



Metamorfoses

Revista de Estudos Literários Luso-Afro-Brasileiros

ISSN: 0875-019, v.20, n.1, e60725, 2023

DOI: 10.35520/metamorfoses.2023.v20n1a60725

Artigo Original

# Vanguarda e crítica social em *Marco Zero*, de Oswald de Andrade

Avant-garde and social criticism in *Marco Zero*, by Oswald de Andrade

Wagner Fredmar Guimarães Júnior Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais,  
Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil.

E-mail: wagnerfgjr@gmail.com

## RESUMO

O ano de 1933 marca uma mudança de rumo na trajetória de Oswald de Andrade. Sob nova orientação ideológica, após aderir dois anos antes ao Partido Comunista, o escritor assume também uma nova concepção acerca do papel do intelectual na sociedade e passa a produzir obras comprometidas com os problemas do país. Durante a década de 1930, publica três peças teatrais nessa linha e se dedica ao projeto do romance mural *Marco Zero* (iniciado em 1933), com o qual busca produzir uma literatura participativa e crítica ao desenvolvimento do capitalismo no Brasil. Para a realização do romance, sem abrir mão das conquistas de técnicas e procedimentos artísticos do Modernismo, Oswald se apoia nas vanguardas de orientação socialista (dentre as quais o Futurismo Russo), que articulavam pesquisa estética e concepções ideológicas revolucionárias e davam um sentido social e político à arte, entendida como instrumento para a construção do futuro. A partir de uma perspectiva criticamente armada, o romance representa as contradições do processo de modernização capitalista em curso no Brasil nas primeiras décadas do século XX.

## PALAVRAS-CHAVE

Oswald de Andrade; *Marco Zero*; Vanguardas; Crítica social.

### Editores-chefes

Sofia Maria de Sousa Silva  
Paulo Ricardo Braz de Sousa

### Editores convidados

Teresa Cristina Cerdeira  
Maria Lúcia Guimarães de Faria  
Maximiliano Torres  
Anélia Montechiari Pietrani

Recebido: 31/08/2023

Aceito: 07/09/2023

### Como citar:

GUIMARÃES JÚNIOR,  
Wagner Fredmar. Vanguarda e crítica social em *Marco Zero*, de Oswald de Andrade. *Revista Metamorfoses*, v.20, n.1, e60725, 2023. doi: <https://doi.org/10.35520/metamorfoses.2023.v20n1a60725>

## ABSTRACT

The year 1933 marked a change of direction in Oswald de Andrade's career. Under a new ideological orientation, after joining the Communist Party two years earlier, the writer also took on a new conception of the role of the intellectual in society and began to produce works committed to the country's problems. During the 1930s, he published three plays in this vein and dedicated himself to the project of the mural novel *Marco Zero* (begun in 1933), with which he sought to produce a participatory literature critical of the development of capitalism in Brazil. In order to accomplish the novel, without giving up the achievements of Modernism's artistic techniques and procedures, Oswald relied on the socialist avant-garde (including Russian Futurism), which articulated aesthetic research and revolutionary ideological conceptions and gave a social and political meaning to art, understood as an instrument for the construction of the future. From a critically armed perspective, the novel represents the contradictions of the process of capitalist modernization ongoing in Brazil in the first decades of the 20th century.

## KEYWORDS

Oswald de Andrade; *Marco Zero*; Avant-gardes; Social Critique.

O ano de 1933 marca uma mudança na trajetória de Oswald de Andrade. Sob nova orientação ideológica, após aderir dois anos antes ao Partido Comunista, o escritor assume também uma nova concepção acerca do papel do intelectual na sociedade. Declarando o seu desejo de ser “pelo menos, casaca de ferro da Revolução Proletária” (Andrade, 1973, p. 114), passa a produzir obras comprometidas com os problemas do país. Durante a década de 1930, publica três peças teatrais nessa linha (*O homem e o cavalo*, de 1934 e *A morta e O rei da vela*, de 1937) e se dedica ao ambicioso projeto do romance mural *Marco Zero* (iniciado em 1933) com o qual busca produzir uma literatura participativa e crítica ao desenvolvimento do capitalismo no Brasil, além de se livrar da imagem de escritor desinteressado e irreverente. Estavam previstos cinco volumes. Além dos dois publicados, *A revolução melancólica* (1943) e *Chão* (1945), seriam escritos *Beco do escarro*, *Os caminhos de Hollywood* e *A presença do mar*:

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

Desde 1935, Oswald divulgava fragmentos do trabalho em diversos periódicos, além de realizar leituras de trechos em sua casa, em que estavam presentes convidados como Antonio Candido e Gilda de Mello e Souza.

Para a realização do romance, sem abrir mão das conquistas de técnicas e procedimentos artísticos do Modernismo heroico (Futuristas, principalmente), Oswald se apoia nas vanguardas de orientação socialista, que articulavam pesquisa estética e concepções ideológicas revolucionárias e davam um sentido social, político e prático à arte, entendida como instrumento para a construção do futuro e aprimoramento da consciência. Foram muitas as influências do escritor paulistano, vindas das artes plásticas, do cinema e da literatura propriamente dita: Muralismo Mexicano, Cubofuturismo russo, além de nomes como Serguei Eisenstein, Máximo Górkki, Mikhail Cholokhov, Feodor Gladkov, dentre outros.

Até os dias de hoje *Marco Zero* vem sendo tratada como “obra menor”, pela crítica e historiografia literárias, resultando em poucos e breves estudos a seu respeito. De modo geral, é avaliada negativamente tendo como parâmetro os romances anteriores do autor, *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924) e *Serafim Ponte Grande* (1933), e não uma análise efetiva do livro a partir das suas próprias características. A principal tendência encontrada na crítica entende que a obra é falha porque nela teria havido a renúncia à linguagem vanguardista (radical e inventiva) de *Miramar* e *Serafim*, considerados os grandes romances do escritor paulistano e “expressão original do estilo vanguardista” (Jackson, 1978, p. 17). A adesão de Oswald ao romance social, por conta do seu engajamento político, teria resultado, assim, em excessiva interferência ideológica e prejudicado a boa estética alcançada nos livros anteriores. Essa concepção está presente nos estudos de Antonio Candido (1992, p. 17-32), Maria Eugenia Eleutério (1991, p. 7-11), Haroldo de Campos (1957, p. 1), Décio Pignatari (1964, p. 41-55) e Lucia Helena (1985, p. 79-108).

Antonio Candido, em “Estouro e libertação” (1992, p. 20) enaltece a linguagem do par *Miramar-Serafim* (“linguagem viva e expressiva”), afirmando que nele se manifesta o “escritor vigoroso” (Candido, 1992, p. 18). Já Maria de Lourdes Eleutério diz que “Oswald em *Marco Zero* renuncia à linguagem inventiva, à concisão aforística, às riquíssimas teias de figuras de linguagem que permeiam seus manifestos, poesias ou o par *Miramar/Serafim*” (Eleutério, 1991, p. 8). Para Haroldo de Campos, “*Marco Zero* (1943-45, inacabado) [é] um retrocesso qualitativo, sem dúvida [...]. Um problema equacionado sem o extremismo das pesquisas [estéticas] anteriores” (Campos, 1957, p. 1). Décio Pignatari exalta as obras de poesia de Oswald *Pau-Brasil* e *Primeiro Caderno do Alumno de Poesia Oswald de Andrade* pela radicalidade da sua linguagem e afirma que “na década de 30, a tentativa de Oswald de Andrade de codificar a antropofagia em termos marxistas [*Marco Zero*] redundou em fracasso” (Pignatari, 1964, p. 46). Antonio Candido, em novo texto, agora sobre os dois

volumes de *Marco Zero*, reavalia algumas de suas posições, mas no geral mantém sua visão de que *Miramar-Serafim* são as grandes realizações de Oswald. Desse modo, o romance mural do escritor paulistano continua com o *status* de “desvio literário”. Candido afirma que

[...] sempre que acertava o tom na craveira do sarcasmo, da ironia ou da sátira, é como se [Oswald] ligasse a corrente salvadora que comunica à sua escrita um frêmito diferente; quando desafina naquele tom, ou escreve a sério [*Marco Zero*], a tensão baixa e [...] o texto parece sufocado pela herança da retórica naturalista (Candido, 2011, p. 55).

e diz que, assim, Oswald violenta “seus pendores mais originais” (Candido, 2011, p. 55). Afirma, também, que o “Oswald divinatório enfraquece em proveito de um Oswald mais disciplinado e cinzento, corroído pelo realismo social pouco ajustado às suas *melhores tendências*” (Candido, 2011, p. 55, grifos nossos). Em outro trecho, o crítico essencializa o que chama de visão ficcional de Oswald (escrita descontínua): “no afã de arrear a carreira de romancista chegou a costurar a sua escrita descontínua para refazer blocos narrativos maiores, que eram contrários à sua visão ficcional” (Candido, 2011, p. 56). Por fim, Antonio Candido conclui que “O mal de Oswald foi ter forçado a *sua natureza artística*, sacrificando a composição sincopada [...]” (Candido, 2011, p. 57). Lucia Helena segue na linha de Antonio Candido e acaba aprofundando a visão do crítico no sentido de que a linguagem de *Memórias sentimentais de João Miramar e Serafim Ponte Grande* seria, por excelência, o melhor de Oswald, que ele deveria ter mantido em *Marco Zero*. Para isso, trabalha com uma oposição que coloca, de um lado, as experimentações com a linguagem como sendo de vanguarda e, de outro, a representação artística da realidade como algo próximo do naturalismo ou até mesmo da cópia. A crítica diz:

Preocupado em expor, com a intenção de se engajar e depor, num imenso painel, o desenvolvimento de São Paulo e sua história, apresentando, num mural, os destinos do lumpem, do campesinato, da burguesia, do proletariado, dos imigrantes, da aristocracia cafeeira, Oswald *diverge de seus principais rumos narrativos anteriores* [...] Quanto mais Oswald tende a ‘relatar’ e a ‘denunciar’ as transformações advindas da implantação de um desenvolvimento capitalista (vide *Marco Zero* principalmente), mais ele se integra na compreensão da obra literária como símbolo, e da mimesis como representação. Nesse sentido, sua narrativa tende a apresentar-se como uma ‘continuidade do real’, que mais busca reproduzir um real externo à obra do que na linguagem (Helena, 1985, p. 102-103).

Como visto, não há convivência possível entre experimentação artística e representação da realidade. O fundo do argumento é a ideia de que falar do mundo, do que é exterior à linguagem, reduz a potencialidade formal da obra, reduzindo assim o seu valor artístico. Segundo entendo, a representação artística da realidade é uma relação dialética e indissolúvel entre o interno e o externo (Candido, 2000, p. 5-16), sendo que a linguagem na obra literária referencia, sim, o que está além dela, mas de maneira mediada, como recriação de um mundo particular com suas próprias regras. Não se trata de cópia ou pretensão de “ser o mundo” tal qual o próprio. Assim, parto da concepção de que representar a realidade, a vida e a história não resulta em demérito artístico. Tampouco uma linguagem que se diz autorreferencial é mais artística ou radical do que a linguagem que não se encerra nela mesma.

Na visão geral da historiografia literária, percebe-se o pouco espaço e cuidado dedicados a *Marco Zero*, se comparado ao tratamento positivo dispensado às demais obras de Oswald de Andrade, o que reforça o juízo de “obra menor” conferido ao romance. A mesma tendência da crítica literária é encontrada em Afrânio Coutinho (1986, p. 299-312), Massaud Moisés (1989, p. 83-92) e Alfredo Bosi (2006, p. 355-360), enquanto Antonio Soares Amora (1958, p. 199-206) e Carlos Nejar (2011, p. 332-335) apenas mencionam o romance, de passagem, e Nelson Werneck Sodré (1969, p. 522-533) e Luciana Stegagno-Picchio (1997, p. 483-486) sequer dão notícia da existência de *Marco Zero*.

Diante disso, o presente trabalho se propõe a analisar *Marco Zero* demonstrando que não há renúncia ao trabalho com a linguagem e que a obra resulta da mobilização de sofisticados recursos das vanguardas europeias e do Muralismo Mexicano que, aclimatados, representam criticamente a realidade brasileira, significando um salto qualitativo na obra do autor.



*Marco Zero* é concebido sob inspiração do Muralismo Mexicano<sup>1</sup>. Oswald foi influenciado pelos principais nomes desse movimento: David Alfaros Siqueiros (que chega a conhecer em São Paulo), Diego Rivera e José Clemente Orozco. A ideia do mural mexicano, um largo painel social, servia muito bem ao projeto oswaldiano de representar as contradições do processo histórico brasileiro da década de 1930. O “afresco” [Oswald chama de “afresco social” – Andrade, 1974, p. 280], forma

---

<sup>1</sup> As reflexões feitas aqui sobre o Muralismo Mexicano são tributárias da leitura de “Muralismo mexicano: modernidad e identidad cultural”, de Rita Eder (1990) e são os primeiros frutos de uma pesquisada recentemente iniciada. A relação entre o Muralismo Mexicano e *Marco Zero* será aprofundada e desenvolvida em nossos trabalhos futuros.

artística da pintura muralista<sup>2</sup>, preside e estrutura todo o romance, que é construído pela utilização de procedimentos técnicos como fragmentação, simultaneidade, montagem, eclipse, corte de cenas e caracterização concisa. *Marco Zero* abrange dos momentos que antecedem a Revolução Constitucionalista de 1932 até o ano de 1934, na Batalha da Praça da Sé, constituindo um verdadeiro mural social do período. Esse painel retrata a ação simultânea de vários grupos sociais, do rural ao urbano, desde posseiros pobres e espoliados, migrantes e imigrantes, proletários e comunistas, até a burguesia paulista e a velha aristocracia decadente.

Vendo as coisas de uma perspectiva comparatista materialista, sem a ideia esteticista de vanguarda<sup>3</sup>, a influência do Muralismo, especificamente, em *Marco Zero* vai muito além dos procedimentos artísticos propriamente ditos, entendidos apenas como linguagem artística. As técnicas e procedimentos artísticos importados carregam consigo concepções ideológicas progressistas e o contexto social de onde foram trazidas, que são repensados criticamente para o contexto brasileiro, passando por uma filtragem reordenadora que as torna *brasileiras*. Assim, a forma artística que surge em *Marco Zero* resulta da junção crítica da forma artística mexicana (técnica artística + realidade social mexicana) com a realidade social brasileira, além dos demais procedimentos utilizados, das influências nacionais do Romance de 30 e de vanguardas como o Futurismo e o Cubismo. Guardadas as devidas proporções relativas às diferenças dos processos históricos dos dois países (Brasil e México), note-se que as familiaridades existentes nessa comparação são explicadas pelo fato de se tratar de duas nações periféricas. Nesse sentido, entendo que as concepções ideológicas do Muralismo, baseadas na realidade daquele país, se transformam em forma artística, que por sua vez ganha nova função ao ser utilizada para representar outra realidade social, a brasileira. Tendo isso em mente, procuro demonstrar como a forma mural, transformada em romance, juntamente com um tipo específico de narrador, são empenhados criticamente por Oswald para representar a realidade brasileira. Isto é, como o trabalho formal de *Marco Zero*, nesses aspectos bastante pontuais, trata de organizar a matéria histórica brasileira para produzir sobre ela uma interpretação crítica.

---

<sup>2</sup> Segundo Maria de Lourdes Eleutério (1991, p. 11) Posse ou propriedade, eis a questão, “O muralismo pressupõe a possibilidade de novos caminhos de pesquisas, de afirmação de tarefas sociais, visto que é uma expressão artística que deliberadamente quer ser social em temáticas e quer ser socializada porque é para o grande público”.

<sup>3</sup> Trabalho, aqui, com uma concepção de vanguarda não restrita ao estético, por isso compartilho da definição de Maria Eugênia Boaventura, *A Vanguarda Antropofágica*, ela define o termo vanguarda como “inovações artísticas de antagonismo radical face à ordem estabelecida no domínio artístico (forma e temas) e no plano geral (político social)” (Boaventura, 1985, p. 11), em relação indissolúvel e dialética.

A forma mural atende ao anseio de Oswald de representar o painel social que pretendia, incluindo em *Marco Zero* as várias classes que compunham o quadro social da década de 30, e as figurando na posição que ocupavam naquela sociedade. Para uma leitura crítica da história do Brasil, a partir do estado de São Paulo, o autor coloca juntos explorados e exploradores; negros, índios e nordestinos; a aristocracia decadente, a burguesia nascente e os novos ricos. Essa coexistência das classes no espaço do romance mural, em luta, revela ao leitor como as desigualdades sociais são produzidas, historicizando-as e apontando, mais ou menos diretamente, para a perspectiva de uma mudança necessária. Essa totalidade é composta por diversos fragmentos e flashes que vão trazendo, como num processo de montagem cubista, a sociedade brasileira para o romance. Como a ideia é que a coletividade seja o grande personagem, a psicologia dos personagens não se aprofunda, para o que servem muito bem as pequenas cenas de que o livro é composto majoritariamente. A forma mural seria, ainda, uma mimetização da realidade, que apenas em aparência é algo fragmentado e desconexo, mas que se encontra plenamente articulada em suas múltiplas determinações.

A forma do mural social se efetiva em *Marco Zero* com o dispositivo do narrador crítico: “A escrita fragmentada, simultaneísta e de montagem [...] era mais uma vez o recurso para acomodar sentimentos, ideias e imagens. Ela recebia agora uma disposição pedagógica, inspirando-se tanto nas artes plásticas quanto na cinematografia da vanguarda socialista” (Ferreira, 1996, p. 24). Para essa construção, Oswald recorre a uma forma dramática, utilizada entre nós no romance por Machado de Assis<sup>4</sup>. Sem afirmar que se trata de uma transposição da forma dramática ou do narrador machadiano, entendo que existem semelhanças entre esse procedimento e o narrador oswaldiano<sup>5</sup> em *Marco Zero*, que não se resume a isso e também age de outras formas no livro. O narrador de Oswald cumpre o papel de organizar os fragmentos apresentados, dando-lhes uma lógica e estabelecendo a conexão de significados entre as partes dispersas. Opera também, em determinadas situações, oferecendo sua avaliação crítica acerca da matéria narrada, a fim de que o leitor tome consciência das contradições apresentadas pelas ações dos personagens em seus diálogos. Ele descreve os fatos, entra na consciência dos personagens, faz avaliações acerca de suas posturas e do modo como agem. Esse movimento do narrador de se distanciar dos eventos apresentados pelos fragmentos e comentar criticamente a matéria narrada corresponderia, guardadas as possíveis diferenças, a um movimento semelhante ao da parábase. Fato é que esse narrador estimula o leitor a ser crítico, posicionando-se

---

<sup>4</sup> Sobre o narrador machadiano ver o estudo de Ronaldo de Melo e Souza, *O romance tragicômico de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2006. 192 p. O estudo em questão nos serviu de inspiração para os pensamentos iniciais acerca do narrador oswaldiano de *Marco Zero*.

<sup>5</sup> Hipótese a ser aprofundada e melhor investigada posteriormente.

diante do que é dramatizado. Em *Marco Zero*, o narrador funciona como a consciência histórica e crítica do romance, sendo a instância máxima de opinião do livro, essencial para a difusão das visões de mundo de Oswald e do Partido Comunista. Ele acaba potencializando as cenas antes apresentadas ou muitas vezes fazendo a crítica diretamente, ao falar do interior da consciência dos personagens. Partindo do que foi brevemente apresentado sobre a forma mural e o narrador, conjuntamente, vejamos alguns trechos do romance em que isso ocorre.



Na passagem seguinte, o narrador introduz brevemente o fragmento, que é seguido do diálogo entre os trabalhadores e os membros do Partido Comunista e vai dando andamento à cena por meio de pequenos comentários. No diálogo, o campesinato mostra-se consciente acerca da necessidade do comunismo para o Brasil como saída, inclusive, para o problema da grilagem de terras, que no livro é executada pelo Major Dinamérico Klag, dono do latifúndio Fazenda Formosa:

O dia de trabalho havia terminado na mata. Os trabalhadores recolham para o rancho, onde o Mingo preparava o jantar.

— Ah! se fosse verdade o espiritismo!

— Por quê?

— Pra gente vortá traveis moça. Diz que contece mas a gente non sabe quin foi antes. Intó de que serve?

O camarada Rioja tratava de encaminhar a velha para as realidades do presente.

— Seria bom que viesse pra cá o comunismo. Cabava os capitalista, nós non brigava mais por causa da posse da terra. Ficou pensativa no banco longo e estreito do rancho.

— Io só fiz uma bestera de boa-fé. Trocá uns sobradinho da Rua dos Instudante co estas terra que o Majó diz que é dele mas non é! Desque mataro o Pedrão na estrada eu bandonei o bananá. [...]

Houve um silêncio de mato.

— Mas estas terra que eu trabaio e que passei iscritura não pode caí nas unha do Majó. São gente da Formosa. Um fazendão. Não chega? Inda qué pigá as terra dos pobre. Se o comunismo não vem logo, eu mato um. Pronto! Vò na cadeia!

No silêncio vegetal, corria a água de um riacho. A velha fitava o chão, a cabeça enterrada no chapéu. Exclamou de repente:

— 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. Agorra eles vem dizê que era do santo. Santo non precisa de terra, já tem o céu! [...].

Os trabalhadores quietos esvaziavam os pratos enormes em garfadas regulares e iguais. A Miguelona tirou de novo o caldeirão do fogo para servir (Andrade, 1974, p. 28-31).

Seguido ao fragmento, vem o comentário do narrador, que é uma mistura da sua avaliação sobre a conjuntura do país com a leitura do personagem comunista Leonardo Mesa. A observação feita defende que a saída para a situação do campesinato seria a radicalização rumo à futura e verdadeira revolução, diferentemente da modernização conservadora trazida pela Revolução de 30:

Os camponeses tinham uma ideia assombrada de tudo. Quem não tinha no Brasil da Revolução de 30? O que importava, pensava Leonardo, era prepará-los para o futuro, dirigi-los nas convulsões que se anunciavam, radicalizá-los na crise. O camarada Rioja queria constituir uma célula comunista na mata. Provocou para isso uma reunião dos trabalhadores no rancho de baixo, onde havia plantações abandonadas. Renques de bananeiras ofertavam seus cachos inúteis. Um abacaxizal enorme abria-se em frutos e farpas (Andrade, 1974, p. 31).

As passagens seguintes são as últimas de *A revolução melancólica*, primeiro volume de *Marco Zero*. Após a tentativa de golpe no governo de Getúlio Vargas, evento conhecido como Revolução de 32, em que os paulistas são derrotados pelo governo federal, tudo volta ao normal e ocorre uma romaria na cidade interiorana e pobre de Jurema. O militante Leonardo Mesa tem seus planos de propaganda comunista frustrados pelo evento religioso. Aqui, a função desempenhada pelo narrador é o de fazer uma espécie de balanço dos eventos figurados no livro, e conseqüentemente da conjuntura política do Brasil e do mundo, criticando o papel da religião como alienação. Se, num primeiro momento, ele está na consciência do personagem Leonardo, posteriormente ele tece suas próprias avaliações:

Leonardo Mesa pensava que a festa de Jurema atrapalhara todos os seus planos de propaganda. Pagou o café, rasgou em pedacinhos a carta que trazia do líder Piratininga, para em nome do Rebouças Clube abordar o médico instalado em Bartira que era negro também. Iria à Formosa ver Jango. [...]

Hoje, mitos novos e vitoriosos fluíam da vida política. O irracional desembocado sem peias das malhas individualistas do capitalismo. O fascismo! O troglodita debatendo-se num último alento às portas da socialização. O ressentimento que a igreja causara afastando-se do mundo vivo não havia chegado ao Brasil. Era ainda o Cristo pobre e milagreiro da Galileia para quem afluíam os caminhões dos romeiros, desconsolados pela vida árdua. Como negar sentido a essas concentrações onde homens e mulheres iam buscar o apoio que lhes não dava a existência cotidiana? Religar, unir. Reunir. Uma nova religião abria-se para o mundo, saía das catacumbas para o tumulto da Ágora e com certeza para os morticínios de amanhã.

Os caipiras haviam se levantado.

— O saci não existe.

— Esse eu vi.

A jardineira parou. Leonardo tomou o último lugar (Andrade, 1974, p. 277-278).

Na continuação da passagem, o narrador entra novamente na consciência do personagem e, de lá, realiza avaliações sobre a situação nacional, propondo pautas como a reforma agrária, a desmistificação da religião e criticando a Revolução de 32, desvendando o caráter de classe do evento histórico. A ideia de que o Brasil deveria se industrializar e abandonar a sua posição agrária submissa no contexto do capitalismo mundial é central para todo o livro. O trecho termina poeticamente com versos de Lorca, como que anunciando um futuro melhor para o país, que viria, segundo ele, com a revolução proletária, no campo e na cidade:

O marxista imaginava as transformações que o Brasil ia sofrer com a queda ao 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.

A jardineira batia a estrada larga, subindo, descendo, por entre semeaduras e paisagens. Os versos de Lorca continuaram a lhe vir à boca:

*Que se cumpla lá voluntad de la tierra*

*Que da sus frutos para todo* (Andrade, 1974, p. 278-279).

No trecho abaixo, Dinamérico Klag Formoso está no banco Abramonte para tentar resolver a sua dívida e salvar a fazenda da família. O narrador, antecipadamente ao fragmento em que Dinamérico conversa com o gerente do banco, historiciza a situação e explica ao leitor o que está ocorrendo, unindo a forma fragmentária dos diálogos e atuando na construção do significado do acontecimento no romance:

Dinamérico Klag estava só diante da secretária fechada de Mauro Tolosa que tardava em chegar. Frente a ele a janela do escritório Spin, no edifício Arquipa, aberta sobre os arranha-céus. Restava-lhe dar um tiro no ouvido. Era como tinha que acabar. Naquele momento todas as fúrias do inferno vinham flagelá-lo. Não era remorso algum. Mas as circunstâncias acuavam-no como oficiais de justiça, intimidativos e presentes. Procurava ainda persuadir-se de que havia saída. A Santa do Brejal enviaria o “guia” para ditar-lhe as soluções. Uma voz gritou-lhe ao ouvido: — Por que você não se atira dessa janela abaixo? São dez andares. A calçada espera o seu crânio. . .

Estava inteiramente batido, agarrava-se solidamente às bordas do móvel de aço. Fora sempre um criminoso fracassado. Levantou-se. Viu-se ao espelho do porta-chapéus, os olhos vermelhos, a cara velha, os dentes podres. Era o filho de um senhor arruinado. Que estudara altas coisas numa outra era, numa era de prosperidade. A crise o fizera regredir. Tivera que recuperar a terra à rebenque e a tiro como seus ancestrais na Formosa. Tudo se firmaria se não fosse a derrota de 32. E fora traído por seu próprio filho.

Lá fora os carros buzonavam no movimento urbano. Foi olhar-se de novo ao espelho. Abramonte ameaçava-o. Os cheques sem fundo seriam inexoravelmente protestados. E as letras depois. Não havia recursos para salvá-los. Os parentes tirariam o corpo. Ele iria, depois

de um processo escandaloso, mofar na Penitenciária! Vitalino avisara-o que ele seria denunciado por Abramonte. E o advogado não vinha. Spin na sua sala faustosa nem sequer o receberia. Era Tolosa quem teria de resolver, procurar uma saída. Ele não poderia evitar que o prendessem. Se fugisse para a serra, fosse morar lá com Quindim e a Ciana, iriam buscá-lo com escolta à qual se juntariam os posseiros da Miguelona. . . Além de arruinado ia ser preso... Deu uma risada. Era mais que trágica a sua impotência... Era humorística! Ele já sentia que todos gozavam a sua derrota. Até Eufrásia... No entanto era um benemérito, pretendia espalhar a riqueza de seu espírito pela terra... Se Eufrásia se aquietasse a seu lado escreveria um livro maior que a Bíblia.

A cidade entrava pela janela em múltiplos barulhos. São Paulo erguera cubos enormes atestando a vitalidade da comunidade ativa da cidade. Ele fora eliminado de todo progresso da urbe. Agora o descalabro final vinha de um baque. . . Aqueles sórdidos que dominavam o Triângulo não tinham raça, não tinham pedigrees, vinham das senzalas, dos chiqueiros das colônias, dos ergástulos de seus avós. Ameaçavam-no. Porque eram os donos vis do dinheiro. O seu fundo medieval recusava-se a compreender, a aceitar a transformação utilitária do mundo e a quebra dos seus valores eternos. Era uma subversão. E tinham como exatores gente paulista a seu serviço. Tomou rapidamente o telefone. Iria despejar sobre Vitalino a sua fúria de quatrocentos anos. Salafrário! Trair assim a gente paulista!

Diante da voz do gerente o Major teve uma risada sarcástica. Disse quem era. Esperaria a primeira ameaça para desabar sobre ele. Sentia a cólera de um Deus (Andrade, 1974, p.106-107).

O narrador entra na consciência de Dinamérico para, de lá, narrar. Através desse procedimento, o leitor toma conhecimento da origem das terras do latifundiário decadente, fruto inclusive de grilagem e roubo. Toda a atmosfera da decadência narrada é contraposta pela terceira parte do trecho citado, que pelo seu início (“Lá fora os carros buzonavam no movimento urbano”) anuncia os novos tempos, aludindo ao fato de que o latifúndio está em decadência e em vias de desaparecer. A narração da decadência continua. O fragmento seguinte anuncia mais uma vez os novos tempos em que o progresso, a cidade, engoliriam o campo e o atraso do latifúndio. Evidencia, ainda, o sentimento da aristocracia decadente em relação à mudança que a modernização traz ao país; tudo isso é visto como “uma subversão”. Após o esforço prévio do narrador, vem o fragmento:

— Como vai essa bagunça aí?

— Vamos indo... Por que você não aparece?

A voz de Vitalino era doce e calma, o contrário do que ele esperava para reagir.

Você está na cidade, Major?

—Estou! —

Eu preciso falar urgentemente com você...

— Sei. . .

Você preparou uma cilada..

— Não! Dou a minha palavra! Venha cá! Pode ser que eu arranje tudo... Mas venha já... Venha! Eu me responsabilizo... (Andrade, 1974, p. 107).

Após a leitura do fragmento acima, completa-se o caráter crítico da situação. O leitor, já munido das informações trazidas pelo narrador, possui elementos para extrair daí a visão crítica comunicada pela obra acerca da decadência do latifundiário.

No trecho seguinte, o procedimento do narrador é o mesmo. Elucidando questões apresentadas em fragmentos anteriores, o narrador entra na consciência do personagem comunista Leonardo Mesa, que acabara de ser preso, e de lá faz sua avaliação da conjuntura do país. As visões de Leonardo e do narrador se confundem e, nesse trecho, o procedimento acaba funcionando como uma forma para o narrador revelar certos posicionamentos políticos e conjunturais. Fica explícito que, para ambos, a solução para a exploração do trabalhador (no campo e na cidade) seria a reforma agrária, que manteria no campo o campesinato, freando o processo de proletarianização a que estavam submetidos:

A lâmpada do alto batia no rosto de Leonardo. Parecia-lhe que não estava mais preso, que estava num trem. Quando viria a tomada do poder? Ele via em sonho o êxodo do campo. No momento, a atração que exercia a cidade não passava de uma mudança do modo de produção que a humanidade usava para subsistir e progredir dentro de suas condições históricas. Era a força revolucionária da máquina que chegava àquele canto perdido do mundo — o Brasil. A gente arruinada da província procurava a cidade. Eram os Frelin, vindos de Brejal, era a pequena Felícia recitando versículos da Bíblia. Um passarinho alegre a manso. A fábrica constituía um signo de civilidade. Os rapazes e as moças não pensavam na escravidão que trazia a condição de operário. Só enxergavam as vantagens exteriores da cidade. O vestido de seda vistoso, o sapato

lustrado. Uma meia fina, um cabelo em permanente. Havia uma fictícia mudança de classe trazida pelo êxodo. O próprio cenário da cidade, em que a vida passava a se desenvolver, cultivava essa ilusão. Para o campo afluíam, ao contrário, os destroçados de outras terras, os cansados e os vencidos ou os pioneiros e os marcados de aventura. Mas no Brasil o problema tornava-se agudo. Estavam suspensas as imigrações continentais e decrescia assustadoramente os braços para a lavoura. Fazia-se apelo ao braço nacional. O baiano era indicado para substituir o colono europeu. O morre-andando deixava faminto e miserável as margens do São Francisco. Mas vinha encontrar em São Paulo a exploração organizada na mão dos fazendeiros em ruína. E corvejava e crescia a atividade dos boys do Imperialismo os banqueiros. Voltou-se agitado no leito. Uma multidão de homens e de mulheres esfarrapados, em fila, vinha do Norte, penetrava na prisão, saía, partia para a desgraça da fazenda paulista. Nada se resolveria sem os soviets. A situação não se resolveria nunca dentro do regime de contradição feudal no seio da burguesia avançada. Só viria a fixação no campo dando-se as vantagens e os atrativos que a Rússia soubera dar, liquidando o feudo. As grandes fazendas coletivas, onde o povo trabalhador sente que a terra é sua, com seus clubes, sua cultura especializada, sua higiene. Só isso podia fixar o homem ao campo e contrabalançar a enorme vocação para a indústria que tomara conta do *homo faber*, do homem contemporâneo (Andrade, 1974, p. 61).

Em dois dos trechos mais emocionantes do romance, o procedimento do narrador é fundamental para potencializar o significado crítico da situação de exploração. A segunda passagem confere maior dramaticidade à cena anterior:

A negra velha sentia aquela fervura na cabeça. Maria Aeroplano estava num plenário. Falava, falava. O monólogo descia entrecortado de cá pra lá no quartinho sem luz. Parece baronesa, ahn! ahn! Contrataro pa tomá conta da casa . . . Num quero mais sabê de fazenda, quero pô dinheiro na caixa! Fica queta.. . Fica queta.. . Morreu de inveja dos otro. Casei nova, com oito ano. Levava comida na roça, nêgo à-toa me pegô no cafézá. . . Pra mim nunca fartô nada, graças a Deus! A gente inté qué se enforcá... Fica queta.. . Nunca mais quero sabê de casá.. . Marido morre, fiarada morre... Vendeu a chaca, nós foi simbora.. . Traiçoô ca minha ermã. Ela era muié à-toa. Fica queta.. . Aquilo.. . Quem tivé famia num deve i naquela instalação... Sai arrenegando.. . Mió ficá na Formosa. . .

Pois é . . . Muita arrelia.. . Teve que entregá tudo po porcesso...  
Tirô sangue da barriga da otra co canivete. . . Num sei.. . Num tava  
lá . . . Ganhô razão, pagô. Andô rabisquiando ela co'a faca. Fica  
queta. . . Num é santo.. . Meu pé inchô. Sô mãe de sete fãmia. . .  
Morreu tuda sete.. . Quando Deus tá no céu quero vê se o coisa-  
-ruim pode co'ele... Pois é . . . Inveja. Quebranto... Num faiz mar  
. . . Zóio ruim... Capaiz.. . Quem faiz bem, pra si faiz.. . Quem faiz  
mar, pra si faiz... Pois ê . . . Feitiço... Fica queta.. . Mar feito.. . A  
sorte vira. Pai João desamarra. . . Gente serri dos causo, num serri  
à-toa... Si eu casá ele faiz uma arte e vai simbora co'ela. Largá de  
minha rilijão, de minha lei, nã o . . . Pode ranjá pa sua mãe! Faiz  
que si dá co'a gente mais tem reiva. Sprito mistificadô.. . Corrente  
africana.. . Pai Jacó... desamarra. . . Coisa-ruim num pode cum  
Deus. . . Ele veio sabê treis veiz que desse a resposta que sim.. . Tô  
mermo desinfeliz. . . Mar me acompanha toda vida! Deus cura!  
Fica queta! (Andrade, 1974, p. 143-144)

No primeiro trecho, acontece o delírio de Maria Aeroplano, em que ela conta a história de sua vida no curto flash de uma pequena cena. Em complemento à passagem, algumas páginas depois, o narrador aparece para historicizar as condições em que Maria vivia na fazenda Formosa e anunciar que ela será levada para a cidade de São Paulo para continuar lá o árduo trabalho do interior:

Na cama de ferro descascado, o estrado de arame substituído por tábuas. Um cobertor ralo. O travesseiro sem fronha com manchas escuras. O urinol enferrujado e fétido dentro de uma bacia furada, onde a negra fervia a roupa remendada e fazia o chá de laranja noturno. Naquele quarto do fundo da colônia de Santa Adélia, Maria-Aeroplano vivera, mandada da Formosa na crise. Torrava café, fazia sabão e passava noites mexendo tachos de marmelo e de goiaba. Tinha uma galinha choca, sob a cama, num caixãozinho de sabão. Na noite, acendia o cachimbo feiticeiro e resmungava uma história continuada. Sobre os ombros de sua geração tinham sido carregados cinquenta anos de café. Agora os patrões da Formosa haviam-na chamado para cozinhar na cidade. E o quarto ficara vazio (Andrade, 1974, p. 160-161).

## Considerações finais

Como visto, a união entre a forma mural mexicana composta por fragmentos e o narrador crítico tem como função estabelecer a disposição pedagógica do romance. O papel de construção de sentido resultante da relação entre os fragmentos é assumido pelo narrador, que faz, por meio de suas interferências, a mediação entre os diálogos dos personagens, as cenas dramatizadas e o leitor. *Marco Zero* comunica, assim, sua visão crítica e ideológica acerca dos eventos históricos figurados, fornecendo sua interpretação sobre os contextos brasileiro e mundial, conectados pelo sistema capitalista. A partir dessa breve análise, torna-se perceptível que 1) em *Marco Zero*, não há incompatibilidade entre experimentação estética e representação da realidade sócio-histórica, uma vez que a linguagem é a um só tempo o *meio* para se falar criticamente dos problemas do Brasil e, dialeticamente, um *fim* em si mesmo, já que produz um mundo coerente e autossuficiente que não depende do ‘Brasil real’ para ser compreendido, embora a leitura dialética entre interno e externo tenha o poder de potencializar a leitura da obra e, de torna-viagem, a leitura da obra tenha o poder de iluminar de modo particular a realidade brasileira, assumindo o papel de levar o leitor a ver o mundo de outra forma; e 2) Oswald não renunciou, jamais, ao trabalho com a linguagem, não se utilizou da arte enquanto *panfleto* de propaganda política<sup>6</sup>. A partir do exposto, nosso objetivo é aprofundar a análise realizada, enriquecendo-a com as investigações acerca das demais vanguardas que influenciaram Oswald, principalmente suas relações com as obras dos escritores soviéticos do realismo socialista (Górki, Cholókhov, Gladkov etc.), com a teoria e prática de Eisenstein e com o Cubo-Futurismo Russo.

---

<sup>6</sup> Importante frisar que, como visto, *Marco Zero* é apenas uma das frentes em que Oswald passa a atuar em sua militância, que se dá no campo estético e político, indissolivelmente, porém respeitadas as especificidades de cada um. Ao escrever teatro, romance e textos de militância política, ele demonstra profunda compreensão acerca das especificidades da arte, que, mesmo entendida como instrumento de conscientização política e arma para a preparação de uma futura revolução, não perde seu caráter essencial de objeto estético/artístico.

## Referências

- AMORA, Antonio Soares. Romance e conto. *In*: AMORA, Antonio Soares. **História da literatura brasileira**: séculos XVI-XX. 2. ed. São Paulo: Editora Saraiva, 1958. p. 199-206.
- ANDRADE, Oswald de. **Marco Zero I: A Revolução Melancólica**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.
- ANDRADE, Oswald de. **Marco Zero II: Chão**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- ANDRADE, Oswald de. Prefácio de Serafim Ponte Grande. *In*: ANDRADE, Oswald de. **Memórias sentimentais de João Miramar**: Serafim Ponte Grande. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1973. p. 111-114.
- BOAVENTURA, Maria E. **A vanguarda antropofágica**. São Paulo: Editora Ática, 1985.
- BOSI, Alfredo. Oswald de Andrade. *In*: BOSI, Alfredo. **História concisa da Literatura Brasileira**. 43. ed. São Paulo: Cultrix, 2006. p. 355-360.
- CAMPOS, Haroldo de. Oswald de Andrade. **Suplemento literário do Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 1, set. 1957.
- CANDIDO, Antonio. Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade. *In*: CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011. p. 35-63.
- CANDIDO, Antonio. Estouro e Libertação. *In*: CANDIDO, Antonio. **Brigada ligeira**. 4. ed. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992. p. 17-32.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 8. ed. São Paulo: Publifolha, 2000.
- COUTINHO, Afrânio. Oswald de Andrade. *In*: COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil**: era Modernista. 3. ed. Niterói: Eduff, 1986. v. 5, p. 299-312.
- EDER, Rita. Muralismo mexicano: modernidad e identidad cultural. *In*: BELLUZZO, Ana Maria de Moraes (org.). **Modernidade**: vanguardas artísticas na América Latina. São Paulo: Unesp; Memorial, 1990. p. 99-120.
- ELEUTERIO, Maria de Lourdes. Posse ou propriedade, eis a questão. *In*: ANDRADE, Oswald de. **Marco Zero I: A Revolução Melancólica**. 3. ed. São Paulo: Globo, 1991. p. 7-11.
- FERREIRA, Antonio Celso. **Um eldorado errante**: São Paulo na ficção história de Oswald de Andrade. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1996.
- HELENA, Lucia. Ficção/Revolução. *In*: HELENA, Lucia. **Totens e tabus da modernidade brasileira**: símbolo e alegoria na obra de Oswald de Andrade. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Niterói: UFF, 1985. p. 79-108.
- JACKSON, Kenneth D. **A prosa vanguardista na literatura brasileira**: Oswald de Andrade. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978.
- MAGALDI, Sábato. **Teatro da ruptura**: Oswald de Andrade. São Paulo: Global, 2004.
- MOISÉS, Massaud. Oswald de Andrade. *In*: MOISÉS, Massaud. **História da literatura brasileira**: Modernismo. 3. ed. São Paulo: Cultrix; Edusp, 1989. p. 83-92.

NEJAR, Carlos. Oswald de Andrade, ou de como ir contra a corrente, atuando nos repuxos. *In*: NEJAR, Carlos. **História da literatura brasileira**: da carta de Caminha aos contemporâneos. 2. ed. São Paulo: Leya, 2011. p. 332-335.

PIGNATARI, Décio. Marco Zero de Andrade. **Alfa: Revista de Linguística**, Marília, v. 5/6, p. 41-55, maio 1964. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/alfa/article/view/3230/2957>. Acesso em: 19 set. 2017.

SODRÉ, Nelson Werneck. Do regional para o universal. *In*: SODRÉ, Nelson Werneck. **História da literatura brasileira**: seus fundamentos econômicos. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969. p. 522-533.

STEGAGNO-PICHIO, Luciana. Oswald de Andrade e o terrorismo cultural. *In*: STEGAGNO-PICHIO, Luciana. **História da Literatura Brasileira**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. p. 483-486.