor no segundo volume, cujo título, *Chão*, poderia fazer supor que essa classe teria maior espaço em cena do que as breves e raras aparições de alguns trabalhadores rurais que não chegam a dar contribuição muito significativa para o debate de idéias. Mesmo no primeiro volume, em que a classe participa mais da ação, a composição

²⁰ ANDRADE, Oswald. "Correspondência". In: *Ponta de Lança*. p. 38.

dos seus integrantes, em geral, é bastante esquemática, o que nos leva a questionar se isso é resultado de um olhar limitado do autor para aspectos da realidade mais distantes de seu mundo ou se é estratégia para criar determinada noção sobre o estágio da luta de classes na época.

A fim de podermos discutir melhor essa e outras questões, vamos antes analisar algumas passagens protagonizadas por trabalhadores rurais. No fragmento abaixo, presenciamos o encontro de dois deles:

“Uma árvore imensa lacrimejava orvalho na estrada. Elesbão encontrou o índio Belarmino que também havia vendido a terra ao japonês. Estava vestido de preto, descalço, com os dentes enormes para fora, um bordão na mão.

- Andei procurando uma casinha aí no Brasil pra entrá.
- Onde mecê é?
- De Registo.
- Tem muito japoneis lá?
- Lá num tem outra nação de gente.
- Tem serviço?
- Trabaiei. Carpi mais de duzentos pé. Japoneis num quis me pagá.
- Por quê?
- Diz que eu bebo.
- Por que mecê perdeu a terra?
- Mar cabeça...

Pássaros brancos voavam sobre o pasto. Elesbão falou:

– Eu tô lá mermo... Tô por ano... Ordenado baxo mais veve...
 – Trabaiano pro amarelo?
 – Mecê sabe. A gente tem amô na terra que foi da gente. Já quisemo vivê fora, andemo batendo a cabeça co'a famia. Não se acostumemo. Mió vivê aqui de camarada. Se inda tivesse o chão...

- Mecê sabe pra que lado fica a Rússia?
 - Não sei. Só se é lá pras banda de Cananéia...
 - Diz que na Rússia tão dando terra pros trabaiaidô...
- O outro velho parecia interessar-se.
- Mecê qué me levá intê lá?
 - Num sei adonde é...” (I, I, 29) ²¹

Tal como numa montagem cinematográfica²², que se serve do corte e da justaposição de planos, prepara-se inicialmente a atmosfera da cena de forma que o cenário

²¹ A localização das referências a ANDRADE, Oswald. *Marco Zero I: A revolução melancólica e Marco Zero II: Chão*. São Paulo: Globo, 1991. será indicada da seguinte forma: o primeiro número, em algarismos romanos, informa o volume e o segundo e o terceiro, em arábicos, o capítulo e a página, respectivamente.

²² Ao tratar da montagem, baseamo-nos sobretudo nos estudos do cineasta Sergei Eisenstein sobre o assunto. Para ele, “a montagem é uma idéia que nasce da colisão de planos independentes - planos até opostos um ao outro: o princípio “dramático”” (EISENSTEIN, S. M. “Dramatugia da Forma do Filme”. In: *A Forma do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990). A fim de contrariar a noção de que a montagem seria simplesmente uma seqüência de planos cinematográficos dispostos como blocos em uma construção, Eisenstein lembra que

natural descrito na primeira frase pareça se solidarizar com a sorte dos personagens, instalando a melancolia. A figura de Belarmino, que para pior fortuna é índio – aparentemente civilizado pelas vestes, luto de sua cultura, e descivilizado pela marginalização social –, mais que imagem da melancolia, é a imagem do desamparo: o bordão é a escora que lhe resta. Colhendo essas poucas indicações, o narrador concentra a essência do conflito a ser mostrado no diálogo – conflito este que já vinha sendo apresentado ao leitor em cenas anteriores.

Na verdade, tem-se aqui o final de uma seqüência de fragmentos que narram a trajetória de decadência do camponês Elesbão, surgido no romance quando já envolvido em negócios com o japonês Muraoka. Mesmo advertido sobre o perigo dessa relação pelo farmacêutico Lírio de Piratininga e pelo turco Salim Abara, o lavrador aos poucos se enreda pela insistência do japonês, que pacientemente arma sua teia para tirar-lhe primeiro a produção e depois a terra. Dessa forma, em poucas páginas, Elesbão passa de pequeno proprietário a empregado. Com a narração de seu encontro com Belarmino na estrada, que se dá como a topada casual de dois seres sem rumo, acrescenta-se aos fatos a idéia de que a história de Elesbão não se limita ao seu caso particular, mas – bem de acordo com a análise pecebista do contexto social – é a história do trabalhador rural brasileiro, que, fragilizado pelo agravamento da situação de penúria no campo, está cada vez mais sujeito a perder seu chão pela ação daqueles que se ocupam da exploração do trabalho alheio.

No caso em questão, o explorador – o outro pólo do conflito – é o japonês, presença invisível na cena, apesar de ser a causa da mesma. Sua participação no panorama social dos anos 30 no Brasil ganha sentido pela intensificação significativa da imigração nipônica para o país, especialmente a partir de 1925, com o apoio oficial do governo do Japão²³, que fornecia incentivos para a aquisição de terras e formação de colônias, fato que passou a ser mal visto por muitos brasileiros com o decorrer dos anos, criando-se em relação a esses estrangeiros uma rejeição que se procurava justificar sobretudo pela suspeita de interesses na dominação do território, além de outros motivos, como o alegado pelo comunista Fernando Lacerda, de que, durante a Revolução de 32, “o cônsul japonês na capital de São

no cinema a sensação de movimento é produzida não pela percepção da imagem de um objeto numa posição A seguida pela posição B, mas pela superposição delas através do fenômeno da retenção da impressão visual; ou seja, percebe-se uma imagem *em cima* da outra, e não *em seguida*. Segundo ele, isto não é exclusivo do cinema, mas já existia na pintura, na gravura, na música, no teatro, na prosa e na poesia.

²³ *UMA Epopéia Moderna: 80 anos de imigração japonesa*. São Paulo: Hucitec, 1992. p. 137.

Paulo escreveu a seus agentes nas colônias de Kagai Kogyo, autorizando a facilitar recursos e até soldados às forças do bloco feudal-burguês paulista”²⁴. Assim, mesmo que a maior crítica ao imperialismo recaia sobre ingleses e norte-americanos, o crescente destaque que esses imigrantes nipônicos começam a ganhar em terras brasileiras faz crescer a desconfiança sobre sua expansão – desconfiança esta que não é só dos comunistas na sua crítica ao imperialismo e que vai se acentuar a ponto de se criar uma espécie de campanha contra a imigração japonesa na qual se misturam o preconceito e o temor de que o Japão domine o mundo²⁵. É nítida no romance a adesão do autor implícito a essa repulsa aos japoneses e, diante disso, não se pode deixar de ver certa ironia no fato de o índio, nativo da terra, andar “precurando uma casinha aí no Brasil pra entrá”, desalojado do seu local de origem, Registo-Gô, núcleo de ocupação nipônica.

Em melhor situação que o índio, Elesbão ainda tem o emprego que rende a sobrevivência da família, mas, dado o caráter traiçoeiro que se imprime ao japonês, nada impede que a sua queda diante de Muraoka continue até que o seu destino coincida completamente com o de Belarmino. Nesse sentido, o cruzamento de seus caminhos pode ir além da estrada em que se passa o diálogo.

A ponta de esperança que entrevêm aparece enunciada confusamente no final do diálogo: a Rússia – mais exatamente a URSS na época. Ela (ou seja, o exemplo da Revolução Russa, sobre a qual os trabalhadores não estão informados) poderia dar a direção que os dois desnorteados procuram, mas um sabe menos que o outro a respeito desse lugar que suspeitam ser uma cidade paradisíaca, em que o trabalhador tem terra garantida. Vê-se assim que as principais características atribuídas aos camponeses em cena são a ignorância e a ingenuidade, que os teriam feito ser apanhados pelo engodo do japonês e também lhes bloqueariam as possíveis vias de libertação.

Deduzindo a partir da orientação política do romance, a estrada para a Rússia seria a estrada para o comunismo, que parece muito distante da trilha em que os camponeses se movem a esmo. É para apontar-lhes “pra que lado fica a Rússia” que o militante Leonardo

²⁴ LACERDA, Fernando. “A penetração imperialista japonesa no Brasil”. *Revista Proletária*, Rio de Janeiro, jul. 1934. Apud CARONE, E. *Brasil: anos de crise – 1930-1945*. p. 83.

²⁵ Essa campanha, chefiada por Miguel Couto, teve como um dos seus apoiadores o *Jornal do Comércio*, dirigido por Felix Pacheco. Esse periódico reuniu em livro uma série de artigos em advertência ao “perigo japonês” (*O Perigo Japonês*. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 1942), inclusive reproduzindo parte de uma

Mesa vai se dirigir à mata, onde novamente vão se encontrar informações desordenadas a esse respeito, como a demonstrar que a falta de conscientização política entre trabalhadores do campo é um problema generalizado:

- “O preto Tomé falou:
 – Me dissero que lá na Rússia é muito ruim de vivê e trabaia. Matam gente a torto e direito!
 – Quem foi que falou?
 – O japoneis.
 – O tal Nhô Fusiko?
 – Não, eu vi Nhô Muraoka falando na venda”. (I, 1, 43)

Mostra-se nessa passagem um outro aspecto da ação do inimigo que sustenta a dominação econômica: a propagação de idéias que afastam o trabalhador de uma aproximação com o comunismo. Assim, dá-se a entender que, se o camponês não sabe o caminho para a Rússia, é também porque sua ignorância é acentuada pela influência intelectual do japonês, que o desorienta e corta suas raízes com a terra, mesmo que, como Elesbão, ele ainda viva nela.

O diálogo entre os dois lavradores no meio da estrada representa, portanto, o seu impasse entre o jugo do que o narrador chama de “imperialismo japonês” (I, 1, 30), que os massacra intelectual e economicamente, e o exemplo soviético, que os libertaria se soubessem como segui-lo.

Tomada isoladamente, a cena parece indicar o distanciamento entre a visão de Oswald e o ideário do PCB quanto à participação do camponês na revolução agrária e antiimperialista. A passividade de Elesbão e Belarmino, de fato, indica que o seu estado de miséria não foi suficiente para infundir-lhes a revolta, mas tão-somente um tímido desejo de rumar em outra direção, vagamente à esquerda; porém, seria precipitado tirar maiores conclusões sobre a correspondência entre a visão do autor e a do Partido sobre os camponeses sem antes analisar personagens de comportamento diverso. A idéia de que o espírito revolucionário teria, sim, lugar no campo fica clara logo no fragmento de abertura do primeiro volume, em que os posseiros Pedrão e Miguelona demonstram empenho na luta e disposição para defender a terra até a morte. O lavrador de fato cai morto por um tiro do

carta de Couto a Pacheco, escrita em fevereiro de 1932. Nessa carta está transcrita parte de um relatório do Primeiro Ministro ao Imperador Japonês em que há referência à conquista do mundo (p. 175).

inimigo logo após a cena inicial, mas Miguelona prossegue na sua jornada e, quando se trata de preservar seu direito ao chão, alça sua voz e ganha dimensões titânicas.

O confronto direto mostrado no terceiro fragmento de *A Revolução Melancólica* dá a noção da revolta que a impulsiona:

“Um português, troncudo e baixo, penetrou na sala do Posto Territorial, sem tirar o chapéu de aba larga. (...)”

A Miguelona enfrentou-o:

– Assassino! Grilero! Cafetô!

Um guarda-terra conteve o homem. Outro ocorreu:

– Desce o chicote na véia. vá! Ocês só serve pra dá o dobro do capitar pros capitaliste!

– Vagabunda!

– Eu sô uma trabaidera. Minhas mão tá cheia de calo de trabaiaí. Puxando guatambu...

Um italiano magro, corado sob a careca que cabelos ralos e compridos aureolavam, exclamou:

– Essa véia tem de saí da serra, sinô ninguê veve...

(...)

As figuras robustas e morenas dos dois guarda-terras impunham respeito em meio dos litigantes.

O xerife Idílio Moscovão estava sentado, de botas. Tinha a barba malfeita, a cabeça suja, de leão. Pôs a perna sobre a secretária.

– Quero só saber quem foi que começou a briga...

– Otro dia, nós tava trabaiano na banana. O Anjolete mandô o careco encrecá.

O velho de cabelo ao vento, sentindo-se olhado, exclamou:

– Ió quero justiça!

– Ocê falô que eu era chupadera de sangue humano. Mas inda não comecei de matá!

Moscovão fitava a caipira que sempre lhe recusara os ovos e a verdura reclamados dos sitiantes. Lembrou-se da acusação feita à velha de ter atirado um boi morto no córrego.

– E o boi podre?

– Ela imbenenou a iagua de beberre!

– Ela tê de i no xadrez!

– Isso que ocês qué! – saltou a mulher óssea, faiscando nos óculos doirados. – Porque tem uma cascavela no buraco do soalho da cadeia!

– Se tu bulir no rancho do Major ele te derruba!

(...)

A voz arenosa do xerife inquiriu:

– Quem comprou primeiro as terra?

– Nós todos.

– Mas quem foi que passou as escritura primeiro?

– Foi no mesmo dia.

– Quem fez a casa?

– Foi eu – insistia enérgica a mulher. – C`o meu muque!

– O careca era sócio dessa jiraraca!

– Nós fumo inludido dessa à-toa!

– À-toa é sua fia! Tudos trompa nela! O Anjolete levô ela primero pro Majô!

Um guarda interpusera-se empurrando a Miguelona para fora da sala. Ela enxugava os lábios arroxeados. (...)” (I. 1. 20-21)

Praticamente sozinha, a figura da mulher óssea e velha é capaz de enfrentar ao mesmo tempo todos os homens que tentam contê-la, em especial o grileiro português Anjo

Leite e o xerife Idílio Moscovão, que, segundo informação que o narrador extrai da sua consciência, não consegue dela os mesmos favores prestados por aqueles a quem ele intimida. Enfrentando esses opositores, a posseira procura combater o seu maior adversário, com o qual os personagens da cena mantêm relações: o Major Dinamérico Klag, representante da burguesia agrária que, assim como o japonês na cena da estrada, é a presença invisível que fomenta o conflito.

O vigor desta “mulher homem” de calos na mão e que constrói seu rancho com o próprio muque vem da consciência da energia insuspeitada do trabalhador. Nas páginas finais de *Chão*, ela vai declarar:

“– (...) Nós é qui nem vaca! Se a vaca sabsesse a força que tem, nós não comia carne de vaca!” (II, 7, 277)

Porém, quanto a esse espírito combativo, ela é uma exceção entre camponeses passivos e cooptados, além do que a finalidade de sua luta não é o bem coletivo, mas a garantia do próprio bem-estar, ou pelo menos da sua sobrevivência, mesmo que para isso tenha que explorar trabalhadores em pior situação. É o que ela mesma assume diante do militante comunista que a visita no seu rancho:

“– Manda preguntá lá na Rússia quando é que vem o comunismo!
Leonardo deu uma risada clara.
– Eu tenho pressa. Estô ficando na merda. Banana! Meu dinheiro foi suado, fio da puta! Io fiz a permuta de boa-fé, no tabeliô. (...)
– Quem precisa do comunismo são esses que derrubam a mata a troco de feijão...
– Qué dizê que io exploro? Natorale que exploro. Qué que qué? Que trato eles com lête de galinha? Por certo que nesta lei se vai mesmo procurando os troxa. (...) Só se ganha dinheiro co trabaio dos otro. É a lei. Tenho energia competente pra isfrutá os otro. Sô meio indiotá mas inda dá pra indiotá os otro” (I, 1, 40-41).

Diante desse modo de agir que reproduz em menor escala as mesmas relações existentes entre latifundiários e colonos, pode-se levantar novamente a hipótese de que, na sua caracterização do trabalhador rural, Oswald tenha se afastado do ideal comunista do camponês que se coloca ao lado do operário na revolução socialista. No entanto, há que se lembrar que o próprio PCB não desconhecia do fato de que a realidade rural brasileira dos anos 30 não fornecia grandes exemplos de conscientização política e mobilização revolucionária no campo. Dessa forma, a pesar do desejo que o autor pudesse almentar,

como intelectual comunista, em relação à organização do campesinato, não poderia transgredir a base social real em que assenta seu romance, o que ocorreria caso representasse trabalhadores rurais unidos em atitude de protesto, reivindicação. Os camponeses que tomamos como exemplo, Miguelona, Pedrão, Lesbão e Belarmino, são produtos da mesma rede de relações sociais e econômicas e levam todos consigo a marca de sua ligação com a terra, mas, diante da ameaça de perdê-la, os primeiros resistem e os últimos conformam-se para não se verem vítimas de uma tragédia maior, como a que se abate sobre Pedrão. Em um e outro caso, as saídas buscadas são individuais, o que reforça a noção de que falta, no meio rural, uma organização propícia à realização da luta revolucionária. Na história do período, podemos lembrar, por exemplo, que a própria transformação do Bloco Operário em Bloco Operário e Camponês (BOC), representação sob a qual se encobria o PCB num período de ilegalidade no final da década de 20, não forjou uma maior atividade política dos trabalhadores rurais, sinalizando apenas o desejo do Partido de aproximar-se desta classe.

Os documentos do PCB, apesar de pregarem o necessário envolvimento do trabalhador rural na revolução agrária e antiimperialista ao lado do operário, não ignoram a necessidade de se “enviar delegados às regiões em que a luta dos camponeses teve início, a fim de dar uma orientação a este movimento”²⁶. É por isso que, se em *Marco Zero* não há realmente um movimento de camponeses, a missão que o militante Leonardo Mesa se dá, de “constituir uma célula comunista na mata” (I, 1, 42) visa suprir essa falta, fazendo reuniões, levantando discussões sobre o quadro de exploração no campo e corrigindo informações equivocadas sobre o comunismo, a fim de “prepará-los para o futuro”, “radicalizá-los na crise” e, enfim, favorecer a existência do terceiro fator constituinte da situação revolucionária teorizado por Lênin: a intensificação da atividade de massas no sentido da reação à dominação.

Assim, a focalização, por parte do narrador, do militante entre os trabalhadores rurais pode ser vista como uma tentativa de aceno positivo às perspectivas de mudanças no quadro social e político vislumbradas pelo Partido Comunista, mesmo que nos dois volumes publicados do romance cíclico não se veja o resultado dessa ação orientadora, o que pode ser explicado pela busca de fidelidade histórica por parte de Oswald e também

²⁶ “O movimento revolucionário e a liga revolucionária de Prestes”. In: CARONE, E. *op. cit.*, p. 95.

pelo fato de que a esperança da participação do trabalhador rural na revolução se fia não na possibilidade de adesão imediata à luta partidária, mas na certeza marxista sobre a marcha da História rumo a uma nova sociedade, sustentada por figuras que apenas precisariam ter sua revolta canalizada por uma orientação coletivista. Seria esse, por exemplo, o caso da Miguelona, que demonstra disposição para lutar, ou mesmo de caipiras arredios como os que o integralista Carlos Benjamin vai encontrar em *Chão*, os quais já não se deixam levar por qualquer promessa (II, 6, 201-204); contudo, se pensarmos na forma como a grande maioria dos camponeses estão configurados, com acentuada apatia, encontramos aí um motivo de descrédito numa futura Revolução Proletária, em que eles teriam o papel de auxiliar os operários na liderança. Por isso, apesar de notarmos o empenho de Oswald em retratar a realidade contemporânea e ao mesmo tempo sugerir a preparação de condições para a Revolução, podemos julgar que, na caracterização da classe de trabalhadores rurais, ele não encontrou o equilíbrio exato entre essas duas tarefas, uma vez que, se a representação de caipiras simplórios era uma forma de indicar a necessidade de reação destes na luta de classes, em muitos deles, devido à superficialidade do olhar com que são fixados, não se vê o mínimo indício de que teriam poder para tanto. Uma observação mais profunda da classe poderia imprimir-lhe uma maior concretude e, conseqüentemente, permitir que se notasse melhor tanto a capacidade de reação por parte desses trabalhadores quanto os fatores que estão na base da sua falta de mobilização.

A situação dos operários no período de 30 apresenta-se um pouco mais avançada quanto à organização, já que sua aglomeração nas indústrias favorece a propagação de idéias revolucionárias e a formação de sindicatos; porém, a repressão que sofrem é bastante grande e se respalda inclusive em mecanismos legais, com a promulgação de leis inibitórias como a Lei Celerada, de agosto de 1927, e a Lei de Sindicalização, de março de 1931. Para retratar esse clima de agitação em que se move o proletariado, o narrador de *Marco Zero* entra em fábricas, casas de operários e principalmente em reuniões. Abaixo, tem-se o exemplo de uma delas.

“– Meu programa vocês já sabe... É na cu de patrão.

Quem falava, no grupo parado na calçada, em frente à sede do Sindicato de Construção Civil de Santos, era um homem alto e louro que tinha uma face de lobo, expulso das estepes européias. Entraram no edifício iluminado. O húngaro Ladislau deixou-os no alto da escada, adiantou-se para os trabalhadores que o esperavam. Lírio de Piratininga acompanhava Leonardo Mesa.

(...)

Ladeado por alguns homens de aparência modesta, Ladislau assumiu a presidência da assembléia. Diante dele, sobre uma mesinha, estavam papéis, caneta e tinta. Fez imediatamente soar a campainha para conter os sussuros da sala.

Agora, dentre os bancos, um operário das docas tomara a palavra e discorria sobre a organização dos portuários. Um outro interrompia-o vivamente:

– Companheiros! Os capitalista nos explora. Só organizando a luta se pode lutá!

Por detrás de Lírio um homem azinhavrado e pequeno comentava:

– Isto não pode sê! Não tem rico que tenha pena dos pobre!

Um português, condutor de bondes rechonchudo e róseo, respondeu:

– Deixa estaire, homem. Quanto mais se mexe mais piore fica.

Pondo-se em destaque na mesa, Ladislau bradava:

– Nossa força é o sandacato!

Do meio do público que se apinhava à porta da entrada, uma voz forte interrompeu-o:

– Qual é o programa? Queremos programa!

Leonardo avisou o farmacêutico de que o aparteador era um policial disfarçado em operário.

Houve gritos e assovios.

– Companheiros – disse o presidente. – Nós só ganha com união. Só greve traz união!

Houve protestos, aplausos e gritos. Um italiano roliço que estava ao lado do mulato parecia alarmado no meio do tumulto. Era um barbeiro em São Paulo. Apresentou-se: – Rafael Stronzo.

– Ouviu? Na rua... eu acho que é a cavalaria!

Lírio prestou atenção vaga aos barulhos distantes. Rodas de carroça batiam as pedras. O mulato azinhavrado afirmou:

– Se sordado vié aqui, apanha!

Ladislau procurava retomar o fio de seu discurso mas um trabalhador nordestino gritou:

– Se fô pra metê o pé na barriga do patrão eu meto, mas greve eu num faço!

Entre vaias e gritos iniciou-se uma troca de palavrões.

– Cala a boca, traidor!

Afirmavam:

– É um policial!

– Fora traidor!

O vozerio cresceu. O barbeiro berrava nervoso ao lado de Lírio:

– Precisa rispetá!

No barulho crescido, haviam todos se levantado. Lírio achava-se junto à porta. Perdera o amigo nos encontrões. Saiu às pressas para a escada, enquanto um delegado de polícia cercado de inspetores encerrava violentamente a assembléia”. (I, 4, 117-118)

Está-se aqui às vésperas da Revolução Constitucionalista de São Paulo e, enquanto as oligarquias preparam-se para o embate, vê-se o proletariado discutir a realização de uma greve. Na verdade, da forma como a cena é composta, o que se observa realmente é apenas uma tentativa de discussão, cujo insucesso explica-se em parte pela infiltração da polícia na reunião. O fato mostra a perseguição infligida às organizações sindicais sobretudo após a aprovação da Lei de Sindicalização, que, se por um lado foi aclamada por algumas associações que viam com bons olhos a sua regularização²⁷, por outro, principalmente da parte de anarquistas e comunistas, foi encarada desde logo como instrumento de intimidação e controle autoritário, já que proibia “qualquer propaganda de ideologias

²⁷ DULLES, J. W. F., *op. cit.*, p. 375.

sectárias, de caráter social, político ou religioso”²⁸ no interior dos sindicatos, além de determinar a presença de delegados do Ministério do Trabalho em assembleias gerais. Os estreitos limites da lei foram enfrentados principalmente pelas greves de maio de 32, incentivadas pelo PCB a transformar-se em greve geral, o que teve resposta violenta dos policiais, inclusive com a destruição do Comitê Central do Partido²⁹. É nesse contexto que melhor se compreendem os acontecimentos narrados no fragmento, o qual mais uma vez atesta a intenção de Oswald de afinar o texto com a história paulista.

Porém, mais do que o fundamento no fato histórico, o que parece gerir a organização da cena é o ponto de vista crítico sobre a desarticulação do movimento proletário no período. A fala inicial é demonstrativa da simplificação de questões de importância para a determinação de uma linha de ação para o sindicato, sem a qual os seus membros se dispersam. Nesse sentido, esta fala colhida quase que casualmente pelo narrador, fora do recinto da reunião, dá o tom que vai presidir o andamento babélico da assembleia, com lugares-comuns de conformismo e inconformismo que se alternam sem muito nexos. A confusão de idéias fica patente com a reação desencontrada de “protestos, aplausos e gritos” diante da proposta de greve levantada por Ladislau, que, contrariamente, a via como fator de união.

Não bastasse o próprio tumulto da sessão, observa-se também a presença sutil do narrador a transpor para a sua narração a mesma desordem do ambiente, como que aturdido pela multiplicidade de focos de ação. Assim, pinça dentre a multidão ora os brados ora os comentários ao pé do ouvido; volta a atenção ora para dentro da sala ora para a rua. Nessa exposição baralhada, revela-se a mão do autor implícito a guiar o narrador, com a intenção de acentuar a impressão sobre a organização deficiente dos sindicatos, seja pela intervenção da polícia, seja pela falta de base intelectual em que assentar as críticas e a ação. Desse modo, mesmo estando à frente dos camponeses no que diz respeito à mobilização, os operários não são retratados como exemplos de trabalhadores totalmente preparados para a revolução no período em questão. Visto que, na época, o Partido seguia a política obreirista, delegando grande poder de comando aos operários e marginalizando os intelectuais, esta representação do operário se torna importante por mostrar a visão crítica do escritor sobre essa fase.

²⁸ Decreto nº 19.770, de 19 de março de 1931. *Apud* DULLES, J. W. F., *op. cit.*, p. 375.

Vale lembrar que é nesse período – precisamente em 1931 – que se dá o ingresso de Oswald no Partido. Intelectual de origem burguesa, ele procurava então se ajustar à posição radical adotada, tanto no aspecto físico, amassando o terno de linho para ir a reuniões³⁰, quanto no desempenho de tarefas como o discurso no Sindicato dos Padeiros, Confeiteiros e Anexos, condenando as medidas reguladoras do Ministério do Trabalho³¹. Porém, passada essa fase obreirista, ou mesmo durante ela, é provável que Oswald tenha sentido o peso das exigências impostas ao burguês militante para que ele se proletarizasse. O próprio PCB, anos mais tarde, principalmente a partir da criação da ANL, reconhece os exageros e as falhas dessa postura, como mencionamos anteriormente. Assim, não é incoerente com a posição do Partido nos anos 40 que o escritor, tomando distância dessa atmosfera de sectarismo, retrate criticamente o comportamento do proletário e em reuniões sindicais ou partidárias.

Esse distanciamento, aliás, é essencial para a escrita do romance de caráter histórico – mesmo que se retrate um período que ainda possa ser classificado como presente, como é o caso de *Marco Zero* –, já que a projeção do momento da escrita sobre o momento representado determina a seleção e o tratamento dos fatos a serem narrados. Trata-se de um “anacronismo necessário”³² que traz uma maior valorização de algumas questões na medida em que o escritor as veja como propícias para compreender a razão histórica dos fatos contemporâneos. Com base nessa noção e no fato de que a matéria histórica representada por Oswald fez parte de sua experiência pessoal, nota-se que o intervalo de tempo decorrido entre um momento e outro cria condições para uma figuração dos acontecimentos segundo um modo de discerni-los diverso do que se tinha ao vivê-los. Isso significa que, para manifestar sua fidelidade histórica no momento da redação, seleção e organização dos fragmentos, o escritor não descartou o percurso de cerca de dez anos que o separava dos fatos narrados. Daí a importância que dá à representação de uma assembléia sindical confusa ou de reuniões do Partido em que, apesar da presidência de operários, é o intelectual comunista que consegue articular melhor as idéias (I, 1, 36-37). Afinal, são

²⁹ Ibidem. p. 398.

³⁰ CARONE, E. *Brasil: anos de crise – 1930-1945*, p. 55.

³¹ ANDRADE, O. “O Vosso Sindicato”. (Texto datilografado consultado no CEDAE – IEL/UNICAMP.)

³² Conceito teorizado por Hegel, citado por LUKÁCS, G. *op. cit.*, p. 65.

episódios que, no seu ponto de vista, também ajudam a recompor a “paisagem social e política de São Paulo, em 1932”³³.

É necessário frisar, porém, que as críticas insinuadas através do trabalho do narrador não só não indicam uma ruptura com o pensamento do Partido no início dos anos 30, mas também mostram ainda corresponder à visão da autocrítica pecebista dos anos 40 sobre a fase obreirista e sobre os fatos relacionados a ela. Além disso, apesar de não se forjar mais nesta época uma proletarização dos burgueses e pequeno-burgueses militantes, nem por isso destitui-se o trabalhador do lugar de destaque que teria numa revolução socialista brasileira.

O melhor exemplo da tentativa de Oswald de se adequar ao pensamento pecebista é, possivelmente, a visão que o romance traz sobre a Revolução Constitucionalista, chamada pelo autor de *A Revolução Melancólica* no título do primeiro volume. Conforme se observou no panorama apresentado a respeito da atuação do PCB no princípio da década de 30, chegava-se mesmo a classificar o movimento como um golpe, por representar apenas a troca de pessoas da mesma classe, mas com interesses divergentes, no interior do quadro político-institucional. Essa posição não se alterou na década de 40, e a forma como o escritor retrata o fato no romance é compatível com ela. Para isso, o trabalho do narrador é mais uma vez essencial, já que ele se coloca sobretudo ao lado de personagens cuja presença no campo de batalha não representa profunda adesão à causa da oligarquia paulista. É o caso dos trabalhadores do campo, novamente postos em cena.

Assim como se discutiu sua situação na esperada revolução socialista, pode-se estudar também sua função na revolução paulista do ponto de vista do autor implícito. Sobre isso, a seqüência de três fragmentos abaixo transcrita tem muito a dizer.

“A estação coloria-se de bandeiras paulistas. O patamar e estreito sob o telheiro de zinco, aberto para uma clareira de sol, mal continha a população agitada pela guerra. Ante o trem fumegante, repleto de soldados e civis, as crianças procuravam manter filas festivas. Um negro pôs para fora da janela um sorriso desmesurado.

– Agora é hora, cabocrada! Quero vê quem agüenta!

Vivas a São Paulo estrugiam nos vagões tumultuosos. Insultos ao Ditador, ameaças e dichotes eram repetidos do tênder ao último carro. Um apito longo cortou a manhã sertaneja. Mulheres choravam dizendo adeus aos revolucionários. Bandeirinhas em preto, branco e vermelho agitaram-se e, num instante de alvoroço, a pequena locomotiva de cabeça de balão deixou vagarosamente a plataforma levando o comboio militar.

³³ ANDRADE, O “Um escritor paulista classificado na seleção preliminar para o II Concurso Literário Latino-Americano”. In: *Os Dentes do Dragão: entrevistas*, p. 75.

“– Vamos sair daqui. A reação está agindo.
 O operário Plaumburn e Pacova desviaram-se da multidão que se aglomerava entre lanpiões quebrados, para assistir à ocupação militar dos trens.
 A noite caíra cheia de estridores e de gritos.
 – A cavalaria vai tomar conta da Praça... Fecharam as porteiças...
 Deram a volta, seguiram ao longo de uma fábrica. A uma esquina, um carro apagado os esperava com gente dentro.
 Evitando o trajeto normal, os militantes comunistas seguiram na direção da Penha.
 – Vocês não se conhecem? O Tenente Odilon da Força...
 Uma figura ossuda de mulato vestia um capote militar.
 – O companheiro Ortiz do Antimil...
 – Aonde vamos?
 – Para o Pleno que o Partido convocou” (I, 4, 152-153).

O comportamento do narrador quanto à focalização ou não do operariado no evento central de *A Revolução Melancólica* novamente confirma a versão do PCB sobre o afastamento consciente de grande parte desse grupo em relação à disputa de poder entre facções da burguesia, o que demonstraria mais uma vez o seu relativo amadurecimento político. É importante lembrar, porém, que a participação da classe na revolução paulista é um ponto polêmico. Alguns historiadores se põem ao lado da versão da não-adesão, como é o caso de Edgard Carone –

“(...) o operariado olha este patriotismo com desconfiança e, compreendendo que a luta não é sua, dela não participa”³⁴ –

e Holien Gonçalves Bezerra –

“A farta quantidade de depoimentos sobre a Revolução de 32 em São Paulo registra a presença desanimada do operariado urbano e rural pela causa da revolução. Há várias afirmações explícitas que dão conta do descaso no meio operário”³⁵.

Outros, contudo, salientam que houve, sim, grande empenho entre o proletariado para a defesa da causa paulista, mencionando em favor dessa afirmação o fato de as fábricas terem aumentado a sua produção e de haver documentação que prove a formação de batalhões de operários. Um trabalho recente que sustenta essa versão é o de Jeziel De

³⁴ CARONE, E. *Revoluções do Brasil Contemporâneo – 1922/1938*. São Paulo: São Paulo Editora, 1965. pp. 120-121.

³⁵ BEZERRA, Holien Gonçalves. *O Jogo do Poder: Revolução Paulista de 32*. São Paulo: Moderna, 1988. p. 24.

Paula, que estudou a Revolução de 32 principalmente a partir das imagens fotográficas mas também se respaldou na consulta de outras fontes.

“Nenhum documento que pudesse sugerir essa hipótese [a da não-adesão] foi encontrado, fosse ele visual, sonoro, oral, impresso ou manuscrito. Ao contrário, boa parte dos batalhões de voluntários civis foram formados justamente em bairros paulistanos que no ano de 1932 eram estritamente operários, como Brás, Água Branca, Mooca, Lapa, Vila Mariana e Penha. Também foram constituídas unidades combatentes exclusivas de categorias operárias (fabris), como os batalhões dos *Ferragistas*, dos *Ferrovários* e o *Operário Pró-Constituição*, além dos *Operários Católicos*, *Portuários* e *Operários de Santos*. Por outro lado, a documentação relativa aos trabalhadores fabris que apoiaram o movimento é tão extensa quanto as fontes documentais produzidas pelos militantes de esquerda, utilizadas pela historiografia tradicional na tentativa de demonstrar o não envolvimento do operariado na guerra civil”³⁶.

Expressando-se nesses termos, De Paula afirma que a crítica operária ao movimento constitucionalista é uma espécie de mito criado por “um reduzido grupo de pessoas, que se autodenominavam ‘liderança proletária’”, cuja postura ideológica não deve ser atribuída à totalidade dos trabalhadores³⁷. De fato, não se pode negar que a articulação do movimento operário era bastante imperfeita no que diz respeito à união e mobilização – no próprio romance de Oswald vemos essa situação retratada. Assim, obviamente o discurso dos líderes não era extensivo a todos os supostos representados – e certamente tinha-se consciência dessa falta de unanimidade. Porém, é preciso cuidado para que a generalização não se dê no sentido inverso, negando-se qualquer representatividade que as organizações operárias pudessem ter. Esse é um cuidado inspirado pelas próprias condições dificultosas que limitavam sua atuação, a começar pela já mencionada legislação de controle dos sindicatos e pela situação especialmente crítica em que essas organizações se encontravam na época da revolução paulista, já que as greves que vinham se estendendo pelo ano de 1932 intensificaram-se em maio e, como dito anteriormente, sofreram forte repressão policial. Segundo o militante comunista Leôncio Basbaum, a greve geral envolveu “cerca de 200 mil trabalhadores da Capital de São Paulo, a quase totalidade da classe operária da época”³⁸. Ele conta ainda sobre a ofensiva sofrida:

³⁶ DE PAULA, Jeziel. *1932: imagens construindo a história*. Campinas, Piracicaba: Editora da Unicamp, Editora Unimep, 1998, p. 118.

³⁷ *Ibidem*, pp. 116-117.

³⁸ BASBAUM, Leôncio. *História Sincera da República – de 1930 a 1960*, v. 3. São Paulo: Fulgor, 1968, p. 48.

“A greve fora esmagada a ferro e fogo. Líderes sindicais sem partido, e outros comunistas, entre os quais o Autor, e não-comunistas como Righetti, líder do poderoso Sindicato dos Tecelões, foram presos e embarcados para o Rio em vagões destinados ao transporte de gado e, a seguir, (...) para a Ilha Grande”³⁹.

Apesar de não se saber exatamente o número de prisões, é certo que não só elas mas também o efeito inibitório da violência policial como um todo desmantelaram os núcleos de ação partidária e de organização proletária. Com isso, militantes não presos tiveram que desaparecer de cena por algum tempo – como foi o caso de Oswald⁴⁰ – e operários, cujas forças os dias de greve também já haviam esgotado, não estavam em condições de se opor à vontade dos seus patrões, mesmo porque, como incentivo à contribuição para a causa paulista, estes passaram a oferecer: garantia de manutenção de emprego aos que se alistassem e aos que se empenhassem na produção para a guerra; benefícios como o Serviço de Assistência Médico-Farmacêutica ao Operariado, extensivo às suas famílias; e “prêmios”, como os bônus sobre a produção excedente de cartuchos no caso dos empregados das fábricas de munição, além, é claro, de haver a possibilidade de ganhos maiores mediante o trabalho fora dos horários normais⁴¹. Para os desempregados, que no ano de 1932 eram muitos⁴², havia ou a perspectiva de serviço temporário em substituição aos voluntários até o seu regresso ou a de ganharem para suas famílias o direito de receberem roupas e alimentos arrecadados e distribuídos por senhoras da sociedade como ajuda aos soldados pobres.

Com base em todo esse intrincado contexto em que interesses se aproximam ou se chocam, se manifestam ou se calam, a participação do operariado na Revolução Constitucionalista, seja nos campos de batalha seja nas linhas de produção, não pode ser ignorada, mas lembrando que não há como mensurar exatamente até que ponto houve adesão fervorosa, indiferença ou silenciamento a contragosto da sua crítica ao movimento, já que é evidente que a classe não constituía um bloco homogêneo. Assim, quando Oswald opta por retratar a versão pecebista do fato, apontando no romance a resistência de operários à participação no evento e calando sobre a sua atuação nas trincheiras, trata-se certamente de uma representação parcial – intencionalmente parcial – da história paulista, o

³⁹ Ibidem. p. 48.

⁴⁰ ANDRADE, O. “Um Escritor Paulista...”. In: *Os Dentes do Dragão: entrevistas*. p. 75.

⁴¹ OLIVEIRA, Clóvis de. *A Indústria e o Movimento Constitucionalista de 1932*. São Paulo: Centro e Federação das Indústrias. 1956. pp. 153-159.

que se por um lado torna menos polêmico e multifacetado o “comício de idéias”, por outro torna mais visível a versão do processo histórico que o escritor pretende mostrar.

Sabendo-se da importância que tem a progressiva conscientização do trabalhador para a construção desse sentido, é interessante notar através de que indícios o autor a traduz ao longo da narrativa. Até aqui, ao tratar dos operários e camponeses, referimo-nos sobretudo ao primeiro volume, que fornece mais possibilidades de comparação entre esses grupos, já que no segundo, conforme observamos anteriormente, o trabalhador rural praticamente desaparece e mesmo o urbano não tem presença muito constante. Porém, este próprio fato é significativo se pensarmos que em *Chão* o autor tenha pretendido mostrar maior engajamento da classe trabalhadora na luta revolucionária, indicando o fortalecimento da sua *consciência de classe*, o que ele poderia ilustrar melhor através das ações dos operários, cujas ações e discussões são um pouco mais consistentes nesse segundo volume de *Marco Zero*, sobretudo no segundo capítulo, “O Solo das Catacumbas”, em que se mostra a iminência de uma greve de tecelãs (II, 2, 65), o diálogo persuasivo de Leonardo Mesa com o operário Jácopo Frelin (II, 2, 67-71) e a realização de reuniões secretas de comunistas, inclusive na casa da família operária Frelin (II, 2, 73-77), com discursos de militantes experientes, como Olivério Rusco (II, 2, 65-66) e Gotlieb Plaumburn (II, 2, 74-76). Assim, a ausência de camponeses se explicaria pelo mecanismo do silenciamento a respeito do contra-exemplo, procedimento semelhante ao que usa com relação à parcela de operários envolvidos na Revolução de 32.

O fato através do qual Oswald parece demonstrar de forma mais clara o desenvolvimento da “atividade de massas” – tal como teorizado por Lênin – é a Batalha da Praça da Sé, de 7 de outubro de 1934. Nela, comunistas, trotskistas, anarquistas, socialistas e lideranças operárias em geral entraram em confronto com os integralistas, que então realizavam pelas ruas da cidade uma marcha que terminaria na praça. Ao referir-se aos participantes antifascistas, o narrador se expressa de modo a denotar seu empenho na revolta.

“Lírio e Ventura haviam deixado o Beco do Escarro e bebericaram ainda num bar da Rua 15 de Novembro.

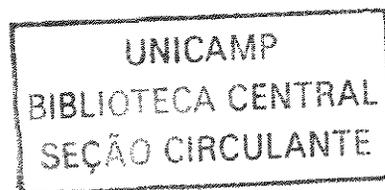
– Vai havê luta hoje...

⁴² BASBAUM, Leôncio. *Uma Vida em Seis Tempos: memórias*. São Paulo: Alfa-Omega, 1976. p. 118.

real ou se é simplesmente decorrente da amplificação das dimensões do fato em favor, mais uma vez, da sua visão do processo histórico.

Porém, mais importante do que decidir a veracidade desse ponto específico é notar que essa sublevação popular antifascista, com todo grau de conscientização e engajamento que ela transpira na narrativa, parece surgir de maneira repentina no romance devido à falta de um acompanhamento mais constante das ações dos trabalhadores, o que deixa de reunir elementos que sustentem a verossimilhança do fato, isto é, que tornem convincente a encarnação do “verdadeiro espírito revolucionário” em uma classe que, no conjunto, antes se mostrava bastante despreparada para uma mobilização organizada. Senão, vejamos: ficasse sem saber como se passou das reuniões desorganizadas do primeiro volume de *Marco Zero* àquelas do segundo volume em que, além da organização, notam-se falas baseadas num maior conhecimento do cenário político nacional e internacional; também em *Chão*, dessas reuniões, mostradas sobretudo no capítulo 2, até o momento do confronto, que ocorre no capítulo 6, são principalmente as ações dos personagens representantes da elite que ganham as cenas, e mesmo que as discussões levem em conta as posições do Partido sobre os acontecimentos, isso não ajuda muito a crer num avanço tão significativo da classe operária. Sendo assim, apesar dessa classe não apresentar-se tão estereotipada como a dos trabalhadores rurais, ainda assim, encontram-se pontos frágeis na sua representação que afetam mais diretamente a construção da visão do Partido sobre o processo histórico.

Pensando no modo como Oswald procura atender à intenção programática do romance através da representação de trabalhadores rurais e urbanos, pode-se dizer que, em geral, ele não foge ao modo como o Partido definia a posição destes em relação à “verdadeira revolução”: estão mais próximos desta quanto mais organizados na sua revolta e mais distantes de movimentos como a revolução paulista ou de ideologias autoritárias como a fascista, ou seja, quanto menos passíveis de assujeitamento e alienação. Porém, conforme observamos, existem momentos em que a visão pessoal do escritor dá uma conformação a essas classes que não se enquadra exatamente na “fórmula” elaborada pelo Partido nos anos 30, principalmente no que se refere à crítica ao sectarismo e à passividade excessiva dos camponeses.



As feições da pequena-burguesia

A “fórmula” do Partido para os trabalhadores rurais e urbanos, na verdade, também pode ser aplicada – é lógico que sob o risco de certa simplificação – aos membros da pequena burguesia: sua associação ou não com as oligarquias e com a ideologia fascista indica a sua distância em relação à “verdadeira revolução”. Porém, uma diferença interessante parece se delinear: enquanto para operários e camponeses essa distância é tida como uma questão de grau de conscientização, o que permitiria crer que mesmo vagarosamente são empurrados rumo ao ideal revolucionário pela sua radicalização na crise, entre os pequeno-burgueses não se trata exatamente de uma questão de progressão. Melhor dizendo, não lhes é atribuído um destino como classe; acredita-se que as circunstâncias não os levam para uma mesma direção. Daí encontrarem-se no romance figuras com propósitos tão diversos colocadas sob essa classificação social.

Essa heterogeneidade, como se observou, era motivo de desconfiança por parte dos comunistas em princípios dos anos 30, principalmente no que se refere aos “tenentes” – fato que manteve Prestes à distância do Partido por muito tempo, por mais que lhe mostrasse sua simpatia à causa. Oswald não deixa de representar o grupo tenentista no seu mural, e a forma como o faz confirma em grande parte a suspeita do pecebismo sectário sobre o seu caráter, porém, com ressalvas importantes, conforme demonstraremos adiante.

No encontro entre Pancrácio Fortes e Leonardo Mesa logo no capítulo inicial de *A Revolução Melancólica*, pode-se distinguir melhor as posições que ocupam:

“– Vamos almoçar?”

Leonardo pensou e m r e recusar, mas a ceitou... Era um “tenente”, o u melhor, u m o ficial d o exército que viera na revolução vitoriosa de 30. Tivera com ele um pega a bordo. Tratava-se de um antigo participante da Coluna Prestes que havia ido buscar a mulher deixada em Buenos Aires.

– O senhor é primo de um amigo meu. Jango. João Lucas Klag Formoso... O Jango da Formosa...

– Não sou. Fui educado por eles, pelos Formoso. Meu nome é Pancrácio Fortes. Mas eu não vou muito com aquela família. São uns shakespearianos!

– E o senhor é um soldado da Coluna que promove sessões espíritas a bordo de um transatlântico moderno.

(...)

– Olhe. veja esta lembrança de minha mãe!

– Mas o senhor é espírita ou católico?

– É tudo a mesma coisa. Só não acredito nos padres. Nem que há inferno... O senhor acha que pode haver inferno?

– O Brasil é realmente uma maravilha. O senhor sai pelo mato no maior raide de cavalaria da América, toma depois o poder com o dr. Getúlio Vargas, para oferecer fantasmas ao povo?

O garçom serviu nos dois pratos talharim fumegante com molho de tomate. O tenente pediu uma garrafa de cerveja.

– Eu me casei contra a vontade da gente que me criou. Eu tenho um ideal: trabalhar no cinema. Já tomei parte num concurso da Fox, em Buenos Aires.

– Compreendo por que o senhor abandonou o Capitão Prestes. A finalidade dele não é Hollywood.

Leonardo prestava atenção na cabeça loira do rapaz pequeno e entroncado, mas com traços visíveis de um sofrimento longo, os dentes estragados.

– O Capitão Prestes, com esse negócio de comunismo, deixou de ser o Cavaleiro da Esperança. Eu admito o comunismo, mas em termo. Esse negócio de obedecer Moscou, nunca. Eu nunca obedeci ninguém!

O camarada Rioja engoliu garfadas, quieto. O outro fez vir mais cerveja. 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...” (I, 1, 33-34)

Esta passagem insere-se no meio de um fragmento em que o narrador acompanha o comunista Leonardo Mesa, ou camarada Rioja, recém-chegado de Buenos Aires a Santos, pelas ruas da cidade. O passeio é uma espécie de reconhecimento de terreno por parte do militante, que segue ouvindo protestos desesperados de milionários negociantes de café, críticas de trabalhadores à política sindical, uma conversa sobre curas mágicas, manifestações de racismo e as promessas de um japonês à procura de empregados. Esse levantamento dos problemas brasileiros é mostrado pelo narrador através de *flashes* rápidos, pela captação de poucas falas e de algumas reflexões de Leonardo. A intervenção casual de Pancrácio, ao invés de quebrar essa seqüência, soma-se a ela à medida em que ajuda a completar o quadro de dificuldades com as quais o militante terá que se debater.

Suas divergências, logo anunciadas pelo narrador instalado na mente do comunista, vão se enumerando conforme transcorre a conversa, pontuada pelo confronto de pontos de vista do começo ao fim. De um lado, Leonardo assume o papel de crítico de contradições e, do outro, Pancrácio responde como se não tivesse mesmo preocupação em ser coerente. Assim é tanto em relação à religião, com a indistinção entre espiritismo e catolicismo, como em relação à política, já que, depois de integrar a Coluna Prestes, o “tenente” associou-se a Getúlio Vargas e distanciou-se, portanto, de Luís Carlos Prestes, que – conforme informado anteriormente – não apoiou a Revolução de 30. E se a simpatia do ex-líder tenentista pelo ideário comunista é tomada como mais um motivo que os afasta, ao mesmo tempo Pancrácio diz admitir o comunismo, demonstrando que no seu sincretismo político cabe qualquer ideologia, como se também fosse “tudo a mesma coisa”.

A indefinição do “tenente” parece confirmar, portanto, a visão do PCB obreirista a respeito do carácter inconsistente da pequena burguesia, que é tratado às vezes quase como uma espécie de determinismo de classe. Senão, tome-se uma das muitas passagens em que o Partido procurou analisar esse segmento social que julga tão indefinido:

“[A pequena burguesia] vive dispersa, não concentrada, sem instinto revolucionário de classe. Oscila sempre entre a burguesia e o proletariado. E, no poder, acaba por se entregar à burguesia.

Na direção da luta revolucionária, a pequena burguesia, inconscientemente ou não, acabará por trair a revolução, porque contrairá compromissos com a burguesia e com o imperialismo, e esmagará o proletariado e as próprias massas pequeno-burguesas. Foi assim no México e na China e o mesmo sucederia no Brasil, se o proletariado não dirigisse a revolução”⁴³.

Vê-se logo que a crença na posição de classe autoriza generalizações e predições, além de ser um argumento de uso prático: ao mesmo tempo em que desacredita a pequena burguesia, supostamente incapaz de sustentar seu ideal revolucionário diante do poder, eleva o proletariado à condição de herói predestinado.

Mas, se por um lado o “tenente” Pancrácio Fortes veste perfeitamente a camisa do pequeno-burguês interesseiro, que, além de associar-se ora a Prestes ora a Vargas, ainda tira vantagens da família latifundiária que o criou, por outro lado não se pode deixar de notar o ponto em que o autor afasta-se do esquematismo pecebista dos anos 30: na visão favorável a Prestes, já que, ainda na época em que se passa a cena do diálogo, o ex-líder tenentista continuava a ser visto com cuidados pelo Partido. Aliás, o trecho transcrito acima é parte de um texto de crítica ao “Cavaleiro da Esperança”, mais especificamente ao seu “Manifesto de Maio”.

Não é demais lembrar, porém, que a posição pecebista em relação a Prestes se modifica progressivamente rumo a uma maior aproximação e à sua aceitação no seio do Partido; assim, a relativa distância a que Oswald está dos fatos narrados no momento em que escreve permite-lhe construir um comunista simpático a essa figura histórica que na época inspirava receios. Tal simpatia poderia ser tomada como uma contradição em relação ao roteiro histórico factual se fosse ocasionada simplesmente pela projeção do momento da escrita sobre o momento retratado, mas este não é o único fator envolvido na representação de Prestes. Para se explicar a imagem positiva que o “Cavaleiro da Esperança” adquire nas

⁴³ “O Partido Comunista perante...”. In: CARONE, E. *O.P.C.B. (1922-1943)*. Vol. 1. p. 85.

páginas do romance, é preciso situar melhor o papel do militante Leonardo Mesa no mural de Oswald de Andrade, já que é através deste personagem que essa imagem se constrói.

Na cena do diálogo com Pancrácio, o fato de o narrador colocar-se mais próximo do comunista, intervindo às vezes para mostrar seus pensamentos, poderia ser lido apenas como um procedimento comum no romance, visto que não é raro encontrá-lo instalado na consciência das mais diversas personagens; além disso, no caso em questão, o narrador já vinha mesmo acompanhando Leonardo pelas ruas de Santos, como dissemos. Mas não é por acaso que essa adesão se torna praticamente regra nas ocasiões em que se tem o militante em cena, afinal, ele sustenta a visão política que inspirou a escrita de *Marco Zero* e, mais que isso, tem na sua história pontos de contato relevantes com a biografia de Oswald, a começar justamente pela sua relação com Prestes, revelada desde a sua primeira aparição no romance através de um relance da análise mental realizada pelo narrador:

“Veio-lhe subitamente à lembrança a imagem pequena do Capitão Prestes, despedindo-se dele numa rua noturna de Montevidéu” (I, 1, 31).

Compare-se a gora essa imagem com a que Oswald evoca a nos mais tarde, numa entrevista ao jornal paulistano *A Gazeta*:

“Aquele noite, numa rua escura da capital do Uruguai (...), um homem despedia-se de mim. Não pude deixar de olhar para trás e vê-lo desaparecer na sombra. Aquele homem era Luiz Carlos Prestes”⁴⁴.

Este fato relatado por Oswald se passou em 1931, próximo à data de publicação da “Carta Aberta” na qual Prestes reconhece o Partido Comunista como a vanguarda do proletariado. O fascínio então exercido pela figura do “Cavaleiro da Esperança” sobre o burguês em crise foi de tal ordem que ele passou a considerá-lo um divisor de águas na sua vida:

“(...) vi que aquele capitão do exército era um intelectual, cheio não só de cultura política mas de cultura geral. (...) Conversei com ele três noites a fio nos cafés de Montevidéu. E desde aí toda a minha vida intelectual se transformou. Encerrei com prazer o período do Modernismo”⁴⁵.

⁴⁴ ANDRADE, O. “Luiz Carlos Prestes, como acaba de vê-lo Oswald de Andrade”. In: *Os Dentes do Dragão: entrevistas*. p. 93.

Foi a partir de então que, disposto a exercer “tarefas mais úteis e mais claras”, o escritor filiou-se ao PCB e fundou o jornal *O Homem do Povo*, juntamente com Pagu. Efeito semelhante se dá no plano do romance, na vida de Leonardo, pequeno-burguês cuja família também já experimentara seus dias de riqueza; de volta ao país, ele se apegava a um único objetivo, que de fato vai perseguir ao longo de toda a narrativa:

“Ninguém mais tomaria conta de seus dias a não ser a causa comunista. Que pena não ter conhecido antes o seu verdadeiro caminho!” (I, 1, 31)

É essa identificação entre o escritor e o personagem – externamente sustentada por coincidências biográficas e internamente pelo respaldo do narrador, passando pela mão do autor implícito – que permite notar que Leonardo Mesa não ocupa o lugar de um comunista qualquer no mural de Oswald, e sim o do intelectual comunista que este toma como um de seus porta-vozes e que, mesmo aceitando as imposições da política partidária obreirista, pode enxergar além dos seus extremismos. Essa posição do personagem, somada ao fato de que a escrita do romance se dá num momento em que a crítica à tática de *classe contra classe* era possível entre os comunistas, autorizam, portanto, a construção de uma imagem positiva de Prestes.

Desse modo, tal como se observou com relação à representação da assembléia sindical, vê-se aqui também que a fidelidade histórica na composição de *Marco Zero* passa sobretudo pela experiência pessoal de Oswald em conjunção com a posição pecebista no momento da escrita, fatores estes que se controlam mutuamente. A visão crítica a respeito do Partido é, pois, regulada, e a prova mais evidente disto parece ser o fato de que o seu maior crítico é ao mesmo tempo o seu maior defensor. Ninguém menos que o próprio Leonardo. Além disso, as acusações que partem dos personagens não comunistas ganham quase sempre uma roupagem caricatural (como entre os trabalhadores rurais, por exemplo) ou de preconceito (como no seio da burguesia), sendo facilmente desacreditadas. Um dos únicos momentos em que a crítica alheia está mais de acordo com a visão do militante é o do diálogo com o anarquista Paco Alvaredo na prisão (II, 2, 80-81). Nesse diálogo, embora novamente se encontre o narrador alocado na mente do comunista, pode-se notar um debate mais equilibrado, entre vozes menos díspares – até porque o fato, que se passa em *Chão*, já

⁴⁵ Ibidem. p. 94.

se insere num contexto de preparação da frente única antifascista, em que anarquistas e comunistas lutaram juntos. Assim, apaga-se por um instante a linha divisória entre o certo e o errado, em geral bastante visível nos debates em que Leonardo toma parte.

Foi essa divisão que se percebeu no diálogo com o “tenente” Pancrácio Fortes, representado como uma figura que só pode ser definida pelas suas inconstâncias e que, nesse aspecto, contrasta violentamente com o seu interlocutor, personagem de objetivo único que constitui, ele mesmo (juntamente com Prestes), a prova de que as generalizações do Partido quanto à vulnerabilidade da pequena burguesia precisam ser relativizadas. O que o mural oswaldiano tenta abrigar dentro dessa classe são, portanto, personagens com posturas muito bem definidas, de um lado, e outras cujas relações com as demais são, de fato, pautadas por um interesse momentâneo.

Se Pancrácio é um bom exemplo desse último caso, e ele ainda não supera a total indefinição encarnada por Lírio de Piratininga, patente desde a sua primeira aparição no romance, quando hesita diante do próprio nome a assinar (I, 1, 22).

Como bem observa Antonio Celso Ferreira, seu nome, “ironicamente remissivo à raça branca e à tradição paulista, designa um mulato que tenta furar os cercos dos preconceitos de cor”⁴⁶. Assim, se no início do romance ele se encontra comodamente instalado na sua farmácia, na insignificante cidade de Jurema, vivendo dos favores da família Abramonte, antigos colonos italianos enriquecidos, é porque aí aparecera, com seu sobretudo cor de doce de leite, “expulso da Capital pelas hostes políticas vitoriosas em 30” (I, 3, 84). Porém, sua aparente tranqüilidade no seio da família de brancos só vai durar até que se revelem os desvios de sua conduta conjugal e ele seja enxotado do lar dos imigrantes:

“– Não casei com juiz de futebol!

A porta da casa fechou-se violentamente atirando para fora o sobretudo comprido cor de doce leite. Lírio levava uma valise mole na mão.

Berrou o que quisera dizer lá dentro:

– Vou herdar mil e seiscentos contos, em apólices. Não preciso de dinheiro de carcamaço. Dou de esmola o sapato de burzeguim! Enfie no rabo a farmácia!

Ludovica no sofá voltava do desmaio. Padre Beato fora convocado. Nicolau Abramonte exclamou:

– Negro se dá di chicote na boca. Se dá!” (I, 3, 110)

O vôo do sobretudo cor de doce de leite rumo à rua é o símbolo da sua queda e indica que já não há razões para encobrir o preconceito, que explode em toda a sua crueldade no final da cena. Do mesmo modo, também não há mais por que Lírio esconder os interesses econômicos que o prendiam aos imigrantes, os quais achava tão grosseiros. A partir de então, resta-lhe a alternativa de tentar satisfazer esses interesses por outros meios.

Fugindo novamente, reinicia a sua peregrinação pelos mais diversos ambientes, desde o sindicato operário, em que acompanha Leonardo, até os escritórios dos políticos que preparam a Revolução de 32, à qual é levado pela pretensão de revelar o seu heroísmo como compensação do preconceito. No seu sonho de glória, imagina-se voltando vitorioso:

“A manga sem braço balançando à frente de seus homens heróicos, num cavalo branco, entre palmas e flores, pelo Triângulo central de São Paulo... Diriam:
– É o Napoleão negro!” (I, 5, 161)

Mas o batalhão de negros que comanda – “duas dúzias de homens murchos e amuados que se vestiam com os mais desconexos resíduos da indumentária paisana” (I, 5, 162) – é levado à guerra por um interesse bem mais prático, o recebimento do soldo, após o qual “evapora”, fazendo mais uma vez o mulato cair das alturas. Dessa aventura frustrada, porém, nem o sobretudo lhe fica.

Em *Chão*, além da vergonha de ser sustentado pela amante, ele desce bem mais baixo na sua busca de colocação social, sendo obrigado a retribuir os favores dos políticos a quem se associa e, mais que isso, tendo que calar suas denúncias contra o imperialismo japonês, vendido que está ao dinheiro de Muraoka – o que para ele representa o grau máximo da humilhação:

“O sírio de Jurema queria que ele continuasse a escrever artigos contra os japoneses.
– Negro fia da puta! – exclamou insultando-se. – Que tinha você de receber dinheiro do Muraoka para vir pra São Paulo?”

Verdade que Muraoka era um japonês diferente dos outros. Tinha mandado a filha estudar no Ginásio Mackenzie. Depois Saru ia para a Faculdade de Filosofia. (...) Não havia nada como a nota. Japonês cheio da nota ficava diferente. O Abara lhe dera dinheiro para fazer campanha contra o japonês, seu concorrente comercial. Muraoka lhe dera a nota para vir embora. Uma vez ele dissera na farmácia São Galeno, em Jurema, que Muraoka era a favor da nacionalização do imigrante. Mentira! Tudo era mentira! Muraoka era um dos chefes da ocupação estratégica do Sul. E o obrigara a assinar uma letra de câmbio por um ano para lhe fornecer o dinheiro da viagem. Tinha reformado a letra por

⁴⁶ FERREIRA, Antonio Celso. *Um Eldorado Errante: São Paulo na ficção histórica de Oswald de Andrade*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1996. p. 104.

mais seis meses. Estava vencendo o prazo. Iria procurar o filho de Salim, Jorge Abara, que era promotor, para reclamar o dinheiro que o pai lhe prometera. Se ele não desse tinha que arranjar com o PC. Com o delegado Marialva Guimarães. Com o Pádua Lopes. E escreveria uma carta ao Dr. Miguel Couto contando o que era o japonês. Miguel Couto encabeçava a luta contra a imigração amarela e talvez lhe desse uns biscates pelas informações e talvez mesmo um emprego melhor” (II, 5, 190).

A passagem sintetiza o que se mostra em todo romance a respeito deste pequeno-burguês supostamente com raízes no Império e, como Pancrácio, criado em meio à burguesia latifundiária: seu “esforço em ser alguém” o faz abrir mão de todo e qualquer escrúpulo, resultando justamente no efeito contrário ao que pretende, ou seja, na sua deformação pessoal. Dessa forma, se na sua farmácia em Jurema advertia Elesbão sobre o perigo da associação com o japonês, agora se encontra pior do que o caipira que perdeu a terra, visto que o fato de vender-se ao japonês e, além disso, se dispor a servir qualquer um que o queira atesta a perda completa do seu caráter.

Lírio coloca-se, portanto, ao lado do “tenente” Pancrácio na representação da pequena burguesia indefinida de *Marco Zero*, correspondendo à imagem da oscilação descrita pelo Partido. No seu caso, porém, pesa o fato de ser negro e, portanto, ter sua sonhada ascensão social limitada pelo preconceito racial, o que faz o narrador flagrá-lo sempre na sua busca de proteger a auto-estima. Para isso, Oswald tenta exercitar alguns rudimentos de psicologia, assim como o faz na construção do personagem Xavier, que também depende dos favores da burguesia. Sobre este, aliás, o escritor apresentou um estudo num congresso de psicologia, em que o classifica não só como produto temperamental mas também como produto social, cuja confusão mental é acentuada “pelos choques violentos de um mundo em crise”. A passagem abaixo é uma amostra de como Oswald procurou unir a análise psicológica à análise social:

“Xavier é a figura do pingente. Nunca encontrou assento cômodo num banco da existência. Vive no estribo social de uma casa rica, a residência da viúva Junquilha, no Jardim América. É o tipo do tio pobre. A origem de Xavier é obscura. Em torno de seu nascimento, jogou-se um alto drama da fazenda feudal, que ele ignora. A princípio foi esmeradamente educado. Mas a morte de um irmão não bastardo, que era o esteio do clã aristocrático e para ele um protetor carinhoso, reduziu-o ao homem debonário e sem finalidades, que paga os impostos, espera horas nas caudas de *guiché*. põe cartas no correio e ergue a cortina de aço ondulado de um depósito de firma, onde não chega a ter emprego. Xavier é um frustrado. Não o deixam incorporar-se à família rica de que se origina e

também não pode construir a sua vida autônoma de pobre. É um tímido. Os seus recalques fazem dele um interpretativo com impulsos masoquistas”⁴⁷.

Por causa de suas raízes impuras em meio à família latifundiária, a indefinição de Xavier começa, portanto, no próprio momento em que nasce, sendo levado depois a caracterizar-se como um pequeno-burguês problemático na impossibilidade de decidir sobre o próprio destino e lugar social.

Do lado dos pequeno-burgueses de postura ideológica bem definida, além do já bastante comentado Leonardo Mesa, vale lembrar ainda dos maiores opositores do comunismo a partir de fins de 1932, os integralistas. No romance, seu representante mais convicto é o personagem pequeno-burguês Carlos Benjamin, que guarda extremada admiração pelo “chefe” Plínio Salgado apesar de, ao mesmo tempo, ter que obedecer às ordens de seu patrão, o conde Alberto de Melo, simpático ao integralismo mas candidato pela Frente Única Liberal.

A cena em que ele sai à busca de votos para o conde mostra bem a forma como tenta conjugar suas duas missões:

“No alazão do grande proprietário, Carlos Benjamin levava consigo a secreta missão de obter adeptos para o credo novo que fazia o Brasil estremecer ao grito de ‘Deus, Pátria e Família’. Aceitara a que incumbência de Alberto de Melo de reunir os antigos e leitores das chocas e dos bairros e a eles tudo prometer para organizarem-se as velhas fraudes eleitorais que o levariam à Constituinte prometida por Getúlio Vargas, depois da Guerra de 32. Mas sua missão era outra. (...)

(...)

– Às tarde!

– Vocês conhecem o Conde Alberto de Melo?

– Nhô Alberto... Conheço...

(...)

– Pois é... Ele me mandou visitar vocês. Agora vêm as eleições...

– Nós semo PRP. Temo por baxo...

– E o que tem isso?

– Nós não vota mais...

– Por quê?

O velho desatou a falar:

– Nossa família votô dezassete ano no Coroné Joca. Ele nunca deu confiança pro povo depois que subiu. Tornava pidi, nós tornava votá, tornava não dá confiança.

(...)

O integralista sentia crescer dentro dele uma revolta de consciência.

Não podia continuar se prestando àquele jogo. Aquele casebre de barro sem portas que seu olhar varava até o fundo, com pedaços derrubados pelo vento e pela chuva, onde latas e panos velhos

⁴⁷ ANDRADE, O. “Análise de Dois Tipos de Ficção”. In: *Estética e Política*, p. 58. O congresso a que nos referimos é o 1º Congresso Paulista de Psicologia, Neurologia, Psiquiatria, Endocrinologia, Identificação, Medicina Legal e Criminologia, realizado de 24 a 30 de julho de 1938.

tapavam os buracos. era o produto do liberalismo. Só Plínio Salgado e os integralistas salvariam o Brasil, arrancariam aquela gente da miséria em que vegetava.

– Vocês conhecem Henri Poincaré? É o maior espírito de síntese de nossa época... Pois é... Vocês moram num chiqueiro!

(...)

– Pois é! Nós tinha casa boa. Nosso pai morava numa fazendinha... Tiraro dele...

– E quem tirou?

– Foi o Majó da Formosa que mandô ele fazê uma decraração... Depois avançô...

Carlos Benjamin sabia das simpatias políticas do Major pelo seu credo, das suas relações pessoais com o Chefe.

(...)

– Tudo muda no Brasil se um partido que tem, de camisa-verde, tomar conta do governo...

Da floresta, vieram gritos de passarinhos aflitos.

– Vocês pegam o título de eleitor e votam no candidato que presta... Se não quiserem o Conde...

– É a merma coisa!...

A mulher comentou:

– Sobe às custa da gente, depois nem num conhece mais!

– Esses da camisa verde não são assim. Capaz! Esses são outra coisa. Eles têm um homem sério como chefe, o Doutor Plínio Salgado. Justamente eles põem camisa-verde para não se parecer com os outros, não confundir... Eles é que hão de acabar com as roubalheiras dos políticos e tirar o dinheiro dos judeus para dar pra vocês...

(...)

Os caboclos escutavam. Ele despediu-se, atirando um níquel ao menininho de barriga inchada que reaparecera.

– Quando eu voltar eu trago uma bula pra vocês lerem...

– Nós não sabe lê...

Estava a cavalo. Saudou com braço erguido.

– Anauê, companheiros! Pelo Brasil! Para salvar o Brasil.

O velho permanecia à porta do casebre de barro torto, olhando o cavaleiro sumir na estrada entre pequenas roças que o sol implacável esturricava. Exclamou, a cara sumida pela fome e morta pela chupança:

– É prosa dele! Tudo é a merma coisa!" (II, 6, 200-204)

Assim como Pancrácio, Lírio e Xavier, Carlos Benjamin também apresenta relação de dependência com a burguesia, no seu caso, não devido a laços de criação mas ao emprego que o liga ao conde Alberto de Melo, de quem diverge silenciosamente no que diz respeito à postura política. Daí o drama que vive no desempenho de suas funções, já que sua fidelidade ao integralismo é comprovada pela infiltração do narrador na sua consciência. O comportamento deste na cena, aliás, é um elemento significativo para a análise do ponto de vista político do romance. Ao contrário do que ocorre em relação a Leonardo Mesa, a aproximação inicial do narrador da mente do integralista não indica adesão ideológica. É o que fica evidente no momento em que o narrador revela a informação calada pelo personagem sobre a ligação do Major com Plínio Salgado. Além disso, é bastante significativo o fato de distanciar-se cada vez mais do integralista ao longo da conversa, terminando por deixá-lo totalmente quando ele se despede, a fim de verificar o

efeito nulo de sua pregação entre os caipiras. Trata-se, portanto, de um narrador que estrategicamente “pega carona” na garupa do alazão montado por Benjamin para preparar a crítica a ser desenvolvida pelo autor implícito nos fragmentos seguintes, em que membros da burguesia se reúnem em recepções pró-camisas-verdes e anti-comunismo – uma delas, inclusive, com a aparição caricaturizada do “Chefe” (II, 6, 213).

Assim, mesmo que se mostre no romance a possibilidade de definição política fora do comunismo entre a pequena burguesia, isto se faz de modo a ridicularizar os personagens que assumem essa postura, abafando suas vozes no “comício de idéias”. E, em se tratando do integralismo, é claro que este segmento social não é o único a sofrer tal ridicularização, já que não se está aqui diante de um problema de classe, mas puramente ideológico. Foi justamente essa percepção, provocada pela propagação de credos fascistas, que fez o Partido Comunista repensar sua estratégia de ação, deixando a tática de *classe contra classe* e admitindo, a partir de 1934, a tática de frente única.

A luta contra o fascismo passa a ser vista, portanto, como uma exigência a mais para o sucesso da revolução socialista, e esse elemento novo é um dos eixos em torno do qual se organiza a ação de *Chão*, culminando com a representação do confronto entre antifascistas e integralistas na Praça da Sé (II, 6, 242-247). Os papéis que os pequeno-burgueses Lírio, Ventura, Carlos Benjamin ou ainda Anastácia Pupper assumem nesse momento tido como uma das etapas da revolução socialista são compatíveis com o caráter que lhes é atribuído em toda a narrativa. Da mesma forma, sua participação na Revolução de 32 também confirma sua postura no romance: Lírio, interesseiro, com sonhos de grandeza; Leonardo, contrário ao movimento burguês, preso por causa da propaganda comunista; Pancrácio, preso também, por sua ligação com Getúlio Vargas; Anastácia, empenhada em promover sua candidatura através de mostras de civismo; e Carlos Benjamin, ainda não posto em cena em *A Revolução Melancólica* por não ter se manifestado, na época, o perigo fascista.

Fica claro, então, que Oswald procura não apenas representar uma pequena burguesia heterogênea, mas dar aos seus integrantes uma função determinada no momento histórico retratado, seja de acordo com seus caracteres, que se mostram como produtos sociais, ou com suas posturas políticas. Devido a um trabalho de composição das personagens menos ancorado em estereótipos de classe, buscando inclusive resgatar elementos importantes das suas trajetórias pessoais, percebe-se haver em relação à

representação dos pequeno-burgueses uma melhor combinação entre o roteiro histórico factual e o roteiro idealizado do que a que vimos em relação a operários e camponeses.

A configuração dos burgueses no romance mural

Segundo a visão do comunismo da época de que a direção apontada pela História é a transformação da ordem social e política pela revolução proletária, o destino previsto para a burguesia é a perda do poder para o proletariado. Porém, mesmo sendo esta a visão que Oswald procura aplicar ao seu romance mural *Marco Zero*, cujo título já aponta para a mudança em curso, o que se vê no texto é ainda uma burguesia com muito poder de comando, assim como se viu um proletariado ainda pouco preparado para as funções que lhe caberiam. Sendo assim, o que sustenta a promessa revolucionária na narrativa são os indícios de que, apesar dos percalços, a marcha histórica está se processando no sentido de criar condições para a alteração do sistema vigente. No que se refere à burguesia, já dissemos que esses indícios se concentram sobretudo no abalo da estabilidade econômica produzido pela derrocada do café em consequência da crise mundial de 1929, tornando evidente que a situação da classe está irremediavelmente ligada às jogadas dos imperialismos inglês e americano, no contexto nacional e internacional.

Do ponto de vista do marxismo-leninismo, esse estremecimento só tem a contribuir para a configuração de uma situação revolucionária, que tem na “crise da ‘cúpula’” um de seus principais componentes, conforme exposto anteriormente. Como adepto do Partido Comunista, é natural que seja essa a noção em que Oswald tenta se pautar na representação da burguesia, indicando o sentido positivo da crise. Porém, é absolutamente necessário lembrar que este Oswald comunista que planeja pôr em páginas de romance a história da queda da burguesia cafeeira foi antes o Oswald burguês com origem no latifúndio e vítima da crise de 29, e as implicações deste fato não devem ser ignoradas como se se tratasse de dois Oswalds distintos. Isto, aliás, era o que ele próprio desejava acreditar ao propor mudar seu *habitus*⁴⁸ como escritor no prefácio de *Serafim Ponte Grande*, livro que significativamente define como “necrológio da burguesia”, “epitáfio do que fui”⁴⁹, como se

⁴⁸ Conceito retirado de BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico*. Lisboa: Difel, 1989. Indica a interiorização do social pelo indivíduo.

⁴⁹ ANDRADE, O. *Serafim Ponte Grande*. p. 39.

a sua formação burguesa fosse uma bagagem, um peso morto deixado para trás no trem da História para melhor desempenhar a missão de “ser pelo menos casaca de ferro na Revolução Proletária”⁵⁰. Nesse sentido, a sua produção teatral e o próprio *Marco Zero* são marcas da vontade de estabelecer um marco zero também na sua vida de escritor, conforme já dissemos no capítulo 1. O esforço dispendido nessa tarefa, de fato, resulta em páginas marcadas por preocupação social, porém, sem conseguir afastar totalmente delas o espectro do passado burguês, que se infiltra na criação literária.

Se a consciência desse conflito não está bastante clara no momento da escrita do prefácio de *Serafim Ponte Grande*, de 1933, é provável que posteriormente ela tenha se desenvolvido com a militância e com a própria escrita do romance mural, já que em determinadas ocasiões a dificuldade de transformar a essência burguesa pode ser identificada entre as reflexões de alguns personagens dessa classe.

O fragmento abaixo mostra como dois tipos de burgueses, o Major e seu colega Alberto de Saxe, encaram a relação com essa essência burguesa diante da nova configuração social que se anuncia:

– “Você continua a adorar a hidra russa, que há de devorar a sua gente? Se Hitler não a esganar!

– Que graças a Deus há de devorar todos nós... Os Saxe... Os Formoso... A Veva, se ainda existir...

– Alberto, vocês começaram a vida dignamente como nós, conquistando latifúndios. Mas degradaram-se, deixaram a nobreza fechada dos feudos, perderam o sentido da terra, ficaram lojistas.

Alberto de Saxe concordou num riso sardônico.

– Ficaram milhafres sacolejando latinhas de café, no linho branco da Rua 15, em Santos. Vocês perderam também o sentido do mar. Só compreenderam o mar das exportações, o mar do negócio...

– E por isso podemos descansar nas diretorias dos bancos, nas poltronas dos clubes, enquanto vocês ficaram uns caipiras trágicos.

– Guardamos no coração o sinal do latifúndio... Vocês, os Saxe, inauguraram a burguesia paulista. Da loja que foi a primeira casa comissária ingressaram no comércio e no judaísmo ancestral. Foram concorrer com os imigrantes que nós chicoteávamos como negros nas fazendas. Para construir esta abominação econômica que é o Parque Industrial de São Paulo...

– O Maior Parque Industrial da América Latina!

– Você verá como o proletariado que vocês criaram saberá se vingar num futuro próximo.

– Tomará apenas o lugar dele na história do mundo. E já é tempo! Gozamos muito. Enquanto as mães proletárias pariam escravos para nós nos cafezais das fazendas, sem ter sequer o conforto que damos ao gado...

– Você quer condecorar, como na Rússia, as medalhas de ouro da progenitura? Abomino a Rússia! É o nivelamento por baixo...

– Vou mandar meu filho à Rússia. Você sabe que minha mulher morreu numa cesariana... E me deixou um filho.

⁵⁰ Ibidem.

– Por que não vai você?

– Porque sou um caso perdido. Além do buquê de violetas que levo de ano em ano ao cemitério da Consolação, que tenho dentro de mim? Londres, Paris, o apogeu burguês, a III República, o ceticismo liberal. Amo essa esterqueira toda. E por isso tenho uma ligação pública com uma francesa, que cuida de mim como uma brasileira não saberia cuidar...” (II, I, 34-35)

A representação da burguesia financeira tal como se vê na maior parte do romance não permite dizer que a posição de Alberto de Saxe seja extensiva a toda ela, mas o fato de um milionário reconhecer a necessidade da queda da sua própria classe pesa muito a favor da visão política que orienta o romance, principalmente por se tratar de um indivíduo a quem a crise não causou um abalo tão profundo que ele não pudesse se adaptar às novas condições. A adaptabilidade, aliás, é marca dos Saxe, capazes de participar tanto do Império como da República com igual prestígio, impassíveis. Por isso, a previsão da revolução proletária pelo aristocrata e excêntrico se apresenta como o acontecimento mais natural do mundo, que ele sabe que não pode defender devido aos seus vícios burgueses mas que não pode deixar de admitir, e tanto que envia à URSS o filho Pedro de Saxe. Este será visto adiante, no último capítulo de *Chão*, elogiado pela burguesia que assiste à sua conferência sobre “O Mundo Futuro” (II, 7, 271-273), o que pode ser encarado como mais uma forma de o autor implícito tentar provar que, independente das mais extremas posturas que um Saxe seja levado a assumir por sua capacidade de previsão, sua fortuna dissolverá qualquer reprovação por parte do meio em que vive, mesmo porque a adoção de um novo discurso ideológico, qualquer que seja ele, não implica em incorporação profunda para esse tipo de burguês versátil, conforme denunciam as frases “inexpressivas de tom” do conferencista. Tratar-se-ia de um simples mimetismo de uma parcela da burguesia que, sentindo a força do processo histórico, procuraria não oferecer resistência a ela.

O oposto dessa versatilidade se encarna na figura do Major Dinamérico Klag, um dos personagens burgueses cuja caracterização é mais carregada com traços de tirania, o que reforça sua oposição ao próprio filho Jango, simpatizante do comunismo. Diante da decadência econômica, o Major se apega ao latifúndio no desejo de manter inalteradas as relações de classe, travando batalhas com os posseiros que ameaçam a propriedade. Na busca de satisfazer sua ilusão de potência, esse “contraproduto de Lênin”, como ele mesmo se classifica, se isola do convívio social e inclusive familiar, criando um universo próprio onde os animais são seus súditos, onde pode ainda acreditar que ter a terra significa ter a lei

(I, l. 47), ou que, pelo menos, seja esta a forma mais digna e pura de poder. É isto que fica claro quando acusa a perda do “sentido da terra” entre os Saxe como fator de degradação, uma vez que, no mundo do comércio em que estes se lançam, a manutenção do poder econômico deve passar pela concorrência, ou seja, pela medição de forças com os antigos “vassalos” enriquecidos.

Com o diálogo entre o Major e Alberto de Saxe, o autor implícito indica, portanto, algumas das diferenças entre a burguesia agrária, tida como conservadora, e a burguesia financeira quanto ao seu senso de adaptação frente às mudanças provocadas ou acentuadas pela crise. Tendo em vista que a cena se encontra no segundo volume de *Marco Zero*, publicado em 1945, quando há algum tempo a palavra de ordem no PCB era a *União Nacional* na luta contra o nazi-fascismo e se admitia membros de uma burguesia mais progressista como aliada, pode-se supor que este fato talvez tenha tido alguma influência na decisão de Oswald de flagrar um representante deste segmento social esboçando já certa consciência sobre a necessidade de redistribuição do poder. Porém, no contexto em que se passa a cena, no ano de 1934, o pensamento de Alberto, que não é nem capaz de modificar sua maneira de agir, é tido como excêntrico, não representando o que, de fato, pensa a burguesia financeira como um todo.

Essa classe poderia ser melhor definida por figuras como Totó Agripa, personagem que usa de sua versatilidade não no sentido de aceitar a idéia da perda do poder, mas para conservá-lo através da atuação em várias frentes. Assim, tira vantagens ao mesmo tempo da sua condição de latifundiário, de banqueiro e de político, fazendo da crise financeira ou política apenas um mal passageiro:

“A Revolução de 30 alarmara as seguranças seculares do Brejal. Nervoso, magro e abatido, Totó tinha exclamações solitárias. Dizia que havia perdido tudo. Conservava só os amigos. (...) Mas viera 32 e ele escapara ao exílio. A chapa única colocou três mandatários dos Agripa na Câmara. Tudo sossegou de novo. (...) E recomeçaram as multas, as execuções dos pobres, os desrespeitos feudais à autoridade da magistratura com espancamentos de civis e a liquidação a tiro dos últimos desafetos.

De novo Totó Agripa respirou nas Avenidas de mangueira a paz restaurada do latifúndio paulista. O Banco de Controle Comercial pusera-o a salvo dos naufrágios da política, dos naufrágios do café. Enquanto os monocultores erguiam os braços para o céu, os seus caminhos silvestres levavam do dinamo ao transformador. Os cavalos de ancas perfeitas conduziam no trote inglês as amazonas e os cavaleiros pelas estradas. E abria-se a primeira toalha do açude novo do Gracil. Pela manhã, na peluse, ante o estábulo limpo dos reprodutores, os perus brancos rodavam e a mancha dos Rhode-Red enchia de cânticos os galinheiros tratados.

Uma única turra crescia no engrandecimento rural de Totó – o gado. Num horizonte oposto ao seu, avultava a figura tosca e audaciosa de Abílio Mourão, que chamavam de Nhonhô Gaita. Este tinha arvorado contra ele a eficiência de duas armas novas: o zebu e o avião. (...)

Entre Nhonhô e Totó passava a Paulista. Para ambos os braços musculosos da estrada de ferro perfeita puxavam a produção que desceria na direção dos porões dos navios em Santos. O café ainda, e algodão agora e o *corned beef* saído dos frigoríficos” (II, 5. 168).

Ao recuperar brevemente o passado recente de Totó e mencionar a diversidade de produtos saídos do seu latifúndio, o narrador permite que se tenha noção da sua capacidade de desdobramento em todas as áreas que possam lhe trazer lucros, mostrando que é através dessa estratégia que consegue não só livrar-se dos estragos provocados pela derrocada do café, mas também crescer ainda mais sobre a ruína de outros latifundiários sem a mesma astúcia. Tal habilidade viria da sagaz compreensão do funcionamento do jogo no campo do poder no mundo capitalista. Nesse sentido, a ação de Totó parece se guiar por aquele pensamento, tão bem expresso por um personagem de Tommaso di Lampedusa, de que é preciso que tudo mude para que tudo fique como está. Uma das provas disso seria o fato de que ele só conseguiu se manter latifundiário porque tinha se tornado banqueiro, sem escrúpulos como os do Major a respeito dessa transformação.

Conforme já discutimos, segundo a visão do PCB, da qual Oswald procurou manter-se próximo, a própria Revolução de 32, que a classe de Totó organiza, teria sido feita com o propósito de manter a velha ordem, e não de criar uma nova, constituindo, portanto, uma revolução às avessas, por isso, não é considerada uma revolução no sentido exato do termo, mas um golpe. Já vimos que essa noção é construída no romance em parte pela focalização de trabalhadores alienados em cena. Vejamos agora como a atuação dos personagens burgueses ajuda a completar a idéia de que o movimento visava apenas beneficiar a elite paulista.

Nos preparativos para a guerra civil, o narrador flagra os discursos inflamados que pregam o sacrifício por São Paulo, o que inclui não só a participação no conflito armado mas também a manutenção das alianças de conveniência entre a burguesia financeira e a agrária, como é o caso do casamento do conde Alberto de Melo e de Felicidade Branca, filha do Coronel Bento Formoso:

“O advogado prosseguia:

– São Paulo exige que vocês reflitam melhor. Sei perfeitamente que a senhora veio aqui para assinar os papéis de desquite, parecendo que nada mais se pode fazer no caso senão promover a separação do casal e o destino da filha. Mas há fatos que escapam ao exame de uma senhora da alta sociedade. Neste momento de união dos paulistas eu sou contra o desquite...

Ela interveio com firmeza...

- Mas não pode ser. Meu marido vive publicamente com uma mulher de vida fácil. Alberto pulou da sombra.
- Quer que lhe diga que foi a senhora quem começou a riscar fora da caixa? Aliás...
- (...)
- Eu não vim aqui para ser baixamente caluniada.
- O seu sobrinho é um *gangster*! Mas eu o processo e o ponho na cadeia! Hoje mesmo! O advogado parecia impacientá-lo.
- Seus próprios negócios estão ligados aos interesses da Formosa. Alberto... Robério Spin elevava a voz, quebrando o silêncio.
- Você não faz nada disso. Você vai reconciliar-se com sua distintíssima esposa. Interesses mais nobres o exigem. São Paulo precisa da solidariedade de todos os seus filhos neste instante decisivo.
- Eu faço isso por São Paulo. Fica bem claro.
- Vocês voltam a constituir um lar bandeirante – disse o advogado” (I, 4, 145-146).

Na fala do advogado que serve de mediador entre os cônjuges, a causa paulista soa como mais um pretexto para que se mantenham sob um mesmo teto os interesses de ambas as partes, opostos mas interdependentes, e assim, em nome de um dever cívico que penetra no campo das relações conjugais, restabelece-se uma ordem aparente que oculta problemas considerados meros detalhes.

Porém, se concessões como a tolerância do inimigo familiar feitas em nome de São Paulo são envoltas numa atmosfera de drama, não é este o clima que o narrador mostra imperar na preparação para a luta. Ao contrário, a montagem das cenas quer deixar claro que o drama retórico dos discursos se dilui na comemoração antecipada da vitória, como no caso dos estudantes de Direito que ocupam os cafés:

- “- Pique-pique! Pique-pique!
- Um grito primitivo levantou-se do grupo adolescente.
- (...)
- Pique-pique!
- Um estudante trepou num velho banco. Tinha os cabelos revoltos, os óculos sem aro. Suas palavras chegavam entrecortadas, no tumulto dos colegas ajuntados.
- Evocava as arcadas conventuais, o velho sino batendo os quartos de hora, as salas caiadas e enormes com os velhos bancos e na cátedra um homem que ensinava a defender a lei... Para que a sociedade plantada na bruteza dos trópicos se regesse pela experiência das sociedades colonizadoras. Para que o Direito Romano ligado à moral de Cristo plasmasse os aglomerados descidos do planalto e fixados nos limites políticos do Brasil.
- Pique-pique!
- (...)
- Não morreu o espírito da lei. São Paulo vai se bater pela constituição que a sanha fronteira espezinha na ventania que tomou conta do mundo!
- Sua voz clara e um pouco sibilada ecoava entre gritos e aplausos” (I, 4, 137).

Estava na Avenida São João... Leonardo mandara avisá-lo que o iam deter. Mas já era tarde demais... O homem não o deixava. Tomou uma rua lateral e, entre as árvores, viu uma mulher surgir a seu lado, de vestido comprido, andando como uma rainha de teatro, destituída de seu trono. Era um "fantasma" como chamavam as figurantes vistosas dos *dancings*. Ele a atracou:

– Onde é que você mora? Longe?

Haviam dobrado uma esquina deserta. Jango olhou para trás. O perseguidor parecia ter sumido" (II, 3, 123).

A partir do encontro da moça, a suposta perseguição se dissolve quase que magicamente e a ação narrada no resto do fragmento muda de direção, já que Jango passa a concentrar sua atenção exclusivamente na sua companheira, esquecendo-se dos percalços da sua condição de perseguido político. Tem-se aqui, portanto, um indício da fraqueza dos laços existentes entre o personagem burguês e o comunismo, mas, além disso, tem-se uma amostra do comportamento do narrador ao tratar dessa ligação, que raramente é mostrada com nitidez. Na maioria das vezes, há simplesmente a menção da adesão de Jango ao comunismo.

É o que acontece, por exemplo, na primeira vez em que essa ligação se revela, referida brevemente entre as orações de Umbelina Formoso, no último capítulo de *A Revolução Melancólica* (I, 7, 258), o qual se separa do capítulo anterior por um salto no tempo de cerca de dez meses. Nesse período, não se tem notícia alguma do motivo da transformação sofrida por Jango; sabe-se apenas que, depois da briga com o pai por causa de Eufrásia Beato, ele havia decidido encerrar "a fase trágica do seu amor" (I, 6, 227), o que, no limite, pode levar a supor que sua aproximação do comunismo se explique pela desilusão amorosa e pelo drama familiar. Mas estas razões de ordem pessoal e mesmo a amizade de Jango com o militante Leonardo Mesa, mencionada de forma diluída no romance, não são suficientes para fundamentar a mudança – mesmo que não muito profunda – de um personagem cuja história se confunde com a história de *Marco Zero*. Por isso, neste caso, o corte impede a compreensão de um fato importante na narrativa ao invés de possibilitar que o leitor depreenda daí uma relação coerente, o que indica a existência de uma falha técnica na escrita – falha esta que, em grande parte, pode ser entendida pela lembrança de que na vida do próprio Oswald a adesão ao Partido Comunista se deu de forma um tanto repentina e num momento de crise. Assim, é provável que a omissão sobre o processo de transformação de Jango reflita a dificuldade do escritor em ver com clareza como se deu esse processo em sua vida. Daí um narrador que parece às vezes desviar do

assunto e concentrar-se em fatos irrelevantes ou pouco relevantes para o projeto do romance histórico, como o entrosamento entre Jango e a figurante de *dancing*.

Esse tipo de burguês com inclinações para a esquerda é, portanto, uma figura de importância no romance, não só por acompanhar a queda do café, mas por guardar em si o mesmo conflito de Oswald em querer contribuir com a causa comunista, porém, sem ser capaz de anular totalmente sua origem burguesa. Nesse aspecto, ele é melhor porta-voz do autor do que Leonardo Mesa, já que este reflete sobre o problema do ponto de vista das imposições muitas vezes radicais do Partido, enquanto Jango pensa a partir da experiência vivida ao tentar conciliar missões tão opostas quanto contribuir com a luta comunista e ao mesmo tempo defender a propriedade familiar. É essa experiência que o faz conscientizar-se progressivamente a respeito das dificuldades de tal conciliação. Desse modo, num primeiro momento, ao conversar com o russo Mikael ainda parece acreditar que é possível desfazer-se das “inclinações burguesas” para aferrar-se à defesa da revolução proletária (II, 2, 94-97), mas, já em outra discussão, agora com o “tenente” Bruno Cordeiro, revela uma melhor noção dos seus limites:

– A Rússia, ou melhor, a Internacional Comunista apóia, nos países atrasados como o nosso onde sobrevive o patriarcado todos os movimentos de emancipação. Somente é preciso dar-se um caráter revolucionário aos movimentos que se esboçam no campo com a crise do nosso principal produto – o café.

– Onde é que saiu essa vocação política? Você, paulista de quatrocentos anos! Jango, você foi sempre um barão feudal!

– Não tenho vocação nenhuma, Bruno. De fato, a minha vida e minha vocação não podem esconder a origem de senhor rural, mas a crise de Wall Street trazendo a ruína da minha família como a ruína de todo o trabalho paulista me fez sentir que éramos vítimas da luta imperialista. Foi o imperialismo que entrou até hoje o livre desenvolvimento das nossas forças econômicas. Foi ele que manteve até agora, através dos nossos governos lacaios a ignorância das massas e a propriedade concentrada na mão dum grupo de mandatários do capital estrangeiro. A Internacional apóia a política nacionalista de qualquer burguesia indígena” (II, 4, 160).

Incapaz de manter a mesma impassibilidade dos Saxe diante da necessidade da revolução socialista, mesmo reconhecendo o obstáculo representado pelas suas raízes latifundiárias, Jango continua a afirmar seu propósito de apoiar o comunismo, mas o que suas ações e seus pensamentos vão mostrar é um personagem bem mais envolvido com o drama familiar e amoroso do que com a nova orientação política a que se apega, e a prova disso é que ainda se move pelos mesmos espaços burgueses que freqüentava antes da Revolução de 32, como a fazenda do conde, seu tio, e o Automóvel Clube. além de não

resistir à retomada do relacionamento com Eufrásia, que se infiltra a todo momento em sua mente.

Na cena final de *Chão*, por exemplo, diante da imagem do cadáver da colona Maria Pedrão, que ele classifica como “a ilustração definitiva do feudo, o *ex-libris* do latifúndio”, sente “crescer dentro dele a sua vocação revolucionária”, e o narrador acompanha pela análise de sua consciência as críticas que ele ensaia às relações de exploração e ao jogo de interesse que vigoram no latifúndio; porém, as preocupações que o tomam se emaranham progressivamente, trazendo ao final a lembrança de Eufrásia:

“Com as revoluções, o desequilíbrio. A economia intensiva. Guerra à monocultura. Idéias novas. – O que vocês fizeram até agora foi explorar a primeira vestimenta da terra. Comércio é cérebro. O inimigo do incapaz é o grande capital. Os imperialismos têm direitos indiscutíveis! Insofismáveis! O fisco. A tragédia fiscal – Tá lá na botica. Já contou três veiz o que fizero pr’ele, coitado! Foi imposto! Credo, marvadeiz! A ruína: – Comecei de V-8 acabo de carrinho de mão! O sertão, a penetração e o êxodo. A utarquias a muque. Os institutos, o mercado mundial. – Temos portos! É preciso criar os altos preços, aumentar a produção. A revolução salvará o país. – Que revolução? Temos matérias-primas. Ouro. Na boca das professoras. Os pioneiros: – Cabô grise no Brasil! Só não acabou a hora da Saudade.

A imagem desgrenhada e moça de Maria Pedrão voltou. Confundiui-se com a imagem dorida de Eufrásia Beato.

Jango esporeou o cavalo bonito, gritou afastando-se do capataz: – Toda essa gente que formiga sob teus olhos chora por um pedaço de chão, por um pedaço de amor!

Tirá-la-ia do pai salafrário! Se oporia agora que o mesmo drama se repetisse na pessoa da amada. Vítima como a outra do arbítrio do latifúndio. Uma ternura o sufocou. Chorava por dentro. Olhou as nuvens que pareciam amparar o sol como que impedindo a noite.

Longe um carro de boi anacrônico, saudoso, cantava como uma alma do outro mundo.

Jango chorava. As nuvens tinham se espedaçado em vermelho atirando ao açude grandes riscos alaranjados. A água se tornava cor da serra azul-ferrete. E tudo mergulhou, águas e árvores, num fogo noturno. E seu coração afogou-se do medo de tê-la perdido para sempre” (II, 7, 288-289).

Vê-se assim que, pela identificação entre Maria Pedrão e Eufrásia, Jango acaba por associar sua “vocação revolucionária” à luta pela amada, o que confirma que a sua dedicação à causa comunista só se dá parcialmente e de modo superficial, por mais que ele tente envolver-se com afinco – fato este que mostra que o fazendeiro é caracterizado com traços mais concretos do que Leonardo.

Sua dificuldade em envolver-se na luta pode ser notada durante o confronto com os integralistas na Praça da Sé, em que aparece entre vários personagens significativos para a composição do mural, do “comício de idéias”, cada um deles flagrado pelo narrador em sua característica mais marcante. Assim, da mesma forma que Lírio surge no local por acaso e depois procura tomar parte no conflito; que Carlos Benjamin manifesta sua adesão radical

ao credo integralista; que o jovem burguês Ubaldo Junquilha se acovarda e livra-se da camisa verde; que o “Chefe” Plínio Salgado se esconde para não se arriscar e que Leonardo Mesa se emociona ao sentir a marcha da História, Jango parece movido por um certo automatismo na luta:

“O camarada Rioja sentia que era mesmo necessário deflagrar a luta. A ação era tudo. Se não tivesse a ação popular direta naquele minuto, a causa podia estar perdida. Como se nada houvesse, Jango permanecia ao seu lado, fleumático. Um ano atrás batiam-lhe aos ouvidos pela primeira vez as palavras de ordem do Partido Comunista, e as senhas contundentes da luta de classes. Voltava-lhe à cabeça uma frase de Karl Marx que anotara numa edição espanhola d’*O Capital*. – A ideologia... a propaganda... não se lembrava mais como era... quando penetra na massa se torna força social.

Um tiro seco ecoou perto. Parecia um tiro de revólver. Outros tiros sucederam-se. Balas sibilaram de todo o lado entre fã-fã-fãs de metralhadoras. Os integralistas pareciam guirlandas partidas ao meio do asfalto.

(...)

Um popular ajoelhou-se ao lado de Jango, caiu de bruços. O moço fazendeiro segurou-o. Deixou-o na calçada entre gente. Seguiu na direção de Leonardo que atirava. Sacou então o seu velho *Browning* e iniciou uma caçada meticulosa contra os camisas-verdes. O camarada Rioja sentiu lágrimas fervorosas nos olhos. Conteve-se para não chorar. Endireitava-se afinal o corpo enorme e bisonho do proletariado. Era o processo histórico que chegava e conduzia a massa na luta. Realizava-se o milagre popular numa frente única contra o Integralismo” (II, 6, 243-244).

O contraste entre o burguês que procura mastigar as palavras de Marx e o militante que durante todo o romance tentou aplicá-las através de suas ações fica bastante evidente nesta única cena em que os dois aparecem juntos. Mesmo amparando o popular ferido, Jango não chega a demonstrar a comoção que toma Leonardo e, se começa a agir, parece fazê-lo sem uma decisão espontânea, apenas imitando o amigo comunista, o que difere em muito do seu comportamento diante dos problemas com a Formosa e com Eufrásia. Mas é verdade também que esse burguês pouco integrado na emoção do confronto já não se sente mais tão à vontade na sua própria classe, representada quase sempre de acordo com o estereótipo de inimiga da revolução proletária, como é o caso de Totó Agripa, do Major, do conde Alberto de Melo e de tantos outros.

Nesse sentido, é curioso observar que, se por um lado Oswald não pode operar uma mudança tão radical no fazendeiro a ponto de ele encarnar de fato o papel de militante convicto, por outro, na revolução promovida pela burguesia, o moço também não é mostrado nas trincheiras defendendo a sua classe, apesar de se saber que ele participou do embate e foi ferido nele. Provavelmente pesa aqui novamente a identificação entre

personagem e escritor, pois este, já tornado comunista na época, encontrava-se foragido⁵¹, e portanto lhe seria difícil situar no conflito um personagem que traz tanto de sua experiência pessoal. (E o mesmo em relação a Leonardo Mesa, que só é mostrado depois do fim da revolução, quando sai da prisão, onde o narrador não o visita nenhuma vez na ocasião.)

Procurando analisar o papel desse membro da burguesia agrária no mural social de Oswald, é possível notar que a história da decadência do café, acompanhada sobretudo através da saga da família Formoso, não seria de todo modificada caso Jango não fosse representado como um burguês dividido entre as origens de classe e a consciência política. Além disso, mesmo se o objetivo da representação desse conflito fosse simplesmente apontar as falhas de julgamento que existem nas generalizações a respeito das posturas de cada classe na revolução proletária, ainda assim o burguês inclinado ao comunismo poderia ganhar traços bastante diversos, como Pedro de Saxe, cuja figura é pouco explorada no romance. Porém, o fato de Oswald concentrar em Jango o burguês decadente, que busca restabelecer a posição ocupada no passado, e o simpatizante do comunismo, que se esforça por abraçar um futuro de mudança profunda, indica o quanto ele não só quis mas acima de tudo não pôde deixar de representar os seus próprios conflitos, em certa medida insinuando-se como figura do seu mural. O efeito que isto tem sobre o romance é a impressão de maior intensidade e concretude não só ao drama da burguesia, mas à própria situação da sociedade afetada pela crise.

2.4. O estágio do processo revolucionário no panorama histórico de *Marco Zero*

A posição por vezes esquemática que a multidão de personagens ocupa em *Marco Zero*, conforme a classe a que pertence e a sua situação dentro dessa classe, indica que o romance mural oswaldiano se apresenta sob a forma de um panorama histórico, que procura cobrir o leque de relações sociais e de idéias que marcaram o momento em questão, a década de 30 – um período que interessa a Oswald como matéria para a sua narrativa histórica justamente porque nele essas relações e essas idéias parecem estar sofrendo um rearranjo, o qual, do ponto de vista da orientação política do romance, cria condições para a

⁵¹ ANDRADE, O. "Um Escritor Paulista...". In: *Os Dentes do Dragão: entrevistas*. p. 75

configuração de uma situação revolucionária e, conseqüentemente, para a fixação do marco zero de uma nova era social.

Porém, a partir da análise feita no item 2.3., é possível perceber que a representação das classes na narrativa não indica uma situação revolucionária propriamente dita. Senão, retomemos os elementos mencionados por Lênin para que esta possa ser identificada: a crise das classes dominantes, a acentuação da miséria nas classes dominadas e o desenvolvimento da ação e da organização das "massas". Dentre essas condições, apenas a segunda parece ser apresentada sem ressalvas no romance. Quanto às outras duas, não estão ausentes do âmbito da narrativa, mas também não se configuram na sua plenitude. A "crise da cúpula", por exemplo, é uma das mais fortes motivações do romance, contudo, leva à fragilização de apenas uma parcela da classe, e não da classe como um todo, como seria pretendido para que a Revolução se processasse. No que se refere à organização dos trabalhadores, observamos que no meio rural ela é praticamente nula e, se existe um movimento operário no meio urbano, este não é isento de conflitos internos.

Com base nisso, pode-se dizer que se mostra no panorama histórico de *Marco Zero*, através da representação das classes sociais, uma situação apenas potencialmente revolucionária, visto que a necessidade de evitar contradições com relação à realidade factual e a vivência do autor o levaram a não aderir completamente à visão que muitas vezes se depreende dos documentos do Partido sobre a iminência da Revolução Proletária, apesar de ele ter dado mostras, em artigos, discursos e entrevistas, de acreditar na concretização deste evento no futuro. Isso só tem a reforçar a noção, que apresentamos anteriormente, de que o romance mural de Oswald se constitui na tensão entre sua intenção programática, a busca de fidelidade histórica e a observação da realidade através da sua experiência pessoal.

CAPÍTULO 3

O ESBOÇO E A PINTURA DO ROMANCE MURAL

3.1. O palco e o refletor

Tendo em vista que interessa a Oswald compor em *Marco Zero* um cenário de transformações, percebe-se que o corte na sociedade paulista dos anos 30 que realiza, ao invés de excluir, abrange outros espaços e tempos: em São Paulo, vêem-se as conseqüências de uma tragédia nacional – a crise da economia cafeeira – e internacional – a Quebra da Bolsa de Nova Iorque – e, no período compreendido pela narrativa, os fatos contemporâneos são compostos de reflexos do passado e projeções para o futuro. Isso vai ao encontro da intenção do autor de retratar o dinamismo da história num momento considerado especial por revelar, ainda que não nitidamente, fraturas na estrutura da sociedade capitalista. Mesmo que não se configure uma situação plenamente revolucionária, vimos que Oswald deseja imprimir à narrativa "a força da História", de acordo com a idéia de que "o que importa é (...) [a] transformação do mundo"¹. Daí o panorama social se constituir essencialmente a partir de situações de instabilidade que levam as personagens a agirem e se locomoverem; daí também a mobilidade do narrador que se desloca pelo espaço constituído no romance: o litoral, a cidade do interior, com seus latifúndios e suas terras ocupadas por posseiros, a capital, que segrega a população nos seus bairros, e inclusive os trens, meios de transporte coletivos que ganham destaque por colocar em trânsito um aglomerado de tipos humanos.

A forma como o autor recorta esses momentos de instabilidade a fim de representar seu ponto de vista sobre a movimentação do processo histórico está bem de acordo com a noção que ele expressa em um de seus artigos de 1943:

"(...) a história é um refletor sobre um palco. Nela se apresentam os homens num plano quase que de ficção que a vida pública arma e constitui. (...) No plano doméstico, humano ou comercial, eles

¹ ANDRADE, O. "Quanta gente estará exultando...". Coluna "3 Linhas e 4 Verdades". *Folha da Manhã*, São Paulo, 2 jul. 1950.

talvez espanquem a mulher e roubem o próximo. Mas fato é que as circunstâncias os impelem de um certo modo para o palco da história contemporânea. E aí o refletor os ilumina diferentemente².

Neste texto sobre a resistência de soldados libaneses às tropas francesas, Oswald destaca que, no momento em que aqueles caem lutando, estão cumprindo seu papel no palco da História e, por isso, sendo atingidos pela luz do refletor. Na composição de *Marco Zero*, a noção do palco da História exprime a espacialização do tempo no mural. No romance, caberia ao narrador reproduzir o fluxo da História segundo esse conceito, o que o faz operar o refletor de forma a iluminar os personagens nos momentos em que praticam ações tidas como historicamente significativas, ou seja, quando suas atitudes e seus pensamentos se tornam peças importantes na composição do panorama, o que explica, em parte, a preferência do autor por personagens planas. Os aspectos da história pessoal dos indivíduos que não estejam penetrados intimamente pela História tal como entendida por Oswald, em geral, não são flagrados pelo refletor ou recebem apenas uma claridade de penumbra.

Ao contrário do que John dos Passos faz na sua trilogia *U.S.A.*, Oswald não trata da biografia de suas personagens. O escritor americano opera uma colagem de notícias de jornal, biografias fictícias ou ficcionalizadas de personalidades famosas e memórias, compondo a trajetória individual de personagens que têm seu processo de formação psicológica, seu caráter, seu modo de agir e de pensar mostrados muito de perto pelo narrador, que se ocupa também da relação que mantêm com as histórias de outros personagens, tomando possível ver como todos eles são marcados pela História, ainda que vivam em mundos completamente diferentes. Assim, enquanto Oswald extrai da vida de cada personagem os fragmentos que julga relevantes para a montagem do quadro histórico, Dos Passos apresenta os fatos históricos infiltrados em pequenos detalhes das diversas biografias pessoais. Porém, por diferentes que sejam os métodos empregados pelos dois escritores – um privilegiando uma visão horizontal da sociedade e o outro, a tradução do social na verticalidade de algumas existências –, em ambos está presente a noção de que é na interação entre os indivíduos que a História se tece e se revela.

² ANDRADE, O. "Barricadas no Líbano". Coluna "Feira das Sextas". *Diário de São Paulo*. São Paulo. 19 nov. 1943.

Como em *Marco Zero* essa interação passa necessariamente pela luta de classes, fundamental na interpretação marxista do processo histórico, é relevante que tentemos divisar qual o esboço geral formado no romance mural a partir das relações entre os segmentos sociais estudados no capítulo anterior. Isso será feito no item 3.2., em que colocaremos os resultados verificados em *Marco Zero* ao lado de obras do muralismo mexicano e da arte gráfica de propaganda ideológica, a fim de perceber semelhanças e diferenças quanto à disposição das várias figuras no espaço que lhes cabe em cada caso. Isso ajuda a compreender em quais momentos Oswald entende que as personagens são empurradas para o palco da História e quais papéis são destinados a elas.

Quanto à forma como são iluminadas, isso será melhor estudado quando nos detivermos, a ainda neste capítulo, sobre os recursos plásticos e pictóricos empregados na composição. São eles que definem mais precisamente os traços das figuras e preenchem os contornos do desenho com cor e luminosidade, contribuindo para a representação da sociedade paulista após a derrocada do café, objetivo do romance mural. Também nesse ponto, recorreremos a comparações com obras inspiradas no ideário comunista, em especial os murais, que reúnem uma gama de elementos na busca de alcançar as suas várias finalidades, tais como as de emocionar, provocar a reflexão, criticar, persuadir e, conforme destaca Oswald, ensinar.

Segundo o autor de *Marco Zero*, a função pedagógica é um dos pontos fundamentais que diferencia a "pintura infeliz", isto é, a pintura de cavalete associada à ascensão da burguesia e à exaltação do indivíduo, da pintura mural, de caráter coletivista, a qual seria definida mais pelo propósito que a rege do que pelas suas dimensões físicas:

"Ela pode se exprimir numa tela, mas deixa de ser pintura de cavalete quando, pelo assunto e pela técnica, toma o seu aspecto pedagógico e deixa de ser marginal"³.

A importância desse aspecto pedagógico se justificaria pela necessidade de intervenção do artista na sociedade, tendo em vista a deflagração de mudanças. Ainda de acordo com Oswald, o cumprimento dessa tarefa dependeria em grande parte de se tomar a "apropriação da técnica" como uma das principais armas não só do pintor, mas dos

³ ANDRADE. O. "Salada russa". Coluna "Feira das Sextas". *Diário de São Paulo*. São Paulo. 27 ago. 1943.

intelectuais em geral⁴. O mural, numa acepção ampla, seria então o espaço transfigurado pela técnica em favor de uma comunicação estética transformadora. Daí a relevância do cuidado com as técnicas utilizadas no romance mural a fim de realçar a visão dos anos 30 que Oswald deseja transmitir, ou – retomando a metáfora do palco e do refletor – a fim de lançar luz sobre os fatos representados.

Antes de partirmos para a análise das relações entre os personagens de *Marco Zero* e dos recursos aplicados ao texto, mencionaremos aqui um trabalho de Diego Rivera cujo projeto se aproxima bastante do que Oswald formulou para o seu romance mural, já que tem por objetivo traçar um panorama histórico da sociedade mexicana. Trata-se do afresco *A História do México*, realizado nas escadarias do Palácio Nacional da Cidade do México e composto por um total de três murais que compreendem um período de séculos: na primeira parede à direita (fig. 1), mostram-se aspectos da vida no mundo pré-hispânico, em que, apesar de se notar a existência de hierarquias, é visível a predominância de relações sociais harmônicas; na parede central (figs. 2a a 2e), observam-se imagens de maior conflito, entre as quais se destacam cenas referentes à colonização do território, às lutas pela independência e à Revolução Mexicana; no último mural (fig. 3), na parede que faz frente à primeira, Rivera procurou retratar a sociedade contemporânea tomada pelo confronto de interesses e ideologias, deixando claro também o que prevê como resultado desses conflitos no futuro. Como o projeto de Oswald não visava, como o de Rivera, cobrir toda essa extensão histórica do ciclo mexicano, mas concentrar no presente as marcas do passado e o prenúncio do futuro, é para este último mural, intitulado *O Mundo de Hoje e Amanhã*, que mais queremos chamar a atenção por possibilitar uma maior aproximação com *Marco Zero*. Por isso, ao longo de nossas análises com frequência vamos nos reportar a esse trabalho do pintor mexicano, cuja imagem pode inspirar o leitor a uma melhor compreensão do romance mural.

3.2. O esboço do panorama social brasileiro

No capítulo 2, procuramos estudar as classes sociais em *Marco Zero* a partir de um olhar mais próximo de alguns membros de cada uma delas. O que faremos agora é tomar

⁴ ANDRADE, O. "O intelectual e a técnica". *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 18 set. 1943.

uma certa distância do quadro composto por Oswald na narrativa a fim de apreendê-lo no conjunto, visualizando a disposição geral das figuras no mural. Para unir os traços que haviam ficado soltos, vamos pontuar em que situações o esboço do panorama social brasileiro tal como representado no romance se assemelha à configuração das classes e da Revolução Proletária em determinadas obras do muralismo mexicano e também em quais aspectos essa correspondência não pode ser estabelecida.

Começamos por ressaltar a influência do contexto na representação do empenho das personagens na organização dessa Revolução. O fato de os pintores mexicanos terem tido em seu país uma revolução que envolveu uma quantidade considerável de populares permitiu que eles transpusessem para suas obras a idéia de que havia entre os trabalhadores uma firme disposição para a luta contra a ordem estabelecida, condição esta que dava força à noção de que a "verdadeira revolução" era iminente no território mexicano, ou seja, de que a situação revolucionária estava plenamente configurada. Em alguns casos, inclusive, chega-se a retratar a Revolução Proletária em curso, com imagens bastante próximas às que se vêem nos cartazes produzidos na URSS após a Revolução de 1917.

Na arte de propaganda soviética, que busca sustentar a confiança no socialismo, a imagem de uma revolução vitoriosa é quase sempre enfatizada, chegando-se mesmo a explicitar as diferenças em relação à era pré-revolucionária. É o que se vê claramente no cartaz intitulado *O Que a Revolução de Outubro Deu aos Trabalhadores* (fig. 4), que mostra os sucessos obtidos em dois anos pelo governo socialista no que diz respeito à situação de operários, camponeses, mulheres e crianças, antes explorados e discriminados pelos membros da elite e agora aparentemente conscientes de sua força, capazes de fazer-se ouvir e de garantir seus direitos.

Quanto à Revolução Mexicana, não se pode dizer que instalou um governo pautado na doutrina socialista, a qual, no México da década de 10, era quase desconhecida, principalmente nos anos anteriores a 1917; porém, é sob inspiração da teoria marxista que pintores comunistas como Rivera e Siqueiros vão olhar para a manifestação de populares na luta pela terra, mesmo que a vitória neste caso tenha sido, no máximo, parcial segundo esse ponto de vista, uma vez que os acontecimentos que se seguiram à derrubada do governo de Porfirio Díaz pela Revolução Madeirista foram permeados de desentendimentos e crueldades entre os grupos revolucionários. Esses problemas não impediram os pintores de

representarem várias vezes nos murais a Revolução Proletária em curso. É o que se nota, por exemplo, no canto superior direito de *O Mundo de Hoje e Amanhã* (fig. 3), em que um grupo liderado por um operário se organiza e se arma. A cena pode ser encarada como um estágio do processo revolucionário antecedido pelas fases retratadas de baixo para cima em toda parte direita do mural: a exploração do trabalho dos nativos, a repressão às organizações agrárias, as lutas de operários grevistas e o assassinato como forma de punição exemplar aplicada a um comunista e um trabalhador rural rebelde. Um dos indícios de que a cena do canto superior vai além dessas dificuldades é o fato de ela ser a única que se comunica diretamente com o topo do painel, que tem no centro a figura de Marx ao lado de um operário, um camponês e um soldado. O autor de *O Capital* indica a estes, à esquerda, uma cidade onde é visível a harmonia entre campo e cidade, além de um conjunto de faixas e bandeiras vermelhas, uma destas com o símbolo formado pela foice e pelo martelo.

Em outros murais, a realização e o sucesso da Revolução Proletária se mostram de forma menos abstrata, mais incisiva, como se vê em *Morte de um Capitalista* (fig. 5) e *Aquele que Quer Comer Tem que Trabalhar* (fig. 6), ambos do ciclo *Visão Política do Povo Mexicano*, pintado por Rivera no Pátio das Festas do Ministério da Educação. Neles, representa-se o trabalhador à frente do processo revolucionário, o que seria vedado a *Marco Zero* por seu caráter de romance de aspecto histórico, o qual supõe fidelidade aos fatos reais que configuram a história do Brasil. Assim, as projeções quanto à vitória do proletariado no romance mural oswaldiano não podem tomar a forma da cena em que Rivera retrata a revolucionária mandando ao trabalho a senhora burguesa (fig. 6), mas se infiltram na narrativa através do apoio dado pelo narrador aos discursos que pregam a transformação social ou através da focalização de indícios de reação à exploração capitalista. Este último procedimento pode ser exemplificado pela discussão entre tecelãs e grã-finas, relatada por Linda Moscovão a Leonardo Mesa (I, 4, 139-140). Contudo, pode-se observar que, em *Marco Zero*, casos como este, de confronto direto entre a classe dos empregados e a dos patrões, são quase inexistentes, o que em grande parte se explica pela falta de organização dos trabalhadores que transparece na narrativa.

Enquanto nos murais estes, em geral, apresentam-se unidos, agrupados – lembremos novamente as imagens de *O México de Hoje e Amanhã* –, em *Marco Zero*, conforme

constatamos no capítulo anterior, são postos em cena trabalhadores rurais passivos e também outros bastante ativos mas preocupados com interesses individuais, além de operários que procuram alcançar alguma organização, ora sem sucesso, como nas reuniões sindicais, ora com resultados positivos, como na Batalha da Praça da Sé, ocasião em que o narrador já se permite referir-se aos rebeldes como “povo”, ajudando o autor implícito a sinalizar alguma identidade de interesses na rejeição ao fascismo. As cenas que compõem a narração desse último acontecimento podem ser vistas como as mais próximas daquelas que retratam a chamada “massa” nos murais, ainda que o autor dê mostras de reconhecer que não há plena comunhão de interesses entre os inimigos dos integralistas. Pensando na função desse confronto no romance mural a partir do projeto ideológico em que este assenta, pode-se considerar que ela seja a de indicar um certo avanço de parcela da população urbana, principalmente dos operários, rumo a uma maior consciência da sua força, noção esta que, no entanto, se compõe por traços difusos no texto pelo fato de não se acompanhar de perto as etapas desse avanço. De qualquer forma, é possível observar que os trabalhadores que habitam a cidade demonstram maior disposição para solucionarem seus problemas conjuntamente do que os camponeses, entre os quais, ao longo dos dois volumes, não se mostra grande progresso nesse sentido, ou seja, não há indícios de que percebam a necessidade ou a possibilidade de unirem-se em torno do seu objetivo em comum, a defesa do direito à terra, principal motivo do conflito com a burguesia agrária no romance. Tal conflito existe em toda a narrativa, embora, como dissemos, sejam raras as cenas em que não só trabalhadores rurais como também urbanos manifestem sua revolta diante da classe dominante; mais que isso: são raros até mesmo os momentos em que o narrador os flagra junto no “palco” de *Marco Zero*.

A impermeabilidade entre esses extremos opostos da escala social fica evidente em eventos como a Revolução de 32, ocasião que poderia servir para mostrar a atuação conjunta das classes, como o faziam os periódicos da época, mas da qual o narrador se serve justamente para reafirmar o abismo existente entre, por exemplo, os negros maltrapilhos que formam o batalhão Olavo Bilac e os filhos de famílias burguesas, como Ubaldo Junquillo e Jack de São Cristóvão. Mesmo se nos lembrarmos das cenas em que as madrinhas de batalhões recebem seus afilhados de guerra, não há como dizer que o autor tenha pretendido mostrar a comunhão de interesses entre os grupos, mas sim, novamente,

explicitar as diferenças. Nesse sentido, vale notar a atuação do narrador especialmente no capítulo "Vésperas Paulistas", de *A Revolução Melancólica*, em que ele visita brevemente diversos locais da cidade de São Paulo de modo a compor um panorama do ambiente urbano do qual futuramente partirá a maioria dos revolucionários. A segmentação da cidade em vários mundos se revela, por exemplo, quando, ao descrever os bairros, o narrador evidencia que estes refletem a situação social dos personagens que neles vivem. Assim, apresentam-se ao leitor o Jardim América em vias de modernização, habitado pela ascendente burguesia financeira:

"O Jardim América começava em ruas híbridas. As casas davam frente para as calçadas. Eram feias e antigas. Mas de repente abriam-se peluses com repouso de pequenos terraços. Grupos familiares conversavam em cadeiras coloridas, na noite suave. E o quarteirão novo-rico punha tumultos de estilos arquitetônicos na arborização cheia das avenidas. Havia casas de praia, *cottages* ingleses, vilas florentinas e chalés normandos. Geometrias brancas indicavam um ou outro modernismo. No asfalto liso e negro, autos flanavam silentes nos faróis acesos" (I, 4, 122);

o imponente porém desgastado Campos Elísios, onde a burguesia agrária em decadência se refugia na capital:

"João Lucas alcançou a pé o bairro antigo dos Campos Elísios. Ia para a sua mansarda do solar urbano dos Formoso. Velhas residências isolavam jardins com árvores copadas, imensas" (I, 4, 129);

e o babélico Brás, o "bairro da prole", formigueiro humano onde vidas se amontoam e se repetem na sua miséria:

"O Brás era o bairro da prole. Entre os ergástulos do trabalho que tomavam um quarteirão inteiro, as panificações, as vendas, as parteiras de placa ilustrada, mil casas eram iguais. Os mesmos tugúrios atravancavam-se das mesmas crianças. As áreas internas penetravam com seus cheiros, suas roupas estendidas e suas moscas pesadas, até a sala de jantar onde se passava roupa a ferro elétrico. Chapéus de homem rolavam sobre as camas. Calças dobravam-se ao encosto das cadeiras. Atulhavam as mesas enxovais das que iam se casar com o rapaz da outra rua." (I, 4, 127)

Apartados fisicamente pelas suas condições econômicas, os elementos da base e da cúpula da sociedade só se esbarram em momentos como o de saída das fábricas (I, 4, 121), estas, segundo a interpretação marxista, locais da venda da força de trabalho dos operários para a produção da riqueza dos proprietários. Mesmo uma figura como o fazendeiro Jango, que tem certa consciência da necessidade de transformação social, divide muito pouco

espaço com os trabalhadores e, quando aparece ao lado de alguns empregados da Formosa, este contato não apaga as diferenças entre as posições sociais que ocupam. Porém – voltamos a enfatizar –, se essa distância social contribui para a raridade dos quadros em que pobres e ricos dividem a cena, isto não significa que ela anule o conflito nos momentos em que eles são focalizados isoladamente, pois este conflito subjaz à situação em que uns e outros se encontram. Vê-se assim que a concepção do espaço fragmentado preside a composição do mural de Oswald, que representa a divisão de classes através da separação dos segmentos narrativos.

É o que se nota também em *O México de Hoje e Amanhã*, composto a partir da colagem de várias cenas – tal como os fragmentos no romance mural –, nas quais não há em momento algum contato direto entre a elite, que parece resguardada por uma estrutura metálica, e os trabalhadores. Apesar disso, fica claro que aquela se sustenta a partir do esforço destes, que também enfrentam a repressão que ela lhes impõe através dos grupos a seu serviço.

Ainda quanto à relação entre os personagens e o espaço que ocupam, vale lembrar que o narrador parece reforçar esse vínculo em alguns casos, iluminando mais intensamente as ações que expressam a luta pela terra e imprimindo dimensões maiores aos que têm ligação visceral com seu chão. No caso da Miguelona, por exemplo, vimos que ela toma vulto defendendo a posse diante dos aliados do Major; porém, se considerarmos seu comportamento diante do seu parceiro sexual, o índio Cristo, encontraremos uma personagem que revela fragilidades. Também com relação a Jango, notamos que ele se exalta na defesa da propriedade familiar junto aos banqueiros mas parece apático ao lutar ao lado dos comunistas na Praça da Sé.

Quanto à pequena burguesia, situada entre os pólos da escala social, ao contrário das classes que a cercam, não tem lugar fixo, o que leva seus membros a se deslocarem por vários espaços, seja para cumprirem uma missão, como aquela que Leonardo Mesa se atribui, seja para satisfazerem suas ambições, como é o caso de Lírio de Piratininga. Em ambos os casos, por diferentes que sejam, esses personagens são obrigados a diversificar suas relações: Leonardo, desligado de suas raízes na busca de dedicar-se à propaganda comunista, já no primeiro capítulo de *A Revolução Melancólica* trava contato com operários, camponeses, o “tenente” Pancrácio Fortes e o agressivo latifundiário Major

Dinamérico Klag; Lírio, quando em Jurema, aproveita as regalias do lar dos italianos enriquecidos ao mesmo tempo em que lida com miseráveis na sua farmácia e, quando parte para São Paulo, busca favores da burguesia para arranjar boa colocação, mas é capaz de orgulhar-se de início em imaginar-se à frente de soldados negros, vítimas – até mais que ele – do preconceito racial.

Pelo estudo feito no capítulo anterior a respeito da pequena burguesia no romance, notamos que há críticas à discriminação que seus representantes passaram a sofrer no interior do Partido Comunista a partir da adoção da política obreirista, que os tachava de levianos. Porém, é curioso perceber que não são muitos os contra-exemplos que se mostram em *Marco Zero*, sendo o principal deles o militante Leonardo, como se o estigma que pesa sobre os pequeno-burgueses devesse ser ressaltado particularmente nos casos em que eles partilham da visão política que orienta o romance. Assim, na caracterização da pequena burguesia, Oswald foge ao extremismo com que o Partido julgava seus adeptos na primeira metade dos anos 30 ao desconfiar da classe como um todo, mas não deixa de utilizar um outro crivo, o da predisposição para a luta por uma sociedade sem classes. E como são poucos os pequeno-burgueses que passam por esse crivo no romance, a tendência é mesmo a de dar à classe em geral um caráter de indefinição.

Importa lembrar que a discussão acerca dessa classe ganha sentido em *Marco Zero* devido ao grande debate que havia se travado no Partido a seu respeito – mais especificamente a respeito do seu papel na revolução socialista. Desse modo, se procurarmos analisar esse tópico em relação aos murais mexicanos, já não veremos muito sentido em tomar isoladamente a pequena burguesia, pois o que se nota geralmente é uma polarização muito forte entre, de um lado, a burguesia apoiada por militares e pelo clero e, de outro, as chamadas massas populares. Exemplo evidente dessa polarização se encontra no mural *Noite dos Ricos* (fig. 7), em que Rivera justapõe a cena da orgia dos ricos, em primeiro plano, a uma pequena conferência entre revolucionários, à frente dos quais está a trindade formada por um operário, um camponês e um soldado civil, que representam a união popular. O mesmo efeito se verifica no contraste entre os painéis *Porfirio Díaz, Ministros e Cortesãs* (fig. 8) e *Os Revolucionários* (fig. 9), do ciclo *Da Ditadura de Porfirio Díaz à Revolução*, pintados por Siqueiros em paredes opostas na Sala da Revolução do Museu de História Nacional.

A visão idealizada da Revolução Mexicana que transparece nestes e em outros murais de Rivera e Siqueiros destoa da crítica ao desvirtuamento dos ideais revolucionários por obra de uma direção pequeno-burguesa nos anos que se seguiram ao movimento – crítica esta que no final dos anos 20 começou a ser difundida pela IC e que no Brasil resultou em documentos como “O Partido Comunista perante o Manifesto de Luís Carlos Prestes”, de 1930, no qual a Revolução Mexicana é citada como exemplo de movimento mal encaminhado, conforme vimos anteriormente. Ao contrário dos seus companheiros da década de 20, Orozco desenvolve uma visão bastante cética sobre os resultados da revolução, o que, porém, não significa que sua crítica tenha sido influenciada pela posição da IC quanto à direção pequeno-burguesa, uma vez que a ideologia defendida por este organismo também é alvo de comentários mordazes do pintor. Assim, para Orozco não se trata da crítica a uma classe específica, mas da denúncia de líderes tidos como oportunistas e corruptos e da rejeição ao sectarismo ideológico. É o que se anuncia já em murais na década de 20, como *Trindade Revolucionária* (fig. 10), e que se explicita naqueles compostos a partir dos anos 30, dentre os quais um bom exemplo é *O Povo e seus Falsos Líderes*⁵ (fig. 11), do ciclo *A Rebelião do Homem*.

Apesar das diferenças quanto à representação da pequena burguesia, Oswald se aproxima muito mais das posições de Siqueiros e Rivera do que da de Orozco no período de escrita de *Marco Zero*, já que se põe ao lado do pensamento do Partido Comunista e, quando aponta erros na sua atuação, não toma grande distância da autocritica pecebista. Tanto Siqueiros e Rivera quanto o escritor brasileiro expressaram em suas obras a concordância com Lênin quanto à necessidade de a revolta das massas ter a orientação do Partido, o que se evidencia pelo uso de elementos de composição como os que estudaremos adiante ou pela representação de militantes contribuindo para a luta revolucionária entre os personagens do mural. No romance de Oswald, o destaque vai mais uma vez para a propaganda conscientizadora de Leonardo Mesa junto aos trabalhadores e, na pintura mural, podemos lembrar do painel *Distribuição das Armas* (fig. 12), de Rivera, com figuras do Partido Comunista Mexicano, entre as quais Siqueiros, Tina Modotti e Frida Kahlo, que entrega armas aos companheiros.

⁵ A respeito deste mural, Desmond Rochfort levanta a hipótese de estarem entre os falsos líderes retratados as figuras de Karl Marx, Trotsky e Siqueiros. (ROCHFORT, Desmond. *Mexican Muralists*. Londres. Laurence King, 1997. p. 140.)

Comparando-se a representação da atuação dos Partidos brasileiro e mexicano nesses dois casos, torna-se nítido que não há total convergência de imagens, pois no primeiro caso apenas mostra-se a necessidade de organização para a luta e, no segundo, parte-se para a ação concreta. Isto em parte se deve à maior liberdade que o pintor tinha para transpor projeções idealizadas da revolução socialista para seus murais do que o escritor teria ao fazê-lo num romance de fundamento histórico, como discutido há pouco; porém, ainda deve-se considerar o fato de que os mexicanos haviam tido uma experiência que os brasileiros não conheciam – por mais que ela tenha se frustrado mais tarde.

De qualquer forma, a presença de militantes comunistas é peça fundamental no panorama traçado por Oswald tendo em vista a função a eles atribuída num momento de crise, em que inclusive os vínculos dos personagens com os espaços que ocupam sofrem estremecimentos. É esse abalo que interessa a Oswald mostrar no seu mural, já que ele leva a um rearranjo na organização social e cria um terreno propício para fecundar novas idéias. Por isso, não é por acaso que o autor fecha *A Revolução Melancólica* com seu porta-voz comunista em cena, refletindo sobre os efeitos provocados pela crise:

“O marxista imaginava as transformações que o Brasil ia sofrer com a queda do latifúndio e o esfacelamento da monocultura. A mística daquela massa compacta, que assistia anualmente à festa do Bom Jesus de Jurema, sofreria com a derrocada.

Já com a revolução do ano anterior, 32, anêmico revide do fazendeiro instalado secularmente no planalto – o paulista mudara. Tinha saído de casa. O caminho era o entrosamento anunciado no ritmo que a história humana impunha. O Brasil... As proximidades econômicas do latifúndio, as proximidades étnicas do negro, do índio e do europeu medieval, tudo isso iria no roldão de um dia novo. De um dia industrial” (I, 7. 260).

Segundo a orientação política do romance, conforme mostramos, esse “dia novo” chegará quando a união dos trabalhadores favorecer a realização da “verdadeira revolução” e eles se alçarem ao posto de herói coletivo. Porém, enquanto este ideal não é atingido, o que se vê em *Marco Zero* são personagens em meio a um desconcerto que afasta a possibilidade de surgir aí a figura do herói de força superior tal como se tem nas obras épicas. O mural oswaldiano, nesse sentido, subverte a épica, a começar pelo fato de que narra a história de uma derrota, o desmoronamento do mundo do café.

Dessa forma, na narrativa só há espaço para heróis médios, que ganham projeção dependendo do meio e da situação em que se encontram e das ações que desempenham. Interessa lembrar aqui especialmente os dois porta-vozes mais constantes do autor, Jango e

Leonardo Mesa, que expressam, respectivamente, as posições de vítima do abalo econômico e de defensor convicto da revolução social. Entre essas duas condições opostas, Oswald se divide entre a experiência sofrida da quebra e o discurso de um futuro redentor. É por isso que, enquanto o burguês vive uma história intimamente ligada à história do romance, ganhando traços mais realistas, o comunista aparece ocasionalmente em um canto e outro, apenas com a finalidade de promover o debate político e ideológico, não vivendo uma história pessoal paralela à militância e, portanto, configurando-se como um personagem mais abstrato, que, se fosse retirado de *Marco Zero*, poderia não afetar significativamente a história da decadência da economia cafeeira, mas faria o romance perder no que diz respeito à amplificação retórica da mensagem política, já que é sobretudo ele que traduz em seu discurso o sentido oculto das ações que o narrador ilumina.

O fato de Oswald delegar essa função ao militante Leonardo Mesa, que se apresenta quase apenas como uma voz que paira sobre os acontecimentos, e não a Jango, que vive o drama da decadência e ensaia timidamente alguns passos rumo ao comunismo, indica que ele tinha consciência da dificuldade em tornar coerente a transformação radical do burguês em militante. Assim, com a separação dessas vozes no seu “comício de idéias”, pode, por um lado, desenvolver mais livremente o discurso que orienta o romance, pregando a necessidade da decadência do mundo do café, e, por outro, expor sua experiência pessoal como burguês vitimado pela crise, já que acaba por aproximar-se tanto da história de Jango de modo a tornar evidente sua simpatia por esse mundo no qual se criou; por isso, não é sem certa medida de melancolia que representa a ruína do fazendeiro.

Estabelecendo, portanto, uma relação de alteridade entre o personagem burguês e o autor, esta simpatia mostra que não há apenas um projeto político no livro; ou seja, mais uma vez, percebe-se que as teses do Partido Comunista não foram as únicas lentes através das quais Oswald quis apresentar a sociedade dos anos 30. Nesse aspecto, o esboço do panorama social em *Marco Zero* difere dos que se vêem nos murais mexicanos, que, em geral, não representam os conflitos da burguesia, mas sim a retratam a partir de um olhar distanciado, que busca apenas confirmar o que a classe significava no pensamento do Partido. Na proposta de romance mural do escritor modernista, sua visão pessoal sobre os fatos constitui, dessa forma, também uma das forças que dirige o refletor, o que, ao invés de

perturbar a apreensão do panorama, torna-o mais completo, quebrando o esquematismo que às vezes preside à composição das personagens e das cenas.

3.3. O apelo imagético: cores, poses e traços das figuras no mural

O aparato teórico do socialismo analisado no capítulo anterior não constituiu a única novidade na literatura engajada que Oswald de Andrade deu-se por missão desenvolver a partir dos anos 30. O caminho duro da Revolução Proletária que ele prometeu seguir obstinadamente, no prefácio de *Serafim Ponte Grande*, além de exigir mudanças profundas na sua forma de se colocar na sociedade como indivíduo e como escritor, levando-o à decisão de deixar de ser “palhaço de classe” e “índice cretino” da burguesia⁶, instigou-o a conhecer de forma mais interessada a estética produzida em torno da ideologia comunista, como se deu também com vários outros escritores e artistas. A colocação de questões políticas e preocupações sociais no centro dos novos trabalhos, mesmo sem a adesão a uma ideologia específica, foi tão significativa que contribuiu para a configuração de uma nova tendência dentro do Modernismo brasileiro.

Sem renegar as inovações artísticas e literárias que comemorava tão entusiasticamente nos anos 20, mas criticando, sim, o alheamento dos intelectuais do Modernismo de primeira hora – ele inclusive – quanto à realidade nacional, Oswald pretende agora fazer uso das técnicas modernistas já assimiladas em conjunto com o instrumental estético que passa a descobrir em romances, poemas, fitas cinematográficas, gravuras, quadros e murais em que são evidentes a crítica à opressão econômica e ideológica e a esperança na ação revolucionária popular, o que em alguns casos pode ser traduzido exatamente como condenação ao capitalismo e aos regimes totalitários e exaltação do socialismo. Por partilharem de um discurso bastante parecido, é natural que nessas obras se note também a comunhão de alguns recursos que lhes conferem uma certa identidade ideológica e as inscrevem numa espécie de tradição artística e literária que se põe a serviço da transformação social e política. Assim, para auxiliar na representação do conflito de classes, que está no centro da discussão, recorre-se, por exemplo, à focalização do dado cromático como elemento que reforça e amplia os sentidos de um determinado fato

⁶ ANDRADE, O. *Serafim Ponte Grande*. p. 38.

devido à sua carga simbólica; ou ao enquadramento de poses e expressões gestuais de significado bastante marcado e que não deixam dúvidas sobre o papel ocupado pelos personagens; ou ainda à utilização de caricaturas e alegorias retiradas de um repertório bem difundido entre aqueles que procuravam imprimir à sua atividade criadora um caráter explicitamente político.

Se o autor de *Marco Zero*, antes tão empenhado em destruir os convencionalismos presentes na literatura e na arte acadêmica, agora adota procedimentos como os acima mencionados, que de certa forma também fazem parte de uma rede de convenções, é porque as entende não como instrumentos de subordinação a uma ordem estética, tal como as convenções de caráter academicista, mas como instrumentos de insubordinação a uma ordem econômica, política e social, já que dão suporte ao discurso desfiado pelo autor implícito ao longo do romance ao mesmo tempo em que são ressignificadas por ele.

Dentre os recursos empregados, os que se prestam à comunicação de um apelo imagético no interior do texto narrativo são especialmente importantes em um romance cuja classificação como mural supõe a expansão de suas fronteiras habituais, com o aproveitamento de técnicas inspiradas em outros meios de expressão, a fim de comportar a grande discussão de idéias que Oswald se propõe a fazer em *Marco Zero*. É ele mesmo quem diz, ao final do primeiro volume: “O romance participa da pintura, do cinema e do debate público. Mais que a música, que é silêncio, é recolhimento”⁷. A declaração deixa evidente que o escritor atribui ao romance uma natureza extrovertida, ideal para a interação cultural e, portanto, capaz de representar amplamente a luta coletiva do mundo moderno, ainda que por vezes essa forma literária tenha sido tomada por um caráter individualista, pelo apego ao destino pessoal de um herói, como durante o reinado do romance burguês, o qual teria sido golpeado fatalmente pelo *Ulisses*, de Joyce⁸.

Marco Zero é, portanto, enquanto romance moderno, a proposta de transcendência da análise individual em direção à representação de uma força maior que o indivíduo, no caso, a força da História e, conseqüentemente, da coletividade humana; e, como romance engajado, uma tentativa de debate ideológico que não esconde a motivação política que o

⁷ ANDRADE, O. *Marco Zero I: A revolução melancólica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971. p. 280. Devido ao fato de a edição da Globo, que estamos utilizando, não conter o pequeno texto que Oswald após ao romance, utilizamos somente aqui a edição da Civilização Brasileira.

⁸ Ver os artigos “Sobre o Romance” e “Posição de Callois”. In: ANDRADE, O. *Ponta de Lança*. pp. 58-61 e 77-80.

inspira. A abertura das portas do romance para a influência de outras produções culturais, em especial das artes visuais, vem justamente sublinhar essas duas características e reforçar o aspecto mural da narrativa, principalmente pela filiação a uma estética de cunho revolucionário cuja tônica é a representação da necessidade do estabelecimento de uma nova configuração social – necessidade esta que supostamente chamaria pela sensibilização do leitor do romance mural.

O que propomos agora é, em primeiro lugar, mostrar que esta busca de sensibilização tem como um dos seus pontos de apoio a aplicação ao texto literário dos recursos plásticos e pictóricos mencionados acima e, a partir disso, aprofundar nossa reflexão sobre as aproximações e os distanciamentos entre o romance mural e a pintura mural mexicana que lhe serviu de inspiração, considerando a base iconográfica e o discurso ideológico que lhes são comuns, além da configuração do espaço que apóia a representação da sociedade no mural, na literatura como na pintura. Para isso, vamos nos amparar nas conclusões a que chegamos a respeito do papel atribuído às classes sociais e do comportamento dos seus membros, procurando identificar relações entre os recursos empregados e a imagem que o autor deseja imprimir aos diversos personagens de acordo com seu lugar no palco da História.

3.3.1. O caso do trabalhador: a representação alegórica de um revolucionário em potencial

No estudo sobre os camponeses e operários de *Marco Zero*, observamos que parte deles se mantém submissa na relação com os patrões, enquanto outros, se não chegam ao confronto direto com estes, ao menos mostram alguma consciência da exploração sofrida e alguma disposição para lutar contra ela. Até pela necessidade de não cometer uma incoerência histórica, Oswald enquadra uma minoria nesta última categoria, e os que nela se incluem estão muito longe de formarem um grupo realmente coeso, como o que vimos no painel *Os Revolucionários*, de Siqueiros (fig. 9), em que se tem a representação de um verdadeiro exército popular, imagem esta comum em outros murais mexicanos bem como na iconografia socialista em geral e, pode-se dizer mesmo, em toda iconografia que pretende ilustrar o espírito guerreiro do chamado “povo”. Assim, tanto as fotografias que

retratam a multidão envolvida na Revolução de 32, de um lado, quanto cartazes como o alemão *A Internacional* (fig. 13) ou o russo *Junte-se ao Partido Comunista* (fig. 14), de outro lado, apesar de servirem a ideologias diferentes, inspiram-se na mesma temática da força da união popular. Como já comentamos, o momento da representação da Batalha da Praça da Sé foi aquele em que Oswald parece ter-se visto em melhores condições de narrar o acontecimento dando aos seus participantes feições de um batalhão aferrado a uma causa. Em geral, os atos de resistência à exploração ao longo do romance, principalmente quando não orientados pelo Partido Comunista, são escassos e individuais; porém, o que nos interessa notar neste momento é que, mesmo assim, não deixam de ser retratados de forma marcante, incorporando elementos da iconografia revolucionária e pedindo, portanto, uma leitura que extrapole o seu significado imediato.

Sem perder de vista o predomínio de trabalhadores desmobilizados em *Marco Zero*, o que vamos fazer agora é deter-nos em algumas passagens da narrativa em que os membros desta classe ganham ares de revolucionários, ficando então mais próximos da figura ideal do trabalhador que deveria conduzir a revolução socialista.

Não é por acaso que os fragmentos inaugurais de *A Revolução Melancólica*, abaixo transcritos, se enquadram neste caso, criando desde logo a expectativa da revolução possível.

“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 veiz dô um tiro pra espantá algum ladron.

– Aqui é a poliça que juda robá.

Sacudiram a cabeça obstinada de disputadores da terra contra os senhores que tinham o papel selado com o selo do império.

– Bão. Té logo! Vô sabê do risurtado da vistoria. Vô do divogado.

A velha recomeçara a marcha. Gritou já de longe:

– Defende a terra, Pedrão!

O homem, que e rguera da estrada uma estaca arrancada por mãos inimigas, onde se via ainda o piche recente, murmurou:

– O capitar empregado aqui não se perde. Prefiro saí aos pedaço...

Um tiro, vindo da baixada, estalou na moita de bananeiras” (I. 1, 19-20).

A aurora que surge no horizonte do romance terá seu significado bastante minimizado se lida apenas como dado espaço-temporal ou ainda se tomada como simples referência à alegoria clássica que indica o despertar do dia, comumente representada pela figura de uma jovem que, na sua breve passagem pelo céu, o colore de tons de rosa à medida que vem prenunciando o Sol. Embora esses dois níveis de leitura sejam cabíveis e esperados, a interpretação deste primeiro dado da narrativa estará a quem da proposta do autor se não considerado na sua relação de simbiose com a ação que se desenrola a seguir, ação esta que se pode resumir em luta e trabalho. Ou só em luta, se se considerar que o trabalho que Pedrão realiza na cena, a reposição da cerca destruída ao seu lugar, é uma forma de luta. Ou só em trabalho, se o enfrentamento dos ladrões de terra for visto como uma das tarefas do trabalhador. O fato é que os significados dessas palavras podem se interpenetrar no contexto em que circulam os camponeses e operários de *Marco Zero*, e isto acontece justamente nas ocasiões em que convém insinuar o potencial revolucionário do trabalhador, como é o caso dessa cena marcada em seu início pela “aurora de um novo dia” e protagonizada por dois importantes opositores da burguesia agrária.

Mesmo travando batalhas individuais, Miguelona Senofin e Pedrão têm um objetivo idêntico, que vem definido de modo bastante claro logo nas suas primeiras falas. Trata-se de garantir a posse da terra, seja replantando as estacas que demarcam seus limites ou recorrendo a advogados à procura de uma solução jurídica. Ambos os meios levam ao mesmo fim de libertar a terra da propriedade, que para os lavradores representa opressão e desigualdade.

O choque de interesses engendrado pela questão da terra já se apresenta desde o título do capítulo inicial (“A Posse contra a Propriedade”), e se nos dois fragmentos transcritos não se conta com a presença física do inimigo dos trabalhadores, nem por isso ele está ausente, assim como já vimos o correr na cena dos caipiras à beira da estrada e naquela em que Miguelona se defende na delegacia, ambas também motivadas pela ação silente porém desastrosa dos que ocupam o lugar de proprietários. A cerca rebentada, por exemplo, guarda vestígios de uma ação anterior à narrativa, e por isso está plena de

conflito. Numa aproximação com o cinema, pode-se lembrar aqui o que o cineasta russo Sergei Eisenstein teoriza: “Conflito dentro do plano é montagem em potencial que, no desenvolvimento de sua intensidade, fragmenta a moldura quadrilátera do plano e explode seu conflito em impulsos de montagem *entre* os trechos da montagem”⁹. Guardadas as devidas diferenças entre cinema e literatura, a colocação do cineasta se aplica muito bem à imagem da cerca, tomada na narrativa de Oswald como que num plano cuja tensão reverbera pelo fragmento e para fora dos seus limites. Sendo assim, ela contém, no momento particular em que é focalizada, uma história em processo, que diz muito mais do que o dado de cenário que constitui, podendo ser lida como representação alegórica da luta entre posseiros e proprietários, da disputa “contra os senhores que tinham o papel selado com o selo do império”.

Nos pólos do conflito incorporado na figura da cerca estão, de um lado, a construção (ou reconstrução) realizada por Pedrão e, de outro, a destruição, causada pelas “mãos inimigas”, que apesar de invisíveis deixam também outros sinais negativos, como o chumbo das pernas de Miguelona e, em especial, o tiro que ressoa trágico e sorrateiro no segundo fragmento, denunciando pela sinédoque o assassinato do posseiro. O jogo de forças entre estes dois pólos será uma constante ao longo do romance, embora em alguns momentos seja obscurecido pelo confronto entre a burguesia agrária decadente e a burguesia financeira em ascensão, o que não deixa de ser também um jogo.

No trecho em análise, a dinâmica da contenda fica bastante perceptível da forma como o narrador procura mostrá-la. Ao aproximar-se do trabalhador no segundo parágrafo do trecho transcrito, compõe sua imagem pela superposição de partes do seu corpo, tomadas como que em *close-ups* cinematográficos cujo foco recai sobre as marcas da terra e do trabalho, as quais impregnam a figura do homem a tal ponto que parecem integrá-lo de modo indissociável. Com essa descrição inicial, o narrador conduz o leitor a perceber o quanto Pedrão se agarra à terra a ponto de dizer adiante que prefere sair dela aos pedaços. O primeiro fragmento se fecha, portanto, com um certo equilíbrio, ainda que tenso, entre as duas forças em combate; porém, após o corte, que cria instantaneamente uma certa expectativa em relação à declaração de resistência do posseiro, o narrador apresenta sem demora a resposta do inimigo – este, mais uma vez sem corpo, ao contrário do trabalhador,

⁹ EISENSTEIN, S. “Fora de Quadro”. In: *A Forma do Filme*, p. 42.

mas demonstrando um poder de destruição que desequilibra o jogo, ainda que não consiga acabar com ele ao acabar com a vida de Pedrão, já que outros mantêm-se de pé, sempre servindo-se de táticas de defesa para fazer frente aos golpes sofridos e assim tentar mudar a situação.

Na paisagem rural, certamente a personagem que melhor representa a luta pela posse neste jogo é a Miguelona, que se defende não só recorrendo às vias jurídicas mas também cultivando a terra e pegando em armas para afastar os oponentes. Ela é o Lampião do Sul, como Pedrão a classifica: dita suas próprias leis para o bando que comanda e se opõe à autoridade instituída, como fica patente na cena da delegacia (I, 1, 20-22). Refletindo sobre a singularidade da posseira, o militante comunista Leonardo Mesa procura reunir numa definição os diversos aspectos que convivem em sua pessoa:

“A Miguelona era uma mulher homem. Quebrara-se para sempre o gineceu, nas cidades e nas fazendas, suas restrições e encantos? Fora-se o tempo das rótulas, dos pais que matavam, do casamento sacrificado ou continuava a existir ainda a fêmea esquiva da família do planalto? O povo trabalhador na sua ascensão produzia novas formas. Ele [Leonardo] encontrava no meio do mato uma bandeirante. A luta era a velha luta do pioneiro americano contra as leis da metrópole. A Miguelona era a libertina, a surária, a irreligiosa. Vinha de Boccaccio, de Adam Smith e de Voltaire. Uma exceção” (I, 1, 39-40).

Avessa a um esboço em poucos traços, a ela pode-se aplicar o que Oswald havia dito sobre as figuras retratadas nas telas de Portinari renunciando a vocação do pintor para o mural: os limites das molduras lhe são insuficientes. Por assumir uma dimensão quase titânica diante dos outros personagens nos momentos em que se entrega à luta, a Miguelona lembra *A Liberdade Guiando o Povo* (1830) de Eugène Delacroix (fig. 15), em que a figura feminina lidera os revoltosos que a seguem, empunhando uma arma na mão esquerda e uma bandeira na direita e avançando para o primeiro plano, indiferente aos corpos caídos que poderiam atravancar seu caminho. A fonte de Delacroix foram as imagens revolucionárias francesas, que, segundo informa Eric Hobsbawn, inspiraram também, em parte, a iconografia do socialismo¹⁰. Não é absurdo, portanto, ver um certo elo entre a imagem da *Liberdade* e a Miguelona, personagem independente, que tem um bando sob seu domínio e sempre leva adiante a sua marcha. São mulheres praticamente de carne e osso pela força que as faz vibrar. Mesmo a *Liberdade*, que por sua feição alegórica deveria manter um

caráter eminentemente idealizado segundo a tradição clássica, recebeu de Delacroix a marca da realidade, inspirada que foi na francesa Marie Deschamps, popular na época por sua emancipação sexual.¹¹

Apesar das características em comum, a correspondência entre as figuras não pode, porém, ser levada às últimas conseqüências, a começar pelas suas aparências. Enquanto Delacroix imprimiu à sua personagem um aspecto bastante saudável, jovem e sensual, acentuando sua feminilidade, Oswald optou por indicar o vigor da posseira compondo-a física e moralmente com traços andróginos, como de fato uma “mulher homem”. Esta escolha do escritor, que certamente se deve em grande parte à necessidade de ambientar a Miguelona no meio rude em que vive, pode ser vista também como produto de uma tendência que se tornou bastante comum na representação da mulher trabalhadora.

Estudando as figuras pertencentes ao que denomina “nova iconografia socialista”, inspiradas em parte nas imagens revolucionárias francesas, Hobsbawn observou que, quando se representam “mulheres reais das classes operárias”, essas ganham traços “bastante diferentes das moças militantes da Comuna de Paris; são figuras de sofrimento e persistência”, noção esta reforçada pela progressiva dessexualização da imagem típica da mulher proletária, que se manifesta inclusive no fato de o corpo feminino retratado tornar-se “cada vez mais vestido, senão escondido”¹². Essa diferença pode ser verificada quando se compara, por exemplo, a roupagem e os traços da mulher liberada do cartaz de Strakhov-Braslavskii (fig. 16) com a Liberdade de Delacroix. Esta parece ainda mais distante da descrição que o próprio Hobsbawn faz da escultura *Femme du Peuple*, de Constantin Meunier (fig. 17), que teria antecipado, em 1893, a representação da proletária que se difundiria no século XX: “é velha, magra, seu cabelo firmemente puxado para trás, sugerindo pouco mais do que uma caveira, seu peito seco e murcho sugerido pela própria (atípica) nudez dos ombros”¹³. A não ser por este último dado, a semelhança com a figura da Miguelona tal como descrita pelo narrador é inegável, o que, se não é suficiente para garantir que Oswald tenha se inspirado conscientemente no estereótipo da proletária do repertório iconográfico socialista, pelo menos mostra o quanto se impregnou dele.

¹⁰ HOBSEBAWN, E. “Homem e Mulher: imagens da esquerda”. In: *Pessoas Extraordinárias: resistência, rebeldia e jazz*. São Paulo: Paz e Terra, 1998, p. 149.

¹¹ Idem, ibidem, pp.145-146.

¹² Idem, ibidem, p. 150.

¹³ Idem, ibidem.

Se, em contrapartida, observarmos mais uma vez a caracterização do personagem masculino, veremos que, apesar da magreza em comum com a posseira, a camisa desabotoada e os braços à mostra contrastam com o pulôver apertado da velha. Hobsbawn também notou o mesmo tipo de contraste nas imagens que estudou e a explicação que deu para a difusão da imagem do trabalhador com o torso nu é que o corpo masculino assim retratado teria adquirido um sentido simbólico ao representar o proletariado. Não podemos esquecer, porém, que no romance de Oswald o torso semidescoberto do lavrador brasileiro não é simplesmente uma representação idealizada e simbólica, mas um dado de realidade (e continuaria a sê-lo mesmo que totalmente descoberto, tal como, por exemplo, Portinari representou vários de seus personagens), enquanto que nas fontes pesquisadas pelo historiador inglês não pode ser considerado como tal, já que o próprio Hobsbawn afirma que esta imagem, além de não ser comum na vida do trabalhador europeu do século XIX, “excluía o vasto grupo de trabalhadores especializados e de trabalhadores de fábricas, que nunca sonhariam em trabalhar sem suas camisas por um momento sequer e que, por sinal, formavam a maior parte do movimento operário organizado”¹⁴. Diante disso, o que teria feito o torso nu masculino firmar-se na iconografia socialista, mesmo afastando-se do realismo tão caro ao movimento, seria o fato de este necessitar de “uma linguagem simbólica com que afirmasse seus ideais”¹⁵, tendo o nu um lugar privilegiado na construção desta linguagem. De qualquer forma, quer pelo caráter realista quer pela carga simbólica da imagem, o fato é que o narrador de *Marco Zero* não deixou de referir-se a este dado ao descrever Pedrão, o que leva a pensar sobre sua importância na composição da figura do trabalhador em luta ao revelar não exatamente sua força, mas seu esforço.

Pela revelação do esforço, pode-se explicar também a representação da mulher que abdicaria da vaidade para empenhar-se na luta, seja pela causa comunista seja pela própria sobrevivência. No romance, esse comportamento pode ser atribuído sobretudo à personagem Linda Moscovão, que, seguindo a direção oposta à tomada por seu pai, o xerife Idílio, adere ao comunismo e coloca a militância em primeiro plano na sua vida; se ela não perde sua sensualidade, indicada sobretudo pelos cabelos, isso se dá apesar da falta de cuidados consigo mesma. Se quisermos também pensar nos murais mexicanos, teremos bons exemplos nas figuras de Frida Kahlo e Tina Modotti, ambas retratadas em vestes

¹⁴ Idem. *ibidem*. pp. 150-151.

despojadas no já mencionado *Distribuição de Armas*, de Rivera (fig. 12)¹⁶. Em *O México de Hoje e Amanhã* (fig. 3), Frida também aparece junto de sua irmã Cristina no mesmo estilo simples, tendo como ornato apenas uma corrente com o símbolo do Partido; o papel que lhe cabe aqui é de educar crianças através das palavras de Marx e Engels, atitude que difere muito da volúpia em que se encontra a prostituta retratada um pouco acima, à esquerda, deitada com um seio e as pernas à mostra diante de um sacerdote. A propósito, é importante atentar para o fato de as prostitutas “de luxo” – cuja caracterização se opõe à que se aplica a operárias, camponesas e revolucionárias em geral – constituírem um elemento bastante comum nos murais na composição das cenas em que são mostradas situações de comemoração e festa entre os personagens mais próximos do poder. Senão, observe-se novamente *Noite dos Ricos* (fig. 7), de Rivera, ou *Porfirio Díaz, Ministros e Cortesãs* (fig. 8), de Siqueiros, em que elas ajudam a imprimir um ar de frivolidade ao ambiente. Por trás dessa idéia, provavelmente está a noção de que elas se vendem ao capital e, como a Condessa Leô de *Marco Zero*, sobem na vida sem o esforço dispendido pelas que são tidas, de fato, como trabalhadoras, mesmo que estas não sejam sempre um modelo de abnegação, como a Miguelona.

A posseira se torna contraponto interessante às prostitutas porque, apesar de classificada como “libertina, usurária, irreligiosa”, não demonstra ter no corpo esquelético a principal fonte da energia que a move. Esta, que sua secura corpórea esconde, se manifesta por um outro elemento de composição, o mais recorrente na sua caracterização: os óculos, invariavelmente dourados, que na montagem do fragmento inaugural reforçam a associação entre a figura da posseira e a do cangaceiro Lampião. Os óculos, e indiretamente os olhos, são a marca da Miguelona e, muito mais que qualquer outra parte de seu corpo, guardam a grande força que a distingue – fato este que é resultado também da dessexualização, que transforma a mulher proletária em “espírito, não corpo”¹⁷.

¹⁵ Idem, *ibidem*. p. 153.

¹⁶ A propósito, no que diz respeito à relação das vestes com a militância, vale lembrar o que conta Margaret Hooks, biógrafa de Tina Modotti: “Ao contrário do que se acredita, foi Tina e não Diego Rivera quem levou Frida para o Partido Comunista. Ela também influenciou a aparência de Frida, estimulando-a a vestir-se com mais sobriedade, como ‘convinha’ a uma comunista. Como consequência disso, durante um breve período Frida passou a usar saia e blusa, um estilo típico de Tina na época em que muitas amigas suas usavam roupas indígenas exóticas” (HOOKS, Margaret. *Tina Modotti, fotógrafa e revolucionária*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997. p. 172).

¹⁷ HOBSBAWN, E.. *op. cit.* p. 150.

Prosseguir além desse ponto a identificação entre a Miguelona e a mulher proletária da iconografia socialista certamente levaria ao mesmo erro que quisemos evitar ao colocarmos limites à equiparação entre a *Liberdade* de Delacroix e a personagem de Oswald, uma vez que o impulso que a move não tem origem na preocupação com a coletividade. Ela não assume a luta pelo povo nem integrada a ele e, sendo assim, o encorajamento dirigido a Pedrão logo no início de *A Revolução Melancólica* está longe de possibilitar a qualificação da posseira como solidária à causa social. Se ela é revolucionária, não é no sentido da militância engajada, como Linda Moscovão, mas sim no de não se sujeitar a obedecer as regras do latifúndio, abalando o equilíbrio secular da dominação do proprietário, da mesma maneira que abala as certezas de Leonardo sobre o gênero. Por isso mesmo, o militante comunista, um dos principais porta-vozes de Oswald, a vê com interesse, como uma nova forma produzida na ascensão do povo trabalhador, um sinal de que, de fato, estão ocorrendo transformações, enfim, de que a História está caminhando. Sendo assim, se Miguelona explora os trabalhadores mais fracos do que ela e adquire um caráter ambíguo, tal como o do próprio Lampião, nem por isso deixa de impulsionar com suas atitudes a construção de uma nova ordem no conflito apresentado desde o fragmento de abertura do romance, já que sua ação estaria em compasso com o processo histórico.

O mesmo pode ser dito de Pedrão, que, se não continua sua marcha como a Miguelona no final do fragmento, nem por isso deve ser considerado derrotado, segundo o pensamento comunista. Cabe aqui lembrar a idéia expressa por Oswald no artigo “Barricadas no Líbano”, sobre o papel desempenhado no palco da História pelos soldados libaneses que caíram lutando¹⁸. Pode-se dizer que, da mesma forma que estes, o posseiro de *Marco Zero* cai no momento em que o refletor está voltado para o palco, mesmo que do assassinato fique mais a impressão auditiva do tiro do que a impressão visual da queda. O dado realista da morte, ao ser encarado sob a iluminação da visão comunista sobre o processo histórico, ganha o significado de resistência, noção esta que sustenta a idéia de que o assassinato do trabalhador não acaba com o jogo entre a construção e a destruição, apesar de desestabilizá-lo a favor desta. Com base na mesma noção, é possível compreender também a composição visual do fragmento seguinte ao do estalo do tiro, em que se narra o enterro de Pedrão; ao captar novamente o detalhe do Sol, que agora atravessa

as nuvens de chuva voltando a colorir a serra, o narrador parece sugerir a persistência de algo que o tiro não foi capaz de atingir.

“O sino de Bartira feria sinistramente a manhã dos morros. E um choro em ritmo de marcha subiu a encosta, rodeado de poucos amigos, em preto, em branco, em cáqui. Tudo se aglomerou à porta da igreja espigada, ao fundo do largo. O choro das mulheres ficou um piar lúgubre de pássaro, alternando com o sino. O sol varava as nuvens da chuva, contrastando de cores a serra.” (I, 1, 20)

A fim de melhor fundamentar nossa interpretação sobre o papel que Oswald desejou atribuir a Pedrão, personagem que atua efetivamente tão pouco no romance, é necessário lembrar que a morte é uma das temáticas de maior destaque no discurso do comunismo, pois é através dela que se constrói a figura do mártir, fundamental para estimular o desejo de prosseguir a luta. É por isso que, na arte revolucionária, personalidades que tiveram importância na defesa da ideologia são representadas não só como se estivessem vivas – o que é bastante comum – mas também na sua condição de mortos.

Para continuarmos a análise sobre a função da morte de Pedrão no romance, vale estudarmos um pouco mais a abordagem do tema na iconografia socialista. Vejamos, a esse propósito, algumas gravuras alemãs motivadas pela morte de Karl Liebknecht: *Gólgota*, de Karl Holtz (fig. 18), *Karl Liebknecht assassinado*, de Béla Uitz (fig. 19) e *Reverência a Karl Liebknecht*, de Käthe Kollwitz (fig. 20).

Ao retratar soldados ansiosos por cumprir seu papel de algozes e uma platéia que assiste excitada ao espetáculo, com exceção de uma mulher imobilizada à força, Karl Holtz flagra o momento do assassinato de modo bem mais explícito do que o narrador de *Marco Zero*, mas em ambos os casos é patente a intenção de denunciar a crueldade e a covardia que presidem ao ato. A semelhança evidente entre a primeira gravura e a imagem da agonia de Cristo dispensa maiores comentários sobre a situação, só restando frisar que a aproximação da iconografia socialista com a iconografia cristã é bem mais habitual do que se possa supor, o que não implica na defesa da fé cristã, mas apenas indica o aproveitamento da simbologia que a envolve.

As gravuras de Béla Uitz e Käthe Kollwitz trazem talvez o modo de representação da morte mais difundido, focalizando o momento que precede ao enterro, quando se dá a

¹⁸ ANDRADE, O. “Barricadas no Líbano”. Coluna “Feira das Sextas”. *Diário de São Paulo*. São Paulo, 19 nov. 1943.

despedida do corpo sem vida. É o momento de chorar a morte, e este choro indica que a ligação entre o morto e seus companheiros resiste à separação física, porque é sobretudo espiritual. No fragmento de *A Revolução Melancólica* transcrito acima, no qual se tem a mesma situação, essa idéia é transmitida especialmente pela composição auditiva, já que o som do sino faz contraponto ao choro, acentuando o caráter dramático da cena e parecendo assim elevar a importância do fato para além de suas conseqüências imediatas, que são fatalmente negativas. A superação dessas conseqüências, porém, não é integralmente efetivada ao longo dos dois volumes de *Marco Zero*, já que não se vê de fato uma reação ao assassinato, sobretudo pela falta de organização da luta no campo. Assim, apesar de a morte de Pedrão causar impacto e comoção logo no início do romance, o posseiro não pode ser considerado um mártir cujos exemplos alimentam o espírito revolucionário coletivo, e a idéia de renovação concentrada na breve imagem do Sol que rebrilha sobre a serra permanece apenas como um comentário retórico ou uma promessa.

Em murais como *A Renovação Constante da Luta Revolucionária*, de Rivera (fig. 21), essa idéia é bem mais nítida e se constrói também pela sobreposição de elementos das iconografias socialista e cristã, seja na indicação da reza sentida das mulheres cobertas com seus mantos – uma delas sugestivamente retratada com o manto azul e envolvida numa espécie de aura formada pelos chapéus dos homens em pé – seja na contraposição entre o corpo em vermelho estirado no chão em primeiro plano e a árvore que, erguendo-se frondosa ao fundo, estende seus galhos na horizontal, como que querendo abraçar toda a cena e marcá-la com a noção da frutificação, da morte transformada em vida. Daí ser importante também a presença dos companheiros do morto, que, armados e segurando a bandeira vermelha, devem dar continuidade à luta com maior motivação.

É interessante notar que, além do discurso comunista que inspira a cena, um outro dado se mostra relevante para a abordagem do sacrifício humano: o fato de que a reverência à morte tem grande valor na cultura mexicana, não só pela influência do misticismo católico incutido pela colonização espanhola, mas especialmente pelo significado do acontecimento entre os povos primitivos. O arquiteto Angel Guido, que se dedicou ao estudo da arte americana, dá a dimensão da importância da morte para o povo asteca:

“No temer a la muerte era sencillamente lógico entre los aztecas. Sabido es que los sacrificados subían los escalones del ‘teocali’, cantando hasta el altar inundado de sangre. Ensanchaban el pecho, cantando siempre, para recibir la doble puñalada que permitía quitarles el corazón intacto”¹⁹.

O prazer do sacrifício, que era cultivado desde a infância, explica-se pela crença de que a vida que se findava seria seguida de uma outra, essencialmente melhor.

A herança do culto à morte mostra-se em várias manifestações artísticas na cultura mexicana, e talvez um dos indícios mais claros da relativa naturalidade com que se encara a morte seja a presença das “calaveras” na arte indígena e também na arte mais moderna, sobretudo em artigos de decoração e na gravura, em que se destacam como figuras caricaturais nos trabalhos de José Guadalupe Posada, que teve pronunciada influência sobre Rivera. Essa visão não trágica da morte casa-se com o seu significado no discurso comunista, fazendo com que o aspecto do sacrifício pregado por este último faça mais sentido para a cultura mexicana. O mesmo já não se pode dizer em relação à exaltação do sacrifício nas páginas de *Marco Zero*, uma vez que o predomínio do temor à morte na cultura brasileira faz a abordagem do tópico reservar-se sobretudo ao discurso do narrador e dos personagens adeptos do comunismo.

É ainda o sentido positivo do sacrifício que inspira o afresco *O Sangue dos Mártires da Revolução Fertilizando a Terra* (fig. 22), em que Rivera retrata o momento posterior ao enterro: nele, também envolvidos em vermelho, Emiliano Zapata e Otilio Montaño aparecem mortos sob a terra. Já não há mais a presença em cena de pessoas a chorá-los, mas a idéia da frutificação do seu sacrifício se manifesta metaforicamente através da abundância do milho (alimento importantíssimo na cultura mexicana), que brota acima da terra, e da presença do enorme girassol que se projeta no centro, pintado ao redor de uma das janelas da capela da Universidade Autônoma de Chapingo, o que reforça sua semelhança com o Sol pela luminosidade que irradia.

Tanto *A Renovação Constante da Luta Revolucionária* como *O Sangue dos Mártires da Revolução Fertilizando a Terra* fazem parte do ciclo “Cântico à Terra” e, de fato, o papel que a terra ocupa na composição das cenas é fundamental. Em ambos, ela se encontra entre os corpos humanos sem vida e o elemento vegetal em plena vida, ressaltando sua capacidade de potencializar a renovação: faz crescer árvores e plantas por seu conteúdo

¹⁹ GUIDO. Angel. *Redescubrimiento de America en el Arte*. Buenos Aires: Libreria y Editorial “El Ateneo”. 1944. p. 494.

orgânico e, por ser fonte necessária à manutenção da vida, torna-se objeto de disputa e inspira a persistência da ação revolucionária. Neste ponto – na ênfase dada à terra–, e também na utilização de metáforas baseadas nos ciclos observados na natureza, que sustentam a alegoria da renovação da luta social, é possível notar aproximações entre o texto de *Marco Zero* e a arte de Rivera, como temos visto nos fragmentos em análise. Neles, a terra impregna a figura do trabalhador rural e as modulações de cor causadas pelo movimento do Sol funcionam como comentários do narrador sobre o sentido oculto dos fatos.

Com base nessas relações entre forças humanas e forças naturais e nas noções de renovação e sacrifício, podemos finalmente retomar nossa interpretação sobre o sentido ideológico da aurora que abre o romance. Servindo-se do material da tradição alegórica, na qual ela significa o princípio ou o recomeço, o discurso do comunismo a ressignificou a partir de uma leitura alegórica da alegoria clássica da aurora, transformando-a no prenúncio de um dia comunista. É por isso que, colocada logo como o primeiro dado do texto de Oswald, ela deve ser interpretada como a anunciação do “início de uma era social”²⁰, o marco zero de um mundo renovado. Sua cor, na maioria das outras composições em que sua imagem é empregada, principalmente nas mais líricas, tende ao rosa. É o que se verifica, por exemplo, em diversos poemas de Carlos Drummond de Andrade, como “A noite dissolve os homens” e “A morte do leiteiro”, nos quais o poeta explora a associação entre os tons da aurora e o sangue dos combatentes e do trabalhador. Na narrativa de Oswald, essa mesma associação é insinuada, porém, ao invés do rosa, o autor recorre a uma tonalidade mais chocante: o roxo, que pressagia a morte do posseiro se interpretado de acordo com a simbologia cristã, reforçando a idéia do sacrifício, porém, sem obscurecer a idéia de renovação ligada a este, já que o fato de tomar o lugar do escuro da noite alimenta a esperança em um novo dia, o qual, segundo o ideário comunista, só pode ser alcançado com a ação do trabalhador.

No que diz respeito ao trabalhador rural, temos visto que, apesar de esta ação existir, ela se dá de forma bem desintegrada entre os membros da classe. Isto, porém, não é suficiente para que o autor represente apenas a sua fraqueza, mas o faz reunir uma série de

²⁰ ANDRADE, O. “Análise de Dois Tipos de Ficção”. Versão manuscrita (Fundo Oswald de Andrade, CEDAE-IEL/UNICAMP). As palavras transcritas acima aparecem tachadas no manuscrito e foram descartadas no texto definitivo.

recursos, como os que foram apresentados, para que o mínimo indício de reação ao jugo imposto pelos latifundiários adquira ares bastante promissores.

Quanto ao trabalhador ambientado na cidade, observamos no capítulo anterior que sua ação supera em termos de organização a ação dos camponeses, embora ainda não lhes sejam imprimidos traços que configurem uma completa consciência de classe. O ambiente urbano, sobretudo o ambiente de trabalho, reúne mais facilmente os operários mas também torna mais evidente o abismo entre eles e seus patrões, apesar de ocuparem os mesmos espaços no período compreendido entre os apitos que sinalizam o início e o final do expediente. Aqui, o narrador já não mostra a disputa pela posse da terra, ainda que ela permaneça como questão subjacente ao conflito entre os extremos da escala social; o motivo imediato das mobilizações é a luta por condições de trabalho dignas, ou seja, por uma mínima arbitragem sobre a própria força de trabalho. As forças da natureza e as cores que caracterizam a terra ficam obscurecidas no ambiente nebuloso e frio em que se movem pessoas quase transformadas em autômatos, constituindo uma paisagem muito diferente da que se vê no campo:

“Saídas de fábricas coloriam de fitas humanas as calçadas onde muros fechavam gigantescas chaminés encardindo o azul. Uma população suja de crianças vestia-se pitorescamente de remendos e consertos feitos de roupas velhas dos maiores. Homens duros e limpos deixavam os escritórios. Aquilinos, uns, outros gordos e prósperos, todos atentos como rafeiros, tinham um ar de oficiais em batalha. Fordes novos passavam conduzindo os mandatários da indústria.

O *boxeur* Zico Venâncio e sua nova inquilina haviam estacado na Avenida Rangel Pestana diante das porteiças fechadas da São Paulo Railway, para onde gente afluía e onde paravam veículos esperando a passagem do trem. Caminhões possantes conduzindo toneladas de trabalho. Guardas com capacetes urbanos presidiam o trânsito” (I, 4, 121).

Nessa “Babilônia do capital”, o colorido já não representa a exuberância da natureza, mas sim a miséria vestida por molambos, quase escondendo a própria natureza humana. Porém, segundo o que temos discutido a respeito da ideologia que embasa o romance, a opressão é fator propulsor para a reação, e o fato de ser mais nítida na cidade contribui para que os trabalhadores procurem se reunir também fora dos locais de produção da riqueza dos proprietários. Assim, quer pelo aspecto físico do ambiente urbano quer sobretudo pela maior conscientização do operariado quanto à luta coletiva, ao focalizar este cenário o narrador já não recorre tão freqüentemente às metáforas das forças naturais para sustentar a esperança revolucionária, que no início da narrativa se concentra na alegoria da

aurora. Apesar dos percalços, as perspectivas de sucesso parecem bem mais próximas e produzem cenas como a que transcrevemos abaixo, em que um grupo de proletários interrompe o discurso nacionalista empolado e vazio supostamente atribuído aos integralistas:

“Nas proximidades da Praça da Sé, uma feira de bondes estacara anunciando a interrupção do trânsito. De um alto-falante vinham palavras desligadas: – escombros... poeira... glória... higidez... civismo... tentacular... sub-reptícia... Iscariotes...

Cartazes e bandeiras com as cores regionais saíam da multidão compacta e calada. (...)

Janelas e sacadas estavam repletas. Súbito, dos lados do Brás, unido em torno de um dístico, um grupo de gente mal vestida surgiu. Fez um redemoinho, lateralmente na direção das escadarias. O *boxeur* Venâncio erguia o cartaz onde se lia a palavra: “Proletariado”. Atrás dele ia uma figura desajeitada e angulosa de homem do povo. Era o camarada Falcão. Junto dele estava o operário Irmo Frelin numa camiseta colorida. O grupo estacou de repente. Uma moça de cabelos revoltos foi guindada aos ombros de dois companheiros. Suspendeu nos braços abertos uma bandeira vermelha, aberta também. Envolveu-se nela.

Na praça continuou o comício em torno das cores regionais: – Lágrimas... colheita... potência... anseio... bombardeio... maremoto... cratera... sementeira... sangue... São Paulo!...” (I, 4, 130).

Embora a oposição entre os grupos não resulte ainda neste momento em um confronto como aquele que será mostrado em *Chão*, na mesma Praça da Sé, a ação conjunta de proletários aqui é um fato, e não só uma promessa sugerida nas entrelinhas do discurso do narrador, o que, contudo, não significa que o papel deste se reduza à descrição dos acontecimentos, pois ele também dirige seu olhar para pontos estratégicos e monta a cena de modo a dar relevo ao potencial revolucionário dos trabalhadores, mesmo que estes sejam apresentados, num primeiro momento, como “um grupo de gente mal vestida”. É por isso que, ao centrar-se na figura da moça, capta o detalhe dos cabelos revoltos, índice da energia que a faz vibrar, o que reforça a carga alegórica do seu gesto. Apesar de anônima na cena, não é difícil conjecturar que ela seja a militante Linda Moscovão, tanto porque no fragmento seguinte ela contracena com Leonardo Mesa, como pela referência aos cabelos, já que os seus são constantemente focalizados pelo narrador, assim como os óculos da Miguelona. No que se refere ao vigor com que se dedica à luta, a operária corresponderia de certa forma, no cenário urbano, ao que representa a posseira no meio rural, embora sem o espírito individualista que marca a velha e revelando-se, malgrado sua fraqueza corpórea, uma figura mais sensual, ponto em que se aproxima mais da Liberdade de Delacroix. De qualquer modo, mesmo que não seja Linda a moça que se enrola na bandeira na cena em

análise – hipótese que não se poderá confirmar –, o que mais importa notar é que novamente o narrador se utiliza de uma figura feminina para representar o espírito de luta do trabalhador, neste caso sob a orientação de uma ideologia política. Servindo-se da exploração da simultaneidade e da alegoria encarnada na moça, o narrador contrapõe no plano visual, através da cor que a envolve, a mensagem direta do comunismo às palavras pomposas e desconexas dos que defendem as “cores regionais”.

Ao contrário do que observamos quanto ao roxo na cena de abertura do romance, o vermelho não ganha aqui o tom trágico que pode ter se associado ao sangue derramado na luta, mas somente guarda o sentido positivo da certeza da vitória do proletariado, como no cartaz russo reproduzido abaixo, no qual o vermelho se derrama sobre um conjunto de elementos de significado nada enigmático: o símbolo com a foice e o martelo, o aglomerado de bandeiras sustentadas por uma multidão (o que remete à temática da união popular), a coroa de louros e a bandeira maior com os perfis de Lênin e Stalin levada pela enorme figura feminina que se destaca ao centro e o grande Sol ao fundo.



Vitória

O dia “plástico e vermelho” a que Oswald alude ao falar da promessa presente na obra de Portinari seria bem ilustrado por essa imagem produzida durante o governo de Stalin a fim de representar alegoricamente um momento de plena instalação do comunismo. É por isso que o Sol, que parece ser tomado pelo vermelho das bandeiras ao mesmo tempo que também o irradia, já não mais se situa nas proximidades da linha do horizonte, mas em maior grau de elevação, diferente de como o vemos, por exemplo, em *O México de Hoje e Amanhã* (fig. 3), em que Rivera também o retratou com raios vermelhos e em grande

dimensão, mas apenas com a parte superior visível, o que indica que o processo revolucionário ainda se encontra em andamento²¹.

No romance, ainda que a posição do Sol não seja sempre informada, é possível perceber que ele se torna um elemento fundamental em determinadas cenas, conjugado com as cores que compõem o cenário. Foi o que vimos, no ambiente rural, nas cenas do encontro entre Miguelona e Pedrão e do enterro deste. Se no espaço urbano a menção às forças naturais é menos recorrente, como dissemos, isso não significa que nele esse elemento tão comum na retórica do comunismo seja dispensado totalmente. O fragmento abaixo transcrito mostra como o narrador procura dar sentido às referências ao Sol e à cor vermelha, que são pontuais, integrando-as à análise mental da personagem Linda Moscovão, flagrada num dia comum de trabalho:

“*A tarde ensangüentava os teares da tecelagem Demétrio. O mestre da oficina parou de repente a máquina que fora entregue à Linda Moscovão. Ela estava sentada naquele hangar rinchante onde centenas de seres produziam.*

– Veja! Bocê estraga pano! Dá brajuízo! Limpa escufinha, bota uleo!

A sua inaptidão era compensada por uma consciência exaltada do futuro. Murmurou:

– Vá, me deixa trabalhar.

Curvo, sem peito, sujo, com a barba crescida, um sobretudo velho jogado sobre os ombros, o mestre esgueirava-se através dos teares, parando, examinando. Não admitia nem cânticos nem conversas. Queria corrigir aquelas vagabundas que faziam da fábrica uma “Babalônia”.

Ela deixara de ser a filha do xerife de Bartira.

Era agora a operária Maria Parede. Fitou na porta fronteira um dístico. ‘O trabalho em harmonia com o capital sob a égide da Democracia’. Fora dali ninguém sabia o que era o trabalho. Suas mãos duras dirigiam os fios, movimentavam a máquina. Estava de pé sobre as chinelas rasgadas.

O mestre voltava. Examinava, ameaçava.

– Leva bocê bro gerente. Ele manda carta bro teu pai!

Maria Parede permanecia quieta. Os comunistas podiam ser perseguidos, presos, espancados e mortos. Moviam-se como ela nos subterrâneos da sociedade. *A luta seria sangrenta como aquele sol que penetrava na tarde da oficina.* Para substituir os que caíam, vinham outros de todas as partes. Eram os que tinham por teto o mundo. Aflorariam sempre aos cenários da produção. Sua família era o Partido” (I, 4, 133-134) [Grifos nossos].

A coloração gerada pelo movimento do Sol, agora diretamente relacionada ao sangue, mais uma vez aparece associada a uma situação de luta pela sobrevivência através do trabalho, à exploração mesquinha deste – a qual evidencia seu caráter desumano na

²¹ É interessante comparar a posição do Sol neste mural com a que lhe é atribuída no mural situado na parede oposta, *O México Pré-Hispânico – O Antigo Mundo Indígena* (fig. 1), em que ele está acima da linha do

fiscalização cerrada do mestre da tecelagem –, bem como à luta revolucionária. Porém, neste fragmento, essa associação não é apenas insinuada pela montagem, como nos casos relativos ao trabalhador rural analisados neste capítulo, mas vem explicitada nas intervenções do narrador, que se põe ao lado da militante Linda, segue seu olhar e penetra em seu pensamento a fim de apresentar suas reflexões sobre o vínculo entre sofrimento e reação, ou entre sacrifício e renovação da luta.

Por ser esta relação nos anos 30 um dos tópicos mais triviais do discurso do Partido, não é difícil imaginar por que Oswald faz o narrador e certas personagens a enfatizarem tanto no seu romance mural. Trata-se mais de um desejo de reiterar a linha ideológica que rege a composição do que de uma reflexão que parta de situações concretas verificadas na narrativa, já que, da mesma forma que não se vê a morte de Pedrão gerar conseqüências significativas, também a revolta e a dedicação de Linda à causa quase não resultam em ações efetivas contra o sistema que critica, ou seja: apesar de o sacrifício marcar a existência dos trabalhadores de *Marco Zero*, a resposta a este fato não se equipara à sua gravidade. Conforme já discutimos, isso em parte se explica pela necessidade de não contradizer o quadro histórico dos anos 30, em que a organização dos trabalhadores era bastante deficiente e a perseguição política cerceava manifestações mais explícitas de contrariedade à ordem instituída. Daí, o autor buscar no uso de recursos emprestados do mural em particular e da iconografia socialista em geral uma solução para não se chocar frontalmente também com a noção de que o trabalhador deve de fato conduzir a revolução proletária, mesmo que isto pareça bastante improvável a medir pelas condições em que eles se apresentam. A representação alegórica do poder revolucionário do trabalhador, com base em todos os elementos que analisamos, serve a essa necessidade de retratar tanto a situação que Oswald vê como real quanto a que, de acordo com a ideologia comunista, se projeta para o futuro. Isso é permitido ao autor pelo próprio caráter da alegoria, cujo compromisso maior não é com o que é dito concretamente, mas com o que se deseja significar abstratamente como conceito sobre a revolução.

horizonte, porém, retratado pela metade como se estivesse de cabeça para baixo, recurso através do qual



3.3.2. Comiseração e rejeição: efeitos das pinceladas de caricatura em *Marco Zero*

Se, por um lado, Oswald se vale da alegoria para representar o trabalhador como um revolucionário em potencial, por outro, não podemos deixar de notar que, ao compor aqueles trabalhadores mais desmobilizados, ele muitas vezes acaba por situá-los numa posição muito aquém do que seria adequado para se acreditar que a classe como um todo realmente vai se conscientizar, se unir e agir organizadamente contra a exploração num futuro próximo. É essa a impressão que se tem, por exemplo, na cena do encontro do índio Belarmino com Elesbão (I, 1, 29), que transcrevemos no capítulo anterior; afinal, as marcas de ingenuidade e ignorância dos caipiras são acentuadas pelo autor a ponto de se destacar mais a comicidade da cena do que sua tragicidade, anunciada no início do fragmento pela imagem da árvore que "lacrimjava orvalho na estrada". Percebe-se, portanto, que Oswald recorre aqui à utilização de traços caricaturais, embora não chegue a compor caricaturas propriamente ditas, uma vez que, se carrega ligeiramente nas deficiências dos personagens, demonstradas pelo conteúdo e pela "forma" das falas, não leva esse procedimento às últimas conseqüências, a ponto de criar deformações a partir de características singulares. Pensando na associação que Lukács faz entre a caricatura e o nível da singularidade, pode-se dizer que as figuras de *Marco Zero* compostas com traços caricaturais se projetam em direção a esse nível, mas não deixam de estar assentadas no nível da particularidade, do típico. Na cena em questão, o resultado quase certo da aplicação desse recurso é o riso que dissolve a tensão; se isto torna a passagem mais leve e palatável, é questionável se este seria o procedimento mais apropriado para mostrar a gravidade de uma situação-chave para a configuração da realidade brasileira que o escritor pretendeu retratar. Logicamente não seria compatível com essa realidade que a classe de trabalhadores rurais apresentasse fortes indícios de engajamento político, conforme já discutimos, e nem que todos tivessem a personalidade forte de Miguelona, mas a definição das figuras por poucos traços que põem em relevo sua limitação intelectual – às vezes, mais até do que sua carência econômica – reduz significativamente a dimensão do seu drama.

Também por falta de uma abordagem mais profunda do caipira é que, nas cenas em que Leonardo Mesa aparece entre os lavradores (I,1,40-44), a distância entre o discurso daquele e as idéias destes é abismal, como, por exemplo, no seguinte trecho:

"O Mingo fez um cigarro de palha e disse que o Brasil precisava de um Mussolini.

– Mas que te adianta um Mussolini? – indagou Leonardo. – Ele é um carrasco que manda prender e matar os trabalhadores que querem a revolução deles. dos que trabalham. Só uma revolução interessa aos trabalhadores. É a revolução contra os patrões e o governo dos patrões.

Mingo retificou prontamente:

– Bom. Minha opinião não vale. Comi gambá errado.

– Vivem repetindo que o mundo foi sempre assim, que sempre há de ser assim, que haverá sempre pobres e ricos. Nem sempre foi assim nem sempre há de ser assim. Na Rússia são os trabalhadores que governam.

A Miguelona exclamou que na Rússia havia muita miséria, o jornal tinha falado...

– Não é verdade. São os capitalistas que mentem, porque são egoístas e não querem que vocês tenham os mesmos direitos que eles têm. A Rússia melhora todos os dias a vida dos trabalhadores no campo e na cidade. E o Brasil deve ser de todos os brasileiros da mesma maneira que a Rússia é de todos os russos. A Inglaterra pertence à meia dúzia de famílias que exploram tudo. O povo inglês é bagaço" (I, 1,42-43).

Oswald parece ter encontrado na caracterização simplista dos caipiras, baseada essencialmente na alienação, uma forma de fazer com que o discurso proferido pelo comunista se impusesse mais facilmente; porém, o apelo ao didatismo acaba por dar a impressão de se tratar de um professor adulto em meio a um grupo de crianças não instruídas, que conseguem captar muito pouco da teoria que lhes é ensinada, o que empobrece o "comício de idéias" e, portanto, revela como pouco produtiva não só a composição dos lavradores centrada na ingenuidade e ignorância, traços singulares levados a um certo exagero, mas também a configuração do militante como quase apenas uma voz que leva a verdade ao povo através de colocações um tanto abstratas para este, mesmo que Leonardo se esforce por se fazer compreender. A falha de Oswald em ambos os casos tem uma origem comum: a elevação do discurso ideológico em detrimento das experiências concretas vividas pelos personagens.

Apoiando-nos mais uma vez em Lukács, podemos lembrar sua advertência sobre o risco de a generalização conceitual degenerar "em abstração vazia quando nos escapa a relação entre o pensamento abstrato e as experiências pessoais do personagem, e quando não vivemos esta relação nas condições do próprio personagem". Ele ainda completa: "Se o artista tem condições de tornar plenamente vivas estas relações, o fato de que a obra de arte seja saturada de idéias não obstaculiza absolutamente, mas antes reforça, sua concreticidade

artística"²². Do mesmo modo que Lukács vê a necessidade de o artista não basear a construção do personagem no universal abstrato, recomenda também não se limitar ao nível da individualidade, mas procurar transpô-lo em direção ao particular, ao típico, e indica como fazê-lo:

"Os fenômenos típicos e universais devem ser, ao mesmo tempo, ações específicas, paixões individuais de homens determinados. O artista inventa situações e meios expressivos através dos quais torna-se evidente que as paixões individuais transcendem os limites do mundo puramente individual.

É este o segredo para elevar a individualidade à tipicidade sem privá-la dos traços individuais, mas, pelo contrário, intensificando-os".²³

Essas idéias partem da noção, presente em vários estudos de Lukács, de que é a partir da representação do indivíduo em sua profundidade, revelando os problemas concretos com que ele se debate, que se chega à transcendência da sua singularidade, pois em sua vida estão refletidas questões mais abrangentes, que envolvem o contexto social no qual está inserido.

Refletindo à luz dessas colocações sobre a representação do caipira no romance mural de Oswald, podemos supor que, se o autor procurasse retratar a complexidade de idéias e atitudes dos trabalhadores do campo, inclusive nos seus aspectos contraditórios, o panorama social de *Marco Zero* poderia se aproximar mais da realidade rural da época, o que até se ajustaria melhor à intenção do autor de ilustrar os fundamentos da teoria marxista, na medida em que os estados de alienação, de tomada de consciência ou de revolta dos diferentes personagens expressariam de modo mais convincente a necessidade ou até o prenúncio de transformações através de uma revolução proletária. Quando analisamos anteriormente a Miguelona, por exemplo, vimos que ela se mostra uma personagem mais adequada a suscitar reflexões sobre a possibilidade de mudanças por congregar traços divergentes em sua composição: sua relativa ignorância política convive com sua esperteza na defesa da posse e o fato de explorar os lavradores a serviço dela não a impede de esbravejar contra os capitalistas e condenar a propriedade. Trata-se, portanto, de uma figura menos estilizada do que os demais trabalhadores rurais, muito embora suas contradições não sejam sempre exploradas de modo a explicitar as condições sociais das

²² LUKÁCS, Georg. "A fisionomia intelectual dos personagens artísticos". In: *Marxismo e Teoria da Literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. p. 171.

focalizá-los. Na cena do encontro entre Belarmino e Elesbão, lança-lhes um olhar solidário, mas sem valer-se de recursos que permitiriam uma visão mais íntima, como a análise mental; quando mostra a visita de Leonardo Mesa aos trabalhadores na mata, é a o lado daquele que se coloca; e mesmo em outras situações, a dificuldade de aproximação é nítida, como no seguinte fragmento:

"Mendigos e romeiros misturavam-se no mesmo aspecto doente. Revezavam-se nas escadas da igreja hospicial. Pediam esmolas ou beijavam o santo na mesma confusão de resignada miséria. Um homem claro, de óculos, parou diante do grupo que vestia garrulamente. Perguntou quantos eram.

– Semo seis ermandade. Co's morto, dezoito; foro pro céu. Tudo maridage.

A cabocla que falava acrescentou:

– É sina.

– Só si fô sina..

– Vocês foram ao terço?

– Nós não veio pra assisti terço. Terço tem lá.

– Vocês sambam?

– Nós não semo sambero.

– Deus o livre.

– Credo! Cruiz credo!

– Nós num é dessa.

– O que vocês vieram fazer.

– Visitá o São Bão Jesus, e festá.

Um caboclo acrescentou:

– Oiá e passeá na rua.

O homem claro prosseguiu:

– Gostam de festa?

A cabocla, que chamava Tude, disse:

– Inté num tá peor!

Informaram:

– Ela casô co primo. Teve dois fio ceguinho.

Concluíram:

– É sina.

– Só si fô sina". (I, 7, 233-234)

A predominância do *mostrar* sobre o *contar* pode levar a supor que o narrador deseja manter-se equidistante dos dois pólos do diálogo; porém, seu ponto de vista parece apoiar-se mais no homem anônimo que surge diante dos romeiros do que nestes, que são o alvo de interesse da cena e dos quais não se apresenta nenhuma característica muito diferente das que em geral são ressaltadas ao longo do romance, notadamente a ignorância, a ingenuidade e o conformismo. Desse modo, a aparição do homem que subitamente passa a interrogar o grupo somada ao recorte e à abordagem da cena revelam novamente uma idéia pré-concebida dos personagens ao invés de o intuito de realmente ouvi-los com o

²⁵ ANDRADE, O. "Correspondência". In: *Ponta de Lança*, p. 38.

objetivo de compreendê-los. Nesse aspecto, é interessante notar a distância entre os caipiras de *Marco Zero* e os retirantes de *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos. A comparação com o romancista alagoano permite perceber que, enquanto este utiliza a onisciência do narrador em 3ª pessoa para examinar de perto as preocupações e os desejos dos personagens, inclusive da cadela Baleia, assumindo alternadamente o ponto de vista de cada um deles e assim fazendo com que o leitor "ouça" as palavras que eles não conseguem articular, Oswald geralmente oferece apenas uma visão de superfície dos trabalhadores rurais com os quais quer fazer o leitor se solidarizar. Ao que parece, não se trata simplesmente de uma diferença de escolha do ponto de vista técnico, mas sobretudo de postura em relação aos tipos abordados. Lembrando as palavras de Lukács há pouco citadas, podemos dizer que Graciliano busca na experiência concreta do retirantes as questões que deseja colocar no livro, ao passo que em *Marco Zero* a teoria antecipa o exame da realidade do homem do campo, o que nos deixa entrever por detrás do trabalho do narrador um autor implícito que olha "de fora", como intelectual, para o caboclo, reduzido a comportamentos esquemáticos para servir como peça da argumentação no romance social.

Com base nessas observações, podemos dizer que a aplicação de traços caricaturais a grande parte dos trabalhadores rurais nem sempre é forma produtiva para o romance mural, já que a acentuada ingenuidade imprimida pelo narrador a eles, se por um lado mostra uma percepção anestesiada destes quanto às suas desgraças – como quer o autor –, por outro, torna menos contundente a crítica social quando a narrativa pende para a anedota quase gratuita. Nesses casos, tanto a intenção programática de Oswald quanto a observação realista que deseja transpor para a narrativa são afetadas.

Em alguns momentos, no entanto, a anedota e a tendência à caricaturização se adequam mais ao projeto ideológico do livro, resultando em passagens em que a crítica não é ofuscada mas sim realçada por esses recursos. Neste caso pode-se incluir, por exemplo, a atuação dos caipiras nas cenas da Revolução de 32, quando a concentração na ingenuidade e na ignorância tem a função de justificar a presença de uma multidão de "desdentados" num movimento comandado pela elite latifundiária paulista. Para pôr em relevo o aspecto contraditório do fato, tal como o vê, Oswald leva o narrador de *Marco Zero* a focalizar cenas breves, sobretudo com falas em que os soldados recrutados entre a população mais

pobre revelam aspirações materiais e comportamentos que suplantam a imagem idealizada do revolucionário constitucionalista:

"A fazendinha estava tão bem arrumada que parecia sair do verniz de uma caixa de brinquedos. Os dezenove soldados pararam sujos, extasiados. Um estábulo vazio brilhava no teto claro, no chão de cimento, nas repartições pintadas.

– É miô sê vaca aqui que gente nôtra parte! Tem luz elétrica. tem tudo aqui! – exclamou Lazo com as sentinelas separadas dos dentes.

– Quanta fruta perdida! – disse um soldado.

– Vamo avançá?

Idílio olhava a depredação desvairada e estúpida dos bananais ajardinados.

Uma mulher de chapéu de palha a pareceu no fundo de uma vereda. Vendo os soldados, fugiu.

– Aquela ali é cabaço. Aqui tudo é cabaço! Vai dá trabalho...

Assustados pela presença do grupo humano, bandos invisíveis de periquitos gritavam nos lençóis da névoa. Tudo parava abandonado num arranjo de bom gosto que contrastava com a guerra.

– Vale a pena sê vaca aqui. Tem casa!" (I, 6, 205-206)

"Os soldados haviam abandonado a granja modelar e procuravam a serra. Acamparam numa plantação de algodão e amora. Atingiram logo um renque de casebres de sapé. Era o arraial. Apareceram timidamente homens brônzeos e enormes. Tinham o pé descalço, e spalmado e duro. Estavam todos de chapéu de palha e calça riscada. Moscovão berrou para eles:

– Não quero bagunça aqui!

Caipirinhas poteladas esquivavam-se na frente dos casebres. O preto reclamava:

– Aqui não tem hoter! A mió coisa que tem na guerra é hoter. A gente chega, garção vem si rindo, tudo de branco, perguntá o que é que qué." (I, 6, 207)

"– Avança, pega, cerca, negrada!

– É um carioca!

O porquinho revirou no tiro de fuzil, ganindo como gente ferida. O preto Lazo acabou o bicho a coronhadas.

– Mais um inimigo pra panela. Cadê o facão? Traiz o facão!

Jogou ali mesmo as miudezas abertas do animal ainda quente. Lavou-o no riacho. Depois veio fazer um fogueiro prestimoso.

Os retirantes descansavam na manhã da mata.

– Farta sar.

– Sar faiz mar.

Apenas tostado o animal foi feito em pedaços e devorado pela tropa." (I, 6, 207)

Chamamos a atenção aqui para o fato de que a organização de cada uma dessas cenas normalmente obedece a um esquema bastante utilizado em tiras cômicas e anedotas em geral: de uma situação inicial não cômica ou que não a parente ser tratada como tal, passa-se depois a um elemento "catalisador" do riso, que pode ser um dado tido em geral como pitoresco, como as falas simplórias dos caipiras, ou inusitado, como a revelação sobre a identidade do "inimigo", feita pelo narrador no último fragmento transcrito acima. Dessa forma, as expectativas de ação engajada dos soldados caipiras, que poderiam ser criadas no

início de vários fragmentos, são logo desfeitas, tendo a impressão de traços caricaturais aos personagens papel relevante para a caricaturização da Revolução Constitucionalista. Certamente não se trata, por parte do autor, de atribuir a eles a responsabilidade pela derrota dos paulistas – mesmo porque eles é que são representados como os "atores" principais no campo de batalha, e não a elite considerada mentora do movimento, reproduzindo-se, portanto, neste cenário, as desigualdades habituais presentes nas relações de trabalho. Trata-se, sim, de fazer da atuação dos populares caipiras índice da disjunção entre os seus propósitos e os da burguesia paulista, da discrepância entre as necessidades daqueles e as ambições destes, a fim de transmitir a noção de que não se trata de uma revolução propriamente dita. Assim, Oswald tenta mostrar o que haveria por trás do véu de civismo e heroísmo com que se revestiam as notícias jornalísticas sobre os batalhões e, nesse sentido, a caricatura cumpriria seu papel de "máscara que desmascara"²⁶, sendo que os alvos mais visados nessa operação de desmascaramento não são aqueles que provocam o riso de simpatia, tidos como vítimas, mas sim os que os submetem a essa condição.

Por isso, ainda que na representação da Revolução de 32 as idéias e os sentimentos dos personagens do povo também sejam traduzidos com certa superficialidade, as pinceladas de caricatura aqui são mais justificáveis, pela concordância entre a abordagem do tema e a solução estética. O mesmo pode ser dito, por exemplo, em relação às cenas que retratam o patriotismo verborrágico que se tenta infundir às crianças no Grupo Escolar de Bartira, antes e durante a Revolução, o que não se faz sem uma carga de ironia, já que o grupo de alunos é formado por japonesinhos firmemente fixados na cultura nipônica e por pequenos brasileiros em condições precárias, como que abandonados pela Pátria.

Não é, porém, apenas pela acentuação e deformação de traços – características da caricatura – que se pode obter a simpatia do leitor e em relação aos oprimidos e se fazer crítica social. Em alguns momentos, aliás, um menor exagero no traçado, mesmo que este ainda não esteja completamente isento de certa estilização, resulta num melhor efeito, mais adequado ao romance social. Uma cena em que isto pode ser bem observado é a seguinte:

"A cozinheira contara: – Uma noite um tropero tava dormindo no rancho. Saci enfiou o rabo por uma fresta. O tropero acordô e segurô o rabo. O saci berrava, esfolou tudo o rabo dele!

Esmeralda, com nove anos, punha a mão no queixo e esperava sentada à porta da rua. Os patrões queriam que ela ficasse lá dentro para guardar a casa. Mas ela temia as sombras noturnas e os

²⁶ LEITE, S. H.T. de A. *op. cit.*, p. 20.

estalidos do madeiramento. Descalça, imunda, ranhenta, tinha trancinhas de arame no cabelo cinzento de poeira.

Quem já não viu uma neguinha sem pai nem mãe guardando a casa dos patrões?

O mar próximo encarvoava o céu de estrelas e inundava de neblina a cidade de Debret". (I, 3, 110-111)

Este fragmento vem logo após aquele que mostra a expulsão de Lírio de Piratininga da casa do Abramonte, transcrito no capítulo anterior, e que se fecha com a opinião de Nicolau sobre a forma correta de se tratar os negros: "– Negro se dá di chicote na boca. Se dá!" O corte após essas palavras não impede que o insulto racista reverbere; pelo contrário: amplifica-o ao permitir que ele explique, de certa forma, a condição da negrinha Esmeralda e também a de várias outras negrinhas. É certo que ele explica também, em parte, a condição de Lírio, mas há que se notar aqui que é diferente o tratamento que o narrador dispensa a este, sempre carregando no traçado das suas falhas de caráter e seus complexos, ou seja, sempre recorrendo a certa caricaturização para explorar o viés cômico de suas atitudes e seus pensamentos. Na passagem acima, apesar da ausência de comicidade, não falta graça à cena, já que, ao se aproximar e ao se afastar da consciência da personagem, lançando-lhe um olhar sólidário, o narrador soube traduzir seu drama de maneira crítica mas com delicadeza, despertando a piedade e a simpatia do leitor sem apelar para o sentimentalismo ridículo e garantindo assim a leveza da composição. Esse tratamento dado à negrinha e seu papel de representante de um grupo determinado social e historicamente são fatores que colocam a empregadinha dos Abramonte numa posição menos extrema do que a ocupada por outras personagens na linha imaginária que se pode traçar entre a caricatura, presa à singularidade, e a alegoria marcada pela generalização abstrata, muito embora não se possa dizer que se trate de uma personagem típica plenamente configurada como tal.

Há também passagens em que o narrador dispensa completamente a deformação e o exagero, abandona a simplificação de traços mas explora a simplicidade, fazendo da economia de imagens recurso para a construção poética de cenas que também resultam na simpatia do leitor em relação aos personagens que representam grupos mais frágeis. Um belo exemplo de fragmento em que isso é feito com sucesso é a passagem abaixo, protagonizada pelo menino Idalício, que tem parte de sua breve trajetória apresentada no capítulo "A Escola do Cavalo Azul", de *A Revolução Melancólica*:

"Idalício saiu. Tinha o chapéu furado e a Cartilha. Viu uma vaca na estrada. Podia se chamar Estrelinha ou Barrosa. Escrevia va-ca. Podia ser qualquer vaca, de qualquer sítio. Ele voltava para perto da avó no casebre. A Cartilha transportava-o, desligava-o daquele mundo longínquo do barro junto ao rio maleitoso. Gritou para o céu:

– Va-ca!". (I, 2, 52)

Mais uma vez, a aproximação do narrador da consciência do personagem contribui significativamente para afastá-lo da caricatura e para ampliar a dimensão da cena, que gira em torno de um fato corriqueiro mas não tratado de forma banal. O narrador aproveita a simples visão de uma vaca na estrada para mostrar o íntimo e provavelmente inconsciente desejo de Idalício de superar a mísera realidade que o cerca. Dessa forma, o grito no final do fragmento é um grito pela liberdade possibilitada pela escola, como se ele pressentisse que o domínio da palavra escrita – e, por extensão, a instrução intelectual – constitui um instrumento para lidar com o mundo à sua volta. A composição econômica da cena dispensa assim todo um discurso do narrador sobre as dificuldades e as aspirações dos pequenos caipiras que sonham não ser como Belarmino, Elesbão, Tomé, Mingo e tantos outros – sonho este que, no caso de Idalício, será interrompido pela morte no final do capítulo.

Pode-se ver aqui, portanto, uma boa ilustração da capacidade de síntese que Oswald sempre demonstrou na poesia e nos seus romances melhor conceituados pela crítica (*Serafim Ponte Grande* e *Memórias Sentimentais de João Miramar*), mas que em várias passagens de *Marco Zero* é ocultada pela exposição "pedagógica", a qual, não raro, se apóia na caricatura, mesmo que não completamente configurada. Esta, quando bem empregada, tem grande poder de desvelar o oculto, mas também pode ter o resultado inverso quando usada apenas para destacar o pitoresco e para que o leitor assimile mais facilmente o conteúdo. É justamente nos momentos em que ela reduz e não revela que a vemos como inadequada para mostrar as várias idéias que circulavam no panorama social dos anos 30.

Além das influências das caricaturas na imprensa e na literatura brasileira, que já apontamos, entre as fontes que provavelmente inspiraram Oswald ao emprego desse elemento expressivo em *Marco Zero* não podemos deixar de lembrar, mais uma vez, da iconografia socialista. Vale destacar, porém, dois pontos em que o escritor brasileiro de certa forma difere da tendência geral apresentada por esta: em primeiro lugar, normalmente

a proposta de cartazes, gravuras e quadros de artistas que desejam manifestar adesão ao socialismo não é compor um "comício de idéias", mas sim explicitar de forma inconfundível o ponto de vista ideológico adotado; em segundo lugar, até mesmo devido ao propósito claro de pôr essa ideologia em relevo, é bastante rara nessas obras a caricaturização de personagens que não fazem parte do centro do poder ou não estão a serviço de quem aí se encontra, ou seja, os alvos principais desse tipo de representação são personagens identificados como nobres, burgueses, imperialistas, sacerdotes, soldados nazistas, além de personalidades históricas.

Se tomarmos mais especificamente os pintores murais mexicanos, essa tendência se confirma, a não ser por exceções dadas sobretudo pelo trabalho de Orozco, crítico ao sectarismo ideológico principalmente a partir dos anos 30 mas que antes disso, quando ainda próximo de Rivera, Siqueiros e das atividades políticas, serviu-se de sua veia de caricaturista desenvolvida nos anos 10²⁷ para compor painéis como *O Banquete dos Ricos* (fig. 23). Nessa pintura, a representação caricatural define não só a prostituta e os ricos gordos que participam do banquete na parte superior, mas também os trabalhadores que lutam entre si na parte inferior, distanciados do ideal de união proposto pelo comunismo, o que é especialmente indicado pelo afastamento entre a foice, segurada pela mão esquerda do trabalhador ao centro, e o martelo, na mão direita do homem à direita²⁸. É uma crítica semelhante a que vimos na cena de *Marco Zero*, analisada no capítulo anterior, em que proletários se encontram numa reunião confusa para discutir a realização de uma greve, sem a orientação do Partido Comunista (I, 4, 117-118).

É interessante notar que *Noite dos Ricos* (fig. 7), de Rivera, se aproxima do *Banquete* de Orozco pela divisão horizontal do espaço e em duas cenas, uma centrada na orgia dos ricos e a outra, na luta dos trabalhadores. A principal diferença é que a luta aqui não se trava *entre* estes, mas é preparada *contra* aqueles, além de ser clara a orientação esquerdista, mostrada pela cor vermelha, que une o soldado, o camponês e o operário – este, com o dedo indicador apontado para a parte inferior, tal como o rico com cartola no

²⁷ Entre 1915 e 1920, Orozco trabalhou como caricaturista político, publicando sobretudo em *La Vanguardia*, jornal favorável a Carranza editado por ele e pelo Dr. Atl (professor da Academia de Belas-Artes de San Carlos, freqüentada também por Rivera e Siqueiros).

²⁸ Essa observação baseou-se mais diretamente na análise do mural feita por Leonard Folgarait em *Mural Painting and Social Revolution in Mexico. 1920-1940*. Cambridge: Cambridge University Press. 1998. pp. 61-62.

mural de Orozco. Tendo em vista que o pintor quis retratar a organização do movimento revolucionário, é compreensível que a caricatura não se aplique aos trabalhadores, mas tão-somente às figuras abaixo deles, entre as quais se destacam os donos do dinheiro – um loiro de cartola e um velho segurando um saco de moedas –, um suposto general que provavelmente lhes presta serviço em troca de recompensa financeira, um padre devasso e mulheres ornadas com jóias e vestidos sensuais. Personagens semelhantes também se encontram concentradas no espaço destinado à representação da elite em *O México de Hoje e Amanhã* (fig. 3), além de serem recorrentes em outros trabalhos do artista.

Apesar de não abandonar os elementos convencionais que caracterizam essas figuras, Rivera procura sempre compô-las de modo que se destaque sua filiação à arte popular mexicana, a fim de melhor retratar a vida nacional. O propósito nacionalista, aliás, está no cerne dos manifestos da década de 20 que ele assinou juntamente com Orozco, Siqueiros e outros artistas. Particularmente em relação à caricatura, antes mesmo da influência da iconografia socialista, recebeu forte inspiração do gravador José Guadalupe Posada, que considerava o maior artista da corrente positivista de produção de arte no México, a qual "engloba el total de la producción, pura y rica, de lo que se há dado en llamar 'arte popular'", oposta à corrente negativa, "simiesca y colonial, que tiene como base la imitación de modelos extranjeros"²⁹.

Posada documentou com suas *calaveras* vários elementos da vida social mexicana, desde acontecimentos como festas populares a tipos caracterizados por sua profissão ou classe social, porém também dando tratamento diferenciado aos membros da elite e aos menos remediados. A forma como Rivera define essa diferenciação na obra do gravador tem por base a distinção entre a caricatura feita para provocar simpatia e a que objetiva a crítica ácida:

"Su buril agudo no dio cuartel ni a ricos ni a pobres; a éstos les señaló sus debilidades con simpatía, y a los otros, con cada grabado les arrojó a la cara el vitriolo que corroyó el metal en que Posada creó su obra"³⁰.

²⁹ RIVERA, Diego. "Presentación de Posada". In: *Posada y las Calaveras Vivientes*. Mexico, D. F.: Editorial Cosmos. 1977. p. 21. (Artigo originalmente publicado como introdução ao primeiro livro sobre a obra de Posada, editado em 1930 pela escritora Frances Toor.)

³⁰ Idem, *ibidem*. pp. 22-23.

A idéia que percorre os trabalhos de Posada e que sustenta a sátira aos personagens mais próximos do poder é a de que a morte iguala a todos, tirando posses e posição social de quem as ostentava, como bem mostram os versos que acompanham as gravuras "Calaveras de los Patinadores" (fig. 24), "Calavera Federal" (fig. 25) e "Los Periodistas" (fig. 26). Não há nisso filiação política explícita, mas a crítica recorrente às distinções sociais juntamente com a visão positiva da Revolução Mexicana combinam com os ideais que Rivera e outros artistas conheceriam ao tomar contato com o comunismo, reforçando a importância da obra do gravador como referência para a arte social mexicana, em particular o muralismo.

Dos "três grandes" pintores murais, Siqueiros certamente foi o menos influenciado por Posada, em grande parte por causa do estilo grandiloquente que geralmente o faz recorrer a alegorias para representar conceitos, e não propriamente fatos. O uso da caricatura em sua obra obedece a esses propósitos, ganhando contornos expressionistas, como se nota nas figuras dos capitalistas e militares localizados na parede central de *Retrato da Burguesia* (fig. 27). Quanto a Orozco, é sobretudo na época em que trabalha como caricaturista que manifesta pontos de contato com o gravador, que conheceu pessoalmente quando jovem, em especial no que diz respeito à verve satírica. Já Rivera é quem mais se afina com o artista na inclinação para a documentação da vida social no país, tarefa desempenhada com largo emprego de caricaturas, focadas em geral em membros da burguesia e seus "comparsas".

Sendo este o alvo, é natural que o efeito pretendido seja o riso de exclusão, e não o de acolhida, e para isso não concorre apenas a configuração dos personagens, mas também o seu papel nas cenas, que sempre é negativo. Eles podem, por exemplo, ser retratados como perdulários e imorais numa cena de orgia, como em *Noite dos Ricos*; como opressores, a exemplo do que se observa no painel de fundo alegórico intitulado *A Terra Escravizada* (fig. 28); ou no formato de bonecos utilizados em festas populares, como em *Dia dos Mortos* (fig. 29), que joga com a oposição dos planos ocupados pelas *calaveras* "do povo" e da elite, e em *Queima dos Judas* (fig. 30), que mostra os bonecos de um capitalista, um militar e um padre sendo apedrejados e explodidos como inimigos a serem combatidos pelos participantes da festa.

No romance mural de Oswald, como vimos, a tendência também é retratar negativamente os ricos, mas há exceções importantes, principalmente Jango, visto que podem ser estabelecidas relações de alteridade entre o fazendeiro vitimado pela crise e o autor, de família com raízes no latifúndio. Por isso é que os personagens da burguesia a serem degradados pela caricatura não serão apenas identificados como inimigos do povo mas também como opositores do herdeiro dos Formoso. Esse propósito, unido aos princípios do marxismo que inspiram Oswald, definirá a linha a ser seguida na documentação da vida social que o escritor brasileiro quis fazer, tal como Rivera e Posada; sendo assim, novamente se nota no romance sua visão pessoal causar modulações na intenção de mostrar adesão à visão do Partido sobre a sociedade.

Os personagens que se confrontam mais diretamente com Jango são o conde Alberto de Melo, Nicolau Abramonte e o Major Dinamérico Klag. Este último se diferencia dos primeiros pelo fato de que, sendo integrante da família Formoso, também será vítima da ação da burguesia financeira, mas ao mesmo tempo se iguala a eles na falta de escrúpulos e de moral, além de fazer oposição aos posseiros na serra. Logo no primeiro fragmento em que ele aparece em cena no romance, suas características mais salientes já são totalmente apresentadas, seja pelas informações que Leonardo Mesa tem a respeito dele, seja pela conversa que ele trava com o militante comunista, na qual se evidenciam sua soberba e sua devassidão ao lado da aparência física decadente focalizada pelo narrador:

"A Miguelona lhe indicara o caminho agreste da mata virgem que conduzia às terras do personagem que chamavam em toda a zona de Major.

– Vai visitá aquele bêbido!

O camarada Rioja dispunha-se a conhecer o pai do Jango da Formosa. Do último rancho da serra, ele lutava nos tribunais contra os posseiros das terras devolutas, fechava as estradas, atacava os caminhões. Era filho do senhor do feudo mais rico do oitocentos paulista, cuja decadência Leonardo conhecia de perto. Diziam que era maluco e que tinha, além de livros, muitas armas guardadas, inclusive uma metralhadora.

(...)

– Já trabalhei como secretário de seu cunhado... O Conde Alberto de Melo.

– É um mulato sabido!! O senhor também é? Console-se com Machado de Assis! Nós somos brancos... temos por parte materna uma origem nebulosa, a Europa nórdica. Somos Klag. Eu assino Klag...

– Por que o senhor mora aqui?

– Qualquer dia meu pai acabará entregando as terras da Formosa aos usurários. Ficará o coronel, a casa e o horizonte. Um brasão.

(...)

Leonardo fitava em silêncio aquele cabotino delirante. Pensava que a revolução comunista era uma mancha de óleo que se alastrava pelo mundo e um dia havia de chegar à floresta brasileira.

– Possuo a terra e a lei. Quando tenho uma discussão de tipo conjugal com uma galinha, como-a. Torturo os porcos. Ninguém sabe gozar e sofrer humanamente como um porco. São personagens de Balzac. As galinhas pertencem à literatura nacional". (I, 1, 44-47)

Os defeitos do fazendeiro aqui explicitados serão acentuados ao se desenrolar o conflito entre ele e seu filho, agravado pelo interesse amoroso em comum por Eufrásia Beato, assediada pelo Major quando Jango estava no campo de batalha. Tal rivalidade vai se extremar a ponto de o pai denunciar o filho como comunista, atendendo ao pedido de Abramonte, o que ressalta a amoralidade como traço definidor de sua figura, que tende ao grotesco.

Esse inimigo que Jango tem dentro do seio familiar parece constituir uma das vias encontradas por Oswald para criticar a burguesia agrária conservadora sem denegrir totalmente a imagem dos Formoso, e um dos fatores importantes para isso é o próprio isolamento em que o Major vive.

Também ligado à família Formoso, o Conde Alberto de Melo representa outro inimigo para os fazendeiros em decadência. Assim como o Major, ele tem a arrogância como traço constitutivo de sua personalidade, porém, é mais risível pelo fato de sua covardia, sempre frisada pelo narrador, fazê-lo recuar em vários momentos. Ou seja: o contraponto à sua presunção não se mostra numa aparência decadente, como no caso do pai de Jango, mas em atitudes que, a contragosto, se vê obrigado a tomar por medo de enfrentar as conseqüências de um ato mais decidido. É o que se nota, por exemplo, quando desiste de doar à Igreja uma estátua de cera importada, presente mal visto pelo bispo Dom Luna (I, 7, 246-248), ou quando contraria seu propósito de obstaculizar as transações financeiras dos Formoso com a Casa Comissária em que é sócio, acuado por Jango mais do que este mesmo poderia supor:

"– Você vinha ver Seu Agripa?

– Não. É com você que eu quero falar.

Alberto de Melo parecia perder-se no exame que fazia, mas tinha a atenção voltada para a casa silente. Os empregados haviam saído todos àquela hora. Conhecia o crédito sangrento dos latifundiários paulistas. Os limites da Formosa tinham sido feitos a tiro e a rebenque.

– Estou com um trabalho louco!

Procurava apreender se alguém entrava. Parecia que passos subiam a escada. Enganara-se. Disse afinal:

– Às suas ordens, Jango!

O moço sacou do bolso interior do paletó uma carteira de couro de porco e tirou de dentro uma letra estampilhada.

– Eu vim trazer este título de meu avô para você endossar e descontar.

Alberto de Melo tentou sorrir irônico, mas teve uma nuvem de água nos olhos claros.

– Você sabe que eu estou na merda. Jango?

– Os paulistas estão todos na merda. Por isso vão brigar.

Levantara-se, passeou.

– Os fazendeiros estão arruinados porque houve uma quadrilha que jogou na quebra do café com as cartas marcadas. Você não acha? Faça o favor de assinar esta letra do coronel Bento Formoso...

A extrema delicadeza de Jango e a procurada, contrastava com a firmeza de sua voz. O conde tomou um estilô.

– Não se briga por isso. Eu nunca neguei meu crédito a vocês". (I, 2, 79)

Não bastassem os indícios de medo que o narrador flagra nos pensamentos do conde, no fragmento subsequente a esse ainda reforça os traços risíveis do personagem mostrando os recursos de que ele se serve para se auto-afirmar depois do fracasso: um revólver, um santinho e a amante. Estes são apenas acessórios auxiliares na conformação caricatural do conde, a qual se constitui, de fato, pela acentuação do descompasso entre a sua auto-imagem e a imagem apreendida a partir de como efetivamente age.

"Sozinho de novo, Alberto de Melo abriu uma gaveta que estava diante dele e viu reluzir o *Smith Wesson* que guardava sempre ali. Beijou distraidamente um santinho de metal que permanecia ao lado. Bandeirantes de quatrocentas mortes! (...) *Gangsters* rurais! Pediu ao telefone uma ligação para São Paulo. (...)

– É você, Leô? Dormindo a inda? *Mon o iseau des îles!* Meu sobrinho e steve a qui a gora. Aquele bandido... É... Eu explico a você, querida! Quase que saía uma carnificina... Trouxe a letra... Fiquei com dó da família! Mas xinguei ele de tudo. Ele não reagiu, acovardou-se! Eu disse tudo... Ladrão! Parasita! Ouviu calado!

A francesa, antes de bater o telefone, gritou nitidamente do outro lado: – *Couillon!*" (I, 2, 80)

A visão de Jango como indivíduo violento e sanguinário também fará um outro inimigo dos Formoso, Nicolau Abramonte, hesitar quanto à sua decisão de executar judicialmente a família dos seus ex-patrões quando passa a banqueiro (II, 3, 118-119). Porém, o traço dominante na composição deste antigo colono não é a covardia, como no conde, mas a grossura dos seus modos, manifesta inclusive na sua constituição física, juntamente ao caráter inescrupuloso. No fragmento abaixo, é possível notar como o narrador, ao mostrar seu perfil, seleciona uma sucessão de defeitos, o que indica que o objetivo da descrição não é simplesmente caracterizar o italiano, mas caricaturizá-lo:

"Nicolau Abramonte, a barriga sacudindo no colete de berloques, andava de chapéu na cabeça dentro de casa. Comia finóquio e blasfemava. Nas oficinas nascentes, como no campo antigo donde viera, explorava até os ossos os parentes pobres, os compadres, o próximo em geral.

Era inimigo da sociedade.

– Non gosto de posa!

Tinha um retrato de Mussolini e uma ceia de Cristo na sala de jantar e admirava vagamente a Rússia soviética.

Afirmava cusbindo:

– Sempre fui socialista, putana la madona!

E, como socialista, apresentou-se em Jurema a sua candidatura a Prefeito, cargo que vagava desde as transformações políticas de 30. – O Nicolauzinho? – diziam. – Ninguém sabe cortá um porco como ele!

– Senhor Prefeito! – saudavam

A mão gorda parava no ar. Num sorriso modesto o italiano baixote respondia:

– Imperfeito, imperfeito..." (I, 3, 86-87)

Adepto a todas as ideologias e ao mesmo tempo a nenhuma, Nicolau sempre opta pela via que mais o favorece, e a prova cabal de que tem habilidade para isso é a sua trajetória de colono a banqueiro, de explorado a explorador. Sua figura pode ser definida como uma fusão de duas caricaturas bastante conhecidas: a do capitalista da iconografia socialista e a do imigrante italiano tosco.

Além dessas personagens mais intimamente ligadas ao destino dos Formoso, a caricatura também atingirá inimigos do povo em geral, entre os quais os mais destacados são os integralistas, japoneses e clérigos.

O traço dominante na caricaturização dos primeiros é a empolgação, que se baseia na ideologia do respeito máximo à Ordem e ao "Chefe" Plínio Salgado. Este é posto de fato em cena apenas uma vez no romance: no fragmento em que ele aparece na casa de Leô, em reunião entre seus adeptos. A composição da cena deixa claro que seu ar empolado esconde um vazio de idéias, o que é demonstrado sobretudo pelo fato de ele não conseguir responder adequadamente a uma pergunta de Jack de São Cristóvão.

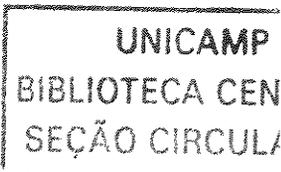
"No *hall* vistoso, aquela assembléia disparatada ouvia o homem escaveirado e triangular, uma mecha de cabelo caído sobre a testa, o olhar magnético e vago, que dois camisas-verdes ladeavam, altos e truculentos.

– É a deliquescência que nós combatemos! A dissolvência trazida pela peste vermelha. Havemos de salvar o Brasil, custe o que custar! Pra isso contamos com duas forças: o espiritualismo e a brasilidade...

Jack de São Cristóvão pediu licença para dar um aparte. A cara vigilante e abatida do Chefe consentiu.

– Eu desejava saber se as normas intelectuais do Integralismo estão fora ou dentro da encíclica *Rerum Novarum*...

Plínio Salgado concentrou-se de novo. Uma voz de baixo exclamou a seu lado:



– O Chefe está cansado de falar. de discutir. Passou a noite organizando a milícia... escrevendo...

Mas o interpelado respondia fazendo calar-se o companheiro com um gesto:

– Fora e dentro!” (II, 6, 213).

Nesse e em outros momentos, a idolatria que lhe rendem seus seguidores abafa sua fraqueza, como ocorre também na Batalha da Praça da Sé, em que estes o protegem do perigo oferecido pelos seus adversários:

“Para a chefia Integralista haviam afluído as colunas disparatadas dos camisas-verdes. E os maiores do partido mal continham a onda que reclamava lá fora a presença de Plínio Salgado. Um homem gritou com a voz de trombone:

– A vida do Chefe é necessária à causa! O Chefe não pode se arriscar!” (II, 6, 245).

Quanto aos japoneses, não há praticamente nenhuma diferença entre os indivíduos que compõem o grupo no que toca às características morais que lhe são atribuídas: eles seriam traiçoeiros e dissimulados, agindo sutilmente em favor de seus objetivos, e fechados em sua cultura e em seu grupo, não se integrando à vida brasileira. Além disso, o fato de o narrador sempre dar indícios de que seriam altamente organizados quanto à ocupação de terras mostra a adesão do autor implícito à tese de que eles estariam, na verdade, a serviço de um plano imperialista do governo japonês. Quanto ao clero, já se notam diferenças entre seus membros, mas há que se notar que os que ocupam as mais altas posições hierárquicas (como Dom Luna, Monsenhor Palude, Monsenhor Arquelau) são todos caracterizados como ambiciosos, corruptos e imorais, numa representação bastante próxima à que se vê em murais como *Noite dos Ricos* e *O México de Hoje e Amanhã*. Na cena abaixo, esses defeitos se mostram de modo contundente, e não sem uma alta dose de simplificação:

“Da poltrona abacial, Monsenhor Arquelau Moreira fez levantar-se o padre do genuflexório de madeira em que permanecia.

– Está absolvido...

O vigário de Jurema ficou parado e quieto como uma estampa espanhola no escuro daquele quarto que tinha as janelas altas cerradas. Estavam no Palácio São Luís, sede arquiépiscopal de São Paulo, onde José Beato viera a chamado.

– Mas te condeno à penitência de trazer o dinheiro da divorciada.

Depois de um silêncio, o padre murmurou:

– Que força tenho eu?

– Utilize a força que ela encontrou em você...

– Não achou nada em mim senão o caminho da redenção...

Monsenhor Arquelau fitava-o. Sua cara de abutre adquiriu um súbito interesse nos olhos de ardósia.

- Você quer dizer que não pode utilizar essa paixão para beneficiar a Igreja? Você se esquece do exemplo que deu o Infante Cardeal Dom Henrique, casando-se, chegando a se casar?
- A paixão que ela me inspirou foi a paixão do dever.
- Você quer negar que a ama depois da confissão?
- (...)
- Se quer discutir publicamente os meus pecados, repita o que. Que evitava até o pensamento dela. Porque sabia que era impossível, que era pecado...
- Você quer que eu acredite na castidade de um onanista?
- (...)
- Se eu pecasse contra a castidade, não poderia celebrar a santa missa, não poderia batizar.
- Você quer dizer que o dinheiro de Dona Ludovica não virá... Recorro a você porque já tirei o que pude.
- Virá o que ela der voluntariamente...
- Pois eu te condeno, imbecil, em nome de Deus, a arrancar esse dinheiro de que Roma precisa. Ou te excomungo e suspendo de ordens... O Santo Padre me dará toda a razão. Só você ignora que a Igreja hoje é um Banco. É a opinião do seu bispo. Traga o dinheiro dos Abramonte ou eu te escorraço da Igreja". (II, 6, 225-227)

Essa passagem evidencia que a crítica ao clero não é uma crítica à fé católica, apesar de ficar claro em outras passagens o caráter anestésico das religiões³¹. O que mais se condena aqui é certamente a sedução dos sacerdotes corruptos pelo dinheiro, visto como objetivo maior, que suplanta os princípios religiosos. O desejo do capital é, aliás, o traço comum aos personagens que são classificados como exploradores, entre os quais estão os que acabamos de comentar, cujos vícios são sempre salientados.

Tendo em mente os casos de composição caricatural que analisamos nesta seção, vemos, portanto, que os traços a serem acentuados nos personagens são escolhidos em função da imagem que se quer transmitir deles ou dos grupos a que estão ligados, a fim de se provocar o repúdio ou a solidariedade. Os critérios para essa escolha evidentemente procuram estar em conformidade com a ideologia política que orienta o romance, além de se basearem também na visão particular que Oswald tinha dos indivíduos com que se relacionava.

³¹ É possível notar críticas também ao espiritismo, que parece mais rebaixado que o catolicismo na visão do narrador, porque se atacam seus princípios e não simplesmente a forma como é instrumentalizado.

CAPÍTULO 4

A PROPOSTA DE ROMANCE MURAL EM PERSPECTIVA – CONCLUSÃO

A análise feita nos capítulos anteriores permite-nos agora sintetizar a proposta de romance mural a que Oswald se dedicou por mais de dez anos. Para isso, retomaremos um ponto apenas brevemente comentado no item 3.1 e que se encontra no cerne da concepção do “mural” para o autor de *Marco Zero*: o aspecto pedagógico da obra artística ou literária.

Se no seu primeiro artigo sobre Portinari, em 1934, o escritor já identificava na configuração das figuras do *Mestiço* e do *Preto da Enxada* a vontade de transmitir um “ensinamento mural” que, mostrando a exploração do trabalhador, servisse como “matéria prima da luta de classes”¹, em textos posteriores a mesma relação entre educação política e arte mural se mantém e se explica melhor. Aliás, é recorrente a tese de que o caráter pedagógico está na natureza social da pintura, que desde o seu surgimento teria servido à transmissão de conhecimentos no interior de aglomerados humanos e entre eles. Em “O Intelectual e a Técnica”, de 1943, Oswald busca reforçar essa noção lembrando o papel das manifestações pictóricas nas civilizações antigas:

“Desconhecer a função pedagógica da pintura é ignorar que ela foi o primeiro alfabeto e que sua compreensão para a massa continua instantânea, próxima e direta. Ela foi a fixadora dos primeiros aspectos que interessaram o homem da caverna na caça e na luta, pelos seus primeiros espaços. A mitologia e a história tiveram nela a sua razão educadora inicial, no Egito, em Knossos e Micena. Religiosa e decorativa na Índia, na Pérsia e na Mesopotâmia, ela foi a companheira prestigiosa da marcha ética dos deuses”².

A mesma idéia já havia sido exposta na conferência intitulada “Elogio da Pintura Infeliz”, pronunciada no II Salão de Maio, em 1938, e na palestra “O Burguês Infeliz Criador de Pintura”, do mesmo ano. Ambos os textos baseiam-se no traçado de um percurso histórico composto de fases definidas com referência no grau de proximidade entre o artista e o corpo social – relação esta que se estreitaria de acordo com a intenção pedagógica presente na obra de arte. Sendo assim, se até a Idade Média Oswald identifica a

¹ ANDRADE, Oswald de. “O Intelectual e a Técnica”. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 18 set. 1943.

predominância de propósitos coletivistas na criação artística, a partir do Renascimento ele destaca mudanças nesse quadro:

“A pintura deixou a sua função pedagógica de cartaz de um ciclo quando, na Renascença, abandonou os temas sacros e apeou-se das paredes das basílicas”³.

Mais uma vez é nítida, na passagem acima, a vinculação entre a finalidade educativa da arte e a eleição do mural como suporte e meio de exposição, além, é claro, do destaque dado à escolha de temas que sirvam ao propósito de ligação social. É por isso que Oswald vê no anonimato da Gioconda “o pórtico da era individualista”⁴; a partir desse “primeiro sorriso burguês”,⁵ seria crescente o afastamento entre o artista e a coletividade, processo que teria seu ápice no século XIX, com a consolidação da burguesia no poder.

“Os princípios egoístas da liberdade individual separam o mundo da concorrência em setores antagônicos. Está criado o mercado mundial. O artista é abandonado aos seus próprios recursos. *Laissez faire, laissez passer*”⁶

Como resultados dessa exclusão o autor aponta a evasão para o exótico, para o pitoresco, para o impressionismo e a rebeldia contra os salões oficiais. Surgiria, dessa forma, o que ele chama “pintura infeliz”, cujo qualificativo seria explicado pela impossibilidade de realização plena da arte nas condições que são dadas ao artista, destituído do seu papel primordial:

“Não podendo realizar-se na sua função harmônica de guia e mestre social nem explicar o ciclo que repudia, nele se entumula e se analisa. Que podia realizar o artista com sua pré-ciência intuitiva, com o seu sentimento de dignidade criadora, senão recusando-se a fazer o retrato apologético de uma sociedade de arrivistas e corsários garantidos pelo Estado?”⁷.

Segundo Oswald, essa resistência do pintor seria sinal da ruína de uma era, após a qual a arte passaria a reencontrar seu lugar próprio, inclusive retornando aos temas sociais e à expressão de anseios coletivos:

² ANDRADE, Oswald de. “O Pintor Portinari”. *Apud* FABRIS, A. *Portinari, Pintor Social*. pp. 85-86. (Ver citação no item 1.1.)

³ ANDRADE, Oswald de. “Elogio da Pintura Infeliz”. In: *Estética e Política*. pp. 146-147.

⁴ *Idem*, *ibidem*. p. 147.

⁵ ANDRADE, Oswald de. “O Burguês Infeliz Criador de Pintura”. In: *Estética e Política*. p. 156.

⁶ ANDRADE, Oswald de. “Elogio da Pintura Infeliz”. In: *Estética e Política*. p. 147

“Com os pintores mexicanos aparece o sentimento do trabalho, a semana de quarenta horas. Káthe Kollwitz dá o sentimento da greve e do desespero. Com Lasar Segall vem o sentimento da perseguição, da migração e do *progrom*. Dessa arte de propaganda dos elementos sociais do futuro faz também parte o cartaz que luta, ao lado dos aviões de caça e dos gases mortíferos, por reivindicações antigas e caras à humanidade. É também a gravura e o volante”⁸.

Todas essas formas de arte pictórica, mesmo que em sua maioria não sejam expostas em paredes de prédios públicos, poderiam se classificar como murais, de acordo com o ponto de vista de Oswald, por terem em sua essência a disposição para o ensinamento, para a comunicação com a sociedade, e não a tendência à introversão, que seria característica da “pintura infeliz”⁹; seriam manifestações artísticas que não só versariam *sobre* o que se toma como “povo”, mas, acima de tudo, procurariam chamá-lo e fazer com que ele participasse da reflexão proposta, o que, por si só, já seria um passo rumo à transformação social.

Se o autor de *Marco Zero* procura atribuir essa tarefa também ao romance, é porque entende que ele, apesar da profusão da fase do individualismo burguês, destina-se a um objetivo mais amplo do que o de simplesmente servir como portal de evasão da realidade concreta através da projeção do leitor nos heróis. Para Oswald, “o romance e a pintura participam do comício”¹⁰, ou seja, são veículos por meio dos quais grandes discussões sociais se disseminam; por isso, discorda da previsão sobre o desaparecimento futuro do romance, reforçada no início da década de 40 no Brasil pelo sociólogo francês Roger Caillois, autor de *Sociologia do Romance*:

“No desenvolver de seu curioso caminho, Caillois imprime ao romance burguês um caráter definitivo que não tem. Justamente o *Ulisses* é um marco onde termina o romance da burguesia, pois aí, num dia coletivista e mural, seus heróis destroçados não são mais de modo algum “os mandatários da própria debilidade ao país da força”. Como não o são n’*A Montanha Mágica*, onde o episódio

⁷ Idem, *ibidem*. p. 148.

⁸ Idem, *ibidem*. p. 152.

⁹ É importante esclarecer que Oswald não deixa de reconhecer o valor do que classifica como “pintura infeliz”, que teria constituído “um grande protesto secular, de Cézanne aos surrealistas”. (ANDRADE, Oswald de. “Salada Russa”. Coluna “Feira das Sextas”, 27/08/43). Nesse sentido, porque seria também revolucionária, o escritor não a opõe propriamente, nos seus artigos, à pintura mural, “triumfante”. Em *Chão*, a contraposição de ambas é feita num diálogo entre Jack de São Cristóvão e Carlos de Jaert, em que o primeiro defende a arte de Cézanne, Van Gogh, Signac, Picasso e outros dizendo que souberam retratar a perda da unidade do homem, e o segundo coloca-se a favor da pintura centrada no povo, que seria “ilustração da vida”, declarando que “fora da pintura social só há burguesia e besteira” (II, 4, 147-151). Logicamente, a intenção do autor ao construir um debate em que as duas posições são tomadas pelos personagens como antagônicas não seria reforçar a idéia de que o são de fato, mas levar a refletir sobre as propostas de ambas, além de enriquecer o panorama dos anos 30 com esse debate estético.

¹⁰ ANDRADE, Oswald de. “Salada Russa”. Coluna “Feira das Sextas”, 27/08/43.

pessoal desaparece sob o inventário cultural de todo um século. Esses afrescos são suficientes para mostrar que o caminho do romance está mais que aberto na direção do futuro e o romance, retomando sua função pedagógica, está longe de se estiolar e perecer¹¹.

Com essas palavras escritas no ano de publicação de *A Revolução Melancólica*, Oswald deixa claro que aplica ao romance a mesma relação que estabelece no campo da pintura entre o caráter mural da obra e a sua função pedagógica. Sendo assim, se promete ao público um romance mural sobre a sociedade paulista da década de 30, é porque pretende que o “comício de idéias” não seja tomado apenas como pano de fundo para a narração da trajetória decadente dos Formoso, eixo principal da narrativa, mas que constitua a própria essência do panorama da época e também um fato que estimule o leitor a voltar a atenção para questões que permeiam e permeiam a sua história. Daí a importância, para o projeto, de abordar um período marcado por fortes turbulências nos setores econômico, político e social, capazes de reavivar as vozes dos diversos grupos por elas afetados e que forçosamente se envolveram no debate. Dessa forma, o mural se delinea no entrecruzamento dessas vozes dissonantes, as quais permitem, através da percepção de suas diferenças, apreender de forma mais abrangente, mesmo que fragmentariamente, o perfil que Oswald imprime à sociedade paulista após a crise de 1929.

Essa multiplicidade de vozes, a diversidade de focos de ação e a exploração da simultaneidade sustentam a concentração de efeitos do passado e projeções do futuro no presente da narrativa, extrapolando a dimensão cronológica dos acontecimentos, o que, inclusive, atende ao desejo do escritor de levar o leitor a visualizar determinadas relações entre os fatos – relações estas que, quando não apoiadas nos recursos citados, são explicitadas em intervenções do narrador ou nas reflexões dos personagens que servem como porta-vozes do autor, conforme verificamos nas análises apresentadas nos capítulos anteriores. A dissolução de limites de tempo, que, aliás, é própria da modernidade, constitui também característica recorrente nos trabalhos dos muralistas mexicanos, que comumente justapõem uma série de cenas que se comunicam e reforçam assim, através da representação de um tempo espacializado, a mensagem a elas subjacente. Isto pode ser facilmente percebido nos murais que formam o ciclo *A História do México* (figs. 1 a 3), dentre os quais havíamos destacado, desde o início do capítulo 3, *O México de Hoje e*

¹¹ ANDRADE, Oswald de. “Posição de Caillois”. In: *Ponta de Lança*. p. 78.

Amanhã por ter vários pontos de contato com *Marco Zero*, a começar pelo propósito de dar indícios de mudanças futuras a partir de uma visão sincrônica de uma sociedade composta de grupos que diferem entre si sobretudo pela situação econômica e posição ideológica. É por isso que agora tomaremos esse mural como referência para concentrar nossos comentários sobre a pintura desenvolvida pelos mexicanos.

Especificamente quanto às relações entre as cenas e também os elementos que as compõem, algumas observações já foram feitas no capítulo anterior, quando notamos, por exemplo, que, ao dirigirmos o olhar da parte direita inferior do mural até a parte central superior, é possível perceber um movimento que vai da total submissão do trabalhador à sua libertação projetada no futuro, passando por uma série de conflitos com seus opositores, o que mostra que, apesar de cada núcleo de ação conter um significado, este se amplifica em contato com os demais. Entre as cenas protagonizadas por trabalhadores e as que retratam a elite, há um corte mais brusco, mesmo porque ao redor destas últimas o artista pintou uma estrutura formada por canos metálicos e paredes de concreto, que representam as barreiras existentes entre as classes. Para explicitar como o mundo isolado dos que detêm o poder é dependente da população que o rodeia, a solução encontrada pelo pintor foi retratar quatro canos maleáveis que servem de vasos comunicantes entre uma cena em que pessoas de aparência humilde depositam moedas em uma caixa colocada à frente de uma igreja com a imagem da Virgem de Guadalupe, padroeira do México, e as cenas contidas nas células contornadas por metal e concreto, nas quais se vêem banqueiros americanos ao telefone, uma reunião do presidente Calles com um militar e um sacerdote, um grupo com pessoas da imprensa e uma festa da elite. Essas conexões entre os focos de ação revelam que, embora Rivera não os tenha disposto de modo a compor uma narrativa linear, o que permite uma maior flutuação do olhar do espectador pelas diversas cenas, isto não significa que não haja uma sintaxe que reja a estruturação do mural, a qual se baseia no corte e na montagem de fragmentos.

Esses recursos, que foram bastante estudados e empregados pelo cineasta Sergei Eisenstein, chamam a participação do espectador para a interpretação do significado formado pela superposição dos componentes da obra, o que, segundo Oswald, ajudaria a definir a sua função pedagógica. Pela análise feita de *Marco Zero*, foi possível perceber, seja entre fragmentos seja no interior de fragmentos, que se demanda do leitor a capacidade

de “ler” significados implícitos, como vimos, por exemplo, nas cenas referentes à partida de combatentes para a Revolução de 32, organizadas de forma a contrariar as expectativas positivas iniciais, ou na cena que mostra Leonardo Mesa e Lírio em uma assembleia de um sindicato, em que os cortes resultantes da contínua mudança de foco do olhar do narrador indicam a confusão reinante no local.

Um ponto importante a frisar aqui é que, principalmente em obras pautadas por posições ideológicas marcadas, o leitor ou espectador não *cria* sentidos para preencher os hiatos entre os planos da montagem, mas os *descobre* a partir de indícios – mais ou menos evidentes – das intenções que guiam a escrita ou a pintura. Tais indícios, conforme observamos, muitas vezes são dados por recursos estéticos em grande parte escolhidos justamente por sua constante associação a representações que se constroem a partir de determinadas convenções, como as da tradição revolucionária, nos casos em questão. Para reforçar as semelhanças entre o romance de Oswald e os murais, nos quais esses recursos são freqüentes, podemos lembrar novamente alguns deles utilizados por Rivera em *O México de Hoje e Amanhã* e que são comuns a *Marco Zero*.

É o caso do destaque dado a certos personagens através da impressão de grandes dimensões a suas figuras, como se verifica, por exemplo, em relação ao operário de braços abertos que se sobressai na cena retratada no canto superior direito do mural de Rivera, o que o caracteriza como líder da multidão que o rodeia. O mesmo já dissemos da Miguelona, que comanda trabalhadores rurais, porém, sem preocupações coletivas, e se agiganta especialmente quando enfrenta seus opositores na luta pela terra. Esse alargamento de dimensões físicas, tanto na pintura mural quanto no romance, sugere o potencial revolucionário do trabalhador e, portanto, baseia-se na projeção do futuro no tempo presente.

Também a aplicação de certos traços caricaturais a alguns personagens – sobretudo da elite – constitui prática constante nos murais e na iconografia socialista de modo geral. Em *O México de Hoje e Amanhã* não são tão ampliadas, como em outros trabalhos do artista, as distorções nos traços físicos entre os personagens detentores do poder econômico e político, mas seu uso pode ser exemplificado pela figura do sacerdote prestes a beijar uma prostituta ou pelo perfil do poderoso banqueiro J. P. Morgan, que se encontra reunido a outros capitalistas mas cuja face é ocultada por um dos canos metálicos que deixa aparecer

somente seu nariz e sua testa sobressalentes, além da parte superior da cabeça, sem cabelos. Já em *Marco Zero*, vimos que tanto alguns trabalhadores rurais quanto indivíduos da elite ou próximos dela, bem como estrangeiros, sobretudo japoneses, recebem, por vezes, alguns traços caricaturais, mesmo que não constituam propriamente caricaturas (ou seja, que não fiquem presos ao nível da singularidade, conforme diria Lukács); contudo, nossa análise pretendeu mostrar que as distorções, conforme as características que tomam, qualificam os personagens de modo a provocar reações diferentes, de piedade para com os primeiros e repulsa quanto aos demais.

Outro recurso é o uso de cores e elementos simbólicos, que também contribuem para a representação da idéia de que uma futura revolução proletária já germina no presente. É por isso que Rivera pintou o grande Sol de raios vermelhos na parte superior central de *O México de Hoje e Amanhã* ou as bandeiras vermelhas, dentre as quais se destaca a maior delas, localizada acima da figura do líder operário e atrás das mãos que se erguem segurando uma foice e um martelo, objetos que se cruzam formando o símbolo presente na bandeira soviética. Essas ferramentas não aparecem em *Marco Zero*, mas o Sol, a cor vermelha e suas complementares e as bandeiras marcam em geral momentos que envolvem a efetivação, a possibilidade ou ao menos o desejo de reação dos trabalhadores às forças consideradas contrárias a eles pelo pensamento comunista, conforme verificamos, por exemplo, logo na abertura de *A Revolução Melancólica*, com a focalização do momento em que Pedrão repõe uma cerca a seu lugar (I, 1, 19) ou no fragmento que mostra o encontro de um grupo de proletários em manifestação com um outro, de integralistas (I, 4, 130), ou ainda na cena em que Linda Moscovão, durante o trabalho na fábrica, reflete sobre as dificuldades que os comunistas enfrentarão no caminho para a concretização da Revolução Proletária.

Por fim, lembramos a construção de imagens alegóricas, muitas vezes apoiadas no emprego das cores e elementos simbólicos. O próprio Sol do mural de Rivera que tomamos como referência é componente de uma imagem alegórica que envolve os elementos ao seu redor: à frente, a trindade revolucionária formada por um camponês, um soldado e um operário, junto aos quais Marx segura com a mão esquerda um cartaz com seus escritos enquanto aponta, no canto superior esquerdo do mural, uma cidade em harmonia, que se opõe ao cenário de lutas do canto superior direito. Não é difícil deduzir que a composição

visa representar alegoricamente uma futura transformação do México através da Revolução Proletária pautada na filosofia de Marx. Seria o ponto culminante da história do povo mexicano retratada ao longo do ciclo de murais pintados no Palácio Nacional por Rivera. Quanto a *Marco Zero*, como já dissemos, há a mesma intenção de mostrar, através da narrativa de caráter histórico, que se está configurando uma situação revolucionária, a qual deverá levar à Revolução; porém lembramos que as indicações dessa projeção são bem menos explícitas do que em muitos trabalhos de Rivera, que, inspirado na experiência recente da Revolução Mexicana, apresentava uma revolução em curso. Oswald recorre com certa constância a imagens alegóricas, conforme mostramos ao comentar, por exemplo, a referência à aurora no início do romance (I, 1, 19) ou a cena em que “uma moça de cabelos revoltos”, em manifestação, é carregada sobre os ombros de dois operários, abre uma bandeira vermelha e se envolve nela (I, 4, 130).

Essas e outras passagens, com a utilização dos recursos citados ao longo deste trabalho, convergem para a representação alegórica de um processo histórico que se encaminharia para o socialismo. Não é por acaso que o primeiro volume se fecha com os seguintes versos de Lorca pronunciados pelo comunista Leonardo Mesa: “Que se cumpla la voluntad de la tierra / Que da sus fructos para todos” (I, 7, 260). Isso leva a crer que a determinação de Oswald em atribuir um caráter mural à sua narrativa foi motivada pela intenção de tornar especialmente fortes as relações entre o projeto estético do romance, baseado no uso de elementos bastante explorados em obras de linhagem revolucionária, e o seu projeto ideológico, que, conforme frisamos no segundo capítulo, era balizado tanto pelo desejo de indicar que a estrutura social característica do capitalismo apresentava fraturas que tendiam a crescer – o que demonstra concordância com as teorias do Partido Comunista – quanto pela sua experiência pessoal de burguês em dificuldades, que lhe possibilita transmitir também um ponto de vista próprio que escaparia à visão oficial do Partido e que confere, portanto, um maior realismo aos fatos narrados.

Compreender que a proposta de romance mural elaborada por Oswald tem em sua essência esses pontos fundadores constitui de acordo com nosso modo de ver, um ponto de partida muito importante para se estudar os resultados presentes na obra, pois significa analisar o romance segundo as suas próprias propostas, uma senda muito pouco explorada nas reflexões sobre *Marco Zero*, fato que nos motivou a escolher esse aspecto como centro

deste trabalho. Observamos que o caminho geralmente tomado pela crítica consiste em pôr os dois volumes da série em confronto com os trabalhos anteriores de Oswald, principalmente com aqueles que são tidos conjuntamente como o ponto máximo da sua criação, *Memórias Sentimentais de João Miramar* e *Serafim Ponte Grande*, com uma ênfase grande na diferença de resultados, mas sem tanto destaque quanto aos propósitos do autor de compor, de fato, um outro tipo de romance. É o que notamos, por exemplo, nas avaliações de Antonio Candido e Lucia Helena.

Antonio Candido, cuja crítica se mantém como a mais importante sobre *Marco Zero*, foi o primeiro a fazer uma avaliação mais detida do romance, num artigo de outubro de 1943 intitulado “Marco Zero”, que completava sua análise sobre os romances do escritor realizada em dois artigos anteriores, “Romance e expectativa” e “Antes de *Marco Zero*”, conjunto este reunido em 1945 no ensaio “Estouro e Libertação”. O ciclo de romances que Oswald há tantos anos prometia era esperado pelo crítico, na época, como uma nova fase na carreira do romancista que “resolvesse” o conflito entre as duas fases iniciais, marcadas pela publicação dos volumes da *Trilogia do Exílio* (*Os Condenados*, *A Estrela do Absinto* e *A Escada Vermelha*), de um lado, e pelo “par ímpar”, formado por *Memórias Sentimentais de João Miramar* e *Serafim Ponte Grande*, de outro lado. Dizia Antonio Candido:

“Estas duas linhas alcançam a sua síntese em *Marco Zero*, a cuja publicação estamos assistindo. Com efeito, *A Revolução Melancólica* já é um romance de orientação definitiva. Esfacelada a diretriz católica da primeira fase ante a rebeldia integral e anárquica da segunda, a terceira surge como síntese socialista”¹².

Com o encargo de ser solução conciliadora de experiências tão diversas do romancista, e não como resultado de uma nova proposta de guinada à esquerda na sua carreira literária, o primeiro volume de *Marco Zero* é avaliado com reservas pelo crítico, que, no entanto, diz continuar na expectativa de que os volumes faltantes cumpram a tarefa pendente, principalmente no que diz respeito à expressividade do estilo (que teria alcançado sua melhor forma em *Memórias Sentimentais de João Miramar*) e à composição da narrativa. Para Antonio Candido, em ambos os aspectos o romance seria marcado pelo abuso do fragmentarismo, que teria como uma de suas conseqüências o frágil desenvolvimento da psicologia dos personagens:

¹² CANDIDO, Antonio. “Estouro e Libertação”. *Vários Escritos*. p. 37.

“O livro é um bombardeio de pequenas cenas, muitas das quais providas da competente chave de ouro – processo bom para captar a multiplicidade e a simultaneidade do real, mas que afasta qualquer veicidade de aprofundamento psicológico. Esta técnica miudinha, este processo de composição em retalhos só serve para as visões horizontais da vida”¹³.

Pelo estudo que fizemos acerca do projeto *Marco Zero*, é possível afirmar que a profundidade psicológica não era realmente um ponto que Oswald pretendia privilegiar, justamente por ter a intenção de dar mais destaque às relações sociais do que às características individuais das personagens, tal como percebemos nas pinturas murais, em que os tipos fixados interessam sobretudo por serem representantes de um determinado grupo e por contrastarem com outros, o que significa que é no conjunto que eles adquirem maior sentido.

Mesmo quando um personagem tem sua história pessoal revelada com maiores detalhes, como, por exemplo, Lírio de Piratininga, o que em geral sobressai na sua constituição são os efeitos das condições dadas pelo lugar social que ocupa. O próprio Oswald confirmou o propósito de chegar a esse resultado na palestra proferida em 1938 no I Congresso Paulista de Psicologia, à qual já nos referimos brevemente no capítulo 2. Ao tratar da composição de Xavier, “a figura do pingente”¹⁴ e Veva, “a matriarca que perdeu o seu reinado”¹⁵, ele afirma que “são produtos não somente temperamentais mas também produtos sociais, levados um à esquisofrenia, outro a uma acentuação da paranóia, que nele larvava, pelos choques violentos de um mundo em crise”¹⁶. Os traços psicológicos das personagens contribuem, portanto, como elementos que ajudam a perceber sinais de desequilíbrio no conjunto social, não tendo grande importância para o projeto quando não servem a essa finalidade. É por isso que não julgamos, como Antonio Candido, que o fato de *Marco Zero* ser um “romance de tipos”¹⁷ represente uma falha de realização, mas um dos elementos constitutivos da concepção do romance, já que o próprio escritor o apresentava como um panorama da sociedade paulista abalada pela derrocada do café, o que implica, de fato, uma visão horizontal da vida.

¹³ Idem, *ibidem*. pp. 46-47.

¹⁴ ANDRADE, Oswald de. “Análise de Dois Tipos de Ficção”. In: *Estética e Política*. p. 58.

¹⁵ Idem, *ibidem*. p. 62.

¹⁶ Idem, *ibidem*. p. 58.

¹⁷ CANDIDO, Antonio. “Estouro e Libertação”. *Vários Escritos*. p. 49.

Quando o crítico dizia considerar a concepção do romance acertada, ao tratar desse ponto centrava sua análise na matéria escolhida pelo autor, no aspecto documental do projeto, enquanto nós pretendemos dar destaque ao fato de que a escolha de Oswald estava fortemente ligada à sua visão política, segundo a qual o desajustamento da sociedade era indício de uma nova ordem. Nesse sentido, o caráter fragmentário da obra, que, de fato, objetiva captar “a multiplicidade e simultaneidade do real”, reforça a impressão de desequilíbrio social. Esse fragmentarismo, que possibilita a entrada em cena de uma multidão de personagens – ponto também criticado por Antonio Candido no ensaio de 1945 –, permite que o narrador as acompanhe e inclusive ouça suas vozes pelos diversos locais a que são levadas em decorrência dos problemas que marcaram os anos 30. Vê-se assim que, ao utilizar esse procedimento estético, no qual estão envolvidos o corte e a montagem, o autor satisfaz um dos pontos do projeto ideológico.

Ao publicar o ensaio “Digressão Sentimental sobre Oswald de Andrade”, em 1970, Antonio Candido demonstrou ter feito uma nova reflexão sobre *Marco Zero*. A principal diferença em relação à análise anterior é que já não vê no fragmentarismo uma técnica inadequada para o tipo de romance que o escritor decidiu compor; a crítica agora volta-se para o fato de essa técnica não ter sido mais explorada:

“(…) penso, ao contrário, que se houvesse nele maior uso das técnica descontínuas o panorama social teria ficado mais convincente. O mal de Oswald foi ter forçado a sua natureza artística, sacrificando a composição sincopada em benefício das seqüências coesas. Um conflito prático, não teórico, entre um modo de ver unitário e a descontinuidade técnica, por falta de perícia em harmonizá-los”¹⁸.

O “modo de ver unitário” a que Antonio Candido se refere diz respeito à intenção do romancista de fazer com que os fatos narrados nos fragmentos atendessem à finalidade ideológica de mostrar a visão marxista do processo histórico. Para o crítico, a decisão de Oswald de fazer um corte horizontal na sociedade deveria levá-lo a centrar-se numa perspectiva sincrônica, em que seriam mostrados “diversos aspectos que não se vinculam necessariamente, e sobretudo não se condicionam reciprocamente”¹⁹; ou seja, o aspecto formal fragmentário deveria corresponder a uma visão também fragmentária, sem

¹⁸ CANDIDO, Antonio. “Digressão Sentimental sobre Oswald de Andrade”. *Vários Escritos*. p. 81.

¹⁹ Idem, *ibidem*. p. 82.

preocupação com a coerência diacrônica voltada ao favorecimento da visão de História que rege a composição:

“(...) em *Marco Zero* o pressuposto básico, a razão de cada fato, é o processo histórico, impondo uma representação da continuidade vertical, isto é, uma dimensão temporal que pesa na constituição da narrativa e se baseia no antes (as causas) e no depois (as conseqüências), atrapalhando a intenção estética de elaborar a descontinuidade horizontal do corte na sociedade”²⁰.

Ao analisarmos *Marco Zero*, certamente notamos interferências da intenção programática no projeto estético, como no caso da configuração em certa medida esquemática de grupos sociais a fim de representar a germinação de uma situação revolucionária. Isto, é claro, envolve o desejo de Oswald de projetar reflexos do eixo diacrônico, formado por determinada visão de uma história futura, sobre os fatos alinhados no eixo sincrônico; porém, não julgamos essa projeção problemática em si, mas sim a forma como ela se mostra em alguns aspectos, quando torna muito mecânico o comportamento de certo personagem ou o relacionamento entre alguns deles. A sobreposição dos eixos é constitutiva do próprio projeto de romance mural do escritor modernista, inspirado no recurso da espacialização do tempo histórico, tão explorado pelos muralistas. Além disso, quando se propõe a resgatar a história social dos anos 30 em São Paulo, Oswald não promete neutralidade ideológica. Assim, não se deve esperar que, no “comício de idéias” apresentado, todas as vozes tenham o mesmo tom e recebam o mesmo valor, já que o ponto de vista do autor não pretendia, e nem poderia, ser isento, bem como não o é o de Rivera ao compor, por exemplo, *O México de Hoje e Amanhã*, em que a infiltração da diacronia no corte horizontal da sociedade mexicana contemporânea é evidente.

O principal motivo que leva Antonio Candido a considerar negativamente a atitude de Oswald de sugerir, de forma mais ou menos direta, uma certa ligação entre os acontecimentos é o fato de tomar como referência para a sua avaliação uma fórmula que resultaria no “melhor Oswald”: “*Máximo de descontinuidade + máximo de sarcasmo-poesia = máximo de expressividade*”²¹. Concordamos que essa fórmula se ajusta bem aos livros que formam o “par ímpar” (*Memórias Sentimentais de João Miramar e Serafim*

²⁰ Idem, *ibidem*, p. 82.

²¹ Idem, *ibidem*, p. 86.

Ponte Grande), que se propunham ao sarcasmo e a um fragmentarismo impactante, que expressasse rebeldia contra padrões literários adotados no período anterior ao Modernismo; contudo, de acordo com nosso ponto de vista, aplicá-la a *Marco Zero* é vestir o romance com uma roupa que não foi talhada de acordo com suas medidas.

A crítica de Lucia Helena, que tem vários pontos em comum com a de Antonio Candido, sobretudo no artigo “*Marco Zero*: ‘sementeira... sangue... São Paulo’”, segue pelo mesmo caminho da comparação de *Marco Zero* com os romances que formam o “par ímpar”, inclusive quanto à questão da descontinuidade. Ela também aproxima o romance mural dos volumes da *Trilogia do Exílio*, indicando a existência, em ambos os casos, de um registro naturalista e de um discurso linear, que se esconderia com o emprego da técnica da montagem de fragmentos:

“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”²².

Esse “continuum” seria evidenciado pela “perspectiva moralista”, tomada pelo narrador, de “denunciar o capitalismo e a industrialização como forças maléficas que degradam uma sonhada organização social de propriedades incólumes”²³. Conforme frisamos anteriormente, Oswald não escondia seu objetivo de atribuir ao seu romance a função pedagógica, que, no seu ponto de vista, está intimamente relacionada ao caráter mural da narrativa. Se recorre à justaposição de fragmentos, não acreditamos que seja, portanto, para ocultar um discurso que o autor implícito revela de tantas formas, mas para abranger mais aspectos do panorama social segmentado em tantos espaços e, ao mesmo tempo, revelar o seu abalo. Da mesma maneira, se se vale de “situações ‘exemplares’”, julgamos que isto se deva, em parte, ao fato de elas integrarem o repertório da tradição iconográfica revolucionária na qual o autor se inspira.

Sem levar em conta o firme propósito de Oswald de construir um romance mural e sem perceber que isso traz implicações para o projeto estético e ideológico da obra, as escolhas do autor podem ser vistas pela crítica com um olhar muito mais severo, que

²² HELENA, Lucia. “*Marco Zero*: ‘sementeira... sangue... São Paulo’”. *Remate de Males*, Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem. Vol. 6, 1986. p. 40.

procure no tipo de narrativa praticado algo que não seria de sua natureza, como o sarcasmo, ou que veja como estranho algo que lhe seria próprio, como a perspectiva utópica, uma vez que os parâmetros são formados a partir de obras de propostas bastante diferentes, que não têm interesse social programático. Com esses comentários, não pretendemos elevar *Marco Zero* acima de suas limitações – muitas das quais identificamos nas nossas análises –, mas ampliar o campo de visão sobre o texto ao explorar uma perspectiva a que não se tem dado muita atenção.

Entre os críticos que se inclinaram a considerar de modo mais detido o que significaria o qualificativo “mural” atribuído ao romance, destacamos Antonio Celso Ferreira, que elaborou a tese de doutoramento intitulada *Um Eldorado Errante: São Paulo na ficção histórica de Oswald de Andrade*²⁴. Apesar de não tomar a questão como ponto central de suas preocupações, Ferreira parece ter sempre em mente o fato de o escritor modernista ter partido de uma proposta que não visava simplesmente aperfeiçoar detalhes das composições anteriores. O historiador deixa isso claro logo na introdução do texto publicado em livro, em que esclarece que a trilha que escolheu seguir não é semelhante a das críticas anteriores; ele se propõe a estudar o entrelaçamento entre ficção e história em *Marco Zero* e o faz sempre frisando os propósitos estéticos e ideológicos do autor, com mais interesse em analisar como eles fazem parte do documento constituído pela narrativa do que em sistematizá-los.

Quanto ao nosso julgamento sobre o romance mural, procuramos deixar claro ao longo deste estudo alguns acertos e pontos falhos, que na sua maioria estão relacionados à realização do projeto. Não vamos retomar toda a análise feita, mas restringirmo-nos ao que consideramos mais essencial para explicar grande parte dos problemas já identificados: a tendência de Oswald em deixar de lado, em alguns momentos, o dado concreto a partir do qual se propôs a trabalhar e resvalar para generalizações abstratas ou para o detalhe singular, o que leva, muitas vezes, a uma composição esquemática na construção do mural. Foi o que vimos, por exemplo, em relação a certas personagens, como o próprio Leonardo Mesa – que, apesar de ter dados biográficos em comum com o escritor, é pouco assentado na realidade e existe quase que somente como discurso –, ou figuras dotadas de certos

²³ Idem, *ibidem*, p. 41.

²⁴ FERREIRA, Antonio Celso. *Um Eldorado Errante: São Paulo na ficção histórica de Oswald de Andrade*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1996.

traços caricaturais que lhes acentuam os defeitos singulares. Em relação a algumas situações narradas, algo semelhante se passa, pois determinados conflitos como o dos caipiras em relação à posse da terra não são apresentados de forma tão concreta como o drama da decadência dos Formoso. Isso indica que tendem a ser melhor elaborados os elementos que não são completamente representados a partir apenas das formulações teóricas que guiaram o escritor na trilha do comunismo ou aqueles constituídos pela caricatura com base em determinado preconceito de classe (que mostra, por si só, um afastamento da realidade), mas aqueles assentados na construção do típico, cuja composição foi pautada também na experiência pessoal de Oswald, no que ele pôde observar ao seu redor, pois é o caráter concreto do dado histórico que deve ser mantido na representação da realidade coeva, por mais que o autor projete possibilidades de desenvolvimento futuro sobre ela.

Quanto a essas projeções, voltadas para a idéia do porvir da utopia socialista, vale reforçar a idéia de que não colidem com a concepção da descontinuidade do tempo presente, representada pelo caráter fragmentário da narrativa. Se a previsão de um futuro socialista supõe um olhar para algo que não se encontra efetivamente no eixo sincrônico, da contemporaneidade, isto se explica pelo fato de que a lógica da montagem, que constitui a sintaxe da narrativa, permite o imbricamento dos tempos, do presente e da utopia. Conforme demonstramos, a partir da justaposição estratégica dos fragmentos em que se representa o presente focalizado pelo autor, seus significados imediatos se transformam evidenciando, nas entrelinhas, a germinação de um ideal revolucionário cujo desenvolvimento é prenunciado para o futuro. Oswald pretendeu, dessa forma, transmitir a imagem do movimento da Revolução Brasileira não propriamente através da lógica da linguagem discursiva, mas da montagem a partir das imagens criadas pela narrativa mural. Assim, se em vários de seus textos anteriores o escritor utilizava a descontinuidade com a finalidade de se adequar ao caráter fragmentário do mundo moderno, em *Marco Zero* essa mesma intenção não está ausente, mesmo porque a imagem de uma sociedade em desconcerto tem grande importância no seu projeto; porém, a montagem na proposta de romance mural procura levar o leitor além da constatação da crise na medida em que, pela sobreposição de tempos, permite capturar o passado e o futuro no presente da narrativa, o

qual se apresenta como um tempo dinâmico justamente por revelar não apenas uma situação, mas sobretudo um movimento na História.

**CADERNO
DE
IMAGENS**

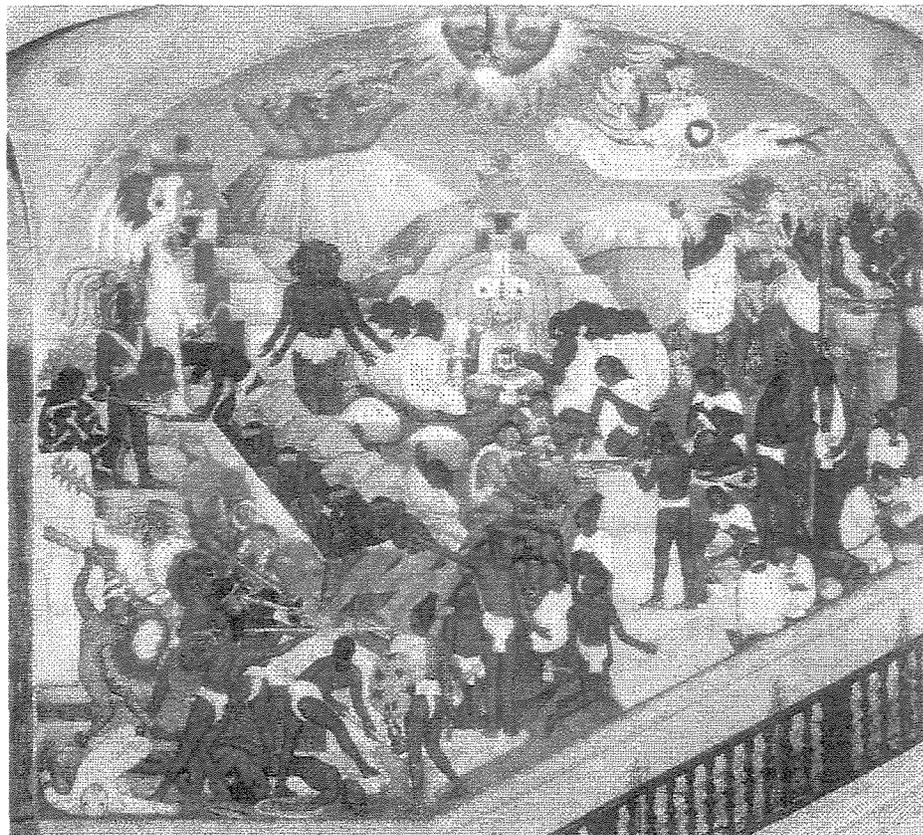
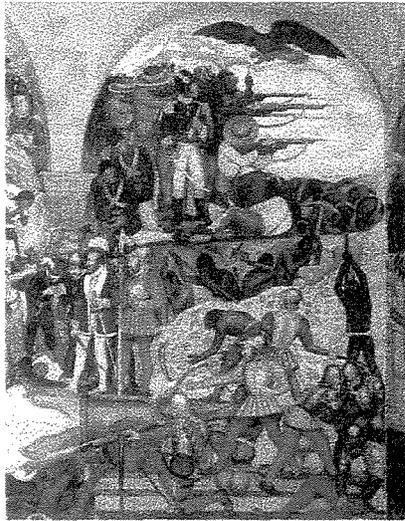


Fig. 1 – RIVERA, Diego. *O México Pré-Hispânico – O Antigo Mundo Indígena*. (do ciclo: *A História do México*). 1929-1935. Afresco. Palácio Nacional, Cidade do México.



2a)



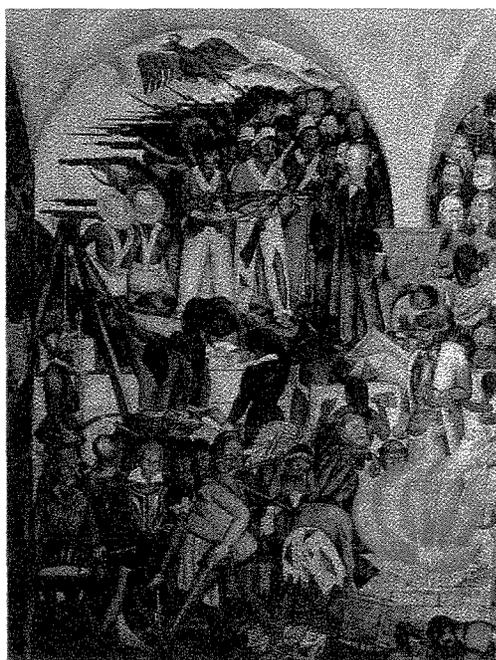
2b)



2c)



2d)



2e)

Figs. 2a a 2e – RIVERA, Diego. *Da Conquista ao Presente*. (do ciclo: *A História do México*). 1929-1935. Afresco. Palácio Nacional, Cidade do México.



Fig. 3 – RIVERA, Diego. *O México de Hoje e Amanhã*. (do ciclo: *A História do México*). 1929-1935. Afresco. Palácio Nacional, Cidade do México.

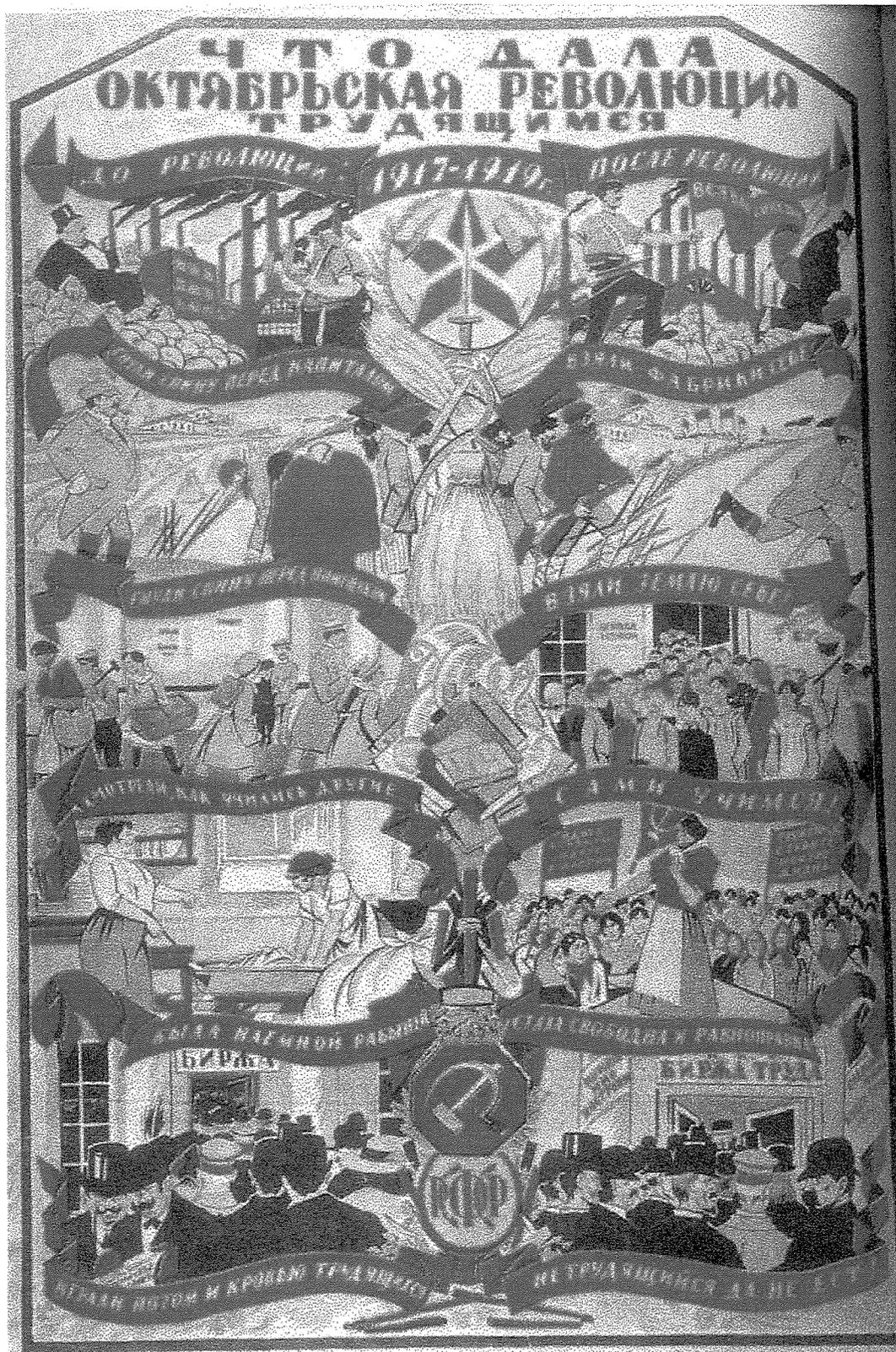


Fig. 4 – Artista desconhecido. *O que a Revolução de Outubro deu aos trabalhadores: 1917 – 1919: Antes da Revolução : Depois da Revolução: ...* – M.: Gosizdat, 1919 – Cromolitografia; 105x70.

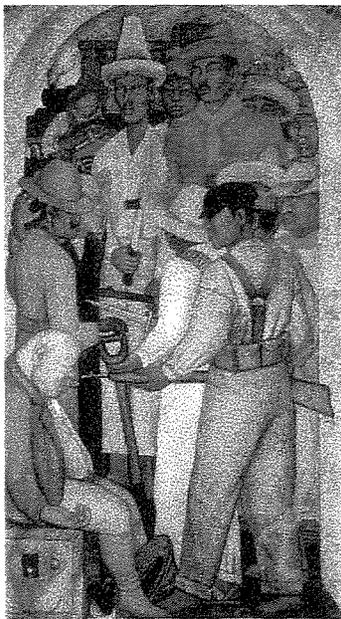


Fig. 5 – RIVERA, Diego. *Morte de um Capitalista* (do ciclo: *Visão Política do Povo Mexicano*).1928. Afresco. Pátio das Festas, parede sul. Secretaria de Educação Pública, Cidade do México.

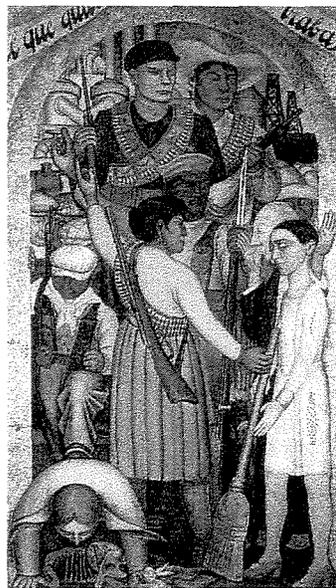


Fig. 6 – RIVERA, Diego. *Aquele que Quer Comer Tem que Trabalhar*. (do ciclo: *Visão Política do Povo Mexicano*).1928. Afresco. Pátio das Festas, parede sul. Secretaria de Educação Pública, Cidade do México.



Fig. 7 – RIVERA, Diego. *Noite dos Ricos*. (do ciclo: *Visão Política do Povo Mexicano*).1928. Afresco. Pátio das Festas, parede norte. Secretaria de Educação Pública, Cidade do México.



Fig. 8 – SIQUEIROS, David Alfaro. *Porfirio Diaz, Ministros e Cortesãs* (do ciclo: *Da Ditadura de Porfirio Diaz à Revolução*). 1957-65. Acrílica sobre madeira compensada. Museu de História Nacional, Sala da Revolução. Castelo de Chapultepec, Cidade do México.



Fig. 9 – SIQUEIROS, David Alfaro. *Os Revolucionários* (do ciclo: *Da Ditadura de Porfirio Diaz à Revolução*). 1957-65. Acrílica sobre madeira compensada. Museu de História Nacional, Sala da Revolução. Castelo de Chapultepec, Cidade do México.

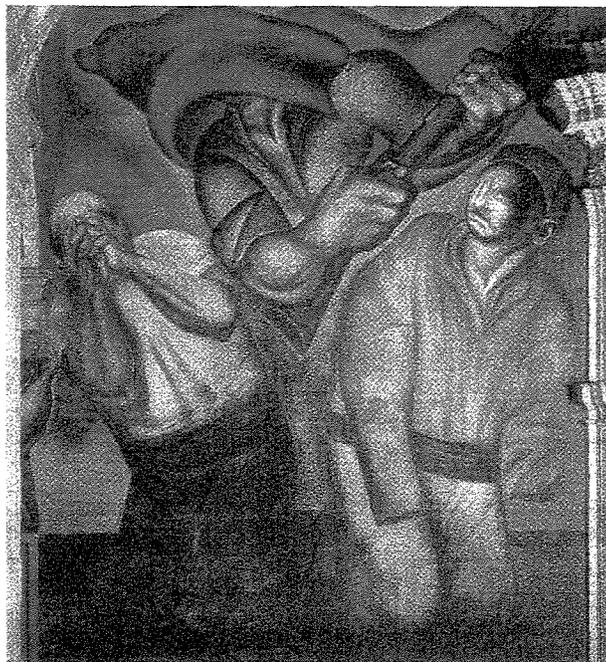


Fig. 10 – OROZCO, José Clemente. *Trindade Revolucionária*, 1923-1924. Afresco. Escola Nacional Preparatória, Cidade do México.

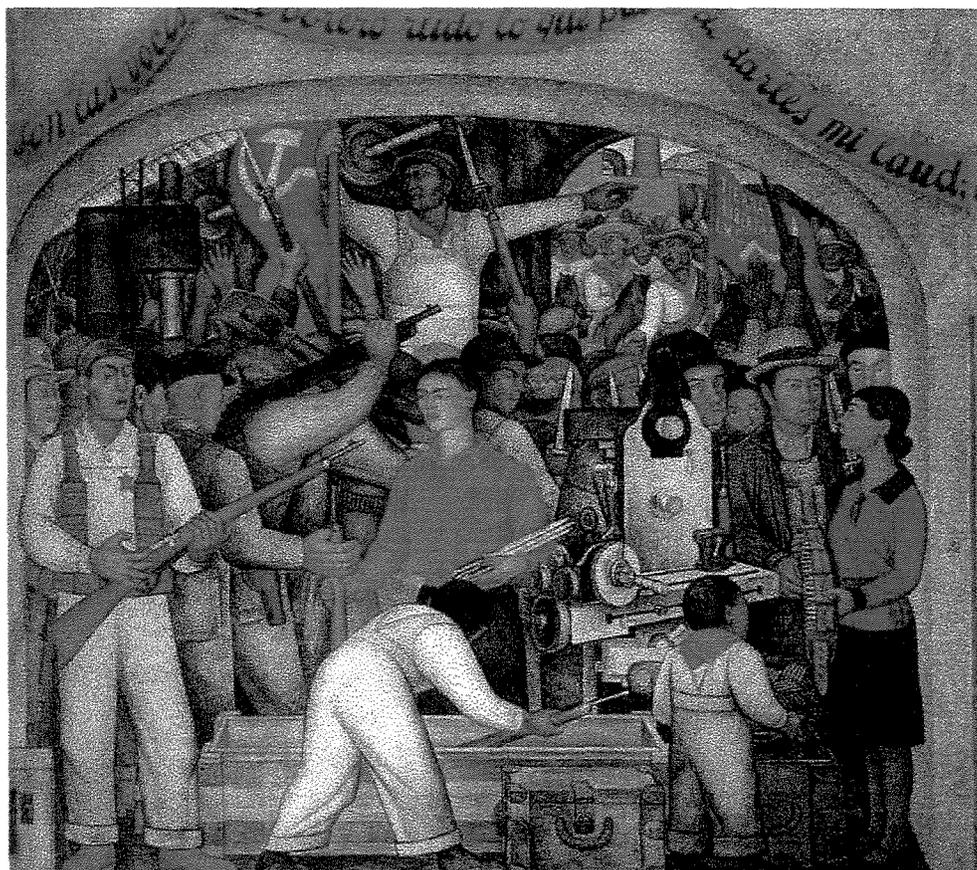


Fig. 12 – RIVERA, Diego. *O Arsenal – Frida Kahlo Distribuindo Armas* (do ciclo: *Visão Política do Povo Mexicano*). 1928. Afresco, 2,03 x 3,98 m. Pátio das Festas, parede sul, Secretaria de Educação Pública, Cidade do México.



Fig. 11 – OROZCO, José Clemente. *O Povo e seus Falsos Líderes* (do ciclo: *A Rebelião do Homem*). 1936. Afresco. Universidade de Guadalajara, painel central. Cidade do México.



A)



B)



C)

Detalhes do ciclo *A Rebelião do Homem*: A) canto entre o painel esquerdo (*Os Líderes*) e o painel central (*O Povo e seus Falsos Líderes*); B) vista parcial do painel central; C) canto entre o painel central e o painel direito (*As Vítimas*).

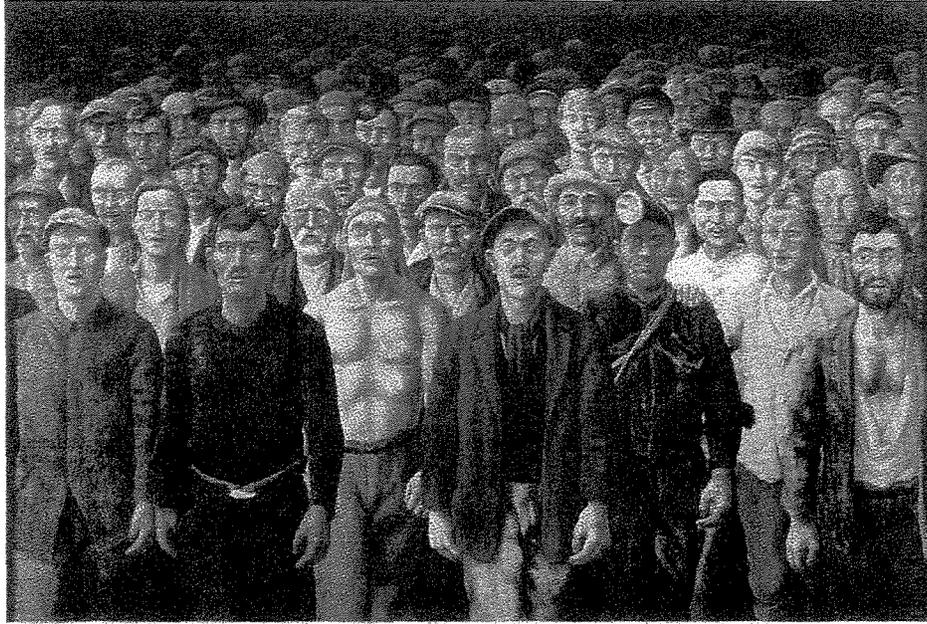


Fig. 13 – GRIEBEL, Otto. *A Internacional*. 1928-30. Óleo s/ tela. Berlim.



Fig. 14 – Artista desconhecido. *Junte-se ao Partido Comunista!* – M.: Gosizdat, 1920 – Cromolitografia; 68x86.



Fig. 15 – DELACROIX. *A Liberdade Guiando o Povo*. 1830. Óleo s/ tela. Museu do Louvre, Paris.



Fig. 16 – STRAKHOV-BRASLAVSKII, Adolf Iosifovich. *Mulher Liberada, Construa o Socialismo!* Kharkov: Proletarii, 1926. Cromolitografia; 91 x 64



Fig. 17 – MEUNIER, Constantin. *Mulher do Povo*. Escultura.



Fig. 18 – HOLTZ, Karl. *Gólgota*. 1919. Impresso em *Die Aktion*. Berlim.

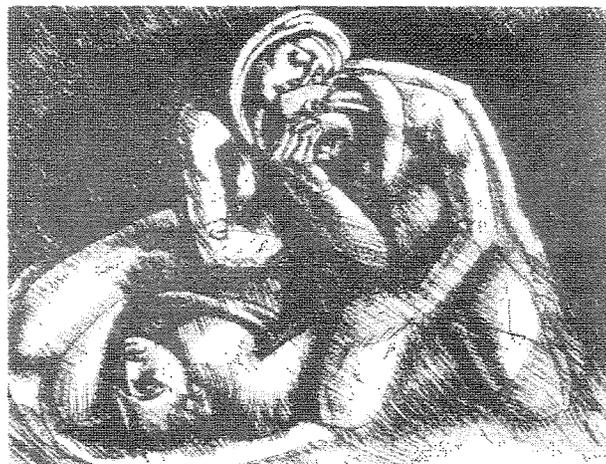


Fig. 19 – UITZ, Béla. *Karl Liebknecht assassinado*. 1919. Galeria Nacional Húngara, Budapeste.

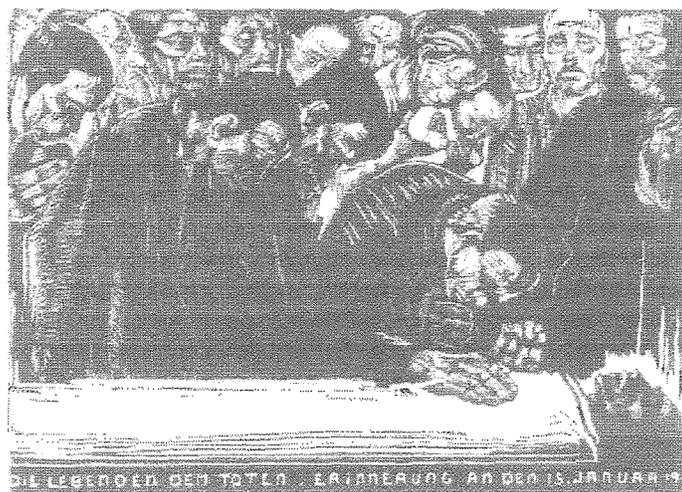


Fig. 20 – KOLLWITZ, Käthe. *Reverência a Karl Liebknecht*. 1919-20.

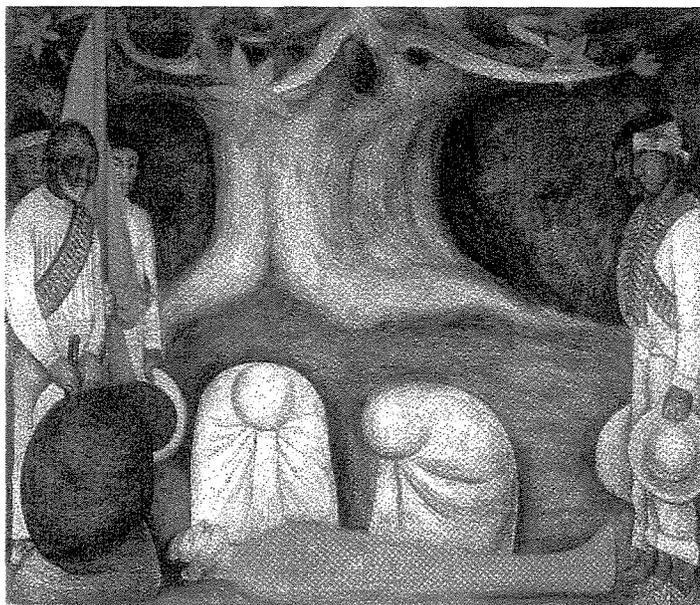


Fig. 21 – RIVERA, Diego. *A Renovação Constante da Luta Revolucionária* (do ciclo: *Cântico à Terra – A revolução social*), 1926-1927. Afresco, 3,54 x 3,57 m. Capela, parede oeste, Universidade Autônoma de Chapingo, Cidade do México.

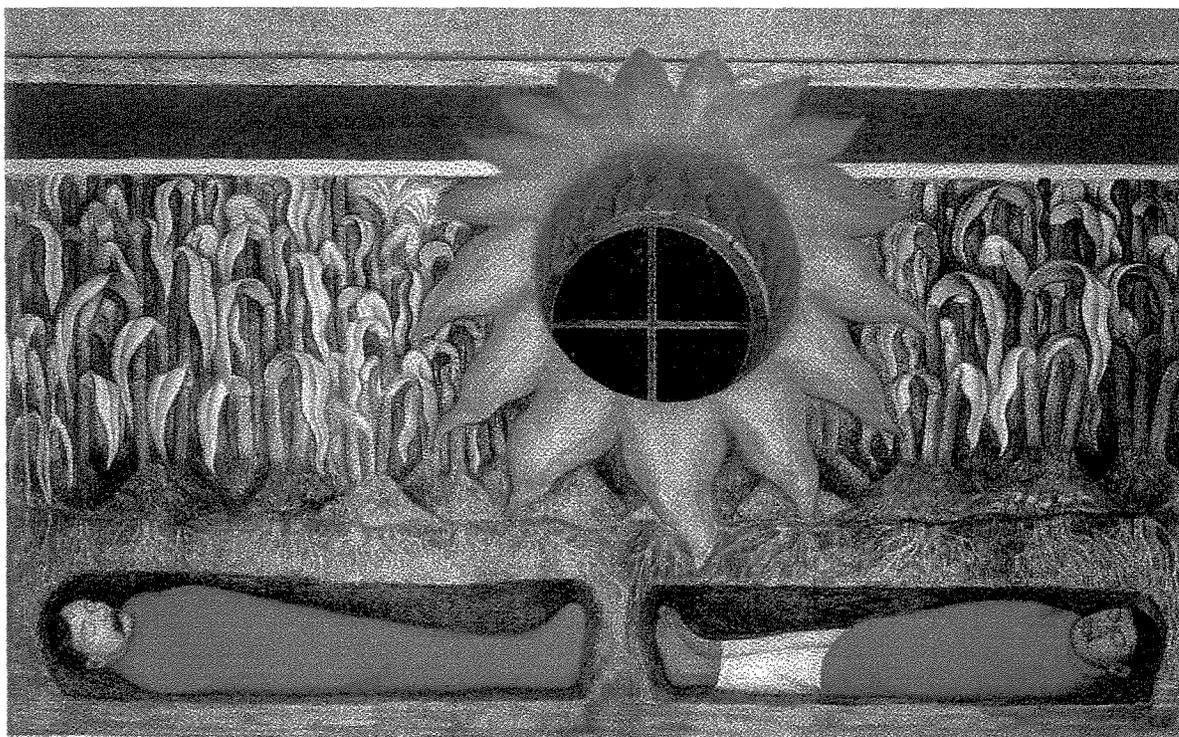


Fig. 22 – RIVERA, Diego. *O Sangue dos Mártires da Revolução Fertilizando a Terra* (do ciclo: *Cântico à Terra – A evolução natural*). 1926-1927. Afresco, 2,44 x 4,91 m. Capela, parede leste, Universidade Autônoma de Chapingo, Cidade do México.

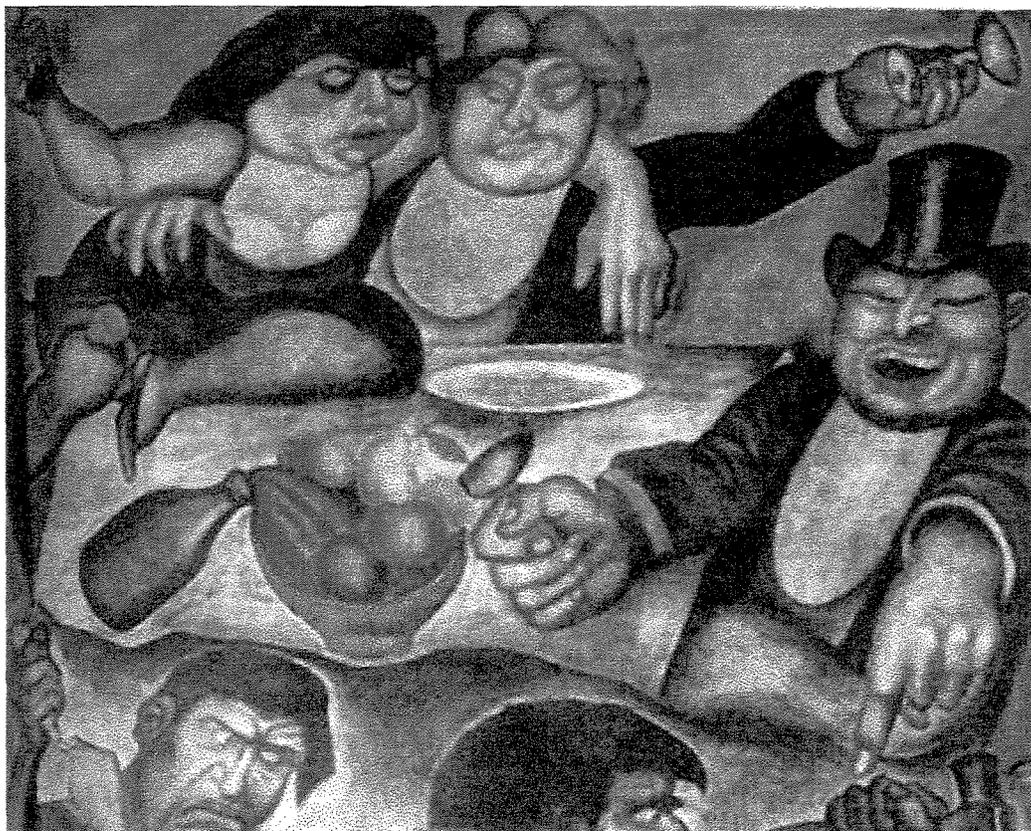


Fig. 23 – OROZCO, José Clemente. 1923. *O Rico Banquete enquanto os Trabalhadores Brigam*. Afresco. Escola Preparatória Nacional, Cidade do México.



Fig. 23a – Parte inferior de *O Banquete dos Ricos*.

Fig. 24 – POSADA, José Guadalupe. *Calavera de los Patinadores.*

Haciéndose a un lado vales,
si no quieren una soba,
la muerte no tiene iguales
cuando la arman con escoba.

Pescar quise a um germán la calavera
y me trajo a barrer el muy tronera.
Ni la muerte se escapa a sus rencores,
y aquí estoy entre mil patinadores.



Fig. 25 – POSADA, José Guadalupe. *Calavera Federal.*

General que fue de suerte
y mil acciones ganó
y sólo una la perdió
la que tuvo con la muerte;
nadie hay que al mirarle acierte
si fue un sabio o de tontera,
hoy es una calavera
con gorro en verdad montado,
y aunque esté condecorado
hoy ya no es lo que antes era.

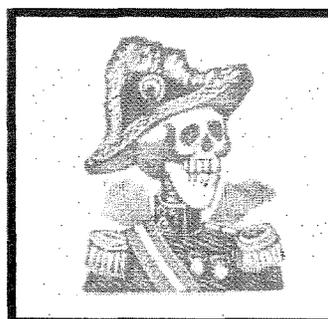
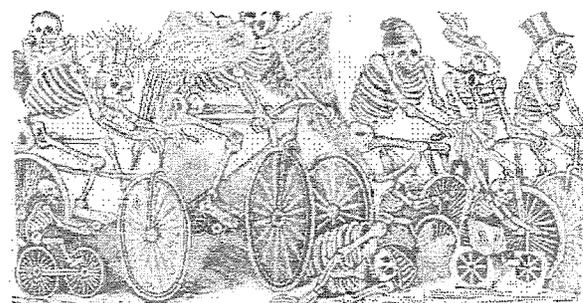


Fig. 26 – POSADA, José Guadalupe. *Los Periodistas.*

De este famoso hipódromo en la pista
no faltará ni un solo periodista.
La muerte inexorable no respeta
ni a los que veis aquí en bicicleta.



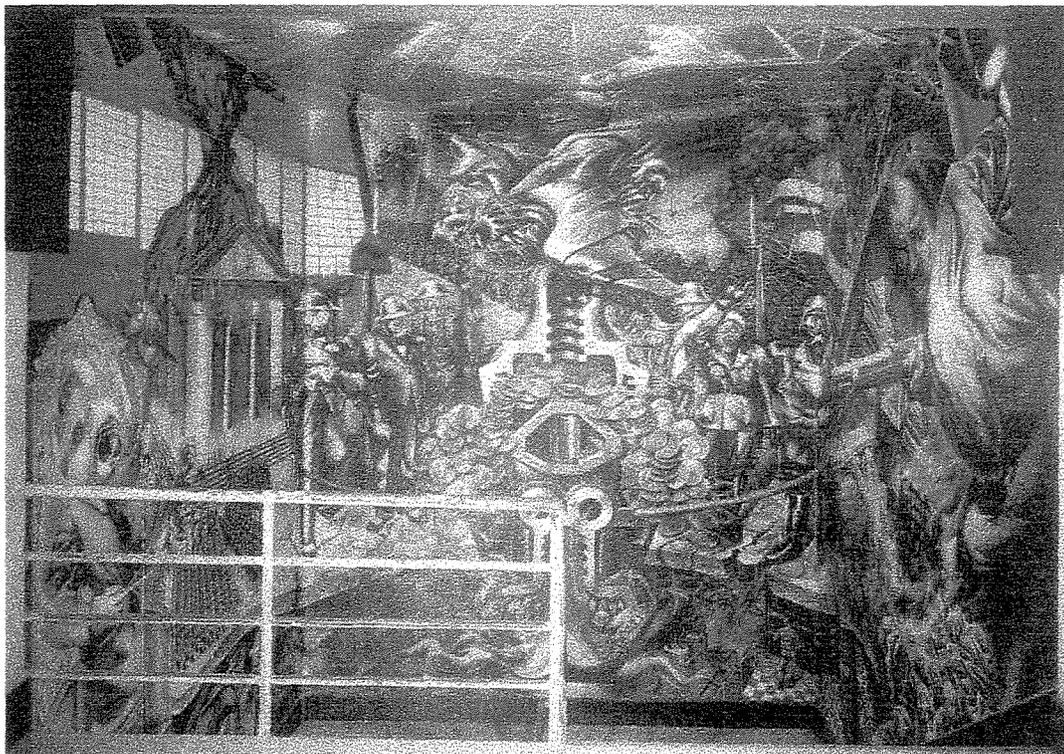


Fig. 27 – SIQUEIROS, David Alfaro. *Retrato da Burguesia*. 1939-40. Piroxilina s/ cimento. Sindicato dos Eletricistas Mexicanos.

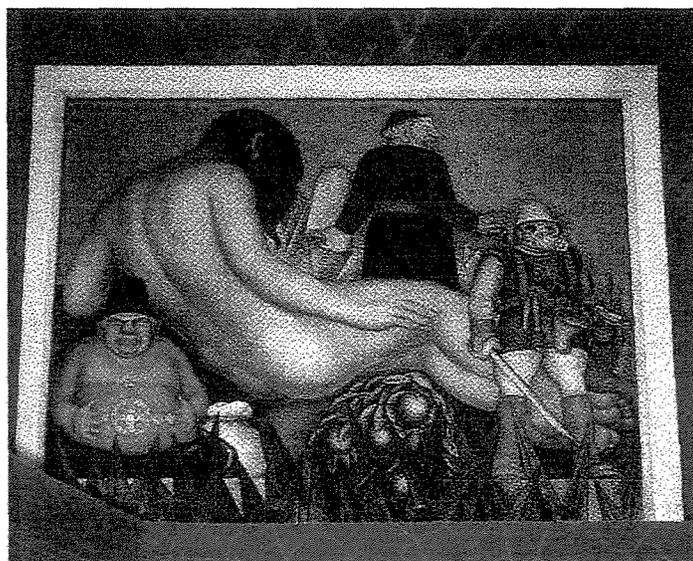


Fig. 28 – RIVERA, Diego. *A Terra Escravizada*. 1926. Afresco. Universidade Autônoma de Chapingo, México.

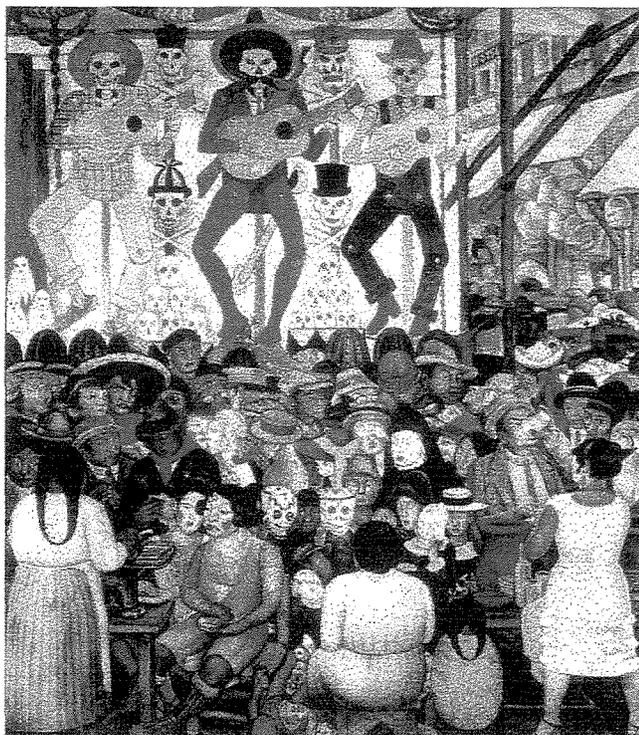


Fig. 29 – RIVERA, Diego. *Dia dos Mortos*. 1923-24. Afresco. Pátio de Festas, Ministério da Educação, Cidade do México.

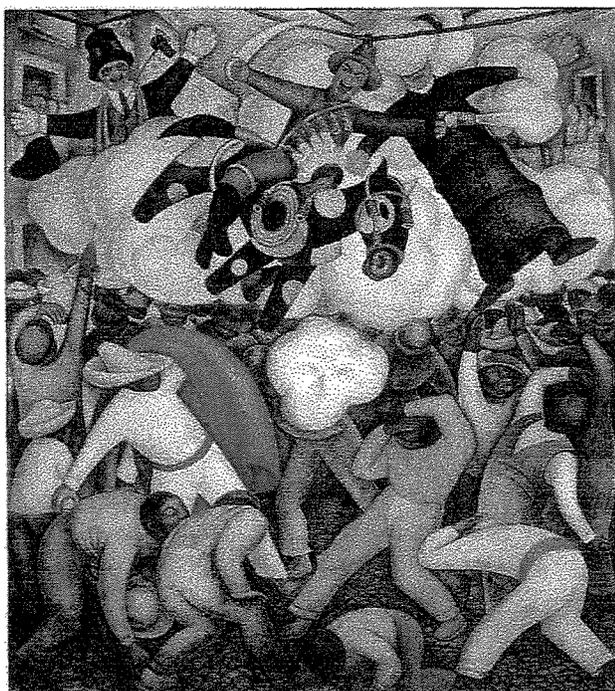


Fig. 30 – RIVERA, Diego. *Queima dos Judas*. 1923-24. Afresco. Pátio de Festas, Ministério da Educação, Cidade do México.

BIBLIOGRAFIA

1. De Oswald de Andrade

Livros

- ANDRADE, Oswald de. *Alma (Os Condenados)*. São Paulo: Globo: Secretaria de Estado da Cultura, 1990.
- . *Os Dentes do Dragão: Entrevistas*. São Paulo: Globo, Secretaria do Estado da Cultura, 1990.
- . *Dicionário de Bolso*. São Paulo: Globo, Secretaria de Estado da Cultura, 1990.
- . *A Escada*. São Paulo: Globo, 1991.
- . *Estética e Política*. São Paulo: Globo, 1992.
- . *A Estrela do Absinto*. São Paulo: Globo, Secretaria de Estado da Cultura, 1991.
- . *O Homem e o Cavalo*. São Paulo: Globo, Secretaria de Estado da Cultura, 1990.
- . *Um Homem sem Profissão: memórias e confissões*. São Paulo: Globo, 1990.
- . *Marco Zero I: A Revolução Melancólica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- . *Marco Zero I: A Revolução Melancólica*. São Paulo: Globo, 1991.
- . *Marco Zero II: Chão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- . *Marco Zero II: Chão*. São Paulo: Globo, 1991.
- . *Memórias Sentimentais de João Miramar*. (7a ed.) São Paulo: Globo, 1995.
- . *A Morta*. São Paulo: Globo, 1995.
- . *Ponta de Lança*. São Paulo, Globo, 1991.
- . *O Rei da Vela*. São Paulo: Globo, 1995.
- . *Serafim Ponte Grande*. (2a ed.) São Paulo, Globo: Secretaria de Estado da Cultura, 1991.
- . *Telefonema*. São Paulo: Globo, 1996.

Documentos Diversos

- ANDRADE, Oswald. "O advogado Marrei Júnior ...". Coluna "3 Linhas e 4 Verdades". *Folha da Manhã*, São Paulo, 16 nov. 1949.
- . "Análise de Dois Tipos de Ficção". Texto manuscrito (Fundo OA, CEDAE-IEL/UNICAMP).
- . "Barricadas no Líbano". Coluna "Feira das Sextas". *Diário de São Paulo*, São Paulo, 19 nov. 1943.
- . "Brecheret e Portinari". Texto manuscrito (Fundo OA, CEDAE-IEL/UNICAMP).
- . "Carta aos Editores Americanos". *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 22 jul. 1943.
- . "Cicillo Matarazzo diz...". Coluna "3 Linhas e 4 Verdades". *Folha da Manhã*, São Paulo, 14 dez. 1949.
- . "Como falei em pontapés...". Coluna "3 Linhas e 4 Verdades". *Folha da Manhã*, São Paulo, 25 jan. 1950.
- . "Diálogo Contemporâneo". *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 5 ago. 1943.
- . "A Dignidade do Escritor". [*O Estado de São Paulo?*], [São Paulo?], 16 mai. 1943.
- . "Divagação da Hora Presente". *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 10 jun. 1943.
- . "Encerrando as comemorações do centenário...". Coluna "3 Linhas e 4 Verdades". *Folha da Manhã*, São Paulo, 12 nov. 1949.

- "Uma Geração que se Exprime". *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 29 jul. 1943.
- "O Horrível Contraste". *Diário de São Paulo*, São Paulo, 28 out. 1943.
- "O Intelectual e a Técnica". *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 18 set. 1943.
- "Lazar Segall é sem dúvida...". Coluna "3 Linhas e 4 Verdades". *Folha da Manhã*, São Paulo, 17 dez. 1949.
- *Marco Zero I: A Revolução Melancólica*. Fragmentos manuscritos esparsos (Fundo OA, CEDAE-IEL/UNICAMP).
- *Marco Zero II: Chão*. Brochura manuscrita e fragmentos manuscritos esparsos (Fundo OA, CEDAE-IEL/UNICAMP).
- *Marco Zero III: Beco do Escarro*. Brochura manuscrita (Fundo OA, CEDAE-IEL/UNICAMP).
- "O Modernismo Morreu?". *Dom Casmurro*, Rio de Janeiro, 28 nov. 1942. (Entrevista.)
- "Para Comemorar Machado de Assis". Coluna "De Literatura". *Meio-Dia*, Rio de Janeiro
- "Poesia e Artes de Guerra". [*O Estado de São Paulo?*], [São Paulo?], 4 jun. 1943.
- "Por uma Frente Espiritual". Coluna "Feira das Sextas". *Diário de São Paulo*, São Paulo, 3 dez. 1943.
- "A Posição do Século". Coluna "De literatura". *Meio-Dia*, Rio de Janeiro, 20 mar. 1939.
- "Quanta gente estará exultando..." Coluna "3 linhas e 4 verdades". *Folha da Manhã*, 2 jul. 1950.
- "Salada Russa". Coluna "Feira das Sextas". *Diário de São Paulo*, São Paulo, 27 ago. 1943.
- "Se houve homem público...". Coluna "3 Linhas e 4 Verdades". *Folha da Manhã*, São Paulo, 19 nov. 1949.
- "O socialista Cid Franco ..." Coluna "3 linhas e 4 verdades". *Folha da Manhã*, 30 nov. 1949.
- "O Vosso Sindicato". Texto datilografado (Fundo OA, CEDAE-IEL/UNICAMP).

2. Sobre Oswald de Andrade

- AMADO, Jorge. "Mestre Oswald quise Ilya". *O Imparcial*, Salvador, 28 dez. 1943.
- "Notícias do Poeta, Romancista e Crítico". *O Imparcial*, Salvador, 7 jul. 1944.
- ANDRADE, Rudá de. "Carta a Antonio Candido". In: CANDIDO, A. *Vários Escritos*. (2a ed.) São Paulo, Duas Cidades, 1977.
- BARRETO, Plínio. "Oswald de Andrade – Marco Zero". In: CASTELO, José Aderaldo (org.) *Antologia do Ensaio Paulista*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1960.
- BASTIDE, Roger. "Notas de Leitura. Marco Zero". *O Estado de São Paulo*, 25 nov. 1943.
- BERRIEL, Carlos Eduardo Ornelas. "Revolução Caraíba: a Utopia Oswaldiana". *Itinerários*. Araraquara, Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, 3: 129-34, 1992.
- BOAVENTURA, Maria Eugênia. "Os Dentes do Dragão Oswald". In: ANDRADE, Oswald. *Os Dentes do Dragão*. São Paulo, Globo: Secretaria do Estado da Cultura, 1990. p. 7-14.
- "Do Órfico e mais Cogitações". In: ANDRADE, O. *Estética e Política*. São Paulo, Globo, 1992. pp.7-15.
- "Oswald e as Alegorias da Modernidade". *Uniletras*, Ponta Grossa, 8: 74-6, dez. 1986.

- "Oswald de Andrade: entre a Política e a Arte". *Folha de São Paulo*, São Paulo, 4 nov. 1984. Folhetim, p.3-5.
- "Oswald de Andrade, a Luta da Posse contra a Propriedade". In: SCHWARZ, Roberto (org.). *Os Pobres na Literatura Brasileira*. São Paulo, Brasiliense, 1983. p. 129-35.
- "Oswald e a Prática Política". *Remate de Males*, Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem/ UNICAMP, 5: 88-95, fev. 1985.
- *O Salão e a Selva: uma Biografia Ilustrada de Oswald de Andrade*. Campinas, Editora da UNICAMP; São Paulo, Editora Ex Libris, 1995.
- "Trajetória de Oswald de Andrade". *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 21 out. 1984. *Cultura*, pp. 1-2.
- BRITO, Mário da Silva. "O Aluno de Romance Oswald de Andrade". In: ANDRADE, Oswald de. *Alma (Os Condenados)*. São Paulo, Globo: Secretaria de Estado da Cultura, 1990. pp. 9-29.
- "Eixo: Oswald de Andrade". *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 14 nov. 1970. *Suplemento Literário*.
- *As Metamorfoses de Oswald de Andrade*. São Paulo, Conselho Editorial de Cultura, 1972.
- "Pensamento e Ação de Oswald de Andrade". *Revista Brasiliense*, São Paulo, 16 mar./abr. 1958.
- CAMPOS, Haroldo de. "Serafim: um grande não-livro." In: ANDRADE, Oswald. *Serafim Ponte Grande*. (2a ed.) São Paulo, Globo: Secretaria de Estado da Cultura, 1991. p. 5-28.
- CANDIDO, Antonio. "Dígrressão Sentimental sobre Oswald de Andrade". In: *Vários Escritos*. (2a ed.) São Paulo, Duas Cidades, 1977.
- "Estouro e Libertação." In: *Vários Escritos*. (2a ed.) São Paulo, Duas Cidades, 1977.
- "Oswald Viajante." In: *Vários Escritos*. (2a ed.) São Paulo, Duas Cidades, 1977.
- CARVALHO, Eridan Ribeiro de. *Edição Crítica de Marco Zero I: a revolução melancólica*. São Paulo, 1998. (Dissertação de Mestrado – FFLCH/USP.)
- CHALMERS, Vera Maria. "Desconversa." In: ANDRADE, Oswald de. *Telefonema*. São Paulo, Civilização Brasileira, 1974. p. xv-xxv.
- "O Fio da Meada: um estudo da crítica de Antonio Candido sobre Oswald de Andrade". In: D'INCAO, M. A. e SCARABOTOLLO, E. F. (orgs.) *Dentro do Texto, Dentro da Vida*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992. p. 218-28.
- "O Inseto Filosofal". *Folha de São Paulo*, São Paulo, 15 dez. 1985. *Folhetim*, pp. 10-11.
- "Oswald de Andrade, um Auto-retrato (retocado)". *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 6 set. 1975. *Suplemento do Centenário*.
- "Panorama de 'Telefonema'". In: ANDRADE, Oswald. *Telefonema*. São Paulo, Globo, 1996. p. 11-46.
- "Um Texto Jornalístico sem Papas na Língua." *Folha de São Paulo*, São Paulo, 20 out. 1984. p. 42
- *3 Linhas e 4 Verdades: o Jornalismo de Oswald de Andrade*. São Paulo, Duas Cidades/ Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.
- ELEUTÉRIO, Maria de Lourdes. *Oswald: Itinerário de um Homem sem Profissão*. Campinas, Editora da UNICAMP, 1989.
- "Posse ou Propriedade, eis a Questão". In: ANDRADE, Oswald. *Marco Zero I: a Revolução Melancólica*. São Paulo, Globo, 1991. p. 7-11.

- FERRAZ, Geraldo. "Oswald de Andrade – Elementos sobre o homem e a obra". *A Tribuna*, Santos, 31 out. 1954.
- . "Oswald, a Obra Irrealizada". *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 24 out. 1954. Suplemento Literário.
- FERREIRA, Antonio Celso. "Chão de História e Farsa." In: ANDRADE, Oswald. *Marco Zero II: Chão*. São Paulo, Globo, 1991. p. 7-17.
- . *Um Eldorado Errante: São Paulo na ficção histórica de Oswald de Andrade*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1996.
- . "Murais do Romantismo Socialista: literatura e pintura do modernismo americano nos anos 30". In: FABRIS, A. (org.). *Modernidade e Modernismo no Brasil*. Campinas: Mercado de Letras, 1994. pp. 119-131.
- FONSECA, Maria Augusta. *Oswald de Andrade, 1890-1954: biografia*. São Paulo: Art Editora, Secretaria de Estado da Cultura, 1990.
- . *Palhaço da Burguesia*. São Paulo, Pólis, 1979.
- HELENA, Lucia. "Marco Zero: 'Sementeira... Sangue... São Paulo'." *Remate de Males*, Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, 6: 37-43, 1986.
- . *Totens e Tabus da Modernidade Brasileira: símbolo e alegoria na obra de Oswald de Andrade*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Niterói: Universidade Federal Fluminense, 1985.
- LINHARAS, Temístocles. "Sobre o Romance, o Sr. Oswald de Andrade e *Marco Zero*". *Folha da Manhã*, São Paulo, 5 jul. 1945.
- MELO, Luiz Roberto Dias de. *Marco Zero II: chão, Oswald de Andrade – edição restaurada*. São Paulo, 1998. (Dissertação de Mestrado – FFLCH/USP.)
- NUNES, Benedito. "A Crise da Filosofia Messiânica". *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 24 out. 1954. Suplemento Literário, p. 6
- . *Oswald Canibal*. São Paulo, Perspectiva, 1979.
- PIGNATARI, Décio. "Marco Zero de Andrade". In: *Contracomunicação*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- RAMÍREZ, Mari Carmen. "Utopias Regressivas? (radicalismo vanguardista em Siqueiros e Oswald)". (Ensaio encontrado no site da XXIV Bienal de São Paulo.)
- RAMOS, Graciliano. "Conversa de Livraria". In: *Linhas Tortas*. São Paulo: Martins, 1962. P. 164.
- SANTIAGO, Silviano. "Sobre Plataformas e Testamentos." In: ANDRADE, Oswald. *Ponta de Lança*. São Paulo: Globo, 1991. p. 7-22.
- SCHWARTZ, Jorge. *Vanguarda e Cosmopolitismo na década de 20*. São Paulo: Perspectiva, 1983.

3. Sobre Teoria Literária

- ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*. Clássicos Garnier. São Paulo: Difel, , 1967.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- BARTHES, Roland. "Introdução à Análise Estrutural da Narrativa". In: *Análise Estrutural da Narrativa*. Petrópolis: Vozes, 1976.
- BOOTH, Wayne C. *A Retórica da Ficção*. Lisboa: Arcádia, 1980.

- CANDIDO, Antonio. "A Personagem do Romance". In: *A Personagem de Ficção*. São Paulo, Perspectiva, 1965.
- CARVALHO, Alfredo L. C. de. *Foco Narrativo e Fluxo de Consciência: questões de teoria literária*. São Paulo: Pioneira, 1981
- COUTINHO, Carlos Nelson. *Literatura e Humanismo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.
- DIMAS, Antonio. *Espaço e Romance*. São Paulo: Ática, 1987.
- FEHÉR, Ferenc. *O Romance está Morrendo? (Contribuição à Teoria do Romance)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.
- FERNANDES, Ronaldo Costa. *O Narrador do Romance: e outras considerações sobre o romance*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.
- FLETCHER, Angus. *Allegory: the theory of a symbolic mode*. Ithaca, London: Cornell University, 1990.
- FORSTER, E. M. *Aspectos do Romance*. Porto Alegre, Ed. Globo, 1974.
- GOLDMANN, Lucien. *A Sociologia do Romance*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976
- HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Atual, 1987.
- HATZFELD, Helmut. "Crítica Literária e Crítica de Arte". In: *Estudios de Estilística*. Barcelona: Editorial Planeta, 1975. pp. 143-172.
- . "La Interpretación Literaria". In: *Estudios de Estilística*. Barcelona: Editorial Planeta, 1975. pp. 129-141.
- KAYSER, Wolfgang. *Análise e Interpretação da Obra Literária*. Coimbra, Armenio Amado, 1985.
- KOTHE, Flávio R. *A Alegoria*. São Paulo: Ática, 1986.
- LAUSBERG, Heinrich. *Manual de Retórica Literária*. Madrid: Gredos, 1976.
- LEITE, Lígia Chiappini Moraes. *O Foco Narrativo*. (7a ed.) São Paulo, Ática, 1994.
- LUBBOCK, Percy. *A Técnica da Ficção*. São Paulo: Cultrix/ Edusp, 1976.
- LUKÁCS, Georg. *Ensaio sobre Literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- . *Marxismo e Teoria da Literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- . *Le Roman Historique*. Paris: Payot, 1972.
- . *Teoria do Romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2000.
- MASSON, André. *L'Allégorie*. Paris: Presses Universitaires de France, 1974.
- MESQUITA, Samira N. de. *O Enredo*. São Paulo, Ática, 1987.
- MOISÉS, Massaud. *A Criação Literária*. São Paulo: Melhoramentos, 1973.
- . *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo: Cultrix, 1995.
- MUIR, Edwin. *A Estrutura do Romance*. Porto Alegre: Editora Globo, 1975.
- NUNES, Benedito. *O Tempo na Narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.
- POUILLON, Jean. *O Tempo no Romance*. São Paulo: Cultrix/ Edusp, 1974.
- REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de Narratologia*. Coimbra: Livraria Almedina, 1996.
- REUTER, Yves. *Introdução à Análise do Romance*. São Paulo: Martins Fontes, 1996
- RICARDOU, Jean. *Problèmes du Nouveau Roman*. Paris: Seuil, 1973
- ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto*. São Paulo, Perspectiva, 1973.
- SPITZER, Leo. *Études de Style*. Paris: Gallimard, 1993.
- TACCA, Oscar. *Las Voces de la Novela*. Madrid: Gredos, 1978.
- TADIÉ, Jean-Yves. *O Romance no Século XX*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1992.

4. Geral

- ADES, Dawn. *Arte na América Latina*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1997.
- ADORNO, Theodor. “A Crítica da Cultura e a Sociedade”. In: *Prismas*. Barcelona: Ariel, 1962.
- AMARAL, Aracy A. *Arte pra quê?: a preocupação social na arte brasileira, 1930-1970*. São Paulo: Nobel, 1984.
- , *Tarsila: sua obra e seu tempo*. São Paulo: Perspectiva, Edusp, 1975.
- ANDRADE, Mário de. *O Movimento Modernista*. Rio de Janeiro, Casa do Estudante, 1945.
- , *Poesias Completas*. São Paulo: Martins, 1966.
- , *Táxi e Crônicas no Diário Nacional*. São Paulo: Duas Cidades, SSCT-SP, 1976.
- ARANTES, Otilia B. F. *Mário Pedrosa: itinerário crítico*. São Paulo: Página Aberta, 1991.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte e crítica de arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.
- , *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- ARRIGUCCI JR., Davi. *O Cacto e as Ruínas: a poesia entre outras artes*. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2000.
- , *Humildade, Paixão e Morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- ÁVILA, Afonso. (org.). *O Modernismo*. São Paulo: Perspectiva/ SSTC-SP, 1975.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1981.
- BARBOSA, João Alexandre. “A modernidade do romance”. In: PROENÇA FILHO, Domício (org.). *O Livro do Seminário*. São Paulo: LR Editores, 1982.
- BASBAUM, Leôncio. *História Sincera da República – de 1930 a 1960*. v. 3. São Paulo: Fulgor, 1968.
- , BASBAUM, Leôncio. *Uma Vida em Seis Tempos: memórias*. São Paulo: Alfa-Omega, 1976.
- BASTOS, Abguar. *Prestes e a Revolução Social*. São Paulo: Hucitec, 1986.
- BAXANDALL, Michael. *O Olhar Renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
- BAYÓN, Damián. *História del Arte Hispanoamericano*. 3. Siglos XIX y XX. Madrid: Editorial Alhambra, 1992.
- BECCARI, Vera D’Horta. *Lasar Segall e o Modernismo Paulista*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BELLUZZO, Ana Mari de Moraes (org.). *Modernidade: Vanguardas Artísticas na América Latina*. São Paulo: Memorial, UNESP, 1990.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BEZERRA, Holien Gonçalves. *O Jogo do Poder: Revolução Paulista de 32*. São Paulo: Moderna, 1988.
- BOBBIO, Norberto et alii. *Dicionário de Política*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, c. 1986.
- BOGDANOV, Aleksander A. *La Ciencia e la Classe Obrera*. Barcelona: Anagrama, 1977.
- BORGES, Vavy Pacheco. *Getúlio Vargas e a Oligarquia Paulista: história de uma esperança e de muitos desenganos através dos jornais da oligarquia. 1926-1932*. São Paulo: Brasiliense, 1979.
- BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo, Cultrix, 1970.
- , “Moderno e modernista na literatura brasileira”. In: *Céu, Inferno*. São Paulo, Ática, 1988.

- BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico*. Lisboa: Difel, 1989.
- BRADBURY, Malcolm. *Romance Americano Moderno*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1991.
- BRETON, André & RIVERA, Diego. "Por un Arte Revolucionario Independiente". In: BELLUZZO, A. M. de M. (org.) *Modernidade: Vanguardas Artísticas na América Latina*. São Paulo: Memorial, UNESP, 1990. pp. 273-278.
- BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo Brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.
- CAMÍN, Hector Aguilar & MEYER, Lorenzo. *A Sombra da Revolução Mexicana: história mexicana contemporânea, 1910-1989*. São Paulo: Edusp, 2000.
- CAMPOS, Augusto de. *Pagu: vida-obra*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- CANCLINI, Néstor Garcia. *A Socialização da Arte: teoria e prática na América Latina*. São Paulo: Cultrix, 1980.
- CANDIDO, Antonio. *A Educação pela Noite e Outros Ensaio*s. São Paulo: Ática, 1987.
- . Entrevista à *Trans/Form/Ação*. *Revista de Filosofia*. n. 1. Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, Assis, 1974.
- . *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Ed. Nacional, 1975.
- e CASTELO, José Aderaldo. *Presença da Literatura Brasileira*. São Paulo, Difel, 1987.
- . "A Revolução de 30 e a Cultura". *Novos Estudos – CEBRAP*. São Paulo. V. 2, n. 4. Abr. 1984. pp. 27-36.
- CARONE, Edgard. *Brasil: anos de crise – 1930-1945*. São Paulo: Ática, 1991.
- . *Movimento Operário no Brasil (1887-1944)*. São Paulo, Rio de Janeiro: Difel, 1979.
- . *O P.C.B. Vols. 1 e 2*. São Paulo, Difel, 1982.
- . *Revoluções do Brasil Contemporâneo – 1922/1938*. São Paulo: São Paulo Editora, 1965.
- . *A Segunda República*. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1973.
- CHAMPARNAUD, François. *Revolution et Contre-revolution culturelles en URSS: de Lenine a Jdanov*.
- DACANAL, José Hildebrando. *O Romance de 30*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982.
- DE PAULA, Jeziel. *1932: imagens construindo a história*. Campinas, Piracicaba: Editora da Unicamp, Editora Unimep, 1998.
- DULLES, John W. Foster. *Anarquistas e Comunistas no Brasil (1900-1935)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977.
- EISENSTEIN, Serguei M. *A Forma do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
- . *Memórias Imorais: uma autobiografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- . *Que viva México!* New York: Arno Press & The New York Times, 1972.
- . *Reflexões de um Cineasta*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1969.
- . *O Sentido do Filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.
- . "Structure, montage, passage". In: *Le Montage*. (3a ed.) Paris, Seuil, 1968.
- FABRIS, Annateresa. *Candido Portinari*. São Paulo: Edusp, 1996.
- . (org.). *Modernidade e Modernismo no Brasil*. Campinas: Mercado de Letras, 1994.
- . *Portinari, Pintor Social*. São Paulo: Perspectiva, Edusp, 1990.
- FAUSTO, Boris (direção de). *O Brasil Republicano*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1996. v. 8, 9, 10 e 11.
- . *História do Brasil*. São Paulo: Edusp, FDE, 1997.
- FEIJÓ, Martin Cezar & GERTEL, Noé. *1932: A Guerra Civil Paulista*. São Paulo: Ática, 1998.
- FERNANDES, Florestan. *A Revolução Burguesa no Brasil*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

- FERREIRA, Tito Livio. *História de São Paulo*. São Paulo: Biblos, s.d.
- FOLGARAIT, Leonard. *Mural Painting and Social Revolution in Mexico, 1920-1940*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- FONSECA, Joaquim da. *Caricatura: a imagem gráfica do humor*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1999.
- GALVÃO, Patrícia (Pagu). *Parque Industrial*. Porto Alegre: Mercado Aberto; São Paulo: EDUFscar, 1994.
- GÊNIOS da Pintura (coleção). Vols. sobre J. C. Orozco, Diego Rivera e D. A. Siqueiros. São Paulo, Abril Cultural.
- GRÁFICA UTÓPICA: arte gráfica russa, 1904-1942. Centro Cultural Banco do Brasil, 2001. (Catálogo da exposição.)
- GUIDO, Angel. *Redescubrimiento de America en el Arte*. Buenos Aires: Libreria y Editorial "El Ateneo", 1944.
- HAMIL, Pete. *Diego Rivera*. New York: Harry N. Abrams, 1999.
- HARDMAN, Francisco Foot. *História da Indústria e do Trabalho no Brasil: das origens aos anos 20*. São Paulo: Global, 1982.
- . *Trem Fantasma: a modernidade na selva*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- HAUSER, Arnold. *História Social da Literatura e da Arte*. São Paulo, Mestre Jou, 1982.
- HOBBSAWN, Eric. *Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- . "O Fazer-se da Classe Operária – 1870-1914". In: *Pessoas Extraordinárias: resistência, rebelião e jazz*. São Paulo: Paz e Terra, 1998.
- . "Homem e Mulher: imagens da esquerda". In: *Pessoas Extraordinárias: resistência, rebelião e jazz*. São Paulo: Paz e Terra, 1998. pp. 143-167.
- HOOKS, Margaret. *Tina Modotti, fotógrafa e revolucionária*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.
- JANSON, H. W. *Iniciação à História da Arte*. São Paulo, Martins Fontes, 1988.
- JDANOV, Andreï. *Sur la Literature, la Philosophie et la Musique*. Paris: La Nouvelle Critique, 1950.
- KETTENMANN, Andrea. *Diego Rivera: Um Espírito Revolucionário na Arte Moderna*. Köln, Lisboa, London, New York, Paris, Tokio: Taschen, 1997.
- KOTHE, Flávio R. *Benjamin & Adorno: confrontos*. São Paulo: Ática, 1978.
- . *Para Ler Benjamin*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.
- LAFETÁ, João Luiz. *1930: a Crítica e o Modernismo*. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2000.
- LAHUERTA, Milton. *Elitismo, Autonomia, Populismo: os intelectuais dos anos 40*. Campinas, 1992. (IFCH/UNICAMP.)
- LEITE, Sylvia Helena Telarolli de Almeida. *Chapéus de Palha, Panamás, Plumas, Cartolas: a caricatura na literatura paulista (1900-1920)*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1996.
- LÊNIN, Vladimir Ilitch. "A Organização do Partido e a Literatura de Partido". Texto datilografado. (Fundo Astrojildo Pereira – AEL-IFCH/UNICAMP)
- LIBERTÉ Guidant le Peuple de Delacroix, La. Paris: Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1982.
- LIMA, Herman. *História da Caricatura no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1963. Vols. 1, 2 e 3.
- LOBATO, Monteiro. *Monteiro Lobato*. São Paulo: Abril Educação, 1981 (Literatura comentada)

- . *Urupês*. São Paulo: Revista do Brasil, 1918.
- . *Urupês*. São Paulo: Editora Brasiliense Ltda, 1947.
- MARIANI, Betânia. *O PCB e a Imprensa: os comunistas no imaginário dos jornais (1922-1989)*. Campinas: Unicamp; Rio de Janeiro: Revan, 1998.
- MARQUES, Gabriel. *Ruas e Tradições de São Paulo*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1966.
- MARX, Karl. *O Capital*. Rio de Janeiro: MELSO, 1961.
- . *Manuscrítos Econômico-Filosóficos e Outros Textos Escolhidos*. Coleção *Os Pensadores*. São Paulo: Abril, 1974.
- MORAES, Carlos de Souza. *A Ofensiva Japonesa no Brasil*. Porto Alegre: Globo, 1942.
- MORAIS, Frederico. *Artes Plásticas na América Latina: do transe ao transitório*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
- NUNES, Benedito. "Reflexões sobre o moderno romance brasileiro". In: PROENÇA FILHO, Domicio (org.). *O Livro do Seminário*. São Paulo: LR Editores, 1982.
- OEHLER, Dolf. *O Velho Mundo desce aos Infernos: auto-análise da modernidade após o trauma de Junho de 1948 em Paris*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- OLIVEIRA, Clóvis de. *A Indústria e o Movimento Constitucionalista de 1932*. São Paulo: Saraiva, 1956.
- ONUFRIEV, Nicolau. "Rumos da Literatura". Texto datilografado. (Fundo Astrojildo Pereira – AEL-IFCH/UNICAMP)
- OROZCO, José Clemente. *An Autobiography*. Austin: University of Texas, 1962.
- PASSOS, John dos. *O Grande Capital*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- . *Manhattan Transfer*. Paris: Gallimard, 1996.
- . *1919*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- . *Paralelo 42*. Curitiba, Guaira, s. d.
- PAZ, Octavio. *O Labirinto da Solidão e Post-Scriptum*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1992.
- . *Los Privilegios de la Vista II: arte de México*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1995.
- . "Presencia y Presente: Baudelaire crítico de arte". In: *El Signo y el Garabato*. México: Joaquín Mortiz, 1975.
- PEDROSA, Mário. *Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- PERIGO Japonês, O. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 1942. (Reunião de artigos publicados de abril a junho de 1942.)
- PLEKHANOV, George. *A Arte e a Vida Social e Cartas sem Endereço*. São Paulo: Brasiliense, 1969.
- POSADA y las Calaveras Vivientes. México, D. F.: Editorial Cosmos, 1977.
- PRADO, Antonio Arnoni. *1922: Itinerário de uma Falsa Vanguarda – os dissidentes, a Semana e o Integralismo*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- REED, Alma M. *Orozco*. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.
- RIBEIRO, Suzana Barreto. *Italianos do Brás: imagens e memórias. 1920-1930*. São Paulo: Brasiliense, Pirelli, 1994.
- RIVERA, D. *Diego Rivera: a retrospective*. New York: Founders Society Detroit Institute of Arts; London: W. W. Norton & Company, 1986.
- ROCHFORT, Desmond. *Mexican Muralists*. Londres, Laurence King, 1997.

- RODRÍGUEZ-PRAMPOLINI, Ida. "Rivera's concept of History". In: RIVERA, D. *Diego Rivera: a retrospective*. New York: Founders Society Detroit Institute of Arts; London: W. W. Norton & Company, 1986. pp. 131-137.
- SARTRE, Jean-Paul. "A propósito de John dos Passos y de 1919". In: *Escritos sobre Literatura*. Madrid: Alianza; Buenos Aires: Losada, c. 1985.
- SCHWARZ, Roberto. *Que Horas São?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- SERGE, Victor. *Literatura e Revolução*.
- SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu Extático na Metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- SILVA, Angelo José da. *A Crítica Operária à Revolução de 1930: comunistas e trotskistas*. Campinas, 1996. (Dissertação de Mestrado – IFCH/UNICAMP.)
- SILVA, Hélio. *1932: A Guerra Paulista*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.
- SIQUEIROS, D. A. "Manifiesto del Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores de México". In: BELLUZZO, A. M. de M. (org.) *Modernidade: Vanguardas Artísticas na América Latina*. São Paulo: Memorial, UNESP, 1990.
- , "Tres Llamamientos de Orientación Actual a los Pintores y Escultores de la Nueva Generación Americana". In: BELLUZZO, A. M. de M. (org.) *Modernidade: Vanguardas Artísticas na América Latina*. São Paulo: Memorial, UNESP, 1990.
- TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*. Rio de Janeiro, Vozes, 1972.
- TORRE, Guillermo de. *Literaturas Europeas de Vanguardia*. Madrid: Caro Raggio, 1925.
- TORRES, Maria Celestina T. M. *O Bairro do Brás*. São Paulo: Secretaria de Educação e Cultura, 1969.
- TSE-TUNG, Mao. "A Propósito da Literatura". Texto datilografado. (Fundo Astrojildo Pereira – AEL-IFCH/UNICAMP)
- UMA Epopéia Moderna: 80 anos de imigração japonesa*. São Paulo: Hucitec, 1992.
- VIANNA, Hélio. *História do Brasil*. São Paulo: Melhoramentos, 1961-1962.
- VINHAS, Moisés. *O Partidão*. São Paulo, Hucitec, 1982.
- XAVIER, Ismail. "Eisenstein: a construção do pensamento por imagens". In: NOVAES, Adauto (org.) *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e Literatura*. Barcelona: Ediciones Península, 1980.
- ZANINI, Walter. *A Arte no Brasil das Décadas e 1930-1940: o Grupo Santa Helena*. São Paulo: Nobel, Edusp, 1991.
- ZENPATI, Ando. *Estudos Sócio-Históricos da Imigração Japonesa*. São Paulo: Centro de Estudos Nipo-brasileiros, 1976.
- ZILIO, Carlos. *A Querela do Brasil: a questão da identidade na arte brasileira: a obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari/ 1922-1945*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.
- , "O Artista Modernista enquanto Intelectual". In: BULHÕES, Maria Amélia & KERN, Maria Lúcia (orgs.) *A Semana de 22 e a Emergência da Modernidade no Brasil*. Porto Alegre: Secretaria Municipal da Cultura, 1992.

Edições do jornal *Folha da Manhã* no período da Revolução de 32: 17 jul. 1932; 7 ago. 1932; 21 ago. 1932; 28 ago. 1932; 25 set. 1932.

Principais sites consultados sobre o cartaz russo:

www.poster.ru

socrates.berkeley.edu/~vbonnell/posters.htm

www.stanford.edu/~gfreidin/courses/147/poster.htm

www.internationalposter.com/ru-text.cfm

www.chisholm-poster.com/chisholm/Russian/russianPolitical/right.html