

A DINÂMICA DA CRIAÇÃO DE *MARCO ZERO*, DE OSWALD DE ANDRADE

Ana Maria Formoso Cardoso e SILVA¹

RESUMO: Este artigo aborda o processo de criação de *Marco Zero*, ciclo de romances no qual Oswald de Andrade trabalhou por cerca de vinte anos. O percurso genético da obra foi marcado por inúmeras mudanças, que atingem desde o número de volumes planejados até detalhes da composição literária. Através da análise de passagens de dois manuscritos do primeiro volume do romance, procuramos mostrar que o constante repensar do texto gerou uma dinâmica particular, explicitada em rasuras e em diferentes versões que revelam pontos considerados importantes pelo escritor para a elaboração dessa obra com a qual pretendia atestar seu amadurecimento político e estético.

Palavras-chave: Oswald de Andrade; *Marco Zero*; manuscritos; processo de criação.

RÉSUMÉ: Cet article aborde le processus de création de *Marco Zero*, cycle de romans auquel Oswald de Andrade s'est consacré pendant une vingtaine d'années. Du nombre de volumes aux détails de la composition littéraire, les changements ont été marquants dans le parcours génétique de l'oeuvre. A travers l'analyse de deux manuscrits du premier volume du roman, on tente de montrer que les transformations constantes du projet et du texte ont créé une dynamique particulière. Les ratures et les versions produites par ces mouvements révèlent des points que l'écrivain jugeait importants pour l'élaboration de l'oeuvre qui, d'après ses promesses, serait l'attestation de sa maturité politique et esthétique.

Mots-clé: Oswald de Andrade; *Marco Zero*; manuscrits; processus de création.

Em textos de apresentação do romance *Marco Zero*, é comum se encontrar a informação de que seria um ciclo de cinco volumes dos quais foram publicados apenas dois, *A Revolução Melancólica* (1943) e *Chão* (1945)². É uma maneira de definir brevemente o conhecimento que passou a se fixar a respeito da obra a partir de meados dos anos 40 e se consagrou fatalmente após a morte de Oswald de Andrade, em 1954. Não se pode negar que a afirmação seja correta, mas é forçoso dizer também que ela é incompleta, se considerarmos que a história de *Marco Zero* não se limita à sua edição e às declarações do escritor feitas em torno do lançamento da obra. Afinal, antes de noticiar, no ano de publicação de *A Revolução Melancólica*, que o ciclo se comporia de cinco volumes (Andrade, 2009, p. 124-130)³, Oswald já havia dito, há pouco mais de um ano, que se limitaria ao total de dois (Andrade,

¹ Doutoranda em Teoria e História Literária no IEL/UNICAMP, com o projeto "O Percurso de um Projeto de Oswald de Andrade: memória da criação de *Marco Zero*", sob orientação da professora Vera Maria Chalmers.

² Os outros volumes seriam: *Beco do Escarro*, *Os Caminhos de Hollywood* e *A Presença do Mar*.

³ Referimo-nos aqui à entrevista publicada no *Diário de S. Paulo* em 08/01/1943, sob o título "Um escritor paulista classificado na seleção preliminar para o II Concurso Literário Latino-Americano".

2009, p. 116)⁴, e não quatro ou três volumes, como anunciara, em diferentes momentos, desde meados dos anos 30, quando começou a divulgar a gestação do romance. Tal divulgação se deu de diversas maneiras: por meio de entrevistas e comentários em artigos, pela publicação de trechos atribuídos a volumes que não chegaram a ser lançados, por sessões de leitura de seus cadernos entre amigos intelectuais e até pela participação em um congresso de Psicologia⁵.

Todo esse empenho foi motivado pelo objetivo de alcançar, através de *Marco Zero*, o reconhecimento como escritor sério, que, pelo engajamento político e pela experiência adquirida também no campo estético, teria superado a imaturidade da primeira fase do Modernismo⁶. A própria matéria do romance já exigiria de Oswald o olhar atento para a realidade social, política e econômica à sua volta, já que sua intenção era retratar a sociedade paulista contemporânea, ainda sob o impacto da crise de 1929. Tal proposta de fazer um romance histórico simultaneamente ao desenrolar da história, por si só, já seria suficiente para tornar a narrativa propensa a mudanças, e, num cenário tão conturbado como o dos anos 30 e 40, elas de fato ocorreram, atingindo o próprio projeto, tantas vezes reformulado.

As transformações no planejamento do ciclo, que marcam toda a longa vida intra-uterina de *Marco Zero*, revelam a importância de estudá-lo como projeto, e não apenas como romance realizado em livro. O acompanhamento do seu fazer-se mostra que, além de romance, ele também resultou em roteiro para filme⁷; que sua escrita não foi completamente abandonada até a proximidade da morte de Oswald; que o modo como o trabalho foi gerido sofreu variações motivadas, em grande parte, por fatores externos à narrativa em construção, como a proximidade ou o distanciamento do escritor em relação ao Partido Comunista, a forma de atuação de pessoas que o auxiliaram tecnicamente, a interferência de outras atividades paralelas à escrita e a pressão de prazos.

Os manuscritos são documentos fundamentais para seguir esse rico percurso da criação, porque neles ficaram registrados traços significativos do trabalho do escritor, que refletem inclusive muitos dos fatos que conviveram com o processo de escritura e que, de

⁴ Apenas *Beco do Escarro* e *A Presença do Mar* comporiam o ciclo, segundo declaração de Oswald em entrevista a Silveira Peixoto para a *Gazeta de Notícias*, publicada em 21/09/1941.

⁵ Trata-se do I Congresso Paulista de Psicologia, Neurologia, Psiquiatria, Endocrinologia, Identificação, Medicina Legal e Criminologia, ocorrido em julho de 1938. O texto apresentado por Oswald de Andrade, “Análise de dois tipos de ficção”, foi publicado em separata e também na coletânea de artigos *Estética e Política* (Andrade, 1992. p. 57-64).

⁶ Ainda sem falar em *Marco Zero*, Oswald explicita, no prefácio de *Serafim Ponte Grande* escrito em fevereiro de 1933, o propósito de mudar de postura (1992, p. 37-39).

⁷ Trata-se de “‘Perigo Negro’ – film extrahido do romance cyclico paulista MARCO ZERO”, publicado em 1938 na *Revista do Brasil*.

alguma forma, o compuseram. Seu estudo demanda muito mais do que a simples decifração do conteúdo escrito de cada fólio individualmente, pois a atividade criadora constrói uma rede de relações que é preciso resgatar o quanto possível, juntando os fragmentos que dela restam. Ao trabalharmos com os manuscritos de *Marco Zero* pertencentes ao CEDAE-IEL/UNICAMP, procuramos escutar o diálogo que eles mantêm entre si e com os documentos impressos relacionados ao ciclo, além de considerarmos informações sobre o contexto histórico e sobre a vida do escritor. Trata-se de um material bastante lacunar e heterogêneo, do qual cada detalhe pode desencadear o estabelecimento de nexos insuspeitos mas também, em alguns casos, o desmoronamento de certas hipóteses. Levando em conta essa tensão, estabelecemos uma organização cronológica geral dos documentos e dividimos o tempo da escritura em três grandes períodos: um primeiro, nos anos 30, em que, segundo testemunhos, Oswald escreve profusamente em dezenas de cadernos, dos quais infelizmente uma parte ínfima de folhas esparsas se encontra no CEDAE; um segundo momento, em que o escritor se concentra na preparação para publicação dos dois primeiros volumes, *A Revolução Melancólica* (1943) e *Chão* (1945); e ainda um outro, em que ele inicia a redação do terceiro volume, *Beco do Escarro*, empenho este que vemos esmorecer conforme acompanhamos os registros manuscritos.

Nesse longo processo, as instabilidades atingiram mais o período inicial e o final, mas não se pode pensar que o momento de preparação dos dois volumes enfim publicados foi isento de reformulações significativas apenas porque não houve (ou não foram declaradas) mudanças no plano geral do ciclo. A análise de vários documentos nos leva a ver como certas dificuldades do trabalho prático e intelectual, intenções e preocupações do escritor se revelaram na escrita, conferindo maior intensidade à dinâmica da criação. A fim de mostrar esse aspecto da gênese de *Marco Zero* em algumas de suas manifestações, comentaremos passagens de dois manuscritos da fase de preparação de *A Revolução Melancólica*.

Começaremos pelo documento OA 742⁸. Ele pode ser atribuído ao primeiro volume não só pelo seu conteúdo mas também pelo seu aspecto visual, pois apresenta uma característica que não pode ser ignorada: seu suporte são folhas de fichário. Pela observação do conjunto documental referente a esse tomo de *Marco Zero*, sabemos que folhas como essas – sem pauta e inclusive com as mesmas medidas (22,6 x 15,8 cm) ou de tamanho aproximado – são uma peculiaridade desse período do processo de criação. Ao invés de fixar a narrativa em cadernos, como fizera nos anos 30 e voltaria a fazer na elaboração de *Chão*, Oswald

⁸ Vamos nos referir aos documentos pelo código de classificação no CEDAE-IEL/UNICAMP.

parece preferir um tipo de suporte que possibilite maior mobilidade, tanto no sentido de poder ser transportado para revisões feitas fora de casa sem atrapalhar o trabalho da secretária, quanto no de permitir alterar mais facilmente a sequência dos fragmentos narrativos.

Para confirmar a identificação da época do documento sugerida pelas características do papel, importaria notar que nele está presente, em algumas rasuras, uma letra de traços mais fortes, contínuos e arredondados que a de Oswald; trata-se da letra de Maria Antonieta d'Alkmin, secretária do escritor a partir de julho de 1942 e, posteriormente, também sua esposa. Pode causar estranhamento o fato de o texto estar datilografado, já que Antonieta se declarava pouco íntima do teclado, embora tivesse frequentado escola de datilografia (Andrade; Ribeiro, 2003, p. 41 e 45)⁹. Isso não significa necessariamente, entretanto, que o documento seja oriundo da década de 30, como outros datiloscritos, mesmo porque os desse período foram feitos em carbono azul, e não roxo, e apresentam melhor qualidade datilográfica. Considerando a qualidade inferior deste (verificada, por exemplo, na falta de alinhamento da margem direita), é possível, embora não muito provável, que a própria Antonieta tenha feito o trabalho.

De qualquer forma, independente do responsável pela datilografia, sabemos que o documento se liga ao período de preparação de *Marco Zero I* para edição, e interessa notar que seu conteúdo está bem próximo ao do livro. No entanto, é visível, pelas marcas deixadas no papel, que Oswald ainda estava refletindo sobre o texto. Com o propósito de possibilitar um melhor acompanhamento dessas reflexões, apresentamos a transcrição do conteúdo da primeira página. Antes, porém, informamos as convenções adotadas.

Devem ser consideradas as seguintes correspondências:

- cor preta – traços da máquina de escrever;
- cor azul – traços feitos pela mão de Oswald;
- cor vermelha – traços feitos pela mão de Antonieta;
- negrito – elemento sobreposto a outro(s);
- (()) – elemento circulado;
- [ileg.] – elemento ilegível.

Na classificação das rasuras, foram usados os símbolos abaixo para sinalizar os elementos que foram alvos de alterações:

- * * – substituição;

⁹ A informação se encontra no relato biográfico “Evocações (Oswald de Andrade em minha vida)”, que Antonieta começou a escrever em 1961 e que ficou inacabado.

- ^ ^ – correção;
 + + – acréscimo;
 > < – supressão;
 # # – deslocamento.

Quanto às etapas da escritura, vale ressaltar que a acumulação das várias camadas de texto que permaneceram fixas no papel ofereceu dificuldades à identificação da ordem em que ocorreram. Procurando analisar a lógica das alterações e do trabalho de Oswald com Antonieta, estabelecemos as etapas abaixo:

A – texto datilografado;

(A) – texto também datilografado, mas subjacente a A, devido à realização de emendas durante a datilografia;

A¹ – texto produzido por alterações feitas pelo punho de Antonieta;

A² – texto produzido por alterações feitas pelo punho de Oswald;

A³ – texto produzido por alterações feitas pelo punho de Oswald, a partir de A²;

A⁴ – texto produzido por alterações feitas pelo punho de Oswald ao repensar o capítulo a que os fragmentos narrativos pertenceriam¹⁰.

Com base nessas convenções, A¹: ^camelot^, por exemplo, indica que, na etapa A¹, a palavra “camelot” foi corrigida, produzindo a forma que se encontra na primeira coluna, “camelote”.

Feitas essas observações, segue abaixo a transcrição na coluna esquerda e a descrição das rasuras nas etapas, na coluna direita.

<p style="text-align: center;">A NAMORADA <u>de Céu Deus</u> <u>Vesperas paulistas</u> ((1))</p> <p>1</p>	<p>A²: *DE DEUS* A³:*do céu* A¹: +1+ A⁴: *<u>Vesperas paulistas</u>* A¹: +((1))+</p>
--	--

¹⁰ Tendo sido estabelecidas com base numa interpretação dos caminhos da escritura, logicamente as etapas descritas podem não ser fiéis aos fatos. Estamos conscientes, por exemplo, de que a numeração dos fragmentos por Maria Antonieta d’Alkmin pode ter sido feita posteriormente a todas as outras intervenções dela e de Oswald no texto, e não na etapa A¹, como definimos; porém, como não há argumentos infalíveis para defender uma ou outra posição, preferimos optar por reunir sob uma mesma etapa os traços que vieram do punho da secretária. Importa dizer que todo trabalho de interpretação de texto, inclusive no âmbito da Crítica Genética, está sujeito a riscos como esse, que devem ser aceitos para não se tornarem obstáculos à análise.

<p>Ao contrário das cidades precocemente defloradas, por onde transitavam as populações do interior para a capital, buscando nesta o camelote e os costumes fáceis, onde os grandes aracnídeos da eletrificação substituía[m] por apitos curtos, mecânicos, a saudade dos apitos sentimentais dos trens a carvão e lenha que fagulhavam na noite como pistolões acesos. – Jurema era um fundo de saco onde a existencia humana se tornava intersticial e fechada na ergologia dos primeiros moradores – a igreja, a cana de assucar, o passarinho, o monjolo de água e o êxtase das pescarias sobre o rio.</p> <p>Mal urbanizada, terrosa e quieta, chamavam-na a Namora_Ceo azul da do Deus . Refletia a vida da caudal, espelhando o céu transparente, entregue às estações e aos acasos economicos. Só a maledicencia comovia e a intriga a agitava, interior e oculta como a propria vida do rio. Dos seus latifundios emanava o poder político e de sua igreja colonial a conformação e o romaria. milagre.</p> <p style="text-align: center;">((2))</p> <p>– Um negro na família! Dio me n’escante e libere!</p> <p>Sta mata!</p> <p style="text-align: center;">esqueletica fixada numa manqueira recente</p> <p>– É isso mesmo! berrava a garota . É de bôa familia Rebouças. melhor que a nossa.</p> <p style="text-align: center;">Aquele nome achatava os imigrantes enriquecidos na oficina, no café e na cana.</p> <p>– É mundo!</p>	<p>A¹: ^camelot^</p> <p>A¹: ^[ileg.]^</p> <p>A²: *de Deus* (A): ^da^ A²: *céu*</p> <p>A¹: ^maledicência comovia^</p> <p>A¹: *feudos*</p> <p>A²: *a romaria*</p> <p>A²:+((2))+</p> <p>(A): ^libre!^</p> <p>A¹: +esquelética fixada numa manqueira recente+ *de bôa familia*</p> <p>A¹: +Aquele nome achatava os imigrantes enriquecidos na oficina,</p>
---	--

<p>a Jurema num sobretudo côr de doce de leite sem co- nhece ninguém. Era um exilado e chamava Lirio Rebouças de Souza Piratininga ((3)) x Fôra lindo o casamento do mestiço entrão expulso num sobretudo comprido cor de doce de leite e Vinha da Capital que Chegara recémformado em farmácia. e já . perseguido pelas hostes políticas vitoriosas em 3o, com a filha de escaveirada e lívida de colono enriquecido Nicolau Ab- Chegára uma manhã ramonte. x De jaquetão impecavel Lirio de Piratininga , ele sob a marcha nupcial na matriz, senti<u>u</u> que cantavam o réquiem da sua liberdade. Levava pelo braço musculoso, aquela táoa virginal de lavar roupa, manquitolando nos véus, com um topete pálido de clown na cabeça e os den- tes sujos saltando dos sorrisos – Ludovica. Numa pali- nódia de abraços, a boa-vontade branca prometia-lhe con- forto e prestígio. Ele queria emprego. Ser diretor da ?Escola de Veterinária local. Disputava-lhe o passo o sobrinho caôlho do Bispo de Santos – Dom Luna. Com a desgraça definitiva do P.R.P. (Partido Republicano Pau- lista) foi escolhido o sobrinho do prelado. Nicolau Abramonte queria conservar a filha mais velha em casa. A segunda, andava longe com o Rocha, marido boiadeiro,</p>	<p>no café e na cana+</p> <p>A²: +((3))+ A¹:> que< *chegara* +uma manhã num sobretudo comprido cor de doce de leite e.+ .>recemformado em farmácia. e já< *perseguido* A¹: *do colono enriquecido* ^Alvamonte^ A¹:+Chegára uma manhã+ ^Nicio^ A²: +a Jurema+ + num sobretudo côr de doce de leite sem conhece ninguém. Era um exilado e chamava Lirio Rebouças de Souza Piratininga+ #*Lirio de Piratininga*# A²: *sentia* A¹:*de* A¹: ^tabua^ A¹: *[ileg.]*</p> <p>A¹: +?+</p> <p>A¹: ^Alvamonte^</p>
---	---

Da mesma forma que o ciclo de romances passou por reformulações na definição dos volumes, estes também sofreram alterações nos planos de capítulos. Isso é bastante visível no material manuscrito de *Chão*, que conta com algumas listas de capítulos, mas, nas folhas soltas do dossiê de *A Revolução Melancólica*, são outros detalhes que nos informam sobre esses movimentos fundamentais na composição. A página transcrita deixa isso claro nas oscilações que se acumularam no cabeçalho.

Na primeira linha, ficou registrada a indecisão na escolha do título. De “A NAMORADA DE DEUS”, na etapa A, ele se transformou em “A NAMORADA do Céu” na primeira revisão pela mão de Oswald (etapa A²), mudança esta que também se fixará no corpo do texto, no primeiro fragmento da narrativa. Em uma próxima leitura, porém, o escritor repensa a alteração no título, voltando à opção inicial por nova substituição do adjunto adnominal (etapa A³), a qual agora não se estende à narrativa, que permanece com a forma “a Namora-/da do Ceo”. O dilema quanto ao título poderia ser encarado apenas como uma questão de preferência estilística se se limitasse a essas oscilações, mas o escritor torna o problema mais complexo quando anota abaixo da primeira linha um outro título: “Vesperas Paulistas”. Ora, sabemos que, na versão publicada, “A Namorada do Céu” é o terceiro capítulo e “Vésperas Paulistas”, o quarto, e que se dedicam, respectivamente, ao “estudo da cidade do interior”, com foco no povoado de Jurema, e ao “estudo dos preparativos da revolução” [de 1932] (Andrade, 2009, p. 127), com foco na capital paulista. A distinção é patente no livro, mas a convivência dos dois títulos na mesma página faz supor que poderia não o ser no momento do processo de criação flagrado no documento OA 742. Assim, a questão com que se debatia Oswald não seria apenas relativa à preferência de um título ou outro, mas se referiria também à definição do conteúdo do capítulo. Sendo este iniciado por fragmentos narrativos relacionados à vida em Jurema, para que recebesse o título “Vésperas Paulistas” teria que estender sua matéria para além de aspectos do cotidiano desta cidade, passando a focalizar outros espaços em um contexto mais instável, que sinalizasse a agitação que antecedeu a Revolução de 32. Se Oswald trabalhou de fato nesse sentido em algum momento, não sustentou esse propósito até a conclusão do volume. Dessa forma, os dois registros relativos ao título que persistiram na página em análise, “A NAMORADA de Deus” e “Vesperas Paulistas”, não se mantiveram associados aos fragmentos na edição, o que reafirma o caráter provisório de algumas escolhas feitas ao longo do processo de criação.

Além de voltar esforços para a definição dos capítulos e dos títulos, naturalmente o escritor teve que cuidar de aspectos relacionados à redação do texto, conforme o documento OA 742 permite ver. Assim, uma vez que passa a usar a expressão “Namorada do Ceo”, e não mais “Namorada de Deus” no corpo do texto, transforma a expressão “ceu transparente” em “azul transparente”, provavelmente para evitar a repetição. Em outros casos, a mudança não é reflexo de alterações anteriores, mas da busca de palavras que representem melhor o que o escritor tem em mente ou que lhe pareçam mais apropriadas; as substituições de “a romaria” por “o milagre” e de “feudos” por “latifúndios” parecem ilustrar bem essas situações.

As modificações podem se dever também à insatisfação do escritor com a configuração estilística de algum segmento. Ao falar de *A Revolução Melancólica* para o *Diário de São Paulo*, o próprio Oswald demonstrou a importância que atribuía a esse aspecto ao dizer que chegara “a uma maturidade de estilo”, com o uso de técnica “cinematográfica” e “menos agressiva” (Andrade, 2009, p. 128). A preferência por períodos mais curtos, que, aliás, não é característica apenas dos anos 40 na obra do escritor, talvez tenha contribuído para que ele interferisse na redação do primeiro período do terceiro fragmento narrativo. No segmento formulado na etapa A, a intercalação de orações (“que chegara recém-formado em farmácia. e já perseguido pelas hostes políticas vitoriosas em 30”) concentra as informações sobre o noivo e adia a apresentação da noiva. Isso não ocorre na versão publicada, que traz a construção “Fôra lindo o casamento do mestiço briguento e entrão com a filha dos imigrantes abastados de Jurema” (Andrade, 1943, p. 128). Aqui já não existe a intercalação, mas sabemos, pelo exame do documento OA 742, que a operação de eliminação não foi a única existente no percurso da etapa A à edição. As rasuras, além de serem de vários tipos, mostram que o escritor não se preocupou apenas com o estilo, mas também com a caracterização do personagem.

Esta preocupação, que é visível em vários outros documentos, indica um dos principais pontos em que Oswald se empenhou para a composição de *A Revolução Melancólica*. Interessa, portanto, analisar as marcas que ela deixou registradas na página que ora estudamos. Antes, porém, cabe uma observação quanto às rasuras nos nomes do farmacêutico e do imigrante italiano. O personagem Lírio de Piratininga aparece na etapa A como Nicio, o que poderia levar à conclusão de que este teria sido o nome inicialmente atribuído a ele por Oswald. Essa mudança de nomes não causaria estranhamento, já que os documentos mostram que isso ocorreu também com outros personagens de *Marco Zero*. No entanto, não acreditamos que este seja o caso de Lírio, já que a forma Nicio não consta nos outros documentos em que o personagem é mencionado (OA 734, OA 736 e OA 747). Ela nos parece, assim, resultado de um erro na decifração da letra de Oswald no momento de realizar a datilografia, o que deve ter ocorrido também com o sobrenome Alvamonte, que já aparece sob a forma correta de Abramonte no segundo fólio que compõe o documento OA 742. Por isso, classificamos as rasuras nesses nomes como correções, e não substituições, e não as levaremos em conta na análise das alterações relativas aos personagens.

Na etapa A, Lírio é assim caracterizado: é entrão, recém-formado em Farmácia, perseguido pelos vitoriosos na chamada Revolução de 30 e veste um jaquetão impecável no seu casamento. Desses atributos, apenas o primeiro parece não ter sido alvo de novas

reflexões do escritor, a julgar pela análise deste documento e do texto editado. A segunda característica segue o destino indicado a ela na etapa A¹ e não consta na versão publicada, provavelmente porque o personagem já é apresentado como farmacêutico no primeiro e no segundo capítulo. Quanto aos outros traços, é interessante notar a convivência de variantes. Se “perseguido” não parece mais uma boa opção para o escritor, talvez por sugerir um maior engajamento político de Lírio, ele cria duas outras formas, “expulso” e “exilado”, em etapas diferentes, sem sinalizar a sua preferência. Essa indefinição pode indicar tanto distração quanto indecisão, mas, de qualquer forma, ela deve ter sido desfeita num outro documento gerado a partir das rasuras realizadas neste.

Há indefinição também quanto às vestes de Lírio, já que o jaquetão não é eliminado quando Oswald pensa em outra peça. O caso aqui é um pouco diferente porque o escritor insiste no sobretudo cor de doce de leite em duas rasuras para acréscimo e o associa a um outro acontecimento: enquanto o jaquetão era o traje de casamento, o sobretudo marca a chegada do farmacêutico a Jurema. Menos genérico que o jaquetão, essa peça passará ao livro e será usada em vários momentos para marcar a presença de Lírio, configurando-se como uma espécie de símbolo do respeito e da boa colocação social que ele busca, sem sucesso, ao longo de toda a narrativa.

Além desses dados sobre o marido de Ludovica, vale ressaltar o encurtamento do nome, que, na etapa A², se torna “Lirio Rebouças de Souza Piratininga”, reiterando o contraste entre as famílias, que, no segundo fragmento narrativo, já estava presente na etapa A e foi intensificado em A¹, por meio de acréscimos. Estes, além de focalizarem a semente da discórdia entre os Abramonte e Lírio, trazem mais informações sobre o passado dos imigrantes. Quanto a Ludovica, no segundo fragmento também há acréscimos na sua caracterização, mas vale observar que, a não ser pelo adjetivo “recente” relativo à sua maneira, eles não trazem traços que já não constassem na etapa A do terceiro fragmento, que apresenta a noiva como uma tábua manquitolante. Percebe-se, portanto, que o propósito das alterações relativas não só a Ludovica mas também a Lírio e aos Abramonte não seria gerar grandes mudanças nem desenvolver longamente suas características, e sim fazer pequenos retoques no perfil dos personagens, reforçando seus contornos.

Em outros casos, nota-se um maior investimento nesse reforço de características e na inclusão de novas informações sobre os personagens. Seria a operação de “enriquecimento”¹¹

¹¹ O termo “enriquecimento” está registrado em bilhete de 24/08/1942, em que Oswald determina a Antonieta suas incumbências (Andrade; Ribeiro, 2003, p. 98). Ela também o usa em “Evocações” ao falar de seu trabalho como secretária.

para cuja realização Oswald buscou auxílio na pesquisa dos cadernos de material escrito anteriormente. Nos documentos a que tivemos acesso, nem sempre esse trabalho é visível, mas o cotejo com o texto editado revela que ele existiu. Observemos, por exemplo, como se configurou, num certo momento do processo de criação, o fragmento narrativo em que Linda Moscovão é supervisionada pelo mestre da oficina de tecelagem onde trabalha:

<p>O mestre da oficina parou de repente a máquina onde Linda trabalhava. Entretinha-se em criticar a produção de cada operaria, ocupando assim o seu tempo vadio.</p> <p>– Veja. Bocê estragou m^ã! Dá brajuiso! limba escufinha, bota uleo!</p> <p>– Vá, me deixa trabalhar!</p> <p>– Bocê engrengou m^ã! Te mando pra casa!</p> <p>Curvo, sem peito, sujo, com a barba crescida num sobretudo jogado sobre os ombros, esgueirava-se vigilante através dos teares, parando, examinando. Não admitia nem cânticos, nem conversas. Queria corrigir aquelas vagabundas que faziam da fábrica uma “babalonia”. Ameaçava: – Levo bocê bra uscritorio! As trabalhadoras sabiam que aquilo significava o desemprego e os ralhos em casa. Ela não. Sua família era o Partido.</p>	<p>(A):^as^</p>
--	-----------------

Nesse trecho do documento OA 739, estão colocados dados essenciais do perfil de Linda: é uma operária e é comunista. Porém, embora esses traços dialoguem com o fato narrado, a ênfase da cena está menos nela do que no supervisor, talvez porque, no momento em que produziu essa versão, Oswald intencionasse destacar mais a opressão no cotidiano da fábrica do que a reação da proletária. Subalterna, ela não pode mesmo se manifestar tal como deseja e apenas diz: “Vá, me deixa trabalhar!”. No texto editado, esse princípio de coerência se mantém e Linda continua a não se manifestar além da mesma frase. Isso não significa, entretanto, que sua caracterização permaneça sem alterações. Vejamos a passagem do livro, atentando para as novas informações, as quais visam, na sua maioria, o “enriquecimento” da personagem:

A tarde ensanguentava os teares da tecelagem Demétrio. O mestre da oficina parou de repente a máquina que fôra entregue à Linda Moscovão. Ela estava sentada naquele hangar rinchante onde centenas de sêres produziam.

– Veja! Bocê estraga pano! Dá brajuiso! 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 sôbre 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 “babalonia”.

Ela deixara de ser a filha do sherife 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, movimentava a máquina. Estava de pé sôbre as chinelas rasgadas.

O mestre voltava. Examinava, ameaçava.

– Levo bocê bro gerente. Êle 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 tôdas as partes. Eram os que tinham por teto o mundo. Aflorariam sempre aos cenários da produção. Sua família era o Partido (Andrade, 1943, p. 211-212). [Grifos nossos.]

É nítido que, ao trabalhar novamente o fragmento narrativo, Oswald optou por explorar mais o silêncio de Linda e pôs o narrador a captar seus pensamentos. O resultado é que a ênfase então passou a recair sobre ela, ajudando a sustentar a sua caracterização como militante comunista e aumentando a tensão dramática entre opressão e reação. Mesmo que essa reação continue praticamente silenciosa, a composição aqui parece mais dirigida a mostrar a possibilidade de ela um dia romper o silêncio e se concretizar em ações, o que é sugerido em várias outras cenas envolvendo trabalhadores. O “enriquecimento” da personagem, portanto, está intimamente relacionado com o projeto ideológico da obra, de mostrar, nas entrelinhas, a germinação de uma nova era social.

Um dos recursos mais utilizados para essa sugestão, não só nesse trecho mas ao longo de todo o romance, é a alegoria¹². Neste caso, ela é acionada através da associação das imagens de sangue e sol. Estas compõem bem mais do que um dado de cenário; são a representação do sacrifício necessário para que se chegue ao sucesso da luta realizada por comunistas como Linda.

Oswald lança mão aqui claramente de elementos da iconografia socialista, de cujo repertório procurava servir-se desde os anos 30, como se vê em *A Escada Vermelha* (1934), terceiro volume da *Trilogia do Exílio*, e em suas peças de teatro, embora de forma menos acentuada. Também foi formulada antes da fase redacional de *A Revolução Melancólica* a frase “A tarde ensanguenta os teares”, que aparece como um dos títulos de capítulos de um plano do ciclo registrado por Oswald numa caderneta da poetisa Julieta Bárbara (documento

¹² Estudamos mais detalhadamente esse ponto em nossa dissertação de Mestrado (Silva, 2003).

OA 1530), sua esposa de 1936 a 1942. Na reformulação do fragmento narrativo em questão, o escritor reaproveitou, portanto, não só a idéia de vincular sol, sangue e trabalho, mas também a construção da frase, retirada do arsenal de manuscritos que juntara na década de 30. Isso só confirma que este não foi totalmente descartado diante das novas feições do projeto nos anos 40 e que, à medida que Oswald lançava seu olhar sobre ele, ia sendo atualizado no percurso da criação. Essa é uma característica do processo de composição de *Marco Zero* que revela, ao mesmo tempo, a dinâmica do trabalho intelectual e a dinâmica do trabalho prático, já que ambos estão vinculados, pois a memória do escritor em relação ao universo criado para a obra é auxiliada pelo resgate de registros que ele havia produzido.

Outra informação sobre a materialidade do trabalho começa pela observação de que a passagem transcrita não contém rasuras, a não ser por uma pequena correção feita no correr da escrita. Isso é natural por ser um texto passado a limpo por Antonieta, mas pode causar algum estranhamento o fato de que o registro, tendo passado também pelas mãos de Oswald – há sua letra acima do fragmento –, não ficou marcado pelas alterações que sabemos terem ocorrido. O silêncio do manuscrito diante do texto editado comunica que essa versão gerou outra, ou outras, até chegar à versão publicada, aumentando o volume de manuscritos de *A Revolução Melancólica*. Há vários outros documentos que sugerem que isso deve ter sido um hábito no aspecto prático da preparação do primeiro volume, principalmente quando as alterações imaginadas pelo escritor não se limitam a pequenos ajustes, como no caso do “enriquecimento” de Linda Moscovão. O mesmo pode ser dito, com maior certeza, em relação a *Chão*, em cujo material volumoso são várias as remissões a diferentes cadernos e inúmeros os movimentos de reformulação, de modo que não caberiam nos limites deste artigo.

Os dois manuscritos que apresentamos parcialmente representam uma parcela ínfima do dossiê de *A Revolução Melancólica* e do ciclo *Marco Zero*, mas, de acordo com o que procuramos mostrar em breves comentários, eles trazem pistas bastante valiosas sobre a gênese da obra – pistas estas que devem ser buscadas nos seus componentes, desde seu aspecto físico até seu conteúdo, em conjunto com a rede documental que eles constituem. Essa abordagem do romance a partir do *processo* que o gerou não significa, de forma alguma, que se julgue o seu tradicional estudo como *produto* uma via de análise menos interessante; cada perspectiva contribui a seu modo para a compreensão da obra. Enquanto esta tem como ponto de partida o resultado de um trabalho, aquela mostra este trabalho em andamento, revela o que o escritor tentou fazer sem ter a certeza de que chegaria ao resultado esperado, ou

mesmo a algum resultado concretizado em edição, por mais que se esforçasse para isso. Esperamos ter deixado claro que o estudo desse empenho não é fruto de mera curiosidade sobre os bastidores da criação, mas uma senda estratégica quando se trata de uma obra como *Marco Zero*, cuja história vai muito além (e também muito aquém, quando se considera a linha cronológica) da publicação dos volumes mencionados nos compêndios de literatura.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, O. de. **Os dentes do dragão**. São Paulo: Globo, 2009.

_____. **Estética e política**. São Paulo: Globo, 1992.

_____. **Serafim Ponte Grande**. São Paulo: Globo, 1992 [1933].

_____. **Marco Zero I: a revolução melancólica**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1943.

_____. “Perigo Negro” – film extrahido do romance cyclico paulista MARCO ZERO. **Revista do Brasil**, n. 4, 1938, p. 383-417.

ANDRADE, M. de; RIBEIRO, E. M. (org.). **Maria Antonieta d’Alkmin e Oswald de Andrade: Marco Zero**. São Paulo: Edusp, Oficina do Livro Rubens Borba de Moraes, Imprensa Oficial do Estado, 2003.

SILVA, A. M. F. C. e. **Marco Zero de Oswald de Andrade: uma proposta de romance mural**. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária), Universidade Estadual de Campinas, 2003.