

# MARCO ZERO: O MURAL DE PALAVRAS DE OSWALD DE ANDRADE

Doutoranda. Ana Maria Formoso Cardoso e Silva<sup>1</sup> (IEL/ UNICAMP)

**RESUMO:** *Este trabalho traz uma reflexão sobre a relação entre verbo e imagem a partir de elementos visuais que Oswald de Andrade acionou para compor o romance cíclico Marco Zero. Ao classificar o romance como mural, o escritor manifesta o desejo de dar a ver ao leitor através do texto a realidade de uma sociedade em crise e deixa claro que a leitura de imagens participou do seu processo de criação. Destaca-se a proximidade entre o romance mural de Oswald e a pintura mural mexicana da época em relação tanto ao discurso de tendência esquerdista quanto às imagens que o sustentam e os recursos empregados para plasmá-las, como a alegoria, a referência a cores, gestos e situações de forte carga simbólica.*

**PALAVRAS-CHAVE:** *Oswald de Andrade, Marco Zero, literatura brasileira, pintura mural.*

## Introdução

**Marco Zero** foi o último dos romances de Oswald de Andrade, que dele pretendia fazer sua obra máxima. Com essa intenção, planejou dividi-lo em cinco volumes, embora tenham sido efetivamente escritos e publicados apenas dois, **A Revolução Melancólica** (1943) e **Chão** (1945). O projeto teve início no começo da década de 30, num momento em que Oswald, tendo aderido ao comunismo por influência de Pagu e Luís Carlos Prestes, começava a se esforçar para transportar para suas obras as idéias políticas que passou a defender. O prefácio de **Serafim Ponte Grande** (1933) e as peças de teatro **O Homem e o Cavalo** (1934), **A Morta** (1937) e **O Rei da Vela** (1937) são frutos desse empenho em fazer crer que via no ofício de escrever uma nova função, ou seja, de acordo com suas próprias palavras, que passara de “palhaço da burguesia” a aspirante a “casaca de ferro na Revolução Proletária” (ANDRADE, 1992, pp. 38-39). O mesmo se pode dizer de **Marco Zero**, em que Oswald desejava retratar a sociedade paulista em crise após a ruína da monocultura cafeeira, iniciada em 1929. Para dar a ver o panorama de instabilidade que abrangia os vários segmentos sociais, o escritor planejou fazer de **Marco Zero** o que chamou de “romance mural”.

Essa expressão cunhada pelo autor carrega em si a intenção de associar verbo e imagem em favor da concretização de um projeto estético e ideológico. Essa associação fica clara nas palavras que fecham o primeiro volume, após a conclusão da narrativa: “O romance participa da pintura, do cinema e do debate público. (...) ‘Marco Zero’ tende ao afresco social. É uma tentativa de romance mural” (ANDRADE, 1943, p. 429).

Esse apelo à imagem não é algo totalmente inesperado e insuspeito em se tratando de um intelectual que, mesmo não praticando a pintura, sempre esteve em contato com

---

<sup>1</sup> Ana Maria Formoso Cardoso e SILVA, Mestre em Teoria Literária (Instituto de Estudos da Linguagem / Universidade Estadual de Campinas, Departamento de Teoria Literária)  
ana.formoso@itelefonica.com.br

ela através das suas relações com artistas plásticos brasileiros, sobretudo modernistas, e europeus. Para a ampliação dos seus conhecimentos a respeito de arte contribuíram as atividades do CAM (Clube dos Artistas Modernos), que acompanhavam a tendência de engajamento social que começava a se disseminar no contexto artístico nacional. Entre os seus eventos, destacaram-se, no ano de 1933: a exposição da gravadora alemã Käthe Kollwitz, que traduzia em seus traços o drama social dos proletários, uma exposição de cartazes russos e a conferência “Sobre muralismo no México”, proferida pelo pintor mexicano David Alfaro Siqueiros. Esta certamente marcou Oswald, que a menciona no debate entre dois personagens de **Marco Zero**, em **Chão** (1991b, p. 149), e que adota o mural como solução estética para a composição de um romance em que pretendia flagrar uma rede de relações sociais num cenário de transformações econômicas e políticas.

Vale lembrar que o muralismo mexicano se desenvolveu também num contexto de mudanças, deflagradas pela Revolução Mexicana, que rendeu inúmeros conflitos entre grupos políticos ao longo de anos. A esse estado de agitação é atribuída uma conotação positiva pelos adeptos do comunismo, como Oswald e alguns muralistas, que vêem aí o prenúncio de uma nova era social, em que findará a exploração capitalista. Para reunir e confrontar seus pontos de vista sobre um passado injusto, um presente em transformação e um futuro de justiça social, os muralistas acionam uma série de recursos, não exatamente exclusivos seus, mas congregados de uma maneira particular nas grandes dimensões dos seus murais. Os pontos de contato entre os elementos visuais por eles empregados e os presentes em **Marco Zero** são flagrantes e alguns deles passarão a ser comentados a seguir.

### A composição pictórica do romance mural

Sabe-se que nem a Revolução Mexicana nem os conflitos da década de 30 no Brasil levaram à concretização do ideal de sociedade pregado pelo comunismo; porém, em termos de mobilização social, os mexicanos tinham mais motivos para acreditar na força revolucionária do povo, afinal, os conflitos iniciados na década de 10 atravessaram os anos 20 e prosseguiram, ainda que mais arrefecidos. Daí se ver com frequência em murais a representação da união popular em cenas nas quais grupos de operários e camponeses se organizam e pegam em armas. Servem como exemplos os murais **Os Revolucionários** (do ciclo **Da Ditadura de Porfirio Díaz à Revolução**), de Siqueiros, e **A Organização do Movimento Agrário**, de Diego Rivera.

Em **Marco Zero**, Oswald não pode contrariar a realidade e mostrar a revolução proletária em pleno andamento, mas amplifica com um vocabulário plástico e pictórico as poucas cenas em que militantes da causa comunista se unem em protesto. É o caso do fragmento 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 fieira 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!...” (ANDRADE, 1991a, p. 130).

Ao centrar a cena no grupo de proletários, o narrador destaca a figura da moça que é elevada, captando detalhes como os cabelos revoltos. Estes indicam energia e liberdade e reforçam a carga alegórica do gesto de erguer a bandeira vermelha e enrolar-se nela. Além disso, é significativo o fato de o autor ter feito da moça a portadora da bandeira, já que assim se inscreve na tradição de usar figuras femininas para a construção de alegorias. Podemos lembrar aqui do quadro **A Liberdade Guiando o Povo** (1830), de Delacroix, que, embora faça parte de outro contexto, tem a temática da revolução e é centrado na imponente figura feminina de seios à mostra, que empunha a bandeira francesa.

Destaquemos também, obviamente, a cor da bandeira dos militantes proletários de **Marco Zero**. Por meio de uma composição cênica que explora a simultaneidade de ações, o vermelho é contraposto pelo narrador às “cores regionais” que representam o discurso dos integralistas, mostrado de modo desconexo.

Cor obrigatória na simbologia socialista, o vermelho não só é aplicado às bandeiras, mas também se estende a outros elementos simbólicos que compõem as cenas, como o Sol. No afresco **O Mundo de Hoje e Amanhã**, do ciclo **História do México**, Rivera pinta um grande sol de raios vermelhos nascendo no topo da composição, atrás de Karl Marx e perto de uma bandeira também vermelha. É o amanhã a que se refere o título.

Em **Marco Zero**, essa associação entre o Sol e a cor vermelha também ajuda a compor o cenário e a comunicar a ideologia que guia o olhar do narrador:

*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!  
(...)

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. (ANDRADE, 1991a, pp. 133-134) [Grifos nossos].

A coloração gerada pelo movimento do Sol, aqui diretamente relacionada ao sangue, ajuda a representar a luta pela sobrevivência através do trabalho, a exploração mesquinha deste e a luta revolucionária, prometida para um tempo futuro. A operária Maria Parede, apesar de não reagir de modo contundente às palavras do mestre da oficina, mostra-se consciente de que a reação deve vir de um movimento organizado, com união popular; essa consciência, porém, em geral não é presente nos personagens de **Marco Zero**, sobretudo entre os trabalhadores rurais.

Como forma de compensação à falta de mobilização destes, muitas vezes representados com traços caricaturais, o autor sugere, também através de elementos visuais, o potencial revolucionário que eles guardam. Os fragmentos que abrem o romance são repletos de dados sugestivos quanto a isso:

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

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

– Garra a terra, Pedrão!

– Não largo não!

– Tá arresorvido entrá pro nosso bando?

– Mecê é o Lampeão do Sur...

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

– Tô cheia de chumbo nas perna.

– Como vai lá na serra?

– Tô prantando. Às vez dô um tiro pra espantá 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 erguera 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. (ANDRADE, 1991a, pp. 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 aquém 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.

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. A cerca rebentada, por exemplo, guarda vestígios de uma ação anterior à narrativa, e por isso está plena de conflito. 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.

Ao aproximar-se do trabalhador no segundo parágrafo do trecho transcrito, o narrador 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 o tiro como resposta do inimigo – este, mais uma vez sem corpo, ao contrário do trabalhador, mas demonstrando um poder de destruição que desequilibra o jogo.

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. 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 libertina, usurária, irreligiosa. Vinha de Boccaccio, de Adam Smith e de Voltaire. Uma exceção. (ANDRADE, 1991a, pp. 39-40)

Por assumir uma dimensão quase titânica diante dos outros personagens nos momentos em que se entrega à luta, a Miguelona também lembra **A Liberdade Guiando o Povo**. 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 (HOBSBAWN, 1998, pp. 145-146).

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” (1998, p. 150). Para ilustrá-la, Hobsbawn descreve a escultura *Femme du Peuple*, de Constantin Meunier, 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” (1998, p. 150). 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.

Bastante próximas da representação da mulher dessexualizada são também as imagens de Frida Kahlo e Tina Modotti tal como retratadas em alguns murais de Rivera, como **Distribuição de Armas**, em que aparecem com vestes despojadas e sóbrias. Em **O México de Hoje e Amanhã**, 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. É o que se passa em **Noite dos Ricos**, de Rivera, e **Porfírio Diaz, Ministros e Cortesãs**, 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 refletem o sol e 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” (HOBBSAWN, 1998, p. 150).

Prosseguir além desse ponto a identificação entre a Miguelona e a mulher proletária da iconografia socialista seria forçoso e equívoco, uma vez que o impulso que move a personagem criada por Oswald 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. 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. (ANDRADE, 1991a, p. 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. É o que se nota no afresco **O Sangue dos Mártires da Revolução Fertilizando a Terra**, de Rivera. Nele, envolvidos em vermelho, Emiliano Zapata e Otílio Montañó aparecem mortos sob a terra e a idéia da frutificação do seu sacrifício se manifesta metaforicamente através da abundância do milho, 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. Quanto a Pedrão, apesar de sua morte 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 uma promessa.

Ainda em relação a **O Sangue dos Mártires da Revolução Fertilizando a Terra**, bem como aos outros murais do ciclo **Cântico à Terra**, vale dizer que o papel que a terra ocupa na composição das cenas é fundamental. Ela liga 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 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, 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.

## **Conclusão**

Ao conceber **Marco Zero** no início dos anos 30, é possível que Oswald tenha pensado mais no desejo provar-se engajado do que nas dificuldades de retratar uma época que apenas se iniciava após a quebra da bolsa de Nova Iorque e na qual ele via elementos pré-revolucionários, empolgado que estava com a nova ideologia a que queria se mostrar apegado. O longo tempo de escrita até o surgimento do primeiro volume (dez anos) pode ser decorrente desse descompasso entre o que ele queria retratar e o que efetivamente presenciava. A mobilização de recursos como os que mostramos neste trabalho (a construção da alegoria, a exploração de dados cromáticos, o uso de elementos simbólicos) pode, assim, ser encarada como um modo de encurtar essa distância entre o ideal e o real, ou entre o futuro e o presente, representando alegoricamente um processo histórico que se encaminharia para o socialismo.

## **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

- ANDRADE, Oswald de. **Marco Zero I: a revolução melancólica**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1943.
- \_\_\_\_\_. **Marco Zero I: a revolução melancólica**. São Paulo: Globo, 1991a.
- \_\_\_\_\_. **Marco Zero I: chão**. São Paulo: Globo, 1991b.
- \_\_\_\_\_. **Serafim Ponte Grande**. São Paulo: Globo, 1992.
- HOBSBAWN, Eric. Homem e Mulher: imagens da esquerda. In: **Pessoas Extraordinárias: resistência, rebelião e jazz**. São Paulo: Paz e Terra, 1998. pp. 143-167.