

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
Faculdade de Letras  
Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários

Wagner Fredmar Guimarães Júnior

**O ENQUADRAMENTO REALISTA DE OSWALD DE ANDRADE E OS IMPASSES  
DA MODERNIZAÇÃO NOS ANOS 30**

Belo Horizonte  
2022

Wagner Fredmar Guimarães Júnior

**O ENQUADRAMENTO REALISTA DE OSWALD DE ANDRADE E OS IMPASSES  
DA MODERNIZAÇÃO NOS ANOS 30**

**Versão final**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras: Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Marcos Rogério Cordeiro Fernandes

Belo Horizonte  
2022

A553m.Yg-e      Guimarães Júnior, Wagner Fredmar.  
O enquadramento realista de Oswald de Andrade e os impasses da modernização nos anos 30 [manuscrito] / Wagner Fredmar Guimarães Júnior. – 2022.  
196 f., enc.

Orientador: Marcos Rogério Cordeiro Fernandes.

Área de concentração: Literatura Brasileira.

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais,  
Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 180-195.

1. Andrade, Oswald de, 1890-1954. – Marco Zero – Crítica e interpretação – Teses. 2. Literatura brasileira – Séc. XX – História e crítica – Teses. 3. Literatura brasileira – Séc. XX – Estética – Teses. 4. Realismo na literatura – Teses. 5. Ideologia e literatura – Teses. I. Fernandes, Marcos Rogério Cordeiro. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: B869.33



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
FACULDADE DE LETRAS  
PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

### FOLHA DE APROVAÇÃO

Tese intitulada *O enquadramento realista de Oswald de Andrade e os impasses da modernização nos anos 30*, de autoria do Doutorando WAGNER FREDMAR GUIMARÃES JÚNIOR, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras: Estudos Literários.

**Área de Concentração:** Literatura Brasileira/Doutorado

**Linha de Pesquisa:** Literatura, História e Memória Cultural

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Marcos Rogério Cordeiro Fernandes - FALE/UFMG - Orientador

Profa. Dra. Marcia Regina Jaschke Machado - FALE/UFMG

Prof. Dr. Marcelino Rodrigues da Silva - FALE/UFMG

Profa. Dra. Bárbara Del Rio Araújo - CEFET/MG

Prof. Dr. Anderson Pires da Silva - UFJF

Belo Horizonte, 5 de julho de 2022.



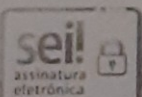
Documento assinado eletronicamente por **Marcia Regina Jaschke Machado, Professora do Magistério Superior**, em 06/07/2022, às 07:58, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.



Documento assinado eletronicamente por **Marcos Rogerio Cordeiro Fernandes, Subcoordenador(a)**, em 06/07/2022, às 15:49, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.



Documento assinado eletronicamente por **Antonio Orlando de Oliveira Dourado Lopes, Coordenador(a)**, em 07/07/2022, às 13:43, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.



Documento assinado eletronicamente por **Bárbara Del Rio Araújo, Usuária Externa**, em 07/07/2022, às 14:16, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.



Documento assinado eletronicamente por **Marcelino Rodrigues da Silva, Professor do Magistério Superior**, em 11/07/2022, às 17:48, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

A autenticidade deste documento pode ser conferida no site  
[https://sei.ufmg.br/sei/controlador\\_externo.php?](https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?)

*À minha mãe, Nádia Maria de Jesus.  
À minha companheira, Marina Abreu Torres.*

## AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador, Prof. Dr. Marcos Rogério Cordeiro Fernandes, por todo o percurso de formação crítica e intelectual pelo qual me guiou desde 2012, quando fui seu aluno de graduação numa disciplina fundamental sobre o romance de Machado de Assis. Nesses mais de nove anos de orientação na pós-graduação, toda a minha evolução enquanto pesquisador, crítico e professor se deve ao seu trabalho. Agradeço, também, pela valiosa amizade desenvolvida ao longo dos anos, que só veio consolidar uma relação de orientação e constante diálogo intelectual.

À minha mãe, Nádia Maria de Jesus, agradeço pela vida, pela formação ética e moral que me proporcionou com o seu exemplo e orientação, pela mãe amorosa que sempre foi, pelo apoio incondicional que sempre me deu na vida, enfim, por tudo o que fez e faz por mim. Sem a senhora, Mãe, eu não teria percorrido esse longo e duro caminho de treze anos até me tornar Doutor. Muito obrigado por existir e ser quem a senhora é!

Ao meu irmão, Keller Guilherme Guimarães, e à minha irmã, Clareana Guimarães, pelo exemplo que foram (e são) para mim, tornando-se inspiração para que, nos idos de 2007, eu buscasse ingressar no ensino superior e na UFMG. Amo muito vocês!

À Marina Abreu Torres, companheira de todos os momentos há seis anos, agradeço pelo grande e essencial apoio durante todo esse trajeto, desde a elaboração do projeto de seleção do Doutorado até o ponto final da tese; agradeço pela grande paciência e incentivo nos momentos de dificuldade, por não ter me deixado desistir quando a “síndrome do impostor” me causava grande mal-estar emocional, dificultando significativamente o trabalho; agradeço também pelos conselhos e “puxões de orelha”, muito necessários para que eu pudesse dar conta das dificuldades da vida. Agradeço, enfim, por dividirmos a vida, que desde 2016 é muito melhor ao seu lado.

À Bella, companheira canina de todas as horas desde que entrou em nossas vidas, em abril de 2020; por seu amor, pela sua alegria de viver, pelos passeios diários que me proporcionou e proporciona, por toda a nossa troca de afetos e pelos ensinamentos que a todo momento me traz, é também outra grande responsável por esta tese.

À família da Marina, pela generosidade e amor com que me acolheu desde o primeiro momento, tornando-se, por isso, minha família também. Claudinho, Sirlene, Natália, Alice, Fátima, Zé Alberto, Júlia e Ianzinho, muito obrigado pela amizade e carinho nesses mais de seis anos!

Ao Prof. Dr. Marcelino Rodrigues da Silva, agradeço por ter me introduzido na pesquisa acadêmica, nos idos de 2010, por ter me orientado com grande paciência e dedicação durante quatro anos, ensinando o inexperiente graduando a fazer uma pesquisa séria, consistente, a escrever com correção e clareza, a se inserir em eventos acadêmicos, enfim, a caminhar com as próprias pernas nesse complicado percurso. Não posso deixar de agradecer também pelas fundamentais bolsas de iniciação científica concedidas, tornando possível a minha permanência na ainda elitizada universidade pública. Por fim, agradeço também pela participação nas bancas examinadoras do meu mestrado, da qualificação e, agora, de conclusão do doutorado – além de dois generosos convites para que eu integrasse bancas de monografia de seus orientandos em 2019 e 2022.

Ao Prof. Dr. Anderson Pires da Silva, agradeço pela participação na minha banca de qualificação, pelos comentários fundamentais feitos na ocasião e pela participação nesta banca de conclusão do doutorado. Por fim, não poderia deixar de agradecer pela essencial contribuição ao meu trabalho trazida pelo seu livro *Mário e Oswald: uma história privada do Modernismo*, que me ensinou a ver criticamente o que antes eu compreendia através da interpretação hegemônica.

À Profa. Dra. Bárbara Del Rio Araújo, agradeço, primeiramente, pela participação na minha banca de qualificação e, agora, na de conclusão do doutorado. Agradeço, também, pelas fundamentais orientações que me deu através de comentários sobre minha dissertação de mestrado e, sobretudo, pelo apontamento feito sobre esta pesquisa durante um evento acadêmico em 2018, quando pude me certificar de que o caminho pelo qual eu pretendia seguir era mesmo consistente e renderia bons frutos – essa orientação fundamental me levou à criação do argumento central do primeiro capítulo da tese.

À Profa. Dra. Márcia Regina Jashcke Machado, agradeço pela generosidade em aceitar o convite para participar desta banca examinadora; será fundamental para o aprimoramento deste trabalho a participação de uma especialista no tema do Modernismo e professora da área de Literatura Brasileira.

Agradeço aos queridos amigos:

*Luiz Paixão*, pela fundamental amizade desde os idos de 2012 e pelo diálogo acadêmico e intelectual que generosamente estabeleceu comigo desde então;

*Alex Fogal*, pela amizade estabelecida em 2013 e consolidada ao longo desses anos, pelos valiosos conselhos e orientações acadêmicos e de vida desde a seleção para o mestrado, em 2013, passando pela do doutorado, em 2016, e, em 2021, fundamentais para a conclusão desta tese;

*Marcelo Brugger*, pela grande amizade construída desde 2009, pelos inúmeros momentos felizes proporcionados e, por fim, por ter criado em mim a ideia de seguir a “vida acadêmica”, como você chamava em 2010 quando éramos membros da Congregação da FALE/UFMG;

*Henrique Barros*, pela grande amizade que travamos desde 2013, pelo apoio essencial que me deu especialmente durante o difícil ano de 2015 (fundamental para que eu concluísse o Mestrado) e durante o período da seleção do Doutorado, em 2016 – muito obrigado!

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), por meio do Programa de Excelência Acadêmica (Proex), pela bolsa de estudos concedida durante quatro anos e três meses.

Por fim, agradeço à Ciência por ter sobrevivido até aqui à pandemia de covid-19, doença que, com forte contribuição do Presidente da República, vitimou mais de 666.978 brasileiros até o dia 02 de junho de 2022.

*Dou a maior importância à Morta em meio da minha obra literária. É o drama do poeta, do coordenador de toda ação humana, a quem a hostilidade de um século reacionário afastou pouco a pouco da linguagem útil e corrente. Do romantismo ao simbolismo, ao surrealismo, a justificativa da poesia perdeu-se em sons e protestos ininteligíveis e parou no balbucio e na telepatia. Bem longe dos chamados populares. Agora, os soterrados, através da análise, voltam à luz, e, através da ação, chegam às barricadas. São os que têm a coragem incendiária de destruir a própria alma desvairada, que neles nasceu dos céus subterrâneos a que se acoitaram. As catacumbas líricas ou se esgotam ou desembocam nas catacumbas políticas. [...].*

Oswald de Andrade<sup>1</sup>

*A tradição dos oprimidos nos ensina que o 'estado de exceção' em que vivemos é na verdade a regra geral. Precisamos construir um conceito de história que corresponda a essa verdade. Nesse momento, perceberemos que nossa tarefa é originar um verdadeiro estado de exceção [...].*

Walter Benjamin<sup>2</sup>

*O desenvolvimento político, jurídico, filosófico, religioso, literário, artístico, etc., repousam sobre o desenvolvimento econômico. Mas todos eles atuam, igualmente, uns sobre os outros, bem como sobre a base econômica. E isto porque a situação econômica não é a causa, o único motor, e todo o resto simples ação passiva. Ao contrário, sempre existe ação recíproca sobre a base da necessidade econômica, que sempre predomina em última instância [...].*

Friedrich Engels<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> ANDRADE, O. Carta-Prefácio do Autor (na peça *A Morta*), p. 3.

<sup>2</sup> BENJAMIN, W. Sobre o conceito da História, p. 226.

<sup>3</sup> ENGELS, F. Carta a B. Borgius, p. 231.



## RESUMO

Este trabalho tem como objetivo principal compreender um período de amadurecimento estético-ideológico de Oswald de Andrade através do romance *Marco Zero* e do seu contexto de elaboração. Para isso, será discutido o papel da recepção crítica de sua obra na supervalorização do experimentalismo formal em detrimento da articulação com a dimensão histórica. Em um segundo momento, acompanharemos a evolução do tino materialista do escritor durante as décadas de 1920 e 1930, também expondo as circunstâncias do projeto e da escrita de *Marco Zero*. Por fim, analisaremos o romance a fim de demonstrar a figuração realista dos impasses da modernização nos anos 30, realizada a partir do vanguardismo engajado de Oswald – fruto do acúmulo estético e ideológico alcançado.

**Palavras-chave:** Oswald de Andrade. Amadurecimento estético e ideológico. *Marco Zero I: a Revolução melancólica*. *Marco Zero II: Chão*. Realismo artístico. Subdesenvolvimento brasileiro.

## ABSTRACT

The main objective of this work is to understand a period of aesthetic-ideological maturation of Oswald de Andrade through the novel *Marco Zero* and its context of elaboration. For this, the role of the critical reception of his work in the overvaluation of formal experimentalism to the detriment of the articulation with the historical dimension will be discussed. In a second moment, we will follow the evolution of the writer's materialist acumen during the 1920s and 1930s, also exposing the circumstances of *Marco Zero*'s project and writing. Finally, we will analyze the novel in order to demonstrate the realistic figuration of the impasses of modernization in the 1930s, based on Oswald's engaged avant-garde – the result of the aesthetic and ideological accumulation achieved.

**Keywords:** Oswald de Andrade. Aesthetic-ideological maturation. *Marco Zero I: A revolução melancólica*. *Marco Zero II: Chão*. Artistic realism. Brazilian underdevelopment.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>11</b>
<b>1. OS TRÊS OSWALDS .....</b>	<b>16</b>
1.1. Contribuição inicial para a dicotomia crítica .....	22
1.2. A viravolta da revisão e o aprofundamento da dicotomia .....	26
1.3. Balanço de uma visão cristalizada .....	41
1.4. Desdobramentos na crítica e na história da literatura .....	43
<b>2. NOS CONTURBADOS ANOS 1930: O AMADURECIMENTO DO PENSAMENTO ESTÉTICO-SOCIAL DE OSWALD DE ANDRADE .....</b>	<b>51</b>
2.1. A evolução do tino materialista de Oswald de Andrade .....	56
2.2. “Modernidade alternativa” e posituação estética .....	59
2.3. Consciência do subdesenvolvimento e negatividade estética .....	71
<b>3. SIGNIFICADOS HISTÓRICOS E ESTÉTICOS DO PROJETO DE <i>MARCO ZERO</i> .....</b>	<b>82</b>
3.1. A disputa estético-política com autores do romance do Nordeste e a polêmica com os críticos do Grupo Clima .....	87
3.2. A defesa da concepção engajada de artista, de arte e literatura .....	98
<b>4. O REALISMO DE <i>MARCO ZERO</i> E OS IMPASSES DA MODERNIZAÇÃO NOS ANOS 30 .....</b>	<b>105</b>
4.1. Das origens a <i>Marco Zero</i> : o percurso de desenvolvimento do romance vanguardista de Oswald de Andrade .....	105
4.2. Questões de Forma em <i>Marco Zero</i> : vanguarda e engajamento .....	114
4.3. Forma literária e processo social em <i>Marco Zero</i> .....	127
4.4. A atualização do atraso em <i>Marco Zero</i> : Decadência, Ascensão e Conciliação .....	140
4.4.1. Decadência: o atraso em estado “puro” .....	142
4.4.2. Ascensão: a burguesia do atraso .....	158
4.4.3. Conciliação: a atualização do atraso na modernidade à brasileira .....	167
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>177</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>180</b>

## INTRODUÇÃO

Embora Oswald de Andrade seja um dos escritores mais renomados e estudados da cultura brasileira, até os dias de hoje o romance *Marco Zero* permanece um problema literário dos mais intrigantes, praticamente desconhecido do público em geral, sendo um dos menos estudados nos meios especializados. São muitas as determinações que explicam esse fenômeno, como demonstrarei no decorrer da tese, mas o fato é que *Marco Zero* está há quase oitenta anos no limbo das obras “menores” dentro do conjunto da produção do autor.

Na exígua fortuna crítica dedicada à obra, verifica-se, de modo geral, sua avaliação negativa tendo como parâmetro a comparação com *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924) e *Serafim Ponte Grande* (1933) – considerados seus grandes romances e “expressão original do estilo vanguardista”<sup>4</sup> – e não a análise efetiva do livro a partir das próprias características. *Marco Zero* deve ser apreciado como fruto da virada ideológica de Oswald na década de 1930, quando se engaja na luta social e política brasileira, levando sua obra artística para o mesmo caminho sem jamais abandonar a pesquisa formal ou menosprezar a elaboração estética. Nos poucos estudos existentes sobre o livro, predomina a ideia de que devido ao engajamento político, o escritor renunciou à linguagem radical e inventiva de *Miramar/Serafim*, prejudicando a estética altamente elaborada alcançada nessas obras, que deveria então ser repetida. Da mesma forma, a historiografia literária se limitou a reforçar o juízo de “obra menor” conferido pela crítica, dedicando pouquíssimo espaço e cuidado a *Marco Zero*.

O interesse inicial do trabalho teve origem na constatação desse controverso cenário crítico, sobretudo de sua fragilidade quando confrontado com a leitura do romance, que aponta para juízos distintos daqueles responsáveis pelo duradouro ostracismo. Constatou-se que havia a necessidade de analisar a obra de acordo com suas próprias atribuições formais, sem o pressuposto de incompatibilidade entre os âmbitos estético e ideológico, compreendendo-a como uma mudança de rumo na trajetória de Oswald, mas ainda circunscrita ao experimentalismo vanguardista.

Nesses termos, a princípio, a tese se limitava à proposta de realizar uma análise estética de *Marco Zero*, buscando demonstrar como o autor mobiliza recursos estéticos e concepções ideológicas de vanguarda para configurar, no romance, o processo social

---

<sup>4</sup> JACKSON, K. *A prova vanguardista na literatura brasileira*, p. 17.

brasileiro, contribuindo com uma crítica ferina à modernização capitalista nos anos de 1930. No entanto, durante o desenvolvimento da pesquisa, o trabalho acabou ultrapassando esse objetivo, desdobrando-se também em um caminho para pensar questões mais amplas dentro da obra de Oswald: a fortuna crítica, a inserção político-ideológica do escritor e a redefinição de parâmetros estéticos. Isto é, *Marco Zero* foi a motivação primeira do problema, revelando ao pesquisador uma estrutura muito mais abrangente e complexa que ele integra. Assim, a centralidade que o romance possuía na proposta inaugural foi deslocada, reposicionando-o enquanto parte de uma totalidade aqui abordada.

Os desdobramentos começaram a surgir já na elaboração do primeiro capítulo, que seria, inicialmente, dedicado apenas à compreensão das razões por trás da exígua e negativa recepção crítica e historiográfica do romance desde a sua publicação até os dias de hoje. Esse problema, no entanto, se insere em um contexto maior que diz respeito à imagem atual de Oswald de Andrade como vanguardista restrito ao sentido de um experimentalista de técnicas artísticas ousadas e inovadoras. Fruto de uma ênfase excessiva na dimensão formal, essa visão relega para segundo plano a força de sua obra, que reside na relação entre a linguagem experimental e a matéria histórica que ela organiza. Diante disso, mostrou-se necessário investigar a origem desse viés de interpretação, que começou em meados dos anos 1920 e se prolongou até se tornar uma dicotomia crítica na recepção da obra oswaldiana. Daí surgem dois Oswalds: o primeiro seria o experimentalista por excelência, o satírico, o humorista, o revolucionário da linguagem, que correspondente, sobretudo, ao autor de *Pau-Brasil*, *Memórias Sentimentais de João Miramar* e *Serafim Ponte Grande*; já o segundo seria o escritor convencional, documental, naturalista, preso sob uma excessiva interferência ideológica, correspondente à trilogia *Os Condenados* e a *Marco Zero*. Nos anos 1950, a revisão concretista aprofunda sistemática e intencionalmente essa dicotomia crítica, enfatizando-a e procurando, em certa medida, “eliminar” o segundo Oswald, reduzindo sua relevância à década de 1920. Essa abordagem joga também com um conceito formalista de “vanguarda” que perdura até hoje, com desdobramentos sobre a recepção crítica e historiográfica futuras, registrando na posteridade que Oswald de Andrade se tratava apenas do vanguardista, como ele é hoje conhecido. Defendendo que essa separação não se sustenta quando são lidas suas obras, propus a ideia de um terceiro Oswald, na qual sobressai a síntese dialética dos dois anteriores, buscando nelas uma linguagem

vanguardista experimental que existe em função da matéria histórica, de onde resulta um realismo peculiar, empenhado na interpretação da realidade brasileira.

No segundo capítulo, defendendo o argumento do terceiro Oswald, procurei demonstrar o problema da interpretação disjuntiva que compreende os anos de 1920 em oposição aos anos de 1930. Isso foi feito a partir da exposição analítica da evolução do tino materialista do escritor paulistano, processo que se inicia cedo e amadurece paulatinamente até o fim de sua carreira, fazendo com que Oswald desenvolva um estilo materialista que internalize as determinações da realidade brasileira. Como exposto e analisado, todo esse processo se desenvolve na obra literária do autor, onde se verifica o amadurecimento de seu pensamento estético-social, inclusive sendo os anos de 1930 um período de radicalidade formal e política em sua obra e em sua prática militante. A afirmada conjugação de experimentalismo e consciência social se sustenta tanto na leitura das obras quanto nos textos de intervenção que o escritor publicou na época.

O terceiro capítulo traz a exposição e discussão crítica dos significados históricos e estéticos envolvidos na concepção e na realização de *Marco Zero*. Trata-se de um capítulo de grande importância dentro da proposta desta tese, já que reconstitui as circunstâncias históricas e críticas em que Oswald dá início ao ambicioso projeto, inserindo-o no contexto literário e político mais amplo de onde provém e com o qual dialoga. O objetivo foi revelar o longo processo de estudo e preparação da obra, demonstrando as influências estéticas e ideológicas essenciais ao projeto – como, sobretudo, o Muralismo Mexicano. As circunstâncias de concepção e execução de *Marco Zero* são também reveladas por meio de textos críticos do próprio Oswald, inclusive seu acirrado debate estético com os autores do romance proletário, que, para ele, representavam um retrocesso estético nos caminhos de pesquisa formal abertos pelo Modernismo paulista. Também abordo, neste capítulo, a querela entre Oswald e Antonio Candido no contexto do lançamento de *Marco Zero I: a Revolução melancólica*, problemática relacionada à recepção crítica do romance no calor da hora e também à posteridade, já que os juízos de Candido, como procurei demonstrar, determinaram o futuro do escritor como um todo até os dias de hoje.

Por fim, o quarto e último capítulo é o ponto de chegada e articulação de todo o percurso argumentativo desta tese. Nele, busco analisar os dois volumes de *Marco Zero*, visando à conformação entre o estilo vanguardista construído e a matéria histórica dramatizada, procurando demonstrar como a modernização conservadora é figurada no romance de modo crítico e pungente. Para isso, percorri um caminho dividido em quatro

seções que se conectam com toda a problemática discutida até aqui. Na primeira delas, o objetivo foi demonstrar como os procedimentos estéticos essenciais utilizados pelo escritor foram desenvolvidos ao longo dos anos até serem utilizados em *Marco Zero* junto de outras técnicas e procedimentos. Esse primeiro momento buscou evidenciar as continuidades das descontinuidades formais, a evolução encadeada e dialética existente nesse processo. Na segunda seção, estudei especificamente a forma estética de *Marco Zero*, expondo e discutindo os recursos estéticos mobilizados no romance para a construção do estilo vanguardista. Já na terceira seção, tratei do contexto histórico de *Marco Zero*, procurando demonstrar seu fundamento prático. Além disso, também foi apresentado um resumo do romance, para situar o leitor no dispersivo universo da obra. Por fim, a quarta seção buscou demonstrar, a partir da análise do princípio geral estruturante de *Marco Zero* (a atualização do atraso brasileiro no contexto da modernização capitalista), como a matéria histórica brasileira é internalizada enquanto ritmo geral que organiza o universo ficcional da obra, sendo “tanto o esqueleto de sustentação do romance, quanto a redução estrutural de um dado social externo à literatura e pertencente à história”.<sup>5</sup> Para isso, analisei a conformação estética dos polos da *decadência* (o atraso em estado “puro”), da *ascensão* (a burguesia do atraso) e, por fim, como o romance formaliza a *conciliação* que resultou na reposição do atraso na modernidade brasileira.

Para finalizar esta seção, é necessário esclarecer que intencionalmente não forneci uma definição do conceito de realismo com o qual trabalharia ao longo desta tese. Trata-se de uma decisão metodológica decorrente do pressuposto básico da noção dentro da tradição marxista, à qual me vinculo. Primeiramente, não existe para essa tradição o realismo como “um conceito unilateral, de definição unívoca e sem nuances”.<sup>6</sup> Existem, assim, tendências realistas heterogêneas, diferentes formas de escrita realista, até mesmo no conjunto da obra de um mesmo escritor, como é o caso de Oswald de Andrade. Em segundo lugar, como se poderá verificar na leitura deste trabalho, procurei extrair das próprias obras os realismos do autor, classificando e qualificando detidamente cada um deles. Constituiria um erro aplicar um conceito de realismo *a priori* às obras do modernista ou, pior, à totalidade de sua produção. Dessa heterogeneidade do conceito decorre a minha mobilização heterodoxa de diferentes – e muitas vezes antagônicos – autores marxistas para tratar de diferentes aspectos do realismo do escritor paulistano.

---

<sup>5</sup> SCHWARZ, R. Pressupostos, salvo engano, de ‘Dialética da malandragem’, p. 132.

<sup>6</sup> CORDEIRO, R. et al. Apresentação (do livro *Dimensões do realismo*, vol. 1), p. 7.

Dá que pareça estranha, tanto à ortodoxia quanto ao senso comum, a utilização num mesmo trabalho de Lukács, Adorno, Benjamin e Brecht. Em síntese, não se propondo esta tese a ser um manual teórico acerca do realismo, para compreender concretamente essa explicação, faz-se necessária sua leitura integral.



## 1. OS TRÊS OSWALDS

O realismo não é só uma questão de literatura, mas uma grande questão política, filosófica e prática, e deve ser tratado e explicado como problema muito vasto, a todos os níveis do humano.

Bertolt Brecht<sup>7</sup>

Em cada época, é preciso arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela.

Walter Benjamin<sup>8</sup>

Certos juízos críticos vão se cristalizando com o passar dos anos, tornando-se paradigmas até certo ponto inquestionáveis. Modelos consagrados que muitas vezes são repetidos sem a devida análise do objeto sobre o qual se constrói um discurso. Me parece ser esse o caso de Oswald de Andrade. Nos dias de hoje, o escritor é conhecido como o revolucionário experimentador de técnicas artísticas radicais e inovadoras, vanguardista e crítico nessa acepção, um *blagueur* excêntrico, iconoclasta irreverente e piadista.<sup>9</sup> Visão que limita a força da obra e do artista, transformando-o num escritor que, embora consagrado atualmente, “encontra-se estigmatizado ou carnavalizado, visto na maioria das vezes por uma perspectiva redutora, que consegue ofuscar uma apreciação mais imparcial da sua variada produção intelectual”.<sup>10</sup>

Por um lado, essa imagem parte ao meio a dialética existente em sua obra entre literatura e sociedade, sequestrando a matéria histórica extremamente formalizada e atribuindo seu valor quase de modo exclusivo ao suposto experimentalismo formalista. Sua obra é, assim, destituída da força realista que possui, derivada justamente da articulação entre forma literária e processo social. Por outro lado, constrói-se uma ideia personalista de Oswald como um gênio, criador incontido no campo da linguagem,

<sup>7</sup> BRECHT, B. Formalismo e realismo, p. 96.

<sup>8</sup> BENJAMIN, W. Sobre o conceito da História, p. 224.

<sup>9</sup> Imagem que em muito se deve, além da revisão concretista, à retomada da antropofagia pela Tropicália e à montagem da peça *O Rei da Vela*, por José Celso Martinez, ambas nos anos 1960, contexto em que Oswald de Andrade serve de “forte estímulo às práticas de insubordinação cultural das novas vanguardas” e passa a ser visto como “fio condutor da postura cultural insubmissa, do modernismo ao tropicalismo” (FERREIRA, A. O clima dos “chato-boys”, p. 34-35). Embora retomado sob uma visão da qual discordo, não seria justo deixar de reconhecer a importância desses processos de apropriação para a reabilitação da obra e da pessoa de Oswald, no ostracismo até o início dos anos de 1950. Sem eles, talvez Oswald de Andrade seria um nome perdido na história cultural brasileira.

<sup>10</sup> MARTINS, R. *Um ciclone na Pauliceia*, p. 5.

inofensivo política e ideologicamente, como se “grande escritor” fosse um título dado àquele que se limita a exercícios formais como um fim em si mesmo, e não aos que se propõem a uma reflexão crítica sobre a realidade vinculada à experimentação formal. Trata-se da velha concepção segundo a qual qualidade artística e preocupação social são inconciliáveis, como se esta contaminasse aquela, destituindo a arte de sua pureza.

A consolidação da construção da imagem contemporânea de Oswald foi um processo que levou décadas. Seu início remonta à atividade modernista nos anos de 1920. Como lembra Maria Eugenia Boaventura, “com a dispersão do grupo ligado à ‘Revista de Antropofagia’ e as alterações no quadro político brasileiro, encerra-se o movimento modernista, ou pelo menos a sua fase mais dinâmica. E muito pouco se conhece sobre a atuação de Oswald no panorama cultural, depois do ‘crack’ modernista em 1929”.<sup>11</sup> Nessa virada para os anos 1930, por conta da revolução formal e da polêmica iconoclasta que leva a cabo na década anterior, Oswald é considerado um esteticista sem preocupação social, ficando deslocado naquele contexto de predomínio do romance regionalista. Contribui negativamente também a avaliação de Mário de Andrade em seu balanço da Semana de Arte Moderna, nas comemorações de vinte anos do evento. O lamento de Mário quanto ao caráter aristocrático do movimento modernista e à suposta falta de uma maior participação social do grupo acabam respingando em Oswald, contribuindo para a sua fama de *enfant-terrible* dos anos 1920.<sup>12</sup>

Nos anos seguintes Oswald cai no ostracismo, lutando até o fim da vida pela valorização de sua obra e para ser reconhecido como um intelectual sério. Sobretudo brigou para que fosse reconhecido seu trabalho enquanto força renovadora no campo estético e também dentro da tradição do pensamento social brasileiro, feitos que desembocam, na cultura de modo geral, na preocupação social que toma conta do Brasil nos anos 1930.

Desde os anos 40, em meio à campanha de silêncio que procurava ofuscar Oswald de Andrade, relegando-o ao esquecimento,<sup>13</sup> foi se constituindo na crítica literária uma dicotomia na interpretação de sua obra, de onde surgem “dois Oswalds” distintos e inconciliáveis. O primeiro Oswald, que foi legado aos dias de hoje e se cristalizou na história oficial da cultura, seria o experimentalista por excelência, satírico, do humor,

---

<sup>11</sup> BOAVENTURA, M. Oswald de Andrade: entre a política e a arte, p. 1.

<sup>12</sup> Termo cunhado por Antonio Candido, em Depoimento (*Plataforma da nova geração*), p. 32. O texto de Mário a que me refiro é “O movimento modernista”, de 1942.

<sup>13</sup> BRITO, M. As metamorfoses de Oswald de Andrade, p. 3.

revolucionário da linguagem, experimentador de técnicas artísticas radicais e inovadoras, vanguardista e crítico nessa acepção, correspondente à poesia – sobretudo *Pau-Brasil* – e aos romances *Memórias sentimentais de João Miramar* e *Serafim Ponte Grande*. Nele, o “novo” é valorizado por si só, daí que os experimentalismos, dizem, tenham relevância em abstrato. O segundo Oswald, forjado na sombra do primeiro, se trataria do escritor convencional, não experimentalista, da escrita séria, documental, do “veio naturalista”<sup>14</sup> e da “excessiva intenção ideológica”,<sup>15</sup> correspondente à trilogia *Os condenados – Alma, A Estrela de Absinto* e *A Escada* – e ao romance mural *Marco Zero I: A revolução melancólica* e *Marco Zero II: Chão*.<sup>16</sup>

A divisão em “dois Oswalds” é ao mesmo tempo estética e cronológica. O Oswald experimentalista é relacionado às obras escritas e publicadas nos anos 1920, na década entendida como a da alta pesquisa formal modernista. Com exceção da trilogia *Os condenados* – escrita de 1917 a 1921 e publicada, com modificações, de 1922 a 1934 –, que, por ser considerada convencional, distante do experimentalismo de *Miramar*, *Serafim* e da poesia, acaba participando virtualmente dos anos 1930, como obra do segundo Oswald. Além da *Trilogia*, faz parte do Oswald “lado b”, que corresponde aos anos 1930 e 1940, o romance *Marco Zero*, considerado renúncia ao experimentalismo do primeiro Oswald, “documentário indigerido”.<sup>17</sup> Essa divisão estética e cronológica se perpetuou na crítica, sendo relacionada também à mudança de orientação ideológica do escritor paulistano. Desse modo, os anos 1920, do primeiro Oswald, seriam o tempo da preocupação estética; enquanto os anos 1930, do segundo, com a adesão ao marxismo, os da preocupação ideológica.

Os “dois Oswalds” foram criados, sobretudo, através das penas de Antonio Candido e dos concretistas – principalmente Haroldo de Campos. Os dois são os estudiosos que mais se ocuparam do escritor paulistano, firmando-se como as maiores autoridades a respeito. Embora o crítico e os poetas possuíssem visões muito distintas sobre a obra de Oswald, como será demonstrado, todos contribuíram, cada um a seu modo, para essa divisão. Foi Candido quem primeiro levantou essa lebre, nos anos 40, processo que se arrasta pelas três décadas seguintes com a revisão concretista da obra de

---

<sup>14</sup> CANDIDO, A. Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade, p. 56.

<sup>15</sup> Idem.

<sup>16</sup> Essa divisão se dá na prosa e na poesia, sobretudo, embora se projete a partir dos anos 1950, como será demonstrado, como imagem total do autor, influenciando no modo como se lê toda a sua obra e na seleção do que é lido.

<sup>17</sup> CANDIDO, A. Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade, p. 55.

Oswald, responsável pelo aprofundamento e pelo estabelecimento da dicotomia na crítica. Contribui decisivamente, ainda, a publicação da “Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade” (1970), ensaio no qual o crítico carioca acentua os juízos iniciais impulsionadores da divisão. Cabe ressaltar, também, o papel decisivo de João Luiz Lafetá, em *1930: a crítica e o modernismo* (1973), na sustentação dos argumentos de Candido e Haroldo, reforçando-os e contribuindo para levar adiante a dicotomia. Lembre-se que a ideia segundo a qual nos anos 1920, o Modernismo brasileiro levou a cabo um “projeto estético” e no decênio seguinte, a ênfase se deslocou para o “projeto ideológico” vem sendo utilizada de modo pacífico, não discutido, pelos estudiosos do movimento e de Oswald. A rigidez da divisão, sem dúvida, é bastante problemática.

Com o necessário distanciamento da visão consagrada, que se tornou hegemônica na fortuna crítica de Oswald de Andrade, a mencionada dicotomia não se sustenta. Trata-se de um falso problema, que conduz, com toda a autoridade de críticos dessa envergadura, a uma leitura redutora das obras. O primeiro Oswald seria, assim, menos social, trataria menos da realidade já que mais inventivo, enquanto o segundo seria mais social, documental e naturalista, porém menos inventivo e excessivamente ideológico. Olhando para as obras, sendo coerente com o que se lê efetivamente nas composições, o que se encontra na verdade é a variação da correlação entre inventividade formal e representação mais palpável da realidade. Isto é, ora se distancia, ora se aproxima da mimese tradicional, sem nunca adotá-la. Não há rompimento total com a representação, nem há representação fidedigna. Por vezes, a realidade é figurada de maneira tão estilizada, reconstruída de modo tão experimentalista, que parece não existir. Em outros casos, a realidade é tão palpável e mais referencial que a estilização e a inventividade são menos notórias. Essas “aparências” possibilitam, a depender da intenção do intérprete, brechas para que se envie a leitura tanto para um lado quanto para o outro. Dito de outro modo: a dicotomia decorre da própria natureza das obras, frutos de um realismo bastante diverso criado por um mesmo escritor.

Uma consequência negativa da mencionada divisão – de grande importância – é que acabou se estabelecendo na fortuna crítica a ideia de que o “melhor Oswald”<sup>18</sup> é o que se fixou como inventor e criador no campo da linguagem. O foco na inventividade enquanto linguagem além de, como já dito, sequestrar a realidade social da obra, criou a ideia de que o Oswald mais documental é fruto do descuido com o trabalho estético, sendo

---

<sup>18</sup> CANDIDO, A. Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade, p. 55.

portanto o “pior Oswald”. Dito de outro modo: criou-se a ideia de que o segundo Oswald é inferior porque não é o primeiro, isto é, porque não reproduz a estética do “melhor Oswald”, deslocando essa parte de sua obra para fora dos holofotes da crítica e da história da literatura, relegadas à alcunha de “obras menores”. Quer dizer, além de criar uma dicotomia inexistente, foi conferido a ambos um juízo de valor, enaltecendo uma parte e desprestigiando a outra.

É inegável que certas obras como *Miramar*, *Serafim* e parte da poesia são esmeradamente trabalhadas, de modo que a realidade, desfeita do mundo e refeita na linguagem, é bastante intangível. Assim como outras obras – *Os condenados* e *Marco Zero* – aparentam, numa leitura apressada, não ter o trabalho de experimento com a linguagem privilegiado, devido ao seu caráter mais descritivo. O próprio problema fornece a saída – dialética – de que o realismo de Oswald ora é mais mimético e ora é menos, o que não significa dizer, absolutamente, que ele é formalista em certas obras, e em outras, não.

Defendo, diante disso, a existência de um terceiro Oswald, o realista. Na verdade, a junção dialética da visão que se consagrou na crítica como, de um lado, o experimentalista e, de outro, o documental. Pensar sua obra dessa forma é a busca por desfazer a falsa dicotomia, compreendendo dialeticamente que há inventividade e representação da realidade em toda ela. A ideia do terceiro Oswald enquanto síntese dialética dos outros dois se fundamenta na compreensão de que seu experimentalismo tinha sua razão de ser na realidade histórica, era motivado pela necessidade de expressar um conteúdo novo decorrente das transformações estruturais por que passava a sociedade mundial no início do século XX. Esse período corresponde à inserção do Brasil com mais vigor na dinâmica globalizada do capitalismo moderno, quando ocorrem surtos de industrialização, várias levas imigratórias, acelera-se o processo de urbanização, ascensão da burguesia e das classes médias, funda-se o Partido Comunista (PCB) – do qual Oswald vem a fazer parte nos anos 1930 – forma-se o proletariado, acirra-se a luta de classes. A totalidade desses acontecimentos transforma profundamente a sociedade e a sensibilidade estética dos artistas.

Esse processo social se faz presente na obra de Oswald não apenas enquanto representação temática, mas sobretudo no nível dos procedimentos expressivos. Trata-se de uma complexa e profundamente estilizada internalização da realidade, uma obra que, por meio de sua alta elaboração formal, mostrou-se de diferentes formas comprometida com um tipo de reflexão sobre o Brasil, exprimindo de modo peculiar a sociedade local

em sua relação com a totalidade internacional. Longe de exercícios formais abstratos e vazios, as invenções estéticas eram para Oswald uma questão concreta, ligada ao desejo de inserir o país na modernidade estética e social e ser nacional sendo internacional.

Oswald de Andrade é, portanto, um escritor realista, cuja obra se constitui a partir da dialética da internalização da realidade pela linguagem literária. Isto posto, não cabe em sua produção optar pela forma ou pelo conteúdo, ou melhor, afirmar que na própria obra tal escolha está colocada. A forma estética, em acepção materialista, é conteúdo social sedimentado, junção de uma categoria técnica à matéria artisticamente transfigurada.<sup>19</sup> Qualquer separação das duas dimensões seria artificial do ponto de vista estético e histórico, desfigurando a obra por um lado ou por outro.

Estamos diante de um caso peculiar de realismo, em que a realidade não se encontra em primeiro plano, mas constitui as amarras profundas da composição. Como formulou o próprio Oswald, “a realidade existe mesmo nos mais fantásticos arrojados criadores e é isso justamente o que os salva”<sup>20</sup>. O aspecto realista de sua obra nada tem que ver com resíduos de realidade encontrados nas bordas da forma, nem com curiosidades do tempo histórico ou referências a lugares e fatos. Trata-se, antes pelo contrário, de uma força estruturante que organiza a totalidade da composição, desempenhando papel ordenador da forma artística. A referência à realidade está, desse modo, contida no trabalho de invenção, que diz respeito à conformação entre linguagem vanguardista e realidade histórico-social, realidade que funciona como estrutura de sustentação da obra literária. Dito de outro modo: “o *externo* (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno*”.<sup>21</sup>

O enquadramento realista de Oswald não se deve apenas ao fato de internalizar o externo enquanto elemento estruturante da obra, o que seria banalizar o complexo, mas se deve, sobretudo, a quais aspectos da realidade são captados e postos em movimento no todo da forma. Como lembra Brecht, ser realista é “revelar o complexo de causalidade social, desmascarar as opiniões dominantes como opiniões daqueles que dominam, [...] ser concreto e abrir possibilidades de abstração”.<sup>22</sup> A obra de Oswald é, nesses termos, realista, através da formalização literária da realidade brasileira, perscruta, pondera e

---

<sup>19</sup> ADORNO, T. W. *Teoria estética*, p. 17.

<sup>20</sup> ANDRADE, O. A exposição Anita Malfatti, p. 144.

<sup>21</sup> CANDIDO, A. *Crítica e sociologia*, p. 6, grifos do autor.

<sup>22</sup> BRECHT, B. *O caráter popular da arte e o realismo*, p. 110.

busca compreender criticamente os problemas da vida nacional no contexto da modernização capitalista no início do século XX. A força da sua produção decorre, sem dúvida, do fato de que ele encarava de modo realista a atividade de escritor, demonstrando, nas obras, ter plena consciência de que a criação literária surge da articulação entre literatura e sociedade, e não da cabeça do escritor ou de um estalo de gênio apartado das riquezas da vida social. Como um verdadeiro vanguardista, compreendia que a preocupação formal é indissociável da preocupação com a realidade histórico-social, de modo que o novo, para ele, decorria do fato de que para representar uma nova realidade, eram necessárias novas formas artísticas. Consciência demonstrada em formulações como: “à época veloz de hoje não podem mais corresponder as formas de expressão lentas e monótonas da criação literária do passado”.<sup>23</sup>

### 1.1. Contribuição inicial para a dicotomia crítica

Em entrevista de 1974, questionado sobre quem teria sido mais importante para a literatura brasileira, Mário ou Oswald, Antonio Candido afirma que “para quem estiver preocupado com os precursores de um discurso em rompimento com a mimese tradicional, seria Oswald”.<sup>24</sup> Sua resposta fornece elementos para se pensar a respeito da contribuição de seus juízos no estabelecimento da dicotomia na leitura da obra de Oswald de Andrade. Em última análise, o que o crítico mais valorizou foi justamente o experimentalismo estético e o humor presente nas *Memórias sentimentais de João Miramar*, em *Serafim Ponte Grande* e na poesia de modo geral. Embora não fizesse uma leitura formalista da obra de Oswald, já que sempre procurava ver a internalização da realidade pela forma literária, quando se tratava de analisar a técnica empregada, dividia em duas a produção do escritor paulistano, manifestando sua predileção pelo estilo experimental e diminuindo as obras em que sobressai o “aspecto documentário”<sup>25</sup>, cujo experimentalismo não está na mesma voltagem das outras.

Essa separação, ainda que seja apenas estilística, acaba contribuindo para a criação de dois Oswalds e fornecendo argumentos para a revisão concretista, que, como se verá, vai aprofundar a divisão, criando um Oswald de fato formalista e conseqüentemente exacerbando a dita inferioridade do segundo. Embora pressuposto o realismo da obra de

---

<sup>23</sup> ANDRADE, O. Uma carreira de romancista, p. 147-148.

<sup>24</sup> CANDIDO, A. Sobre o trabalho teórico, p. 20.

<sup>25</sup> CANDIDO, A. Estouro e libertação, p. 25.

Oswald, a valorização que Antonio Candido faz não se deve a essa dialética específica do externo e do interno, mas sim pelo estilo altamente elaborado presente em parte dela. Esse juízo, que se inicia nos anos 1940, permanece na obra do crítico pelas próximas seis décadas, inclusive se aprofundando.

Nos anos de 1940, quando Oswald estava no ostracismo, lutando pelo merecido reconhecimento de seu trabalho, o crítico publica uma série de três artigos sobre seus romances,<sup>26</sup> de onde surge a conhecida polêmica em que o escritor, em resposta aos juízos emitidos, cunha o termo *chato-boys*<sup>27</sup> para se referir a Candido e ao grupo *Clima*. Já nesses textos, estão colocadas as bases do que viria a se tornar a divisão em “dois Oswalds”. Em 1944, o crítico transforma esses artigos no estudo “Estouro e libertação”, em que trabalha a ficção do escritor paulistano.<sup>28</sup> O grande mérito do ensaio é sua proposição de analisar os romances de Oswald em três etapas ao mesmo tempo estilísticas e ideológicas. Desse modo, Candido procurava ver em processo o desenvolvimento do estilo de Oswald *pari passu* com seu aprimoramento ideológico. A primeira etapa seria composta pela trilogia *Os condenados* (católica e convencional no estilo), a segunda pelo par *Miramar-Serafim* (anarquista e altamente experimental) e *Marco Zero* seria a síntese ideológica e estilística, resolvendo a contradição entre essas duas faces apontadas na obra oswaldiana. No entanto, ao considerar *Marco Zero* documental demais e pouco elaborado estilisticamente, Candido acaba abdicando do critério inicial, optando agora pelo que considera ser a melhor realização estilística, que, contudo, considera pior ideologicamente:

De qualquer modo, e embora seja uma realização bastante deficiente, *A revolução melancólica* é uma vitória, do ponto de vista da diretriz literária. Ultrapassou o esteticismo desvairado da fase católico-parnasiana, assim como a crítica puramente negativa do período seguinte (*porventura melhor, literariamente falando*), lançando-se numa perspectiva sintética de crítica social construtiva.<sup>29</sup>

Sua preferência transparece no próprio vocabulário utilizado. Ao contrário do outro, o Oswald do par é o “escritor vigoroso”, as *Memórias sentimentais de João Miramar*, por exemplo, são consideradas “um dos melhores livros de nossa literatura”, por conta de sua “linguagem viva e expressiva” e da sátira, elemento que, unido ao estilo,

<sup>26</sup> CANDIDO, A. Romance e expectativa; Antes do Marco Zero; Marco Zero. Todos foram publicados no jornal *Folha da manhã*, respectivamente nos dias 08 e 15 de agosto e 24 de outubro de 1943.

<sup>27</sup> ANDRADE, A. Antes do “Marco Zero”, p. 45, grifos meus.

<sup>28</sup> Exceto *Marco Zero II*, que ainda não havia sido publicado.

<sup>29</sup> Todas as citações nesta parte são do ensaio “Estouro e libertação”, de Antonio Candido, p. 11-27.



considera essencial na estética do grande Oswald. Candido é categórico ao afirmar que “nunca mais Oswald de Andrade conseguirá realizar obra semelhante”. A dicotomia também é desenhada no juízo negativo que faz da *Trilogia*, considerada uma obra convencional e séria no estilo, de valor literário reduzido, fruto do escritor menor que coexiste em Oswald com o realizador de *Miramar* e *Serafim*.

No fim do ensaio, a régua crítica de Antonio Candido sofre um curto circuito, já que, embora considere *Marco Zero* melhor em termos ideológicos, afirma que ele só “se tornará uma obra finalmente à altura do nome de seu autor, caso este consiga solucionar as sobrevivências da fase dannunziana [*Os condenados*] [e] forjar um estilo tão expressivo quanto o das *Memórias sentimentais de João Miramar*”. Fica explícita nessa contradição sua predileção pelo Oswald experimentalista. Ao propor a terceira fase do romance oswaldiano como síntese das tendências, Candido tenta resolver a dicotomia que ele mesmo cria, mas como em *Marco Zero* sobressai o aspecto documentário e inventividade experimental fica a ver navios, acaba optando pela realização estilística da segunda fase e colocando *Marco Zero* na conta do segundo Oswald, o escritor menor, formalmente conservador, mais retratista.

Já é perceptível na avaliação do crítico um critério de valor problemático, que se aprofundará nos anos seguintes como régua crítica para avaliar a obra de Oswald e dará insumo à dicotomia: a ideia de que o Oswald de *Miramar* e *Serafim*, isto é, o da linguagem altamente elaborada, reduzida e fragmentária, da sátira e do humor, é o melhor Oswald. Consequentemente, o que foge a esse modelo – no caso, a *Trilogia* e *Marco Zero* – é considerado menor dentro da produção oswaldiana.

Nas décadas de 1950 e 1960, Antonio Candido publica dois estudos nos quais expressa o mesmo juízo quanto ao estilo experimental como grande realização do escritor paulistano. Embora não sejam específicos sobre Oswald, tratam-se de trabalhos relevantes dentro da fortuna crítica modernista, que também colaboram para a propagação da dicotomia. Em “Literatura e cultura: de 1900 a 1945”, por exemplo, ao falar da renovação formal empreendida pelo Modernismo, alça ao status de paradigma do estilo moderno que reponha na literatura brasileira a “prosa telegráfica e sintética de Oswald de Andrade, nas *Memórias sentimentais de João Miramar*”.<sup>30</sup> Em *Presença da literatura brasileira*, do mesmo modo, atribui a Oswald o papel de estimulador de “rebeldias estéticas”,<sup>31</sup> focando na importância de seus experimentos formais, entendidos como sua

<sup>30</sup> CANDIDO, A. Literatura e cultura: de 1900 a 1945, p. 113.

<sup>31</sup> CANDIDO, A. *Presença da literatura brasileira*, p. 63.

“obra propriamente criadora”. Ressalta, também, a fragilidade estética da *Trilogia* e a contradição estilística entre um escritor convencional e um experimental na obra do escritor paulistano. Em 1970, em “Dialética da malandragem”, o crítico insere Oswald na linhagem satírica da literatura brasileira, afirmando que ela alcança “no Modernismo as suas expressões máximas, com *Macunaíma* e *Serafim Ponte Grande*”.<sup>32</sup>

Ainda em 1970, quando já havia ocorrido a revisão concretista e a dicotomia estava plenamente estabelecida, Candido publica o ensaio “Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade”, estudo bastante significativo pelo fato de reafirmar e aprofundar os juízos anteriores, principalmente de “Estouro e libertação”, intensificando ainda mais a imagem dos “dois Oswalds”. Embora mais uma vez procure ver a correlação entre interno e externo, o crítico reafirma sua preferência pelo que considera a melhor realização estilística de Oswald, refinando seu juízo a esse respeito e dicotomizando com mais vigor a produção oswaldiana. A ideia do escritor experimentalista *versus* o convencional aparece como norte da análise de Candido, tornando mais rígida a separação. O experimental, denominado “melhor Oswald”, tem como procedimento básico de composição a redação descontínua, isolada enquanto técnica de escrita que representaria a “contribuição mais original [de Oswald] sob o ponto de vista da estrutura e do estilo, concentrando a maior soma das suas capacidades de expressão”.<sup>33</sup> A poesia, que cumpre esses requisitos, agora é mencionada por Candido e atribuída ao primeiro Oswald.

Nessa nova avaliação, a oposição estética entre humor e seriedade se liga definitivamente ao primeiro e ao segundo Oswalds. Para o crítico, “sempre que acertava o tom na craveira do sarcasmo, da ironia e da sátira, é como se ligasse a corrente salvadora que comunica à sua escrita um frêmito diferente; quando desafina naquele tom, ou escreve a sério, a tensão baixa e [...] o texto parece sufocado pela herança da retórica decadentista (*A Trilogia*) ou naturalista (*Marco Zero*)”. Candido repete aqui sua opção anterior, abdicando da matéria em favor da construção. Já que Oswald, segundo entende, não conseguiu equilibrar seu realismo, mantendo uma correlação adequada entre estilo e conteúdo, Candido acaba optando pelo aspecto construtivo de sua obra.

Sua visão se aproxima bastante do que foi propagado pelos concretistas, quando trabalha com a ideia de que Oswald possui uma “natureza artística” e que esta seria justamente o experimentalismo e o humor. Seguindo essa lógica, seu estilo deveria ser

---

<sup>32</sup> CANDIDO, A. Dialética da malandragem, p. 53.

<sup>33</sup> CANDIDO, A. Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade, p. 35-63. Todas as citações desta parte pertencem ao ensaio citado.

sempre o da escrita descontínua inventiva e satírica, nunca poderia sair da moldura do “melhor Oswald”:

No afã de arrearpiar carreira, o romancista chegou a costurar a sua escrita descontínua para refazer blocos narrativos maiores, que eram contrários à sua visão ficcional [...]. O intuito cru da documentação derrapa num pitoresco bastante constrangedor.

O crítico insiste, assim, na ideia de que a “interferência ideológica” leva “o autor a violentar os seus pendores mais originais” e, repisando a dicotomia, afirma que o “Oswald divinatório enfraquece em proveito de um Oswald mais disciplinado e cinzento, corroído pelo *realismo social* pouco ajustado às suas melhores tendências”.

É curioso registrar a influência da visão concretista sobre Antonio Candido. O crítico revê sua avaliação dos anos 1940, aceitando o reparo feito por Haroldo de Campos, para quem *Serafim Ponte Grande* é a grande revolução da prosa vanguardista brasileira. Agora, Candido concorda com seu ex-orientando sobre *Serafim* e considera que ele e as *Memórias sentimentais de João Miramar* são “obras-primas” devido ao estilo altamente experimental e inventivo que mobilizam.

Nos anos 1990, aparecem outros dois trabalhos importantes do crítico sobre Oswald. O sugestivo “Os dois Oswalds” basicamente repete os argumentos da “Digressão sentimental”, enquanto *Iniciação à literatura brasileira*, embora não específico sobre o escritor paulistano – que ocupa pouquíssimas páginas do livro –, é a palavra final de Antonio Candido sobre o assunto. O crítico insiste na dicotomia enquanto um problema que advém da existência de elementos contraditórios que dividem a obra de Oswald sem nunca terem sido fundidos numa síntese estilística, reiterando a superioridade do experimentalista, dono de uma “escrita admirável que caracteriza a melhor parte da sua obra e está nos pequenos romances *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924) e *Serafim Ponte Grande* [...] [e nos] poemas de *Pau Brasil* (1925) e *Primeiro caderno de poesia* (1927)”.<sup>34</sup> Subsiste, também, o juízo negativo acerca da *Trilogia* e, sobretudo, de *Marco Zero*. Este último baseado em sua ideia dos anos 1970 de que a interferência ideológica seria incompatível com a natureza artística de Oswald, fragmentária e sintética por excelência.

## 1.2. A viravolta da revisão e o aprofundamento da dicotomia

---

<sup>34</sup> CANDIDO, A. *Iniciação à literatura brasileira*, p. 71.

Se o propósito é duvidar da universalidade do universal, ou do localismo do local, ela é um bom ponto de partida.

Roberto Schwarz<sup>35</sup>

Nos anos 1950, após a morte de Oswald de Andrade, os concretistas iniciam um processo de revisão de sua obra que, como demonstrarei a seguir, aprofunda a dicotomia sugerida por Antonio Candido, transformando o primeiro Oswald num quase formalista e acentuando a ideia de que o segundo é menor. Os concretistas ressaltam os aspectos linguísticos e o humor oswaldiano, desconsiderando a relação dialética entre a inventividade estética e a matéria histórica organizada por ela.<sup>36</sup> Minimizam, desse modo, a conformação entre o experimentalismo e a realidade internalizada pelo trabalho com a linguagem, optando por uma das dimensões da totalidade do constructo artístico. As forças históricas concretas que engendraram a obra de Oswald são descartadas e a linguagem, tratada como simples invólucro, serve de revestimento aos propósitos do grupo Noigandres. A rejeição do caráter representacional, que em Oswald era a incorporação da linguagem moderna das vanguardas a fim de recortar, de uma maneira que ele considerava mais adequada aos novos tempos, a substância de uma realidade brasileira que se modernizava, torna-se, com a apropriação concretista, a rejeição da própria realidade nacional. Visão bastante questionável do ponto de vista tanto do que se lê nas obras quanto do que pensava o escritor paulistano.

A revisão da obra de Oswald de Andrade é também um resgate de seu nome, desempenhando papel indispensável para que autor e obra chegassem vivos aos dias de hoje. É no bojo do projeto da poesia concreta, ou melhor, enquanto parte constituinte e inseparável dele, que se dá esse processo. Como os próprios afirmam: “o movimento de poesia concreta alterou profundamente o contexto da poesia brasileira. Pôs ideias e autores em circulação. Procedeu a revisões do nosso passado literário”.<sup>37</sup> A retomada de Oswald se dá, sobretudo, nas fases de constituição e de justificação do projeto poético

<sup>35</sup> SCHWARZ, R. Leituras em competição, p. 29.

<sup>36</sup> Em seu livro *Mário e Oswald: uma história privada do Modernismo*, Anderson Pires dedica um capítulo (“Contribuição concreta”, p. 107-121) para demonstrar e analisar de modo mais amplo do que faço aqui (por conta de meus objetivos diversos) como se deu a retomada concretista de Oswald.

<sup>37</sup> CAMPOS, H. et al., plano piloto para poesia concreta, p. 7. “Reabilitação” consta no artigo significativamente intitulado “Pós-Walds”, que Augusto publicou em 2011 lembrando como conheceram Oswald no fim dos anos 1940 e o retomaram anos depois. “Revisão” foi utilizado por Haroldo em 1972 – quando, de fato, o trabalho de revisão já estava feito – na apresentação de seu livro *Morfologia de Macunaima*, seção intitulada “Marcação do percurso”, p. 9.

concretista, período que vai do início dos anos de 1950 até os primeiros anos da década seguinte, fase combativa e polêmica do grupo.<sup>38</sup>

Fazendo uma rápida digressão, lembremos que antes mesmo da existência do Grupo Noigandres, que se forma em 1952, os jovens poetas Décio Pignatari, Augusto de Campos e Haroldo de Campos já buscavam se associar ao legado de Oswald de Andrade. Um ano após o conhecerem pessoalmente, publicam no jornal *Folha da Manhã* um artigo chamado “Telefonema a Oswald”, em que o homenageiam pelos sessenta anos e defendem sua importância para a literatura brasileira: “Eis porque, neste telefonema, se reúnem amigos-admiradores e antagonistas. Mas nenhum deles discute a importância de sua obra na história literária do Brasil e ninguém desconhece a sua atividade em 22”.<sup>39</sup> Olhando com a favorável distância que o tempo permite, pode-se dizer que já estava sendo gestada nesse momento a linha central dos termos em que se daria anos depois a retomada oswaldiana no interior do programa concretista. O que se valoriza já em 1950 não é simplesmente a obra de Oswald de Andrade, é uma face bastante específica dela, a do espírito de 22, que vai desembocar no aprofundamento da dicotomia entre os “dois Oswalds”, empurrando o segundo ainda mais para a categoria, em que já estavam, das obras menores.

Em 1956, dois anos após sua morte, a reabilitação ganha contornos de um projeto, já associada historicamente ao momento de formação do projeto de poesia concreta. Haroldo e Augusto de Campos dão uma entrevista para o *Jornal Popular*, em que começam a defender sistematicamente o legado do escritor paulistano, buscando retirá-lo do ostracismo:

Não é hábito, no Brasil, a obra de invenção. É verdade que, com o Modernismo, a literatura brasileira logrou atingir uma certa autonomia de voz, que, porém, acabou cedendo a toda sorte de apaziguamentos e diluições. Contra a reação sufocante, lutou quase sozinha a obra de Oswald de Andrade, que sofre, de há muito, um injusto e caviloso processo de olvido sob a pecha de ‘clownismo’ futurista. Na realidade, seus poemas (Poesias Reunidas O. Andrade), seus romances-invenções Serafim Ponte Grande e Memórias Sentimentais de João Miramar (de tiragens há muito esgotadas, para não falar de seus trabalhos esparsos ou inéditos), que ainda hoje, por sua inexorável ousadia, continuam a apavorar os editores, são uma raridade no desolado panorama artístico brasileiro.<sup>40</sup>

<sup>38</sup> FRANCHETTI, P. A constituição do projeto de poesia concreta: momentos iniciais (1955-56), p. 23-24.

<sup>39</sup> CAMPOS, H. et al., Telefonema a Oswald, p. 1.

<sup>40</sup> CAMPOS, A. et al. Entrevista para o *Jornal Popular* apud CAMPOS, A. Pós-walds, p. 2.

Importante notar que as características estéticas de “invenção” e “ousadia” são relacionadas à parte da obra de Oswald em que essas qualidades existiriam, basicamente a poesia e os romances *Memórias sentimentais de João Miramar* e *Serafim Ponte Grande*. Os concretistas partem da valorização de *Miramar* e *Serafim*, já apontada por Antonio Candido nos anos 1940, para acentuar o seu aspecto formal-inventivo, e trazem um elemento novo nesse sentido: a poesia telegráfica de Oswald, aspecto fundamental para o aprofundamento da divisão.

Não por coincidência a entrevista é dada no ano da primeira “Exposição Nacional de Poesia Concreta”, em São Paulo. O próprio modo como Augusto de Campos se refere anos depois à entrevista, em artigo significativamente intitulado “Pós-Walds”, revela a intenção deles à época, sobretudo os termos “reabilitação” e “ressuscitado”:

Oswald não sobreviveu para assistir à sua reabilitação pelos jovens em que apostara os escassos volumes de suas edições de minguada tiragem. Pouco se falava nele quando foi ressuscitado nos manifestos da poesia concreta, em 1956. Seus livros mofavam nos sebos. Numa entrevista que demos, Haroldo e eu, para o *Jornal Popular*, de São Paulo, em 22 de dezembro de 1956, proclamávamos [...].<sup>41</sup>

Tratava-se de reivindicar para eles o resgate da obra de Oswald do esquecimento, mas também e sobretudo de relacionar o legado do modernista ao movimento nascente da poesia concreta, gozando de todas as vantagens daí decorrentes:

Ao dar legitimidade a um autor historicamente importante como Oswald, mas cuja obra seus contemporâneos não julgaram à altura do seu “gênio”, os concretistas legitimavam sua *práxis*, pois a aceitação do autor passou imediatamente pela aceitação dos argumentos. Aqueles que questionaram a teoria concreta, inevitavelmente negaram ou minimizaram o objeto sobre o qual os concretistas ilustraram o seu pensamento.<sup>42</sup>

Essa relação vai se revelar efetivamente, no ano seguinte, um verdadeiro projeto, que como se verá, reforça a imagem desistoricizada de Oswald e é inseparável da autopromoção do Concretismo poético.

Assinado por Haroldo de Campos, o artigo “oswald de andrade” é publicado em 1957 no *Jornal do Brasil*. Composto de fragmentos cubistas, sua estética, não por coincidência, reproduz a dos manifestos dos anos 20. Começa-se a forjar explicitamente a imagem de um Oswald de Andrade experimentalista da linguagem, revolucionário e

<sup>41</sup> CAMPOS, A. Pós-walds, p. 2.

<sup>42</sup> PIRES, A. Contribuição concreta, p. 110.

crítico no sentido formal, tradição inventiva que teria como ponto de chegada nos anos 50 a poesia concreta. Oswald seria, seguindo a lógica interna criada pelo artigo-manifesto, um dos precursores do movimento, “o fundador de uma tradição criativa. uma tradição escamoteada dos jovens (o ‘pequeno mistério editorial’ que é a não reedição de suas obras), mas que, aos poucos, vai sendo por eles recuperada”.<sup>43</sup> Note-se que os “jovens” salvadores dessa tradição são basicamente eles próprios.

Destacando o trabalho com a linguagem à moda concretista, a ênfase recai, sempre, na inventividade formal, que classificam de “revolucionária”, e na parte da obra que corresponderia a essa qualidade, acentuando a dicotomia na obra de Oswald:

Oswald é o polimetis: o homem das mil ações, de mil engenhos. Não há só o Oswald das “Poesias reunidas o. de Andrade”. Há o criador de uma prosa revolucionária, ainda não suficientemente avaliada e trazida ao lugar de primeiro plano que lhe cabe. As “Memórias sentimentais de João Miramar” (1923) e o “Serafim Ponte Grande” (1929): romances-invenções em que, como nos de Joyce, o principal personagem é a linguagem – uma linguagem submetida a sínteses diretas, enervada de dissonâncias de imagens.<sup>44</sup>

Haroldo enfatiza e valoriza os aspectos em grande parte motivadores do ostracismo de Oswald durante os anos 30 e 40, seu lado “não sério”, responsável pela fama de *blagueur*, para a qual o próprio contribuiu ao se intitular como “palhaço da burguesia” (nos anos 30) e contra a qual passou as últimas décadas de vida combatendo. Desse modo, Oswald é valorizado pelo seu estilo anticonvencional, pelo humor, pela ironia, caracterizado como “o anti-seriedadegravebunda”: “humor. não o humor cinza [...], velado de melancolia ou turvado de autoflagelação, da grande linha ‘maudit’ laforgue & corbière. outra grande linha: o humor-sátira. humor-malícia. saudável. direto. sol a pino”.<sup>45</sup> Associa-se a linguagem altamente experimentalista de Oswald a esse humor: “uma linguagem capaz das surpresas mais anticonvencionais [...], de todos os malabarismos do burlesco, de todas as gamas do sarcasmo, das infinitas variedades da paródia” (idem). O crítico faz questão de reivindicar em tom provocador o legado do humor oswaldiano:

enganaram-se redondamente os que amando a carranca da sisudez esterilizante e da caturrice empolainada, tentaram descartar do baralho a obra de oswald de andrade, sob o pretexto de coisa “menos séria”. poema-piada. prosa-piada. clownismo nihilista e inconsequente. na

<sup>43</sup> CAMPOS, H. oswald de andrade, p. 1.

<sup>44</sup> Idem.

<sup>45</sup> CAMPOS, H. oswald de andrade, p. 1.

realidade, a obra de oswald assume, perante a linguagem, a reivindicação seríssima de uma construção consequente e ativa. “bons escritores – diz pound – são aqueles que mantêm a linguagem eficiente”. raros, entre nós, são os que – como oswald – poderão passar esse teste de cabeça alta.<sup>46</sup>

O fragmento final do artigo-manifesto dá o último ponto e o nó na costura feita em todo o texto, unindo dessa forma o Oswald de Andrade construído por eles à sua imagem e semelhança – isto é, com ênfase nos aspectos escolhidos arbitrariamente em função do programa estético do grupo – e o projeto de poesia concretista:

a poesia concreta – rompendo com o entulho da mornice vigente<sup>47</sup> – não se pretende uma ruptura em relação a essa tradição viva. ao contrário, ela se afirma, dialeticamente, nesse processo de clarificação mental, de simplificação formal, de redução anti-discursiva, de ‘sinceridade total e sintética’, de realismo integral, e não simplesmente lamurioso-conteudístico, de que as “poesias reunidas” (compreendendo o “pau brasil”, 1925 e o “primeiro caderno do aluno de poesia oswald de andrade”, 1927) são a primeira [eles seriam a segunda?] força motriz entre nós.<sup>48</sup>

Escolher Oswald como uma de suas fontes inventivas, selecionando em sua obra o que interessava em função do projeto concretista, era uma jogada de mestre. Se antes da retomada, o modernista estava no ostracismo em grande parte por conta do domínio da Geração de 45, os concretistas, ao escolherem essa geração como alvo do seu ataque vanguardista, fechavam um negócio duplamente vantajoso. Por um lado, pegavam carona na querela existente nos anos 40 entre os ex-companheiros do Clube de Poesia e o agora eleito a cereja do bolo do paideuma concretista no Brasil. Ao mesmo tempo, se valiam de um escritor que “encarnava o ponto máximo da experimentação formal”.<sup>49</sup> no Brasil, gesto que colocava numa mesma trincheira Oswald e os concretistas e, noutra, os supostos detratores do experimentalismo, responsáveis pelo ostracismo de Oswald e contra o qual a nova vanguarda se colocaria a partir de então. Assim, combater a Geração de 45 “era uma forma de recusar o tradicional e recuperar, sonhava-se, a radicalidade do momento

<sup>46</sup> Idem.

<sup>47</sup> Costa (1998) conta que no I Congresso Paulista de Poesia (1948), cuja conferência de abertura, intitulada “Há uma nova poesia no Brasil”, propõe o nome Geração de 45 para o grupo de novos poetas surgidos no pós-guerra, Oswald e Pagu participaram de debates acalorados defendendo o legado de 22 frente a 45. Logo após o evento, Haroldo de Campos e Décio Pignatari associam-se à Geração de 45, com a qual só rompem em 1950, com a criação do grupo Noigandres. O “entulho da mornice vigente”, mencionado por Haroldo em 1957, é basicamente a Geração de 45, contra a qual o grupo Noigandres agora se insurgia em seu ataque vanguardista, pegando carona, é lícito dizer, na querela existente entre os ex-companheiros de poesia e o a partir de então eleito a “cereja do bolo” do paideuma concretista no Brasil, Oswald de Andrade.

<sup>48</sup> CAMPOS, H. oswald de andrade, p. 1.

<sup>49</sup> PIRES, A. Contribuição concreta, p. 109.



mais ‘revolucionário’ da poesia de 22 – a ‘poesia minuto’ de Oswald de Andrade [e também da parte de sua prosa vista sob a ótica deles como ‘revolucionária’]”.<sup>50</sup>

Ora, não custa lembrar que, embora em 1954 Oswald tivesse situado os irmãos Campos entre os melhores poetas das últimas gerações, ele tinha opinião diversa sobre o concretismo enquanto movimento, fazendo uma clara distinção entre modernismo e concretismo, definindo o último como subproduto do primeiro: “[...] entre esses jovens não vejo senão muita incerteza. O movimento concretista no Brasil é apenas uma variante do verdadeiro Modernismo. Importando o concretismo, os seus adeptos não tiveram a força que o Modernismo teve em 22”.<sup>51</sup>

A julgar pelo tom do último Oswald, em sua derradeira entrevista, imagina-se que ele não aprovaria, exatamente, sua inclusão entre as fontes inventivas do Concretismo da forma como se deu, isto é, ressaltando um aspecto de sua obra mais próximo de um formalismo internacionalista do que de uma relação dialética entre literatura e realidade brasileira, sobretudo porque sua concepção de artista era àquela altura, como se pode ver, bastante diversa daquela construída no projeto concretista:

O problema não é enriquecer o idioma, é enriquecer o Brasil. Não é mais tempo para ficarmos brincando com a sintaxe, inventando palavras, dormindo no estilo. Isso é beletismo, é trabalho para diletante. Em suma, não me apaixona mais. Depois, a de Guimarães não é a língua brasileira, é uma invenção sua. Talentosa sim, mas sem raízes, e que redundava numa lamentável perda de tempo.<sup>52</sup>

Também não custa lembrar que o mesmo valia para a sua concepção de poesia/literatura:

Ao poeta diria que não fizesse mais poesia. Essa poesia tipo ação entre amigos não interessa. Mesmo a nossa poesia participante não participa mais. É hermética, pretensiosa, incomunicável. O povo poeta teria de falar a linguagem da revolução e esquecer definitivamente as escolas, panelas e modismos artísticos. Alguém como Vinícius, se Vinícius fosse capaz de sentir a grande miséria nacional.<sup>53</sup>

De volta ao trajeto da reabilitação oswaldiana, em 1958 publica-se o “Plano Piloto para Poesia Concreta”, em que um Oswald de Andrade específico também figura entre seus precursores: “no brasil: oswald de andrade (1890-1954): em comprimidos, minutos de poesia”.<sup>54</sup>

<sup>50</sup> SIMON, I. Esteticismo e participação: as vanguardas poéticas no contexto brasileiro (1954-1969), p. 125.

<sup>51</sup> ANDRADE, O. Os Pintores são os menos, p. 239.

<sup>52</sup> ANDRADE, O. Última entrevista de Oswald de Andrade, p. 5.

<sup>53</sup> ANDRADE, O. Última entrevista de Oswald de Andrade, p. 5-6.

<sup>54</sup> CAMPOS, H. et. al. Plano piloto para poesia concreta, p. 1.

Dois anos depois, Haroldo publica no *Correio Paulistano* um ensaio com o sugestivo nome “Oswald: ‘Somos concretistas’”. O subtítulo, recortado do “Manifesto Antropófago” e colado com novo sentido no artigo, criava junto do título o efeito – possível apenas na lógica interna construída pela linguagem, e não na realidade dos fatos – da existência de um Oswald Concretista antes mesmo de o Concretismo existir, em 1928. Essa inversão de perspectiva cumpre um papel de suma importância na apropriação da tradição feita pelos concretistas, já que “permite a transformação dos *antecessores* (aqueles de quem se recebe a herança) em *precursores* (aqueles que preparam o caminho para o que vem depois)”,<sup>55</sup> daí que, como num passe de mágica, todos os antecessores alinhavados no Paideuma se tornassem “pré-concretistas”. Essa operação tortuosa aponta para o fato de que “a revalorização da poesia [e de parte prosa] de Oswald, a descoberta de sua radical linguagem, derivava daquilo que anunciava das próprias conquistas dos concretos”.<sup>56</sup> Era, de fato, um “Oswald Concretista” o que estava sendo construído.

Outros três fatos importantes nessa reconstituição ocorrem no ano de 1964, momento em que se pode dizer que o interesse já não era mais exatamente a autopromoção teórica do Concretismo, àquela altura já estabelecido, mas sim a continuação da difusão das ideias fundantes do movimento por meio de uma leitura internacionalista e estetizante da obra de Oswald. A equipe da *Revista Invenção*, dirigida por Décio Pignatari e integrada pelos irmãos Campos e outros poetas, participa da Semana Oswald de Andrade, pela ocasião dos dez anos da sua morte, realizando no evento uma revisão da obra do modernista. Além disso, homenageiam Oswald em duas outras ocasiões: publicando o quarto número da revista sobre ele e colaborando com a edição especial do “Suplemento Literário” do jornal *O Estado de São Paulo* sobre Oswald.

Ainda em 1964, Décio Pignatari publica “Marco Zero de Andrade”, artigo em que busca relacionar a obra de Oswald, especialmente a poesia, ao projeto concretista. Tratando do que chama de “criadores originais, radicais, de uma linguagem nova”<sup>57</sup>, defende que essa linguagem nova “exige uma nova metalinguagem crítica mais adequada à sua análise e apreensão”.<sup>58</sup> Afirma que o Brasil não suporta o “poeta-inventor” e que “é quase certo que [aqui] venha a ser isolado como corpo estranho”<sup>59</sup>, dessa forma alinhando Oswald como vítima desse suposto processo, que, claro, teria sido salva pelos

---

<sup>55</sup> FRANCHETTI, P. Capítulo final, p. 129, grifos do autor.

<sup>56</sup> PIRES, A. Contribuição concreta, p. 107-108.

<sup>57</sup> PIGNATARI, D. Marco Zero de Andrade, p. 41.

<sup>58</sup> Idem.

<sup>59</sup> Idem.

concretistas, seus continuadores. Já no segundo passo de seu argumento, Décio afirma “Mas a linha que *vai da poesia de Oswald de Andrade*, de seus manifestos e das Memórias Sentimentais de João Miramar *à poesia concreta* [sic!], é uma linha revolucionária, anti-literatura”.<sup>60</sup> O poeta conclui seus argumentos demonstrando como os elogios a Oswald, medidos sempre a partir da enviesada régua concretista, desaguam na poesia concreta, e termina fazendo uma autopropaganda do grupo: “A poesia concreta cortou as amarras em 1958, retomou Oswald e deu mais uns passos adiante, rumo a um novo salto radical. Suas mais recentes realizações — a serem dadas a público ainda este ano — envolvem a criação de novos alfabetos, novos léxicos, nova sintaxe e novos conteúdos”.<sup>61</sup> Apesar das valiosas análises que faz em termos da forma artística, o propósito do texto parece ser demonstrar, em termos bastante peculiares, a genialidade estética de Oswald, que teria sido naturalmente herdada pelos concretistas. Percebe-se claramente que a dicotomia vai se acentuando em função do projeto concretista, estando sempre associada a ele, motivo pelo qual o primeiro Oswald é, após essa intervenção, fruto de uma “desidratação” radical do conteúdo social das obras apropriadas pelos poetas.

A partir daquele ano, Haroldo de Campos publica diversos estudos sobre a obra de Oswald de Andrade, ou, para ser mais exato, sobre a parte da obra que mais o interessava: poesia e “romances-invenções”.<sup>62</sup> Daí em diante, o primeiro Oswald, que já era uma realidade, ganha força e se estabelece como uma visão válida e prestigiosa. Esse movimento ainda faz parte da revisão concretista de Oswald, embora aqui o adjetivo se justifique não por estar temporalmente na fase de estabelecimento do grupo, mas porque o processo se mantém intimamente associado àqueles pressupostos e, claro, continuava mal ou bem levando água para o moinho do questionamento da corrente sociológica de interpretação da literatura brasileira, também um dos objetivos dos concretistas.

Os estudos “Miramar na mira” (1964), “Uma poética da radicalidade” (1965) e “Serafim: um grande não-livro” (1968) são os três trabalhos mais significativos de Haroldo dentro da fortuna crítica oswaldiana e do meu propósito de demonstrar como essa leitura vai “canonizando” a obra de Oswald e reforçando a dicotomia, uma vez que sua recepção foi sendo informada por ela ao longo dos anos. Sem dúvida, grandes contribuições teóricas para o estudo das obras que abordam, sobretudo no que diz respeito à especificidade da estrutura literária, esses trabalhos têm em comum como aspecto geral

---

<sup>60</sup> PIGNATARI, D. Marco Zero de Andrade, p. 2-3.

<sup>61</sup> PIGNATARI, D. Marco Zero de Andrade, p. 54.

<sup>62</sup> Termo de CAMPOS, 1956 apud CAMPOS, 2011, p. 2.

o fato de privilegiaram sistematicamente a análise do experimentalismo estético, desvinculando-o da matéria histórica figurada por meio dessa linguagem altamente vanguardista. A visão que se propagou através deles, sobretudo, fixava a radicalidade de Oswald no campo da linguagem, associando seu valor à utilização de técnicas e procedimentos formais das célebres referências internacionais, entendidos como “ideias fora do lugar”, isto é, sem a necessária filtragem reordenadora do pensamento artístico estrangeiro em função da ambiência local, sem considerar que as formas importadas são sempre – mas sobretudo em Oswald, consciente desse processo – moduladas pela especificidade da sociedade local. Seguindo essa lógica, o valor da obra de Oswald decorre da radicalidade da sintaxe e da estilística renovadas, das afinidades técnico-formais com James Joyce, Thomas Mann e Stéphane Mallarmé, ou seja, das influências estrangeiras e da novidade estrutural celebrada enquanto um valor em si mesmo.

Aqui se conectam as duas pontas desse fio histórico-crítico da dicotomia: Antonio Candido acaba endossando a leitura concretista de Haroldo de Campos, contribuindo para referendá-lo como crítico literário e autoridade na exegese da obra oswaldiana, e mal ou bem abençoando a divisão que apontara anos antes.<sup>63</sup> A convite do crítico, dois desses estudos vão ocupar um lugar de destaque decisivo e definitivo para a difusão da leitura haroldiana. “Miramar na mira” é incluído como estudo introdutório da segunda edição do romance (1964), parte das obras completas de Oswald que começavam a ser editadas pela Difusão Europeia do Livro, sob coordenação de Candido, e “Serafim: um grande não-livro”, escrito a pedido do crítico, torna-se o prefácio de *Serafim Ponte Grande* em 1971, quando as obras completas já haviam sido transferidas para a Civilização Brasileira.<sup>64</sup> São fatos bastante significativos que o primeiro estudo esteja presente em todas as edições/reimpressões seguintes de *Memórias sentimentais de João Miramar* – de 1964 a 2010, inclusive na mais recente, de 2016, da Companhia das Letras – e que o segundo também se mantenha nas edições/reimpressões seguintes de 1971 a 2011. Além disso, o ensaio “Uma poética da radicalidade”, publicado em 1966 como introdução da segunda

---

<sup>63</sup> Apostando na consistência de seu trabalho, Candido chega a convidá-lo, nos anos 1960, para ser seu assistente na Universidade de São Paulo, curiosamente na mesma época em que apostava também em Roberto Schwarz, que recebeu o mesmo convite, esse sim aceito. Candido ainda orientou a tese de doutoramento de Haroldo, nos anos 1970, sobre *Macunaíma*.

<sup>64</sup> É o próprio Haroldo quem informa a esse respeito. Ver CAMPOS, H. Marcação do percurso, p. 5. Registro aqui uma questão à qual voltarei no capítulo de análise de *Marco Zero*. Antonio Candido, sem dúvida, contribuiu para referendar Haroldo de Campos como crítico literário, apostando na consistência de seu trabalho, chegando até a convidá-lo, nos anos 1960, para ser seu assistente na Universidade de São Paulo, curiosamente na mesma época em que Candido apostava também em Roberto Schwarz, que recebeu o mesmo convite, esse sim aceito.

edição das *Poesias reunidas O. de Andrade*, com organização do próprio Haroldo, também permanece nas edições/reimpressões posteriores das *Poesias reunidas* – de 1966 a 2005, inclusive na mais recente, de 2017, da Companhia das Letras – e é incluída nas várias edições/reimpressões de *Pau-Brasil*, por mais de quatro décadas no total.

Não se pode esquecer de mencionar, também, outro importante meio através do qual se difunde a leitura concretista de Oswald, a coletânea crítica de caráter introdutório *Oswald de Andrade: trechos escolhidos*, lançada em 1967, escrita e organizada por Haroldo de Campos. Nela, o crítico, afirmando que “a obra de Oswald de Andrade é [o] legado mais radical que nos vem do Modernismo de 22”,<sup>65</sup> faz uma análise panorâmica da produção, dando ênfase positiva, além da poesia, apenas aos romances *Miramar* e *Serafim*, segundo ele “obras-primas do autor e que se contam entre as mais significativas e singulares de nossa literatura”.<sup>66</sup> Esse juízo, sem dúvida, contribui para o aprofundamento da visão dicotômica da obra de Oswald de Andrade.

A transformação de Oswald de Andrade em um virtuose da linguagem resulta na fratura da dialética entre interno e externo em sua obra, cujas consequências são a desistoricização e o consecutivo sumiço da dimensão nacional de sua produção, juntamente com a alteração do sentido do vanguardismo por ele praticado, que se torna sinônimo de pioneirismo nas inovações formais e rebeldia nos âmbitos estético e da personalidade. Além disso, seu vanguardismo passa a ser compreendido pelo diálogo técnico com as vanguardas e outras referências da tradição reunidas no Paideuma concretista, em que tudo se passa no mundo da linguagem. Cria-se, assim, uma versão seletiva de Oswald baseada numa “definição interna e autoprobatória da vanguarda como forma de ratificar seus próprios procedimentos e posições muitos mais estreitos”.<sup>67</sup> Dentro dessa versão concretista, é significativo o fato de que termos como “radical”, “subversor”, “revolucionário”, cuja conotação é política e anticapitalista, sejam esvaziados de seu sentido histórico-social para ganharem conotação estilística e estética.

Ora, fazendo um breve recuo no tempo, lembremos o notável esforço de Oswald de Andrade para criar no Brasil uma cultura moderna e nacional, sobretudo uma literatura que refletisse sobre o país e buscasse intervir em sua realidade social e política. Nas décadas de 1920 e 1930, muito por conta do seu empenho e de sua produção, vive-se por aqui um período de notável esforço para a construção de uma literatura brasileira

<sup>65</sup> CAMPOS, H. Apresentação (de *Trechos escolhidos: Oswald de Andrade*), p. 8.

<sup>66</sup> CAMPOS, H. Apresentação (de *Trechos escolhidos: Oswald de Andrade*), p. 15.

<sup>67</sup> WILLIAMS, R. Linguagem e vanguarda, p. 50.

“universalmente válida (pela sua participação nos problemas gerais do momento, pela nossa crescente integração nestes problemas) por meio de uma intransigente fidelidade ao local”.<sup>68</sup> Os anos 1930, especialmente, colhendo os frutos do decênio anterior, são um momento de “equilíbrio entre a pesquisa local e as aspirações cosmopolitas”.<sup>69</sup> Esse panorama vai se alterar na década de 1940, com o desenvolvimento no Brasil de um “novo anseio generalizador”<sup>70</sup>, que tratava a expressão literária basicamente como um problema de forma, repudiando a experiência local – vista como algo desimportante – e consequentemente a literatura social e comprometida.

O novo estado de coisas produzido não agradava ao escritor paulistano, já que sua concepção de literatura ia na direção contrária dessa redução formalista. Impressiona a consciência aguda do último Oswald acerca do país e das relações entre literatura e sociedade. Seu entendimento, antes de mais nada, resulta do fato de que a combinação dos âmbitos, ao contrário de uma opção metodológica ou de uma preferência pessoal, decorre da descoberta de uma estrutura social objetiva, cujas articulações devem ser estudadas e analisadas, e não ocultadas.<sup>71</sup> Existe, em suas palavras seguintes, uma crítica de fundo à ideia universalista de literatura, que ele via se aprofundar e cuja ilusão certamente criticava:

Gostaria de crer na nova geração, mas não acredito. Todos resolveram fazer da literatura um divã de psicanalista. Voltaram-se para dentro [...]. Os críticos, por sua vez, limitaram-se às observações estilísticas. E julgam também que a literatura nada tem a ver com o país onde é produzida. Como todo povo subdesenvolvido, temos a mania de ser requintados. Ninguém se conforma em não ter nascido em Paris. Provavelmente teremos também literatura requintada, mas estranha a nós, inexpressiva, fria, reacionária. Mensagem aos jovens? Besteira! Não lerão minha mensagem. É muito mais cômodo romancear os complexos e fazer estilo. Isso dá prêmio, dá crítica e até emprego público.<sup>72</sup>

Nos anos 60, a tendência generalizadora<sup>73</sup> se aprofunda, resultando “em certos tipos de vanguarda, como o Concretismo [...], [que acabam] rejeitando a tradicional

---

<sup>68</sup> CANDIDO, A. *Literatura e cultura de 1900 a 1945*, p. 116.

<sup>69</sup> CANDIDO, A. *Literatura e cultura de 1900 a 1945*, p. 117.

<sup>70</sup> *Idem*.

<sup>71</sup> Raciocínio baseado na análise de Roberto Schwarz, em “Adequação nacional e originalidade crítica”, sobre o método dialético de Antonio Candido em *Formação da literatura brasileira*, cujos pressupostos se baseiam na combinação das categorias estética e política.

<sup>72</sup> ANDRADE, O. Última entrevista de Oswald de Andrade, p. 6.

<sup>73</sup> Vale lembrar os desfechos atuais desse processo: “A terminologia do globalismo refere-se sem constrangimento a uma ideologia do mercado, ditada pelo FMI, pelos executivos do Banco Mundial e do G-7, coroada pelo Gatt [Acordo Geral de Tarifas e Comércio]; a um mercado global do qual os Estados Unidos, tendo “vencido” a Guerra Fria, é o condutor moral. Ele define a norma não apenas para o livre

preocupação com o país, em benefício de um universo onde predomina o trabalho da linguagem,<sup>74</sup> em textos nos quais a construção vinha a primeiro plano, relegando o antigo ‘tema nacional’ para a sombra”.<sup>75</sup> Esses mesmos pressupostos norteiam a retomada de Oswald, que, como já dito, se dá em função do projeto concretista.

O fato de que Oswald era, por excelência, o escritor da experimentação formal no Brasil, tendo incorporado pioneiramente as vanguardas internacionais à literatura nacional, tornava-o presa fácil da desnacionalização produzida pela leitura concretista. Para isso, enfatizaram o aspecto construtivo-formal de sua produção, relacionando-o às vanguardas históricas e desconsiderando a ambiência local. Essa operação “permitiu aos concretos rearticularem a recepção do modernismo através da tradição das vanguardas históricas”,<sup>76</sup> de modo que a grandeza de Oswald passa a se dever, sob essa ótica, à linhagem nobre à qual se ligava – sobretudo Joyce, na prosa, e, na poesia, Mallarmé –, relação exposta enfaticamente em termos estéticos, e não pela matéria histórica nacional que sua obra formalizou. Oswald torna-se, assim, o “ponto de articulação entre o passado e o presente de uma linha<sup>77</sup> experimental e internacionalista na cultura brasileira”.<sup>78</sup>

Essa leitura baseada na identificação de “influências” descuida do fato de que os princípios artísticos utilizados pelo escritor paulistano são conformados a uma lógica de interpretação da realidade brasileira, indo assim muito além dos limites da mera influência no sentido antimaterialista. Ora, “se Oswald apenas assimilasse e usasse procedimentos de vanguarda, sem atentar para o processo social no qual estava inserido, sua obra não

---

comércio, mas também (no mesmo modo universalizante) para os direitos humanos, para os estudos históricos e culturais. O que está sendo globalizado é, assim, o capitalismo ao estilo Americano e sua visão de mundo implícita (KAPUR, 1998, p. 192, tradução minha).

<sup>74</sup> O excerto de *Candido* descreve a ênfase formalista dos concretistas apenas no sentido da alta elaboração formal da linguagem literária executada pelo grupo, isto é, no sentido de dizer que essa ênfase tirou dos holofotes o nacional enquanto tema dessa poesia. A poética concretista é retomada aqui apenas em função da leitura concretista de Oswald, cujos pressupostos, embora permaneçam nos anos 1960 correspondem sobretudo à fase mais combativa e polêmica do grupo, na década anterior. Como lembra Iumna Maria Simon (1990), talvez a maior estudiosa do Concretismo no Brasil, a poesia concreta não era formalista – pelo menos não no sentido banal de se fechar à realidade – sua relação com a história se dava por meios estruturais, cuja significação política e ideológica resta avaliar. “A poesia concreta começa por ser definida, em 1955, como poesia que deixa de lado ‘as pretensões figurativas da expressão’, passa a poesia sem verso (na época da Exposição), volta a ser poesia em que é possível o vero (na época do ‘salto participante’), e finalmente torna-se poesia sem palavras (por volta de 64)” FRANCHETTI, P. Introdução, p. 18-19.

<sup>75</sup> CANDIDO, A. *Literatura, Espelho da America?*, p. 102.

<sup>76</sup> PIRES, A. *Contribuição concreta*, p. 110.

<sup>77</sup> Daí a importância de Oswald dentro do Paideuma concretista. Lembre-se, também, da afirmação de Décio Pignatari em “Marco Zero de Andrade” (1964): “Mas a linha que vai da poesia de Oswald de Andrade, de seus manifestos e das Memórias Sentimentais de João Miramar à poesia concreta [sic!], é uma linha revolucionária, anti-literatura”.

<sup>78</sup> PIRES, A. *Contribuição concreta*, p. 121.

passaria de um arremedo sem personalidade”.<sup>79</sup> O poder de sua produção, seu sentido inovador e criador, está, desse modo, exatamente na sua capacidade antropofágica de transformar a influência das vanguardas em função da matéria que ela organiza. De fato, o internacionalismo faz parte da obra de Oswald, mas um internacionalismo dialético, conforme se pode verificar em todo o pensamento do escritor, sobretudo nos conhecidos – e, por conta da retomada concretista, muitas vezes mal interpretados – manifestos da Poesia Pau-Brasil e Antropófago, onde está explicitamente colocado que a dimensão internacional só existe enquanto totalidade virtual das partes locais que a compõem. Internacional, para Oswald, nunca teve a ver com superação das nossas especificidades históricas e sociais, muito antes pelo contrário.

Ferreira Gullar, ainda nos anos 1960, é talvez o primeiro a descrever o procedimento concretista de “purificação” de obras e autores, desistoricizando-os para enfatizar o seu vanguardismo num sentido estritamente estético. O trecho é longo, porém necessário para demonstrar como esse era um pilar central na criação do Paideuma e um pressuposto da ação concretista, não apenas em relação a Oswald:

Omitiu-se, sempre, tudo o que, em Joyce e Pound, por exemplo, decorria da particularidade desses autores, da sua ligação com a problemática nacional ou cultural, da época em que viveram e criaram, etc. O objetivo era apresentar o curso da arte como um desenvolvimento linear, fatal e historicamente incondicionado. É como se o processo artístico constituísse uma história à parte, desligada da história geral dos homens. A partir dessa linha central, os concretistas selecionavam os autores e obras, sendo “válidos” os que dela se aproximavam e destituídos de valor os demais autores. Como toda abstração, esse era um exercício difícil, obrigando a uma seleção dentro da seleção: as obras e os autores eram reduzidos a aspectos estritos, exclusivamente àqueles que interessavam à conceituação de “vanguarda”, ignorando-se a evolução e a transformação da obra no curso do tempo. De fato, se se pretende demonstrar que a poesia caminhou inevitavelmente para os esquemas concretistas, torna-se difícil explicar, por exemplo, que Oswald de Andrade tenha, ele próprio, abandonado o caminho formalista, depois de 1929, para afirmar a necessidade do engajamento político. Faz-se silêncio sobre isso e se apresenta o Oswald da época “Modernista” como um argumento a mais do formalismo. Isso, sem se levar em conta que mesmo naquela fase Oswald jamais se desligou da realidade brasileira e jamais se entregou a exercícios puros de linguagem. Tratamento semelhante se procura dar a Maiakóvski, apresentando-o também como formalista. Aqui a coisa atinge as raízes do escândalo, pois se trata do mais notório exemplo de engajamento político da poesia. Nenhum poeta é tão referencial, tão ligado à

---

<sup>79</sup> FERNANDES, M. R. C. Técnica futurista e forma realista, p. 2.



realidade social, aos problemas políticos, imediatos [...]. São os fatos, a História, que criam as formas, e não o contrário.<sup>80</sup>

Essa leitura a que a obra de Oswald foi submetida se liga ao processo social mais amplo do aprofundamento do capitalismo nos anos 1950 e 1960. Como observa Raymond Williams no contexto dos países centrais, embora a retomada do espírito da vanguarda a partir do pós-Segunda Guerra apresente muitas recorrências de postura e de iniciativa, ele se dá, sobretudo, no campo das “continuidades e similaridades da técnica, da afiliação e do manifesto”<sup>81</sup>, tornando-se menos comum a incorporação simultânea das dimensões estéticas e políticas das vanguardas históricas. No Brasil, esse processo mundial manifesta sua contrapartida desigual e combinada através do Concretismo poético, sobretudo no que diz respeito à revisão de Oswald de Andrade.

Sob a fachada da vanguarda de outrora – combativa, politizada e comprometida com a *práxis* anticapitalista – o que se reproduz no segundo ciclo vanguardista nacional é o fetiche pelo novo, pelas benesses da modernização capitalista, pela ideia de um mundo globalizado e sem fronteiras. Existe na fase heroica do concretismo poético uma crença no potencial emancipador que, acreditava-se, a modernização realizaria, daí a ênfase internacionalista do grupo Noigandres na releitura de Oswald. Talvez houvesse da parte deles a convicção de que se nos igualássemos ao mundo desenvolvido no campo da arte, nos tornaríamos desenvolvidos no campo social.

Interessante pensar que a fé na técnica moderna enquanto salvadora sem a superação do capitalismo é um dos aspectos mais ingênuos do pensamento de Oswald nos anos 1920 – oriundo do Futurismo italiano, movimento conservador e posteriormente fascista –, que, no entanto, é recuperado com otimismo pelos concretistas.<sup>82</sup> O nacional parecer ser visto, dentro da cosmologia concretista, como uma amarra redutora da grandeza do indivíduo que, ao ser superada, daria acesso à liberdade – internacional, claro – proporcionada pelo mundo da linguagem. Seu ponto cego é ignorar que o universalismo é uma ideologia proveniente da hegemonia – econômica, militar, ideológica, universitária e midiática – de uns poucos países centrais e, na periferia do capitalismo, uma forma social imposta justamente para apagar as particularidades nacionais, cuja função é

---

<sup>80</sup> GULLAR, F. Introdução (de *Vanguarda e subdesenvolvimento*), p. 20-21.

<sup>81</sup> WILLIAMS, R. A política da vanguarda, p. 46.

<sup>82</sup> Aqui analiso o concretismo poético apenas em função da retomada da obra de Oswald de Andrade. Para uma análise completa e profunda do movimento, inclusive sobre seu sentido ideológico, ver o excelente trabalho de Iumna Maria Simon (1990) “Esteticismo e participação: as vanguardas poéticas no contexto brasileiro (1954-1969).

reproduzir antigas relações de dependência – econômica, militar, ideológica, universitária e midiática.<sup>83</sup> Não se leva em conta, sobretudo, o fato – compreendido por Oswald nos anos 1930 – de que a atualização moderna da cultura do país não iria alterar a correlação desigual de forças objetivas – geopolíticas e econômicas – que determinam também a cultura.

A retomada de Oswald nos termos em que se dá acaba sendo problemática também no sentido ideológico, já que, como visto, priva obra e artista do real sentido do papel vanguardista que de fato lhes pertence na história da cultura brasileira.<sup>84</sup> Ora, Oswald foi vanguardista porque uniu, como poucos, pesquisa formal e reflexão social. Modernizando a forma literária no Brasil, pensou criticamente os impasses da modernização capitalista em curso no início do século XX, buscando estar na linha de frente do pensamento e da ação progressistas. Foi um escritor, dentro dos limites, “capaz de participar dos acontecimentos e se enfrontar na transformação do processo social”,<sup>85</sup> cujas obras literárias faziam parte da totalidade da sua *práxis* político-social. Nunca se limitando a experiências formais, tinha consciência como poucos dos problemas técnicos da produção artística, bem como das condições concretas de sua existência.

### 1.3. Balanço de uma visão cristalizada

Como visto, Antonio Candido suscitou a criação da dicotomia na obra de Oswald de Andrade. A cristalização dessa visão se deve decisivamente ao trabalho dos concretistas, sobretudo Haroldo Campos. Existem diferenças importantes nesse processo, que merecem brevemente ser discutidas.

Na análise de Antonio Candido, existe um princípio dialético que não foi suficientemente estruturado e acabou dando ensejo à acentuação do formalismo na produção oswaldiana. Candido procurava articular a estética de Oswald com a matéria figurada, analisando como o externo se torna interno, estruturando a forma literária. Contudo, ao analisar o estilo experimentalista de Oswald, sua ênfase recai, em diversos momentos, excessivamente na linguagem, dissolvendo assim a intenção integradora de sua visada crítica. É como se o momento imanente da análise se separasse tanto da matéria

---

<sup>83</sup> SCHWARZ, R. Entrevista concedida à revista Em Tese da UFMG, 2015, p. 221.

<sup>84</sup> No capítulo três, discutiremos a noção de vanguarda em função do vanguardismo oswaldiano.

<sup>85</sup> SCHWARTZ, J. O canibal e o capital, p. 153.

a ponto de poder ser isolado em um tubo de ensaio linguístico, sem concretude histórica, social, nacional.

A leitura concretista, de modo diverso, é baseada justamente na exacerbação programática e intencional da dicotomia, acentuando de modo tão ortodoxo o formalismo que, de fato, engendrou um Oswald experimentalista e vanguardista em acepção estética apenas, privando obra e artista de sua radicalidade, advinda, ao contrário do que Haroldo propagou, da união entre experimentalismo estético e figuração da realidade brasileira. Não há, nesta perspectiva, possibilidade de fuga da moldura concretista, imagem projetada enquanto o “verdadeiro Oswald”.

Enquanto os diversos estudos de Antonio Candido dedicados a Oswald ao longo de mais de seis décadas são trabalhos críticos livres de intenções de mais-valia, os concretistas se apropriaram de Oswald em função da divulgação e do estabelecimento do concretismo poético. Para se apropriar dele e dos demais artistas presentes no Paideuma concretista, precisaram produzir uma vasta ensaística “erudita e militante, em que se explica o sentido revolucionário de seu trabalho, com precursores nacionais e estrangeiros, [...] construções das mais discutíveis, apesar do enxame de autoridades citadas”.<sup>86</sup> Essa apropriação, como tento demonstrar, transformou a imagem de Oswald de Andrade, convertendo-o num virtuose da linguagem que, embora resgatado do esquecimento, é conhecido nos dias de hoje muito parcialmente e destituído de sua inalienável dimensão política, ideológica, nacional e, sobretudo, realista.

Minha leitura de *Marco Zero* tentará identificar e analisar a dialética enquanto princípio estruturante do romance, observando que o trabalho formal da obra deve ser pensado em função da matéria formalizada, cujas consequências são justamente historicizar o experimentalismo e especificar a história compactada na forma artística. Dito de outro modo: irei analisar a invenção estética como resultado da formalização da matéria histórica pelo trabalho com a linguagem, enquanto conformação entre técnica artística e conteúdo social que, sedimentado, torna-se forma, buscando reconstituir criativamente as articulações existentes entre literatura e sociedade, sem sacrificar uma dimensão em benefício da outra negando sua vinculação objetiva. Considero que uma leitura integradora seja mais produtiva e penetre com mais profundidade nos significados estético-sociais das obras, lembrando sempre que “toda análise formal bem conduzida

---

<sup>86</sup> SCHWARZ, R. Marco Histórico, p. 63.

termina por recuperar o conteúdo, e toda análise adequada do conteúdo leva necessariamente à consideração da forma”.<sup>87</sup>

Antonio Candido e Haroldo de Campos, especialmente, firmaram-se como duas das maiores autoridades na exegese da produção literária do autor e conseqüentemente difundiram e difundem sua leitura da obra de Oswald. Interessa trazer à discussão, na seção seguinte, as conseqüências da dicotomização de Oswald para a apreciação crítica de sua obra ao longo dos anos e para sua abordagem pela historiografia literária.

#### **1.4. Desdobramentos na crítica e na história da literatura**

O estabelecimento da visão dicotômica sobre a obra de Oswald de Andrade produziu desdobramentos na apreciação da crítica e da historiografia literária ao longo dos anos. A retomada concretista, sobretudo, significou uma verdadeira virada na recepção crítica da obra oswaldiana, estabelecendo novos parâmetros para a sua compreensão e difundindo a imagem do escritor paulistano enquanto um malabarista verbal, inventor no campo estético e no humor. Conseqüentemente, a projeção deste ao posto de “verdadeiro Oswald” deslocava o “outro” ainda mais para a penumbra em que já se encontrava antes da intervenção.

O que se vê ao longo dos anos é a fixação da imagem concretista de Oswald, de modo que a parte de sua obra correspondente a essa leitura é largamente estudada pela crítica e positivamente presente nos estudos de história literária, sendo inclusive bastante abordada em universidades e até escolas. A retomada concretista, portanto, não reabilita a obra de Oswald como um todo, mas especificamente os anos 1920, de modo que os anos 1930 – incluindo a trilogia *Os condenados*, parte renegada da década anterior – ainda permanecem esquecidos e pouquíssimo estudados pela crítica, figurando negativamente na história da literatura e sendo praticamente desconhecidos do público, inclusive nos cursos de Letras Brasil afora. Isso se deve também ao fato de que a leitura hegemônica da produção de Oswald não fornece o aparato necessário à interpretação adequada das obras em que a matéria figurada é menos estilizada e experimental, de modo que a ausência ou a presença em menor grau do que a ótica concretista ensina a valorizar é lida como ausência de valor das obras.

---

<sup>87</sup> CANDIDO, A. *Textos de intervenção*, p. 60.

No período que vai da retomada concretista até a primeira metade dos anos 1990, quando ocorre um incremento formidável no então exíguo número de estudos sobre o autor, essa visão se difunde e se cristaliza, direcionando e determinando desde a forma de abordagem e o tipo de leitura que delas se faria até os objetos que seriam mais estudados. O que se vê é um Oswald “reconhecido como inventor, no terreno estético, e subversor de padrões conservadores de agir e pensar”<sup>88</sup> e o recorte temporal desses estudos incide majoritariamente no período de até meados dos anos 1930 em sua produção.

Como não poderia deixar de ser, tais investigações e experiências buscam, prioritariamente, apontar o Oswald avesso à linguagem convencional, às tradições, aos valores ou costumes dominantes, e assim criador de estilos e atitudes. Por consequência, os recortes temáticos e temporais realizados incidem de modo recorrente nos escritos que melhor evidenciam tais atributos do autor.<sup>89</sup>

Essas consequências, diretas ou indiretas, perduram até os dias de hoje, influenciando a recepção crítica da obra de Oswald. Criou-se ao longo dos anos um círculo vicioso quase incontornável em que as obras mais publicadas são as dos anos 1920, que por sua vez trazem os estudos de Haroldo de Campos, influenciando com toda a sua autoridade desde o leitor comum até o acadêmico. A difusão da visão concretista acaba, assim, direcionando o interesse para o primeiro Oswald e afastando dos holofotes o que foge à moldura pré-estabelecida.

Dentre os sete romances de Oswald, os mais abordados pela crítica são exatamente os da década de 1920 intitulados pelos concretistas como “romances-invenções” e por Antonio Candido: *Memórias sentimentais de João Miramar* (escrito entre 1915 e 1923 e publicado em 1925) e *Serafim Ponte Grande* (escrito entre 1923 e 1926 e publicado em 1933). Destacam-se nesse *corpus*, sobretudo por serem os de maior fôlego e por terem se tornado referências importantes, os estudos de: Kenneth Jackson, *A prosa vanguardista na literatura brasileira: Oswald de Andrade* (1978); Lucia Helena, *Totens e tabus na modernidade brasileira: símbolo e alegoria na obra de Oswald de Andrade* (1985); Maria Augusta Fonseca, *Palhaço da burguesia* (1979); Benedito Antunes, *A antropofagia de Oswald de Andrade* (1983) e Paschoal Farinaccio, *Serafim Ponte Grande e as dificuldades da crítica literária* (2001). Todos são posteriores à publicação dos dois clássicos ensaios de Haroldo de Campos “Miramar na mira” (1964) e “Serafim um grande não-livro” (1971) e da “Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade” (1970), de

<sup>88</sup> FERREIRA, A. Reviwald no tropicaos, p. 34.

<sup>89</sup> FERREIRA, A. Reviwald no tropicaos, p. 35.

Antonio Candido. Eles ressaltam, de modo geral, o aspecto inventivo-experimental de Oswald, reforçando a mencionada dicotomia e enfatizando a imagem do virtuose da forma.

A trilogia *Os condenados*, apesar de situada cronologicamente nos anos 1920, fica fora do escopo da crítica, já que difere esteticamente do alto experimentalismo característico do período. Até onde se pôde localizar, existem apenas dois trabalhos de mais fôlego sobre esses romances: *De personagens e anti-heróis: um estudo sobre a trilogia do exílio*, de Oswald de Andrade, de Sebastião Marques Cardoso, e *Eros alegórico da melancolia e do progresso: Oswald de Andrade em Os Condenados*, de Sandro Roberto Maio. Lúcia Helena, em um capítulo do livro já mencionado, também trata brevemente da *Trilogia*, mas reproduzindo o juízo de “obra menor”.

Na historiografia literária, como não seria diferente, o destaque também vai para a década de 1920 com o experimentalismo de *Miramar* e *Serafim* em evidência. Afrânio Coutinho (1970), por exemplo, situa Oswald na seção intitulada “Experimentalismo”, destacando o “espírito geral de experiências no campo expressional estrutural”. Para ele, “com todas as extravagâncias extremistas do seu dinamismo impulsivo [...], Oswald foi a mola da renovação modernista no S. Paulo do início do século XX”. Em meio a tímidas e reservadas observações que faz da *Trilogia* e de *Marco Zero*, espremidos em meio à preferência por *Miramar* e *Serafim*, o crítico resalta a descontinuidade cênica em *Memórias sentimentais de João Miramar* e diz que Oswald foi “o lançador da construção polifônica revolucionária no romance brasileira, da técnica cinematográfica, como tem mostrado Haroldo de Campos”. Pululam no léxico de Coutinho palavras difundidas pelos concretistas na retomada de Oswald, afinal o historiador se baseia totalmente na leitura de Haroldo para tecer seus comentários: a “originalidade ostensivamente vanguardista” de *Serafim*; os “experimentos do mais ousado Vanguardismo poético” de *Miramar*, o Oswald “antecipador das renovações da técnica da composição e do estilo da prosa brasileira”; a “fusão sinestésica sonoro-visual” da prosa oswaldiana.<sup>90</sup>

Outro exemplo é Alfredo Bosi (2006), que também segue a linha haroldiano-concretista. Afirmando que a obra de Oswald é “um leque de promessas realizadas pelo meio ou simplesmente irrealizadas”, diz que há três níveis de expressão e de valor na obra narrativa “espantosamente desigual” de Oswald: “No limite inferior, a prosa de *Os condenados*, *A estrela de absinto* e *A escada vermelha* [...], o trânsito para a experiência

---

<sup>90</sup> COUTINHO, A. Experimentalismo/2. Oswald de Andrade, p. 227; 240-253.

do romance ‘informa’ das *Memórias*, seu ponto alto, e de *Serafim*, “um grande não livro”, [...] [que] atestaria uma procura de realização artística mais congenial ao talento do prosador”. Bosi enaltece as *Memórias sentimentais*, dizendo que a “composição mesma do romance é revolucionária”, adjetivo usado no mesmo sentido estetizante dos concretistas.<sup>91</sup>

Luciana Stegagno-Pichio (2004), por sua vez, vai na mesma direção, criticando *Os condenados* e afirmando que “o salto de qualidade [na obra de Oswald] ocorre em 1924, com as *Memórias* [...] como depois em *Serafim*”.<sup>92</sup> A crítica diz que “A prosa de Oswald [para ela, apenas o “par”] era a grande prosa do Modernismo”. Enaltece as *Memórias sentimentais de João Miramar*, afirmando que “Em sentido estilístico, os verdadeiros inovadores da prosa modernista são, ainda uma vez, o Oswald de Andrade das *Memórias sentimentais* [...], exemplo de sintaxe ‘sintética e fulgurante’, telegráfica, simultaneísta, cinematográfica”.<sup>93</sup>

*Marco Zero*, assim como a trilogia *Os condenados*, foi menosprezado pela crítica e pela historiografia literária, ambos ofuscados decisivamente pelo destaque que se dá ao experimentalismo formal à moda concretista e conseqüentemente aos “romances-invenções” *Miramar* e *Serafim*. A régua crítica parece sempre medir essas obras pelos critérios da radicalidade experimental haroldiana, não as analisando conforme suas próprias características ou não procurando traçar linhas de continuidade entre as três fases da obra romanesca de Oswald, encarando-as enquanto etapas de um processo. Partindo do pressuposto de que *Marco Zero* e *Os condenados* não significam, ao contrário do que se cristalizou como senso comum, uma ruptura completa com o restante da produção romanesca do escritor, seria profícuo para uma análise mais objetiva – ainda que fosse apenas estilística – da ficção de Oswald traçar essas linhas de continuidade entre as três fases, sobretudo em relação ao cuidado estético e experimental, de que Oswald nunca abriu mão, embora os resultados sejam distintos entre si.<sup>94</sup> O único a apontar para os ganhos de se analisar a totalidade do romance oswaldiano foi Antonio Candido, em 1945, no ensaio “Estouro e libertação”, que, apesar de paradigmático, não se trata de uma apreciação mais demorada do tema e, como visto, acaba optando pelo Oswald do par,

<sup>91</sup> BOSI, A. Oswald de Andrade, p. 355-360.

<sup>92</sup> STEGAGNO-PICHIO, L. Oswald de Andrade e o terrorismo cultural, p. 485. Idem para a próxima citação.

<sup>93</sup> STEGAGNO-PICHIO, L. A prosa experimental do Modernismo inicial, p. 500-502.

<sup>94</sup> Essa ideia foi aventada pelo professor Roberto Said, quando em 2017 realizou o parecer do meu projeto definitivo de tese, aprovando-o na íntegra. Segundo afirmou, a ideia estava direcionada pelo próprio projeto.

reduzindo a erro os demais romances. Até onde se sabe, não houve, portanto, nenhuma análise de maior fôlego nesse sentido, o que tentarei em alguma medida fazer no capítulo de análise de *Marco Zero*, apontado pelo crítico como síntese das etapas anteriores.<sup>95</sup>

Ainda hoje, *Marco Zero* vem sendo tratado como “menor” dentro da produção oswaldiana, tendo como saldo escassos e breves estudos a seu respeito. De modo geral, o romance é avaliado negativamente tendo como parâmetro a comparação com *Memórias sentimentais de João Miramar* e *Serafim Ponte Grande*, e não a análise efetiva do livro a partir de suas próprias características, muito menos numa leitura dialética que procurasse articular interno-externo.

A principal tendência presente na crítica entende que a obra é esteticamente falha porque nela teria havido a renúncia à linguagem radical e inventiva de *Miramar* e *Serafim*, considerados, como visto, os grandes romances do escritor paulistano e tidos como “expressão original do estilo vanguardista”.<sup>96</sup> Seguindo esse raciocínio, defendem que a adesão de Oswald ao romance social, por conta de seu engajamento político, teria resultado em excessiva interferência ideológica e prejudicado a estética altamente elaborada desses dois livros, que deveria então ter sido repetida. Essa concepção, que surge nos anos 1940, década de lançamento de *Marco Zero*, e se aprofunda com a revisão concretista, está presente nos estudos de Antonio Candido e Maria Eugenia Eleutério – ambos apenas sobre *Marco Zero I* – e de Antonio Candido e Lucia Helena.<sup>97</sup> Os ensaios de Antonio Candido citados – um de 1945, outro de 1970 – como visto, consideram *Marco Zero* esteticamente frágil, somando-se à leitura concretista no coro anti *Marco Zero* e pró “romances-invenções”.

Na visão geral da historiografia literária, percebe-se o exíguo espaço dedicado a *Marco Zero*, se comparado ao tratamento positivo e mais detido dispensado a *Miramar* e *Serafim*, o que fortalece e referenda o juízo de “obra menor” conferido ao romance. A mesma tendência da crítica figura nas principais obras de história da literatura, aparecendo, por exemplo, nos trabalhos de Afrânio Coutinho, Massaud Moisés, Alfredo Bosi e Wilson Martins. Já Antonio Soares Amora e Carlos Nejar apenas mencionam de

---

<sup>95</sup> CANDIDO, A. Estouro e libertação, p. 13.

<sup>96</sup> JACKSON, K. Introdução à prosa vanguardista, p. 17.

<sup>97</sup> CANDIDO, A. Estouro e libertação, de 1945; ELEUTÉRIO, M. Posse ou propriedade, eis a questão, de 1991; CANDIDO, A. Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade, de 1970; HELENA, L. Ficção/Revolução, de 1985.



passagem o romance e Nelson Werneck Sodré e Luciana Stegagno-Pichio sequer dão notícia da existência de *Marco Zero*.<sup>98</sup>

*Marco Zero*, como visto, é uma obra que, embora de um dos autores mais importantes da literatura brasileira, ainda não foi devidamente estudada. Ora, um crítico não pode fazer do argumento de que o romance é falho esteticamente, ruim ou desinteressante enquanto literatura, um pretexto para simplesmente descartá-lo. Pelo contrário, “aos olhos do crítico dialético a fratura da forma aponta para impasses históricos. Sem prejuízo do sinal esteticamente negativo, ela representa um fato cultural de peso, que requer interpretação por sua vez”.<sup>99</sup>

Necessário dizer que não se defende aqui a inexistência de diferenças de qualidade estética entre os romances-invenções e os demais. O ponto é outro. O que busco demonstrar é como as obras tidas como menores se tornaram pouco estudadas devido à influência decisiva dessas instâncias legitimadoras de grande autoridade, que estabeleceram um sólido e duradouro paradigma, seguido e reproduzido por muitas décadas até os dias de hoje. *Marco Zero* e *Os condenados*, quando analisadas, não o foram conforme suas próprias características, mas sim sob uma ótica que tende a buscar nelas o virtuose da linguagem que se cristalizou como o grande Oswald de Andrade. De fato, com essa lente enquanto pressuposto, será frustrada qualquer tentativa de encontrar valor nesses romances. Numa leitura exclusivamente estilística e desistoricizada, tal qual ensina o concretismo e em parte Antonio Candido, tratam-se sem dúvida de obras desinteressantes e menores. Já numa visão dialética, a coisa muda de figura e se apresenta como um problema crítico do maior interesse, à espera de estruturação por parte do crítico. Quando se procura compreender a internalização do processo social realizada por *Marco Zero* – e pela *Trilogia* –, analisando a correlação entre a inventividade estética e a figuração da modernização do início do século XX – presente em todas as obras de Oswald, inclusive em *Miramar* e *Serafim* –, o horizonte de possibilidades se amplia e se enriquece extraordinariamente, superando a prática limitadora da observação isolada dos malabarismos verbais de Oswald e de sua exaltação como um valor em si mesmo. A relevância da obra do escritor paulistano, ao contrário, se encontra na indissolúvel

---

<sup>98</sup> COUTINHO, A. II. Experimentalismo/2.Oswald de Andrade, p. 240-253. MOISÉS, M. Oswald de Andrade, p. 83-92. BOSI, A. Oswald de Andrade, p. 355-360. MARTINS, W. Oswald de Andrade, p. 241-249. AMORA, A. Era nacional: época do Modernismo (1922-1945), p. 199-203. NEJAR, C. Oswald de Andrade, ou de como ir contra a corrente, atuando nos repuxos. p. 332-335. SODRÉ, N. Literatura nacional, p. 522-533. STEGAGNO-PICHIO, Luciana. Oswald de Andrade e o terrorismo cultural/ A prosa experimental do Modernismo inicial, p. 483-486/p. 499-503.

<sup>99</sup> SCHWARZ, R. Questões de forma, p. 171.

dialética entre linguagem e realidade social, de modo que optar por uma ou por outra será sempre uma visão redutora e parcial.

O Oswald dialético que busco trazer à tona foi exumado e ressuscitado nas duas décadas que se seguiram à revisão concretista e ao estabelecimento da dicotomia por Jorge Schwartz, Vinicius Dantas e, sobretudo, por Roberto Schwarz.<sup>100</sup> Essa fortuna crítica contra-hegemônica de Oswald de Andrade é de fundamental importância para este trabalho, já que, por meio de uma visão materialista, recupera o sentido realista da produção oswaldiana – perdido quando tornado estético pelos concretistas – e faz emergir a figura, hoje inesperada e pouco conhecida, do Oswald grande artista devido à dialética existente em sua obra entre forma literária experimentalista e processo social, e não a inventos estéticos sem finalidade, como se convencionou pensar. Esses estudos têm em comum o fato de analisarem o trabalho formal do escritor paulistano em função da matéria que tal trabalho organiza, o que leva obrigatoriamente à reflexão – contida na forma – sobre a especificidade histórica brasileira no contexto mundial. Essas leituras desfazem a dicotomia entre os dois Oswalds, demonstram o equívoco da concepção esteticista de vanguarda e da oposição apriorística entre vanguarda e realismo e trazem de volta a história e o nacional sequestrados da produção oswaldiana. Embora não sejam especificamente sobre o romance de Oswald, todos serão de grande contribuição para a análise de *Marco Zero* que farei, assim como foram para a formação e o desenvolvimento do problema desta tese desde a concepção do projeto inicial – pensado em 2015 – até o momento da escrita.

Explicito que irei me restringir a uma leitura objetiva da obra, de modo que as intenções e opiniões do autor – recuperáveis em diversos textos teóricos e não ficcionais de modo geral – só serão levadas em conta quando elucidarem a análise de *Marco Zero* ou de problemas relacionados ao romance, sem autoridade especial na determinação das leituras que buscarei fazer.<sup>101</sup> Não irei, ainda, me prender aos programas de Oswald no

---

<sup>100</sup> SCHWARZ, R. A carroça, o bonde e o poeta modernista (1987); SCHWARTZ, J. *Vanguardas latino-americanas: polêmicas, manifestos e textos críticos* (1995, sobretudo o ensaio “Oswald de Andrade: contradição e militância”); DANTAS, Vinicius. Oswald de Andrade e a poesia (1991) e O canibal e o capital: a arte do “Telefonema” de Oswald de Andrade (1997).

<sup>101</sup> Minha proposta de uma “leitura objetiva” é baseada no conceito de “forma objetiva” elaborado por Roberto Schwarz em toda a sua obra, *vide* estudos como “Pressupostos, salvo engano, de Dialética da Malandragem”, “Conversa sobre Duas Meninas etc. Não cabe desenvolvê-lo no momento, mas apenas mencionar a ideia geral, que será trabalhada no capítulo de análise do romance: “As pessoas de tradição marxista [...] estão acostumadas à ideia de que o processo objetivo é ele mesmo formado. Isto não quer dizer que o artista não invente uma forma, mas que existem formas prévias, postas pela vida prática, sobre as quais ele trabalha”. SCHWARZ, R. Conversa sobre “Duas Meninas”, p. 236-237.

interior do Modernismo, utilizando-os da mesma forma, apenas quando iluminarem a análise histórico-formal da obra.

## 2. NOS CONTURBADOS ANOS 1930: O AMADURECIMENTO DO PENSAMENTO ESTÉTICO-SOCIAL DE OSWALD DE ANDRADE

É preciso denunciar aqui esta pretendida independência do artista. É preciso arrancar o véu do individualismo sob o qual a burguesia quis camuflar a sua influência sobre as forças do espírito, literárias e artísticas. Não há arte neutra. Não há literatura neutra. E a não posição política para a qual muitos apelam com o fim de ilustrar essa pretendida liberdade de espírito, não é senão a complacência mais ou menos consciente para com o *status quo* e para com o regime de exploração e lucro.

Oswald de Andrade<sup>102</sup>

A passagem da década de 1920 para a de 1930 é um período bastante conturbado no mundo todo, marcado pela crise do capitalismo e pela polarização entre fascismo, socialismo e liberalismo. Também polarizado, o Brasil se divide numa configuração semelhante. Isso mexe com o país como um todo, como lembra Antonio Candido: “Depois de 1930, por causa do comunismo e do fascismo, todos os intelectuais passaram a sentir a necessidade de ter opção política. Aí os intelectuais passaram a ser ou fascistas ou de direita ou de esquerda ou liberais, mas não puderam ficar mais omissos”.<sup>103</sup> No seio do modernismo não é diferente, as cisões já existentes no interior do grupo se aprofundam, levando à sua efetiva divisão de acordo com a orientação ideológica de cada parte. Nas palavras de Oswald:

Só com o vendaval político-econômico de 30 se definiram posições ideológicas. O sr. Plínio Salgado, que ficara nos camarins da Semana, fundou o Integralismo. O grupo chefiado pelo sr. Mário de Andrade, através do *Diário Nacional*, foi para a liberal democracia e para a revolução paulista de 32. Os senhores Cassiano Ricardo e Menotti del Picchia encaminharam-se para a cooperação pública com o sr. Getúlio Vargas. E o grupo restante mais numeroso, e de que eu fazia parte com Di Cavalcanti, Pagu, Oswaldo Costa, Geraldo Ferraz, Jaime Adour da Câmara e Tarsila, dirigiu-se para o marxismo e para a cadeia.<sup>104</sup>

<sup>102</sup> ANDRADE, O. O papel do artista, p. 41.

<sup>103</sup> CANDIDO, Antonio. Entrevista no filme *Marighella*, 2012, 14:25 a 15:17 minutos.

<sup>104</sup> ANDRADE, Oswald de. Notas para o meu diário confessional, p. 137-138.

Nesse contexto de crise econômica, engajamento ideológico e recrudescimento da luta política, o romance social se torna o centro das atenções no meio intelectual, deslocando a importância do experimentalismo modernista dos anos 1920 e, por conseguinte, de Oswald de Andrade, personificação desse espírito. Estabelece-se em parte da crítica da época, e dentre os principais representantes dessa variante do romance de 30 (Jorge Amado, Graciliano Ramos, José Lins do Rego etc.), a ideia de uma cisão entre o que se produziu na década anterior e a literatura de 1930. Concepção que minimiza a importância do Modernismo dentro do processo cultural brasileiro, criando uma falsa separação entre os dois períodos. Essa suposta descontinuidade sugere a superação e o esgotamento do Movimento, cujo alcance se restringiria à década da Semana de Arte Moderna. Está presente nessa concepção a ideia de que o Modernismo teria tido um caráter estetizante, destruidor de convenções literárias e despolitizado, essencialmente oposto ao romance social, que seria, ele sim, politicamente consequente, construtor e engajado, em consonância com as transformações que ocorriam no país.<sup>105</sup> A partir desse quadro, criam-se visões dualistas bastante repisadas ainda nos dias de hoje, que colocam de um lado a geração modernista e de outro a geração de 30. Ao tratar como estanques os dois períodos, esse tipo de visão cria um falso problema, desconsiderando a dialética do desenvolvimento da história da literatura e sincronizando algo que, por ser um processo histórico mais longo, tem suas mudanças melhor compreendidas através do tempo. Olhando as coisas de perto, não existe sequer a possibilidade de se desconsiderar o importante papel exercido pelas conquistas da revolução estética modernista, responsável por propiciar condições objetivas para a viravolta realista que foi o grande romance social de 30. Todos os escritores importantes do decênio se beneficiaram da libertação operada pelos modernistas tanto em termos de linguagem quanto de uma maior aproximação da realidade do país, sendo, por isso, tributários dos padrões que encontram sedimentados no gosto do público leitor e do meio intelectual em que são formados, fato que comprova a incontornável influência, no sentido forte do termo.<sup>106</sup> O que os de 1930 contestam na geração anterior (certos cacoetes, exageros experimentais, a falta de uma aproximação politicamente mais consequente com a realidade social do país etc.) é depurado e

---

<sup>105</sup> A discussão pormenorizada a respeito do “forte embate que houve entre a geração surgida na década de 30 e os modernistas” (p. 44) encontra-se em *Uma história do romance de 30*, de Luís Bueno. Consultar especificamente a primeira parte do livro, “Dois problemas gerais”, p. 31-80.

<sup>106</sup> CANDIDO, Antonio. *A Revolução de 30 e a Cultura*.

aprimorado, resultando numa literatura verdadeiramente moderna, livre de determinadas amarras formais e temáticas.

Além do embate entre a geração de 30 e os modernistas, a mencionada cisão dentro do movimento também possui um papel decisivo em relação ao destino de Oswald de Andrade, sendo uma importante determinação na construção do mito sobre ele. O rompimento em 1929 entre o grupo de Oswald, reunido em torno da *Revista de Antropofagia*, e o de Mário, que se liga ao Partido Democrático e colabora com Getúlio Vargas, se deve essencialmente a uma disputa pelos rumos que o Modernismo deveria tomar no novo contexto. Não se trata, no entanto, de uma mera discordância estética, mas sim de uma disputa política de tomada de posição e combate face ao cenário que se desenrolava no país.<sup>107</sup> Enquanto os antropófagos apostam na agressividade satírica típica da vanguarda, Mário, a essa altura já o autor de *Macunaíma* e com grande popularidade conquistada no inventário da Semana, prefere seguir um caminho mais conciliador política e esteticamente, pelo que recebe virulentos ataques à sua pessoa, à sua obra e também à sua participação no Modernismo. Em resposta, Mário se vale do relativo poder de que goza no meio intelectual e nas instituições culturais que assume para tentar omitir a obra e a pessoa de Oswald. A partir daí, Oswald vai sendo pouco a pouco desenhado pela crítica como a vertente não séria e mais “destrutiva” do Modernismo, um rebelde incorrigível, enquanto Mário entra para a posteridade como o grande líder do Movimento, escritor bem-sucedido e dono de uma obra sólida e consequente. Em 1943, Oswald fala com ressentimento da “política de silêncio” levada a cabo contra ele, que surge nos anos 1930 e perdura até o fim de sua vida:

Quando, depois de uma fase brilhante em que realizei os salões do modernismo e mantive contato com a Paris de Cocteau e de Picasso, quando num dia só de *débâcle* do café, em 29, perdi tudo — os que se sentavam à minha mesa, iniciaram uma tenaz campanha de desmoralização contra meus dias. Fecharam então num cochicho beijudo o diz-que-diz que havia de isolar minha perseguida pobreza nas prisões e nas fugas. Criou-se então a fábula de que eu só fazia piada e irreverência, e uma cortina de silêncio tentou encobrir a ação pioneira que dera o Pau-Brasil, donde no depoimento atual de Vinícius de Moraes, saíram todos os elementos da moderna poesia brasileira. Foi

---

<sup>107</sup> MARTINS, Rubens, “A legitimação da seriedade”, p. 51. O livro *Um Ciclone na Paulicéia: Oswald de Andrade e os limites da vida intelectual em São Paulo (1900-1950)*, do sociólogo Rubens Martins, reconstitui de modo denso e pormenorizado o desenvolvimento no meio intelectual desse imaginário acerca do Modernismo e de Oswald de Andrade. Consultar especificamente os capítulos III e IV, “O imaginário modernista” e “Do imaginário à mitologia”. Ao autor devo a compreensão de todo esse imbróglio, do significado político-ideológico que historiciza os acontecimentos e permite que não sejam reduzidos a desentendimentos pessoais sem ligação com o contexto maior do qual fazem parte objetivamente.

propositadamente esquecida a prosa renovada de 22, para a qual eu contribuí com a experiência das Memórias Sentimentais de João Miramar. Tudo em torno de mim foi hostilidade calculada. Aquilo que minha boa-fé pudera esperar dos frios senhores do comércio, veio nos punhais de prata com que falavam os poetas, os críticos e os artistas.<sup>108</sup>

Todo esse imaginário dos anos 1930 fomenta o desenvolvimento ao longo dos anos de uma mitologia acerca do Modernismo, exercendo em consequência grande influência nas leituras da obra de Oswald de Andrade pela crítica e pela historiografia literárias. Vai se sedimentando, a partir daí, a perspectiva de que o escritor paulistano foi um experimentalista de técnicas artísticas radicais e inovadoras, um excêntrico polemista, sem preocupação social e demolidor de convenções. Reduz-se, por um lado, toda a década de 1920 modernista ao caráter iconoclasta de primeira hora, ao combate polêmico da vanguarda nascente, período muito associado pela crítica ao ideário de Marinetti e ao imaginário do “futurismo paulista”. Esse raciocínio desconsidera a estreita e indissociável ligação existente no grupo entre o experimentalismo estético e o empenho de interpretação sócio-histórica, sobretudo após 1924. Como lembra Maria Eugenia Boaventura a propósito dessa redução, “na intenção de minimizar o alcance dessa rebelião estética, críticos mais apressados e hostis às rajadas modernizantes analisam o movimento pelo tom do barulho destes dias de brincadeiras”.<sup>109</sup> Por outro lado, existe certa tendência a identificar Oswald ao Modernismo e o Modernismo a Oswald, sem as devidas mediações, reduzindo um ao outro. Para que se evitem exageros de visão, é preciso que se busque compreender a particularidade de Oswald dentro de um contexto geral maior – ao invés de pensá-lo a partir de generalidades ditas sobre o modernismo – e também que não se reduza todo o movimento a uma acepção particular sobre ele.

Não é nenhuma coincidência, portanto, o fato de os anos 1930 ocuparem até hoje lugar de pouco destaque na recepção crítica da obra de Oswald ao longo dos anos. Embora muito produtivos e, no geral, de grande qualidade artística, são paradoxalmente um momento pouquíssimo conhecido e abordado da atividade intelectual de Oswald de Andrade. Ele escreve romances e peças teatrais, mantém atuação densa e engajada na imprensa, combate as expressões locais do autoritarismo e contribui ativamente para a defesa da democracia brasileira durante toda a Era Vargas, sofrendo, por isso, perseguição política e chegando a ser preso pelo regime. Muito prejudicou o interesse no período sua adesão ao Partido Comunista Brasileiro, por vezes vista como voluntarismo decorrente

<sup>108</sup> ANDRADE, Oswald de. *Fraternidade de Jorge Amado*, p. 30-31.

<sup>109</sup> BOAVENTURA, M. E. *O projeto Pau-Brasil: nacionalismo e inventividade*, p. 45.

de suas perdas financeiras na Crise de 1929, ou como consequência de seu envolvimento amoroso com Patrícia Galvão e da amizade com Luís Carlos Prestes, como se fosse uma excentricidade de *blagueur*, um rompante ideológico, e não como parte de um movimento de época no meio intelectual. Dessubjetivizar essa questão é essencial para compreender em profundidade os eventos histórico-culturais do período, sem o que se desconsidera o tino materialista de Oswald, presente em seu pensamento estético e social, que já vinha se desenvolvendo fortemente nos anos 1920 e, portanto, não surge no momento de sua virada ideológica. O comunismo e o marxismo que ele adota vêm apenas dar forma e direção a processos de formação de consciência histórico-social já em curso. A exígua abordagem e o consequente desconhecimento, ainda nos dias de hoje, acerca dos anos 1930 são bastante problemáticos, sobretudo porque perpetuam o círculo vicioso do apagamento histórico de um período extremamente importante da cultura brasileira e da carreira de Oswald, contribuindo para mantê-lo no vazio político e histórico da imagem de piadista e experimentalista no campo da linguagem. Ele segue sendo refém de interpretações em vários sentidos enviesadas, que, com base no paradigma formalista ou culturalista tornado hegemônico, selecionam, validam e descartam o que desejam em sua obra, determinando toda sorte de juízos distorcidos emitidos muitas vezes fiados apenas nas leituras dos prestigiosos intérpretes do escritor paulistano.

Alcançar uma compreensão mais objetiva da obra de Oswald de Andrade, portanto é uma tarefa que exige, antes de mais nada, o abandono da dicotomia entre os anos 1920 e os 1930. Ao invés de tratar como estanques e inconciliáveis os dois momentos, é preciso compreendê-los diacronicamente, a partir da articulação dialética entre experimentalismo formal e reflexão social, de modo a captar o movimento e o desenvolvimento do pensamento estético-ideológico de Oswald no período, o que terá como consequência deixar de ver os anos 1920 como experimentalismo ausente de pensamento social e abandonar a visão corrente de *Marco Zero* como romance engajado que renuncia ao trabalho com a linguagem. Esse movimento crítico traz à tona o fato de que os experimentos de Oswald são relevantes porque também portam, em sua especificidade estética, uma visão profundamente esclarecedora sobre a realidade brasileira, e não por se bastarem em si mesmos. A busca por uma visão dialética das obras não é apenas uma escolha metodológica ou mais um modo de ver dentre outros possíveis. A dialética está posta pelas obras elas mesmas, de modo que linguagem e realidade estão combinadas objetivamente na configuração estética elaborada pelo autor, independente da opção do crítico por essa ou aquela abordagem. Só para mencionar o que será tratado no capítulo



três, lembre-se que a briga de Oswald nos anos 1930 e 1940 para ter seu trabalho e sua importância na cultura brasileira reconhecidos envolve a defesa das conquistas da revolução estética levada a cabo a partir da Semana de 22, do direito à pesquisa estética permanente, e do fato de que o Modernismo, bem como sua própria obra, não se resumia ao esteticismo alheio à realidade brasileira. Isto é, ele busca ser reconhecido como escritor dialético, que une a experimentação formal à preocupação social, e *Marco Zero* é o seu grande projeto nesse sentido.

## 2.1. A evolução do tino materialista de Oswald de Andrade

Na introdução de *Formação da literatura brasileira*, ao falar sobre o método de exposição do livro, Antonio Candido explica que a leitura dialética busca evidenciar no desenvolvimento da história literária o *movimento* e a *comunicação* entre fases, grupos e obras, ao invés de trabalhar com distinções rigorosas que tratam como estanques esses elementos e podem levar a uma visão mecânica da dinâmica literária. Desse modo, separações evidentes, do ponto de vista estético, são contrabalançadas, do ponto de vista histórico, pela sua unidade profunda, tornando possível articular os contrários e pensar numa continuidade dialética. É assim que estou procurando pensar a obra de Oswald. Se abordada a partir de suas evidentes separações estéticas, é bastante razoável que se isolem os anos 1920 dos 1930 e se descarte *Marco Zero* como obra menor. Existe, como já dito, uma inegável diferença de realização estética entre os períodos, especialmente no caso dos romances. Por outro lado, se pensarmos dialeticamente os dois momentos da obra de Oswald, integrando-os, vem à tona sua *unidade profunda*, tornando-se possível falar em uma *continuidade dialética*. Vistas as coisas dessa forma, é fora de dúvida que os anos 1930 são um período de *aprofundamento*, *amadurecimento* e *continuidade* do pensamento estético-ideológico de Oswald de Andrade da época modernista. Trata-se de um momento decisivo, em que sua compreensão acerca do processo histórico, do funcionamento da sociedade capitalista e da luta de classes como motor da história mundial, atinge um alto grau de estruturação e articulação. Oswald alcança uma compreensão dialética da história, chegando a uma visão realista da realidade, enquanto escritor comprometido com os problemas da sociedade nacional e livre dos compromissos de classe responsáveis pelo seu relativo conservadorismo da década anterior. Para uma correta compreensão do problema, portanto, sua virada dialética não deve ser atribuída a um simples estalo de gênio, que num passe de mágica acorda com tudo estruturado no

pensamento. Deve ser atribuída, antes pelo contrário, ao seu esforço de observação e percepção materialista da realidade social, da vida em sua concretude produzida e reproduzida pelo capitalismo. Lembremo-nos de que o “triunfo do realismo não é um milagre, mas o resultado necessário de um processo dialética bastante complexo, de uma relação fecunda do escritor com a realidade”.<sup>110</sup> Conforme buscarei demonstrar, não se trata de uma visão acrítica que se torna crítica nos 1930. As diferenças significativas entre o Oswald dos anos 1920 e o dos anos 1930, desse modo, residem menos em seu engajamento político do que na agudização do seu tino materialista, de sua percepção dialética entre o nacional e o estrangeiro, processo que já se vê em desenvolvimento nos anos 1920.

A unidade profunda para pensar os anos 1920 e 1930 enquanto continuidade dialética na obra de Oswald é sua compreensão acerca da realidade brasileira, problema que é ideológico e estético ao mesmo tempo. Sua busca por essa consciência é desde sempre uma tentativa de pensar o país em termos de sua formação, do processo de modernização, do progresso, enfim, em suas dimensões reais no contexto do capitalismo. Por isso, afirmo que nos anos 1920 já está em desenvolvimento um pensamento crítico, com muitas ambiguidades, mas crítico. No período, por motivos que veremos mais à frente, as contradições da sociedade brasileira não são por ele percebidas de modo materialista, no sentido de uma compreensão objetiva acerca do funcionamento da sociedade capitalista, o que leva a uma “superação” das contradições por meio de um arranjo formal que concilia o desajuste da posição periférica do Brasil no concerto das nações, dissolvendo-o no discurso, ao invés de tratá-lo enquanto problema histórico, político e econômico, isto é, enquanto resultado de um capitalismo dependente e subalterno.<sup>111</sup> É assim em seu primeiro manifesto e em *Pau-brasil*, em que também existe uma visão em muitos momentos aderente à ideologia do progresso. No “Manifesto Antropófago”, já aumenta a voltagem crítica do problema. Nos romances, a *Trilogia do exílio* é uma tentativa de compreender as contradições do capitalismo a partir de uma São

---

<sup>110</sup> LUKÁCS, G. Marx e o problema da decadência ideológica, p. 76.

<sup>111</sup> A ideia de “compreensão objetiva” aqui trabalhada nada tem que ver com uma teoria objetivista do conhecimento, com uma identidade entre sujeito e objeto, entre a consciência e o que está fora dela. Antes pelo contrário, trata-se do reconhecimento da objetividade do mundo externo, de sua existência independente da consciência humana, o que não pressupõe, absolutamente, a ideia de uma apreensão total da realidade ou de um conhecimento sem sujeito do conhecimento. Trata-se de uma compreensão materialista dialética da relação entre sujeito e objeto, tal qual desenvolvida por Marx e Engels n’*A ideologia alemã*, e trabalhada em profundidade por Lukács no clássico “Arte e verdade objetiva”. No caso de uma sociedade capitalista, essa objetividade é constituída pelo modo de funcionamento da dinâmica social, econômica e geopolítica, nas relações entre as nações mundiais.

Paulo que crescia e se modernizava, mas que emperra em sua visão católico-mística da realidade. O “par” *Miramar-Serafim* são casos de uma crítica ferina à burguesia local, que já expressa, de forma desvairada, mas expressa, consciência acerca dos problemas nacionais. Em suma, nos anos 1920, Oswald já busca compreender a realidade brasileira, mas ainda faltava ajustar o foco da lente e dar, no pensamento (e na forma estética), a centralidade que possuem na realidade concreta a luta de classes, o fator econômico e político, como vem a fazer na década seguinte. Nos anos 1920, por não compreender nesses termos o funcionamento da totalidade do sistema-mundo capitalista, Oswald “não registra o descompasso entre modernidade e Brasil como um problema”.<sup>112</sup> A contradição entre uma visão crítica ao nosso processo de formação e a fé no progresso é pungente nesse Oswald. Já nos anos 1930, quando se dá de fato a grande virada, Oswald se mostra capaz de compreender as engrenagens da sociedade capitalista, o lugar dependente do Brasil no concerto das nações e as graves desigualdades internas que se aprofundavam por conta do subdesenvolvimento, que antes não era para ele um problema.<sup>113</sup>

As diferenças significativas entre o Oswald dos anos 1920 e o dos anos 1930, desse modo, residem menos em seu engajamento político do que na agudização do seu tino materialista, de sua percepção dialética entre o nacional e o estrangeiro, que atinge um alto nível de compreensão e formalização da realidade. O Oswald dos anos 1930 é aquele que diz firme e convicto: “A lógica da luta de classes impõe-se ao artista em todas as suas consequências, ele lhe pergunta quem ele deve seguir, contra quem deve lutar”. Muito distante ideologicamente, portanto, daquele Oswald relativamente integrado. Demonstrarei, assim, como os anos 1930 são resultado de um *processo*, e não um arroubo social de um autor que formalista e festivo nos anos 1920 e tomou consciência nos anos 1930, passando só então a se preocupar seriamente com o social, com o Brasil etc. Sendo meu foco os conturbados anos 1930, o propósito aqui não é realizar uma análise exaustiva e pormenorizada da visão dos anos 1920, de modo que a abordagem desse período é importante para o argumento desenvolvido apenas em função da década seguinte, a fim de demonstrar como ele se desdobra no pensamento do autor nos anos 1930, ponto de chegada e síntese de problemas antes tratados.

---

<sup>112</sup> DANTAS, V. Oswald de Andrade e a poesia, p. 201.

<sup>113</sup> Essa constatação é devedora, em grande medida, do excelente trabalho de Bruna Della Torre de Carvalho Lima, *Vanguarda do atraso ou atraso da vanguarda?: Oswald de Andrade e os teimosos destinos do Brasil*, que me ajudou a compreender o aprofundamento materialista na visão estético-ideológica do escritor.

## 2.2. “Modernidade alternativa” e posituação estética

Os antagonismos não resolvidos da realidade retornam às obras de arte como os problemas imanentes da sua forma.

Theodor Adorno<sup>114</sup>

As ambiguidades e contradições do pensamento estético-social de Oswald nos anos 1920 são um problema crítico do maior interesse. Revelam dinâmicas histórico-sociais relevantes para a vida brasileira, de modo geral, e recolhem elementos para uma compreensão profunda e desprovincianizada do país, em sua densidade de objeto estético. Buscando evitar o anacronismo de um julgamento sempre favorecido pela perspectiva distanciada no tempo e seguir por um caminho mais proveitoso, nossos juízos críticos descartam tratar como erros ou acertos essas ambiguidades e contradições, procurando, ao contrário, compreendê-las em seu significado histórico e estético, cujo rendimento crítico é grande.

O problema central do pensamento de Oswald é a realidade brasileira no contexto mundial. Todo o seu esforço de compreensão do país tem como pressuposto básico essa relação dialética. Oswald viveu os primeiros cinquenta anos da modernização capitalista do século XX, presenciando profundas transformações na sociedade, sobretudo no Brasil. Esse processo de modernização está presente, das mais diversas formas, em todo o seu pensamento estético-social, desde textos jornalísticos, passando por romances, poesia, drama. Nos anos 1920, vivenciando-o a partir de São Paulo e da inserção cosmopolita que tinha na Europa moderna, Oswald formaliza em sua obra importantes problemas engendrados pela condição periférica do Brasil no concerto das nações, essa a dimensão crítica que já se desenvolve em seu pensamento no período, em meio a outras não tão críticas assim. Num primeiro momento, a busca pela reflexão sobre nossa condição periférica é pensada apenas no campo da atualização cultural, isto é, da modernização da cultura: “O trabalho da geração futurista foi ciclópico. Acertar o relógio império *da literatura nacional*”, diz o “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”.<sup>115</sup> Quanto à realidade social, o procedimento é a combinação de “atraso” e modernidade, uma espécie de “modernidade alternativa”, vista sob uma ótica inventiva e mítica como originalidade nacional positiva.<sup>116</sup> Num segundo momento, com o “Manifesto Antropófago”, há uma

<sup>114</sup> ADORNO, T. *Teoria estética*, p. 18.

<sup>115</sup> ANDRADE, O. Manifesto da Poesia Pau-Brasil, p. 270.

<sup>116</sup> A ideia de “atraso” aqui não deve ser entendida pela visão da ideologia capitalista, segundo a qual o desenvolvimento é uma linha do tempo em que existe a possibilidade de os países subdesenvolvidos se

radicalização da reflexão sobre a condição periférica brasileira, que ganha um sentido mais crítico, lidando com o “atraso” de modo mais materialista. Nos anos 1930, a questão é alterar, no campo concreto da *práxis* política e literária, nossa condição periférica pela via estrutural, já que as determinações reais da sociedade são compreendidas objetivamente, o que se traduz numa proposta de destruição da sociedade burguesa por meio da revolução comunista. Esse senso de realidade que busca, nos anos 1920, captar a dialética entre local e universal necessária para compreender o Brasil, é o que permitirá a Oswald se livrar das amarras objetivas e subjetivas para atingir, nos anos 1930, uma compreensão livre de preconceitos de classe acerca do processo social.

A determinação mais relevante desse processo de formalização artística da realidade nos anos 1920 é a vivência de classe de Oswald, a partir da qual ele apreende e compreende o país. Dito de outro modo, a experiência de classe do escritor determina o sentido da modernização brasileira em sua obra, o que em acepção materialista não diz respeito ao nível temático abstraído da composição, mas sim à transformação da matéria, através da técnica, em forma literária. Existe, assim, uma relação indissolúvel entre a consciência histórica de Oswald, a escolha dos procedimentos artísticos utilizados e o modo como estes são configurados para expressar essa visão da realidade. À medida que Oswald vai se livrando de sua consciência oligárquica em direção a uma perspectiva ampla e objetiva da totalidade social (despida de seus compromissos de classe dominante, compreendendo as iniquidades do Brasil historicamente em suas determinações reais), a

---

tornarem desenvolvidos e “adiantados”, quando os aspectos arcaicos da sociedade seriam então superados e eles se tornariam modernos de fato. “Atraso” aqui é entendido como referência às iniquidades econômico-sociais estruturais da sociedade brasileira advindas do período colonial e de seu regime escravista, que, em lugar de serem resolvidas com as promessas do progresso, foram mantidas por nossas elites e pelos países centrais e por eles exploradas funcionalmente enquanto parte do sistema-mundo capitalista, enquanto sub-benefício local das elites brasileiras e benefício estrangeiro das elites estrangeiras, antes colonialistas e agora imperialistas. Em “Nacional por subtração”, Roberto Schwarz descreve esse processo histórico, cujo início remonta à proclamação da Independência brasileira de Portugal, com o início da República: “Assim, a má-formação brasileira, *dita atrasada*, manifesta a ordem da atualidade a mesmo título que o progresso dos países adiantados. Os “disparates” [entre a realidade brasileira (recém-saída do colonialismo e recém-inserida no imperialismo) e a modernidade] – na verdade as desarmonias ciclópicas do capitalismo mundial – *não são desvios*. Prendem-se à finalidade mesma do processo, que, na parte que coube ao Brasil, exige a reiteração do trabalho forçado ou semiforçado e a decorrente segregação cultural dos pobres”, p. 45, grifos meus. Algumas das influências fundamentais para a minha compreensão do problema são: 1) “O mito do desenvolvimento econômico”, “Subdesenvolvimento e dependência: as conexões fundamentais”, de Celso Furtado; 2) *Crítica à razão dualista*, de Francisco de Oliveira; 3) *A revolução burguesa no Brasil e Capitalismo dependente e classes sociais na América Latina*, de Florestan Fernandes; 4) “Nacional por subtração”, “As ideias fora do lugar”, “Existe uma estética do terceiro mundo?”, “Os sete fôlegos de um livro”, “Fim de século”, “Cuidado com as ideologias alienígenas” etc., todos de Roberto Schwarz; 5) *Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira: dialética e dualidade segundo Antonio Candido e Roberto Schwarz*, de Paulo Arantes; 6) CEVASCO, Maria Elisa. “O avesso do atraso: notas sobre Roberto Schwarz”, dentre outros.

formalização desse processo em sua obra vai se transformando e ele vai forjando soluções estéticas adequadas à sua compreensão da realidade.

Pensando principalmente no “Manifesto da Poesia Pau-Brasil” e em *Pau-Brasil*, onde essa ordem de problemas se configura de modo mais denso, e em alguma medida no *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*, existe um déficit de realidade no pensamento estético-social de Oswald do período, uma certa “estetização” de contradições pungentes da formação nacional, cujo significado político, histórico e social é esvaziado, desativando na inventividade literária a força das contradições reais e positivando a existência de realidades perversas vindas do período colonial e mantidas funcionalmente na modernidade periférica do Brasil pelas elites locais e do capitalismo central. Esse déficit de realidade, que engendra um déficit de realismo, no entanto, não é gratuito, deve-se a certos compromissos de classe do escritor, como o próprio reconhece nos anos 1940: “É preciso compreender o modernismo com suas causas materiais e fecundantes, hauridas no parque industrial de São Paulo, com seus compromissos de classe no período áureo burguês do primeiro café valorizado”.<sup>117</sup> A superação concreta do “atraso”, no campo econômico-social, e não apenas na esfera da cultura, era algo fora de questão para sua classe. A ideia era a acomodação dos dois tempos do capitalismo, produzindo no discurso uma visão positiva dessa realidade, cuja desconformidade ganha o nome de originalidade e é vista como atributo de vantagem do Brasil. Nas palavras de Roberto Schwarz, “a modernidade no caso não consiste em romper com o passado ou dissolvê-lo, mas em depurar os seus elementos e arranjá-los dentro de uma visão atualizada e, naturalmente, inventiva, como que dizendo, do alto onde se encontra: tudo isso é meu país”.<sup>118</sup> As determinações concretas da realidade brasileira são, assim, destituídas de suas hierarquias, distanciando-se do fundamento prático da sociedade capitalista, isto é, da dimensão econômica, que a tudo determina. Isolando a matéria das condições normais de temperatura e pressão, depurando os elementos de suas conexões concretas a que respondem em todas as implicações práticas, Oswald pode exotizar o “atraso” e criar uma modernidade brasileira positiva, original e irreverente. No “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”, por exemplo, o tratamento purificador dado à matéria destrói a negatividade inerente ao choque entre as formas sociais pré-burguesa e burguesa, criando um efeito de distanciamento cujo resultado dá sinal positivo a essa coexistência, transformando o contraste em algo pitoresco, despolitizando assim o significado histórico

---

<sup>117</sup> ANDRADE, O. O caminho percorrido, p. 95.

<sup>118</sup> SCHWARZ, R. A carroça, o bonde e o poeta modernista, p. 22.

desse “encontro”. Assim, segundo a fórmula oswaldiana, o Brasil pré-burguês faria como que um ritual antropofágico, aproveitando o caráter progressista do progresso para, junto do “contrapeso da originalidade nativa”, fundar pelo discurso um Brasil pitoresco, cuja dualidade seria uma vantagem, “O melhor de *nossa demonstração moderna*” ou, para usar outros termos, de nossa “modernidade alternativa”.<sup>119</sup>

Temos a base dupla e presente – a floresta e a escola. A raça crédula e dualista e a geometria, a álgebra e a química logo depois da mamadeira e do chá de erva-doce. Um misto de ‘dorme nenê que o bicho que vem pegá’ e equações.

Uma visão que bata nos cilindros dos moinhos, nas turbinas elétricas, nas usinas produtoras, nas questões cambiais, sem perder de vista o Museu Nacional. Pau-Brasil.<sup>120</sup>

A partir desse procedimento, viabilizado pela técnica da *bricolagem*,<sup>121</sup> Oswald pode manipular a matéria como deseja, “paubrasilizando”<sup>122</sup> a realidade nacional, como se tudo se tratasse de uma questão “cultural” e não tivesse implicações concretas bastante problemáticas, sobretudo para quem de fato padece das iniquidades sociais engendradas na realidade concreta pela acomodação do desconforme de que o poeta, no entanto, fala com tamanha leveza e agilidade: “Obuses de elevadores, cubos de arranha-céu e a sábia preguiça solar. A reza. O Carnaval. A energia íntima. O sabiá. A hospitalidade um pouco sensual, amorosa. A saudade dos pajés e os campos de aviação militar. Pau-Brasil”.<sup>123</sup> O efeito de distanciamento e descontextualização permite que a montagem cubista dos fragmentos do Manifesto faça supor ser possível em termos concretos selecionar livremente os aspectos da modernidade que o Brasil desejaria incorporar, descartando o indesejado, de modo que seria possível escolher “O necessário de química, de mecânica, de economia e de balística. Tudo digerido. Sem meeting cultural”.<sup>124</sup>

Essa mesma manipulação inventiva da matéria histórica está presente em *Pau-Brasil*.<sup>125</sup> Em “Atelier”, por exemplo, a beleza da composição, com sua atmosfera de

<sup>119</sup> ANDRADE, O. Manifesto da Poesia Pau-Brasil, p. 270, referência dos dois trechos citados

<sup>120</sup> Idem.

<sup>121</sup> Essa técnica, como explica Marcos Rogério Cordeiro, “previa uma linguagem ordenada em forma de fragmentos aleatórios ou esparsos, justapondo imagens, ideias e conceitos de maneira arbitrária para atender um quesito estético que dispensava uma intenção mimética do real. [...] como numa pintura cubista, tem-se a “montagem” de uma peça feita a partir de fragmentos, a rigor, desconexos”. FERNANDES, M. R. C. Imagens da sociedade na poesia modernista (Mário e Oswald de Andrade), p. 311-12.

<sup>122</sup> Expressão de Vinicius Dantas, Oswald de Andrade e a poesia, p. 202.

<sup>123</sup> ANDRADE, O. Manifesto da Poesia Pau-Brasil, p. 270.

<sup>124</sup> ANDRADE, O. Manifesto da Poesia Pau-Brasil, p. 271.

<sup>125</sup> Na seção “Poemas da colonização”, de *Pau-Brasil*, os procedimentos de montagem vanguardista da matéria histórica, ao contrário dos exemplos menos críticos aqui explorados, conferem aos poemas uma *negatividade* notável, explorando na forma breve e condensada os antagonismos da realidade brasileira de

tranquilidade, coloca em prática o programa do Manifesto, a começar pela imagem singela de uma “Caipirinha vestida de Poiret”, que condensa com grande força poética o problema, fazendo figura de progresso à brasileira, assim como a combinação de “Locomotivas e bichos nacionais”, que por sua vez aparece mesclada à cidade colonial de Congonhas e às procissões de Minas Gerais. A última estrofe do poema acomoda magistralmente o desconforme, arrematando a singeleza do cheiro de café com a tranquilidade do silêncio: “Arranha-céus / Fordes / Viadutos / Um cheiro de café / No silêncio emoldurado”.<sup>126</sup> Assim, a composição elimina toda e qualquer contradição contida num tipo de modernidade que mescla o cadinho de progresso técnico desejado pela oligarquia do café à manutenção de uma atividade agrícola de exportação responsável pela inserção dependente e subdesenvolvida do Brasil na economia mundial. Eis a originalidade real do país, embora com o sinal trocado. Como observa Roberto Schwarz, “Isoladas da ressonância habitual, ou do contexto prático imediato, não há dúvida que palavras, coisas e pessoas tomam a feição sem hierarquia e quase de brinquedo infantil que foi uma das revelações da arte moderna”.<sup>127</sup> Essa descontextualização, no entanto, é complexa, porque engendra no poema uma paradoxal concreção-abstrata – *concreção* porque traz o elemento da realidade, *abstrata* porque esse elemento é uma referência de explicação histórica precária, sem implicações políticas, econômicas e sociais, tornando-se algo como um signo fechado, sem relações objetivas na realidade. Assim, “um cheiro de café” é “um cheiro de café” apenas, e não uma referência à economia do café em todas as suas conexões objetivas, onde teria um significado concreto determinado.

Oswald trata da condição periférica do Brasil mirando os problemas reais da desigualdade de prestígio cultural entre as nações, mas propõe que isso se resolva por meio de uma nova compreensão do problema, encarando-o sem sentimento de inferioridade, exportando poesia a fim de alterar a unilateralidade da importação cultural dos países periféricos, como se uma postura cultural irreverente tivesse força para modificar os termos de uma situação cujo fundamento é real e a que o campo da cultura está objetivamente subordinado. A dimensão crítica desse esforço de revisão da formação do Brasil moderno, é notável. É a proposição da eliminação do sentimento de vira-latas,

---

maneira realista e materialista. Penso, sobretudo, nos poemas “Negro fugido”, “O recruta”, “Caso”, “O medroso”, “Cena”, “Medo da senhora”, “A roça”, “Levante” e “Azorrague”.

<sup>126</sup> ANDRADE, O. *Pau-Brasil*, p. 164.

<sup>127</sup> SCHWARZ, R. A carroça, o bonde e o poeta modernista, p. 18.



da reverência cega à cultura estrangeira dos países centrais, mas que padece de falta de concretude, já que ataca o problema por uma via inconsistente. Para alguém com o mínimo de tino materialista, no entanto, a proposta de “ver com os olhos livres” e assim pensar as especificidades da modernidade brasileira de modo positivo não passa no necessário teste de realidade, já que desconsidera, como o próprio entenderá anos depois, que a objetividade capitalista não se altera dessa forma. Enxergar os aspectos específicos da nossa modernidade como vantagem, originalidade positiva, como nossa contribuição para o mundo, é desconhecer ou ignorar a dinâmica real da vida numa sociedade capitalista globalizada. A ideia de uma “modernidade alternativa”, muito atraente à primeira vista, abstrai o fato de que nem por isso ela deixa de ser uma modernidade econômica, em que, portanto, a ordem mundial e constrangimentos do subdesenvolvimento ainda existem e se traduzem em opressão de classe, iniquidades sociais exploradas local e globalmente etc. O caso de Oswald é menos o desconhecimento da dinâmica real capitalista do que uma visão de certo modo apologética da modernidade à brasileira, engendrada por compromissos de classe conscientes e expressos em sua obra. Maria Elisa Cevasco sintetiza de modo exato o engano dessa concepção, que me parece estar contida em alguma medida na ideia mesma do projeto pau-brasil de Oswald como solução para a condição periférica nacional:

[...] sua lucidez se compõe também da superação da ilusão que faz patinar os modos correntes de pensar o Brasil e que ancoram, como não podia deixar de ser, os modos de representar a situação brasileira em arte. Por mais que esses modos sejam diversos, eles se identificam com a noção-chave de que as relações definidoras podem ser alteradas e a periferia pode se igualar com o centro. Esta perspectiva toma um tombo a cada giro histórico que recoloca a diferença estrutural e necessária nos termos do jogo vigente. [...] a situação periférica se põe e repõe necessariamente dentro do ‘sistema mundial de desigualdades’. Por isso, a menos que optemos pela via masoquista, o único remédio para essa situação que nos acachapa é mudar a ordem que nos determina e projetar um horizonte de uma totalidade de outra ordem.<sup>128</sup>

---

<sup>128</sup> CEVASCO, Maria Elisa. O avesso do atraso: notas sobre Roberto Schwarz, p. 24. Fredric Jameson formula de modo semelhante a questão: [...] fala-se de modernidades ‘alternadas’ ou ‘alternativas’. Hoje, todos conhecem a fórmula: isso significa que pode haver uma modernidade para todo mundo que seja diferente do modelo anglo-saxão padrão ou hegemônico. Tudo que não é apreciado neste último, inclusive a posição subalterna em que nos deixa, pode ser apagado pela noção tranquilizadora e ‘cultural’ de que cada um pode configurar de modo diferente sua própria modernidade, de modo que pode haver um tipo latino-americano, indiano ou africano, e assim por diante. [...] Mas isso é deixar de lado o outro significado fundamental de modernidade, que é o do próprio capitalismo mundial JAMESON, F. *Regressions on the current age*, p. 12. Com o devido crédito, tomo emprestada a excelente tradução do trecho, feita por Bruna Della Torre em seu trabalho *Vanguarda do atraso ou atraso da vanguarda?: Oswald de Andrade e os teimosos destinos do Brasil*, de 2012, referência essencial para esta tese, sobretudo para o capítulo dois.

Aliás, o fato de nos anos 1920 Oswald não inserir a categoria classe social dentre as variáveis de seu pensamento, tratando o Brasil como uma categoria uniforme, meio mítica, e despida de determinações sociais reais, um “nós contra eles” ao mirar a relação entre o país e as demais nações, é também a expressão de uma visão de classe. Embora a categoria não apareça em seu pensamento em suas conexões e determinações objetivas, o que desautorizaria sua própria visão como apologética, ela está ali presente de modo fundamental e estruturante como visão particular de uma classe sobre o país, universalizada na marcação linguística “nós” como uma categoria social coesa, única e sem contradições internas: “Como falamos. Como somos”.<sup>129</sup>

Sua experiência de classe produz, ainda, outra ambiguidade de seu pensamento, também relacionada à figuração positiva do desajuste da modernidade brasileira em sua obra. Essa ambiguidade decorre de sua relativa adesão à ideologia do progresso no período – relativa porque combina o afã de modernização à manutenção do “atraso”.<sup>130</sup> Nos anos 1920, certo setor da oligarquia cafeeira, da qual faziam parte alguns modernistas e o próprio Oswald, “combinava à sua indisputável atualização cosmopolita o conservadorismo no âmbito doméstico, já que a persistência da monocultura de exportação, com as relações de trabalho correspondentes, era a sua base de eminência nacional e participação internacional”.<sup>131</sup> Assim, a modernização que essa classe desejava era uma forma *sui generis* que não poderia nunca se completar, caso contrário ameaçaria sua própria existência enquanto classe social, tanto no âmbito econômico quanto nos decorrentes prestígio local e acesso à “modernidade moderna” da Europa. A cota de modernidade local não poderia atrapalhar a dita vocação agrícola do país, nem se sobrepondo a ela nem a eliminando, deveria antes se subordinar a ela. Se havia certo deslumbramento com as “maravilhas da modernidade”, como há em Oswald, ele era sopesado e conscientemente combinado com relações socioeconômicas advindas do período colonial, isto é, há uma combinação *sui generis* entre o período pré-burguês e o burguês, ambos o passado e o presente do capitalismo. A modernização almejada ia no sentido da atualização cultural e, na vida concreta, dos benefícios restritos às classes dominantes, que também podiam, como fazia Oswald, simplesmente passar temporadas

---

<sup>129</sup> ANDRADE, O. Manifesto da Poesia Pau-Brasil, p. 267.

<sup>130</sup> Sobre esse “afã de modernização”, consultar FABRIS, Annateresa. *O futurismo paulista: hipóteses para o estudo da chegada da vanguarda ao Brasil*.

<sup>131</sup> SCHWARZ, R. A carroça, o bonde e o poeta modernista, p. 22.

inteiras em Paris e escapar à realidade local “atrasada”, por cujo “atraso” era diretamente responsável. Daí que nos anos 1920, embora colocasse o desajuste no centro de sua técnica artística, Oswald, por cegueira de classe, não fizesse a síntese necessária para compreendê-lo como um problema social, diferentemente da solução artística que alcança nos anos 1930, quando o desajuste é percebido e formalizado artisticamente enquanto parte do movimento desigual e combinado do capital, sem mistificações. Eis a força da viravolta dialética do escritor paulistano.

Ainda ligado à relatividade da adesão de Oswald à ideologia do progresso, nos anos 1920 São Paulo era entendido como modelo a ser seguido pelo Brasil. Lugar por excelência do progresso, do desenvolvimento industrial e urbano, cidade cosmopolita, São Paulo era então entendida como a vanguarda do nosso processo de modernização capitalista, algo como o futuro antevisto do país do futuro. Veja-se, só para exemplificar, o tom ufanista de um texto de Oswald publicado em 1921 na imprensa paulistana, em que ele faz, ao mesmo tempo, propaganda da nova arte e da posição de ponta da metrópole de onde nasce o novo: “São Paulo avança numa afirmativa de maravilhas. A sua literatura liberada como a sua arte, tanto quanto a sua indústria e o seu comércio, têm que representar um alto papel e uma alta missão – não podem parar ante o choro senil dos infecundos”.<sup>132</sup> Essa visão positiva do progresso também está presente em *Pau-Brasil*, em poemas como “Canto do regresso à pátria”, em que o saudosismo da terra está ligado ao desenvolvimento capitalista, e não à natureza, como era na “Canção do exílio” de Gonçalves Dias, referência com quem o poema conversa: “Não permita Deus que eu morra / Sem que volte pra São Paulo / Sem que veja a Rua 15 / E o progresso de São Paulo”.<sup>133</sup> Em “Metalúrgica”, por exemplo, há um certo culto ao progresso, formalizado nos números exorbitantes da indústria, na personificação dos cavalos (que humaniza a máquina), na estrada de ferro que brota do solo, enfim, na pujança industrial de São Paulo. Não deixa de ser, também, uma visão de classe, de quem pode, do alto de seu privilégio, ver “lá embaixo os operários” forjando o aço:

1.300° à sombra dos telheiros retos  
 12.000 cavalos invisíveis pensando  
 40.000 toneladas de níquel amarelo  
 Para sair do nível das águas esponjosas  
 E uma estrada de ferro nascendo do solo  
 Os fornos entroncados

<sup>132</sup> ANDRADE, Oswald de. Reforma literária, p. 201.

<sup>133</sup> ANDRADE, O. *Pau-Brasil*, p. 193.

Dão o gusa e a escória  
 A refinação planta barras  
 E lá embaixo os operários  
 Forjam as primeiras lascas de aço.<sup>134</sup>

Outro exemplo é “Anúncio de São Paulo”. No poema, a cidade é oferecida num “convite impresso em inglês”, ao imperialismo norte-americano, por meio de uma descrição ufanista da sua natureza e de suas qualidades. O progresso, além de dependente e subdesenvolvido, é ligado à agricultura, portanto o progresso à brasileira, visão de uma classe que via na manutenção do atraso elemento de progresso:

Antes da chegada  
 Afixam nos ofices de bordo  
 Um convite impresso em inglês  
 Onde se conta maravilhas de minha cidade  
 Sometimes called the Chicago of South America

Situada num planalto  
 2.700 pés acima do mar  
 E distando 79 quilômetros do porto de Santos  
 Ela é uma glória da América contemporânea  
 A sua sanidade é perfeita  
 O clima brando  
 E se tornou notável  
 Pela beleza fora do comum  
 Da sua construção e da sua flora

A Secretaria da Agricultura fornece dados  
 Para os negócios que aí se queiram realizar.<sup>135</sup>

No *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade* essa visão positiva do progresso também está presente, em poemas como “Brinquedo”, “Meus oito anos” etc. Não interessa aqui analisá-los, mas apenas comentar algo sobre sua veiculação ideológica. Nesses poemas, a figuração do progresso é feita a partir do prisma infantil, a começar pelo próprio nome do livro, com toda sua atmosfera de ternura, composta por desenhos singelos, meio *naif*, feitos pelo próprio Oswald. Essa construção, ao articular o ponto de vista da criança (pela memória) aos desenhos, que na verossimilhança interna são de sua autoria, numa ponta confere uma beleza estética notável aos poemas, mas na outra, engendram uma “visão encantada” do progresso. No caso de “Brinquedo”, o desenho que vem ao final do poema – também muito eficaz esteticamente – faz uma figura idílica, sem densidade histórica, de um progresso em que a chaminé da fábrica a todo

<sup>134</sup> ANDRADE, O. *Pau-Brasil*, p. 137.

<sup>135</sup> ANDRADE, O. *Pau-Brasil*, p. 202.

vapor convive pacificamente com a natureza exuberante, com a igreja, o prédio para onde a fumaça da fábrica se encaminha também não se incomoda com ela e um automóvel passa desfilando sua brandura em meio a esse cenário.

Fazendo uma breve digressão, importante lembrar que certa adesão à ideologia do progresso existe não só em Oswald, mas também no Modernismo de primeira hora, intimamente ligado à elite cafeeira. Forjado por essa classe, o mito do bandeirantismo é sistematicamente utilizado como propaganda da modernidade capitalista que se instalava em São Paulo e deveria, assim, ser implantada em todo o país – a poesia *Pau-Brasil* e seu manifesto são, em alguma medida, parte dessa propaganda. Surge daí a ideia subimperialista do “regionalismo paulista”, cuja autoimagem afirmada e difundida é a da grande potência econômica como uma locomotiva a puxar os vagões vazios do trem chamado Brasil – esse regionalismo é inseparável da própria concepção estética e ideológica do grupo modernista, sendo a base material do papel autoatribuído de vanguarda artística e intelectual que impôs seu projeto ao país, sua visão de Brasil etc.<sup>136</sup> Importante contraparte local do ufanismo capitalista, o bandeirantismo é fundamental para a compreensão da ideologia de desenvolvimento da burguesia paulista e, por conseguinte, do seu Modernismo. Não deixa de ser sintomático e revelador, diga-se de passagem, que os bandeirantes fossem as figuras escolhidas pelas elites econômicas para simbolizar as raízes do progresso capitalista, representando a imagem de um passado glorioso que se queria retomar, no presente, através da modernidade econômica. Essa crença na ideologia do progresso vai permanecer no pensamento estético-social de Oswald nos anos 1930, embora sensivelmente modificada e com um sentido anticapitalista revolucionário. A ideia de progresso técnico enquanto ferramenta de emancipação social, a possibilidade de utilização do grau de desenvolvimento das forças produtivas numa sociedade não capitalista, continua uma ideia cara ao Oswald dos anos 1930. Como se verá no capítulo três, essa crença no progresso é motivo de divergências estéticas e ideológicas entre Oswald e autores do romance do Nordeste, para quem a

---

<sup>136</sup> Sobre o “bandeirantismo” modernista, consultar BRITO, Mário da Silva. *História do modernismo Brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*. O autor expõe detalhadamente o surgimento e as concepções envolvidas na criação do mito e em sua difusão, em muito executada pelo grupo modernista. O caráter “paulistocêntrico” da visão de Brasil dos modernistas está fixado com muita beleza no poema “Descobrimento”, escrito por Mário de Andrade em 1928: “Abancado à escrivania em São Paulo/ Na minha casa da rua Lopes Chaves / De supetão senti um friúme por dentro. / Fiquei trêmulo, muito comovido / Com o livro palerma olhando pra mim / Não vê que me lembrei que lá no norte, meu Deus! muito longe de mim, / Na escuridão ativa da noite que caiu, / Um homem pálido, magro, de cabelo escorrendo nos olhos, / Depois de fazer uma pele com a borracha do dia, / Faz pouco se deitou, está dormindo. / Esse homem é brasileiro que nem eu...”.

experiência do progresso tinha sido traumática, divergências cujo fundamento prático se encontra exatamente no modo como a modernização capitalista se desenvolveu no Brasil, engendrando desigualdades regionais brutais. Não à toa, a consciência dilacerada do subdesenvolvimento bate à porta desses romancistas com muito mais peso do que na dos modernistas de São Paulo, que nos anos 1930 correm atrás do bonde da história. Os nordestinos tomam consciência muito cedo do subdesenvolvimento enquanto parte da contemporaneidade capitalista, experiência histórica a que dão forma artística de modo contundente.<sup>137</sup>

Voltando ao argumento, em 1928, com o “Manifesto Antropófago”, a visão de classe de Oswald, sua relação com o progresso e com a modernização brasileira se alteraram substancialmente. A positividade engendrada pelas propostas do “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”, pela forma estética de *Pau-Brasil* e, em certa medida, pelo *Primeiro Caderno*, torna-se negatividade, radicalizando a reflexão sobre a condição periférica brasileira, que não se restringe ao campo cultural, abrangendo a realidade social e já renunciando o anticapitalismo da década seguinte, como o próprio Oswald observa nos anos 1940: “A Antropofagia foi na primeira década do modernismo, o ápice ideológico, o primeiro contato com nossa realidade política porque dividiu e orientou no sentido do futuro”.<sup>138</sup> A visão de classe que Oswald tinha no período anterior, ideológica no sentido de combinar “atraso” e modernidade, aparece transformada e radicalizada, o que se expressa no próprio tom do Manifesto, vingativo e agressivo, muito distante da lepidéz risonha do anterior. Digamos que a essa altura Oswald já demonstra uma pré-consciência acerca dos problemas do desajuste da realidade brasileira, acúmulo que será fundamental nos anos 1930 em seu rompimento total com o capitalismo. O ponto principal que interessa comentar aqui é o tratamento dado ao desajuste entre a modernidade capitalista e a realidade brasileira. Esse desajuste é figurado criticamente, no sentido de não haver acomodação pacífica entre os dois pólos. Existe, assim, certo sentimento anticolonial nada conciliador no trato com o Europeu, desde a própria metáfora da antropofagia, ritual em que o inimigo é morto e comido por vingança: “Queremos a revolução Caraíba. Maior que a revolução francesa. A unificação de todas as revoltas eficazes na direção do homem. Sem nós a Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos direitos do homem” (p. 2). A utopia de Brasil que se propõe nega a conciliação da nossa herança indígena com os

---

<sup>137</sup> Sobre o tema, ver, além do ensaio “Moderno e modernista na literatura brasileira”, de Alfredo Bosi, o livro *O romance da urbanização*, de Fernando Gil, e *Uma história do romance de 30*, de Luís Bueno.

<sup>138</sup> ANDRADE, O. O caminho percorrido, p. 96.

modelos importados, antes pelo contrário, propõe devorar tudo isso, de onde resultaria outra sociedade, organizada segundo outra lógica: “Contra a realidade social, vestida e opressora, cadastrada por Freud – a realidade sem complexos, sem loucura, sem prostituições e sem penitenciárias do matriarcado de Pindorama”.<sup>139</sup> O fato de não haver acomodação pacífica entre os dois pólos demonstra certa tomada de consciência por parte de Oswald de que a desconformidade não significava uma vantagem ou uma originalidade positiva, mas sim algo que devia ser alterado, ainda que pela proposta da devoração das particularidades locais e dos modelos estrangeiros, cuja síntese seria a figura do “bárbaro tecnizado”. No Manifesto, “a técnica aparece, de certo modo, conciliada com a proposição de antropofagia. Para Oswald de Andrade, trata-se de uma utopia [...] de uma nova cultura, de um novo homem, que se constrói a partir do progresso técnico já existente na civilização”.<sup>140</sup> A exposição estrutural do desajuste nesses termos, mesmo com uma solução utópica e por isso precária, representa um ganho de qualidade notável em relação a como o problema era encarado no programa Pau-Brasil, o que acredito se fundamentar no fato de que a proposta é mais radical, é eliminar o desajuste, ao invés de acomodá-lo. Antes, não havia “meeting cultural”, mas os bárbaros eram “crédulos, pitorescos e meigos”, por isso mantinham vivo o inimigo, que nem era tão inimigo assim.<sup>141</sup> Agora, com a antropofagia, não há “meeting cultural” nem “meeting” de qualquer espécie, já que o inimigo é inimigo mesmo e é devorado, morto por vingança.

A experiência de classe do escritor, portanto, é um nexos fundamental entre sua obra e a realidade, iluminando muito de seu pensamento nos anos 1920. O interesse dialético na questão vem do fato de ela se manifesta tanto em suas escolhas formais quanto no tratamento que dá à matéria histórica, isto é, se manifesta na solução estética a que chega em sua formalização literária da realidade, problema que não é uma externalidade à obra de Oswald, nem uma redução de sua literatura à sua posição de classe, mas um fato que o próprio reconhece e transforma nos anos 1930.

---

<sup>139</sup> ANDRADE, O. Manifesto antropófago, p. 7.

<sup>140</sup> LIMA, Bruna Della Torre, *A vanguarda do atraso ou o atraso da vanguarda?*, p. 88.

Se hoje, com o rumo que o progresso técnico tomou, pode parecer fácil perceber o quanto de engano continha nessa proposta, as possibilidades emancipatórias do progresso técnico não eram pura ilusão no século XIX e no início do século XX. O próprio Marx, como lembra Roberto Schwarz (p. 37 “A carroça”), “especulava sobre uma hipótese parecida, segundo a qual a comuna camponesa russa alcançaria o socialismo sem interregno capitalista, graças aos meios que o progresso do Ocidente colocava à sua disposição. Neste mesmo sentido, ainda que em registro onde piada, provocação, filosofia da história e profetismo estão indistintos (como aliás mais tarde em Glauber Rocha), a Antropofagia visava queimar uma etapa”.

<sup>141</sup> ANDRADE, O. Manifesto da Poesia Pau-Brasil, p. 271, referência dos dois trechos citados.

### 2.3. Consciência do subdesenvolvimento e negatividade artística

Se mesmo em países cuja realidade é bem mais aceitável, o trabalho artístico deve sua força à *negatividade*, não vejo porque logo nós iríamos dar sinal positivo, de identidade nacional, a relações de opressão, exploração e confinamento. Estas são a realidade do terceiro mundo, mas não constituem superioridade.

Roberto Schwarz<sup>142</sup>

Que coisa-bicho  
que estranheza preto-lustrosa  
evém-vindo pelo barro afora?

É o automóvel de Chico Osório  
é o anúncio da nova aurora  
é o primeiro carro, o Ford primeiro  
é a sentença do fim do cavalo  
do fim da tropa, do fim da roda  
do carro de boi.

Lá vem puxado por junta de boi.

“Primeiro automóvel”, C. D. A.<sup>143</sup>

No entendimento de parte da crítica e da historiografia literárias, as diferenças entre os anos 1920 e os 1930 em Oswald residem no *estilo*, na linguagem, que teria se transformado negativamente devido ao comunismo do autor. Uma visão despida de preconceitos ideológicos típicos de uma orientação conservadora nos campos estético e político (tanto à direita quanto à esquerda), no entanto, é capaz de compreender que o desenvolvimento do pensamento social de Oswald nas duas décadas caminha *pari passu* com as transformações no estilo das obras, sem qualquer espécie de abandono das inovações estéticas da época modernista, muito menos da pesquisa estética permanente. A diferença é que agora tudo estava mobilizado noutra direção, utilizado com *intenção realista*. Consciente de que *a priori* as técnicas literárias não são nem mais nem menos realistas, tudo depende de como são configuradas e se tornam *forma*, Oswald não era nada ortodoxo na utilização dos mais diversos recursos a fim de expressar o conteúdo que

<sup>142</sup> SCHWARZ, R. Existe uma estética do terceiro mundo, p.128.

<sup>143</sup> ANDRADE, Carlos Drummond de. *Boitempo*, p. 1052-1053.



desejava, inclusive aquelas da fase modernista. Nesse sentido, se aproxima muito das reflexões de Brecht a respeito dos experimentos formais na escrita realista:

Mas se nós percebermos de quantas maneiras variadas a realidade pode ser descrita, então perceberemos que realismo não é uma questão formal. Nada é tão ruim quanto, na apresentação de modelos formais, apresentar demasiado poucos modelos. É perigoso atar o grande conceito realismo a um punhado de nomes, por mais famosos que possam ser, e sacralizar um punhado de formas como o único método criativo possível, ainda que possam ser formas úteis. A respeito de formas literárias deve-se consultar a realidade, não a estética, nem mesmo a do realismo. A verdade pode ser silenciada de muitas maneiras e pode ser dita de muitas maneiras. Nós derivamos a nossa estética, assim como a nossa ética, a partir das necessidades de nossa luta.<sup>144</sup>

Uma ideia formalista de vanguarda, por um lado, e uma visão que associa vanguarda a falta de compromisso político-social, por outro, não podem apreender o verdadeiro sentido dessas transformações. Nos anos 1930, Oswald pode ser caracterizado como uma *vanguarda engajada*, envolvido que estava na transformação positiva da realidade pela via artística e da ação política – dimensões inseparáveis em sua prática da década. Penso, nesses termos, que o sentido da vanguarda na *práxis* de Oswald (literária, artística e de militância política) muito se aproxima do sentido histórico da arte de vanguarda na França do século XIX (anterior mesmo às vanguardas históricas do século XX), que é realista, inseparável da realidade histórica e da luta política.<sup>145</sup> Esse problema será devidamente desenvolvido nos capítulos seguintes, mas aqui, embora pareça digressivo, tem a função de introduzir a entrada de Oswald nos anos 1930 e dar uma ideia da complexidade do problema, muitas vezes reduzida de maneira desonesta.<sup>146</sup>

<sup>144</sup> BRECHT, B. Amplitude e variedade do modo de escrever realista, p. 1.

<sup>145</sup> Como demonstra Renato Poglioli, em *Teoria da arte de vanguarda*, antes de ser aplicado em sentido figurado à arte, no século XIX, o termo vanguarda designava a vanguarda revolucionária e radical, a luta social na França revolucionária das primeiras décadas daquele século – até 1848. Naquele período, a arte era instrumento de ação, reforma social e agitação política, entendida enquanto expressão da sociedade, manifestação das tendências sociais mais avançadas, antecipadora e reveladora nesse sentido. Em suas origens a imagem da vanguarda permaneceu subordinada, inclusive na esfera da arte, aos ideais de um radicalismo político, e não simplesmente cultural. Só por volta de 1871, após a repressão e o desmantelamento da Comuna de Paris, a vanguarda surge com um segundo sentido figurado, e passa-se a usar a expressão “vanguarda artística e literária”. Após 1880, aprofunda-se o seu sentido formalista, e o termo vanguarda torna-se sinônimo de vanguarda artística, de modo que a noção política e social, anteriormente nele contida enquanto forma histórica, torna-se exclusivo de uso daqueles que permaneciam fiéis ao ideal revolucionário ou subversivo.

<sup>146</sup> Veja-se, por exemplo, os comentários de Wilson Martins: “Sob esse aspecto, o prefácio de *Serafim Ponte Grande* é mais um ‘manifesto modernista’ escritor por Oswald de Andrade: o manifesto que interpretaria o estado de espírito da geração política que vinha substituir a geração esteticista dos anos 20; se esta última foi, nas suas imbricações políticas, uma ‘geração perdida’, não o seria menos a da década seguinte, com a sua afinal infrutuosa gesticulação e revoltas verbais; é justamente a revolta verbal que, a partir de *Serafim Ponte Grande*, Oswald de Andrade viveria na sua obra (romance e teatro) e de que a declaração de 1933 daria o tom definitivo”. *A literatura brasileira*, vol. VI O Modernismo (1916-1945), p. 247. Como se pode

Para compreender o significado da viravolta ideológica e estética de Oswald de Andrade nos anos 1930, é preciso inseri-la na totalidade do movimento histórico, desindividualizando a questão e compreendendo sua real dimensão. Nos primeiros anos da década que se inicia sob a convulsão da crise mundial capitalista, a tomada de consciência no meio intelectual brasileiro é motivada tanto pela influência da revolução comunista soviética quanto pelo contexto brasileiro no início do conturbado governo Vargas, marcado por greves operárias, pela ascensão dos sindicatos, pela atuação do Partido Comunista do Brasil etc. Em relação ao campo artístico, Aracy Amaral conta que “a influência muralista mexicana, que contagiaria toda a América Latina, é igualmente fundamental para muitos artistas [...], que se inspiraram de igual modo no expressionismo germânico, de dramática expressão social”.<sup>147</sup> O “espírito da época” engendrado no meio intelectual pelo romance de 30, sobretudo o do Nordeste, também tem parte na evolução de Oswald, como o próprio reconhece em 1948: “Com as transformações dos anos 30, aflorada a questão social, jorrou forte e justiceira toda uma obra do campo através das mãos de Jorge Amado, Lins do Rego, Graciliano Ramos, Raquel de Queirós e Amando Fontes [...]”.<sup>148</sup> A consciência do subdesenvolvimento que inquieta Oswald nos anos 1930, culminando em sua virada ideológica e estética (com a adesão ao Partido Comunista e o início da militância política), portanto, decorre dos eventos históricos vivenciados nos anos 1920 e do conturbado contexto que se desenha nos anos 1930. Diferente do que se dá no meio intelectual na passagem dos anos 1920 para os 1930, não se pode dizer, no entanto, que em Oswald antes havia propriamente uma consciência amena acerca do subdesenvolvimento, já que ele se debruçava, embora a seu modo, sobre os problemas da realidade brasileira, nem que no pós-1930 ele adquire uma consciência pessimista, já que se trata propriamente de uma consciência realista-revolucionária, sedenta pela transformação positiva da realidade, que só seria possível rompendo com o sistema econômico capitalista, em crise mundial. Como descreve Antonio Candido, “quanto mais o homem livre que pensa se imbui da realidade trágica do subdesenvolvimento, mais ele se imbui da aspiração revolucionária – isto é, do desejo de rejeitar o julgo econômico e político do imperialismo e de promover em cada país a modificação das estruturas internas, que alimentam a situação de

---

ver no livro, as avaliações equivocadas e no mesmo tom irônico continuam em toda a seção em que trata de Oswald.

<sup>147</sup> AMARAL, A. *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira 1930-1970*, introdução da autora, “Duas palavras”, p. 1.

<sup>148</sup> ANDRADE, O. O sentido do interior, p. 199. In: \_\_\_\_\_. *Estética e política*.

subdesenvolvimento”.<sup>149</sup> A essa altura, Oswald percebe que a correlação desigual entre o Brasil e os países centrais do capitalismo não vai se alterar no terreno das soluções artísticas inventivas, mas sim no campo da luta de classes e do levante popular. Observando o movimento do seu pensamento no período das décadas de 1920 e 1930, sobretudo, é visível a evolução de sua percepção acerca do subdesenvolvimento brasileiro. Há, portanto, um ganho de qualidade em sua visão sobre problemas determinantes nos anos 1920, como sua compreensão acerca da modernização, do progresso e, sobretudo, de seu próprio lugar de classe na estrutura da sociedade capitalista. Quando a luta de classes vai para o centro de suas preocupações – como é visível em *Marco Zero*, em suas peças teatrais, textos jornalísticos, entrevistas etc. –, o tino materialista já existente em sua consciência, é potencializado, dotando-o de uma análise poderosa dos problemas que há muito perseguia. Surgem dessa nova visão uma concepção mais popular de literatura e uma ideia não burguesa sobre o papel do artista e do intelectual na sociedade. Tudo está intimamente ligado à sua maior aproximação das vanguardas engajadas, principalmente o Muralismo Mexicano.

Essa virada de Oswald decorre essencialmente da superação de sua consciência oligárquica, que antes combinava, na forma estética, o atraso e o moderno, e agora compreende, a partir da ótica da luta de classes, o sentido concreto e desmistificado da modernização, os termos histórico-objetivos da condição periférica brasileira, que antes era para ele matéria vista com o distanciamento que sua condição de classe proporcionava e permitia. Agora, essa realidade é matéria de sua representação da realidade, mas é compreendida e sentida em toda a sua tragicidade da exploração, da miséria, da violência e da espoliação. A consciência do subdesenvolvimento de Oswald o convence de que dentro do capitalismo não há salvação, de que só uma revolução pode instaurar a justiça social. Ele compreende o atraso que antes não se importava em manter, agora como problema social gravíssimo, e isso suscita reformulações no plano artístico: “As áreas do subdesenvolvimento e os problemas do subdesenvolvimento (ou atraso) invadem o campo da consciência e da sensibilidade do escritor, propondo sugestões, erigindo em assunto que é impossível evitar, tornando-se estímulos positivos ou negativos da criação”.<sup>150</sup> Não à toa, nos anos 1930, Oswald dá forma artística, de modo problematizado e crítico, a problemas pungentes da realidade brasileira e do capitalismo de modo geral, como a prostituição, em *O santeiro do mangue*, o confronto entre revolução comunista e

---

<sup>149</sup> CANDIDO, A. Literatura e subdesenvolvimento, p. 9-10.

<sup>150</sup> CANDIDO, A. Literatura e subdesenvolvimento, p. 12.

capitalismo, em *O homem e o cavalo*, o engajamento do artista na luta contra a sociedade capitalista, em *A Morta*, e o subdesenvolvimento, em *O rei da vela* e *Marco Zero I* e *Marco Zero II*. No período, o escritor paulistano adquire uma perspectiva social abrangente e humanista e a maturidade artístico-intelectual de compreender que, se sua arte tem como matéria a realidade brasileira, se deseja representá-la, isso deve ser feito de modo realista – sem mistificações sociais como nos anos 1920 –, em suas implicações de classe, geopolíticas, econômicas, enfim, levando em conta se tratar de uma sociedade capitalista, com todas as determinações que isso obriga a levar em conta, sobretudo o conflito entre as classes sociais.

A passagem da consciência oligárquica à consciência comunista em Oswald está gravada enquanto fratura exposta no célebre prefácio de *Serafim Ponte Grande*. Em 1933, após a Revolução Constitucionalista, ele escreve o segundo prefácio do romance finalizado em meados de 1930.<sup>151</sup> O primeiro, escrito antes de sua adesão ao comunismo, havia sido descartado para dar lugar ao acerto de contas do escritor paulistano com a sua classe e consigo mesmo. Mais do que uma negação em bloco do movimento e da estética modernistas ou apenas uma declaração do comunismo do autor (interpretações muito correntes), prefiro ler o Prefácio como expressão que é da visão materialista de Oswald acerca da condição periférica do Brasil, como documento de seu rompimento ideológico com a sua classe e com o mundo burguês, o que transformará sua obra nos anos 1930. Assim, a falta de lastro material das propostas estéticas dos anos 1920, principalmente do programa pau-brasil, bem como a visão mistificadora engendrada pela consciência conservadora de classe de Oswald no período, dão lugar a uma consciência realista da realidade. Nas palavras precisas de Vinicius Dantas: “O poeta que escrevera com linda ingenuidade: A felicidade anda a pé/Na praça Antonio Prado’, pois ‘O café vai alto como a manhã de arranha-céus’ — estava morto. A agitação do Triângulo e a especulação cheia de promessas de um dia azul desmoronaram com a crise de 1929. A operação pau-brasil é desbaratada pela evolução dos acontecimentos”.<sup>152</sup> No Prefácio, Oswald revê a posição de ponta que nos anos 1920 pensava ocupar enquanto elite cosmopolita atualizada, moderna no campo artístico e conservadora no campo econômico-social: “O mal foi ter

---

<sup>151</sup> O “Prefácio” deve ser visto com muitas ressalvas, no sentido de que muitas vezes é tomado quase como exemplo único da autoavaliação de Oswald sobre o período vanguardista, consequentemente suscitando e dando embasamento a leituras enviesadas sobre o período. Existem diversos artigos e entrevistas do escritor durante os anos 1930 em que ele reconhece e defende a importância do Modernismo de 1922, diferente do tom de negação patente do prefácio. O primeiro prefácio está publicado em *Estética e política*, organizado por Maria Eugenia Boaventura, p. 44-45.

<sup>152</sup> DANTAS, V. Oswald de Andrade e a poesia.

eu medido o meu avanço sobre o cabresto metrificado e nacionalista de duas remotas alimárias – Bilac e Coelho Neto. O erro foi ter corrido na mesma pista inexistente. [...] O anarquismo da minha formação foi incorporado à estupidez letrada da semicolônia”.<sup>153</sup> No mesmo sentido, critica impiedosamente o afastamento do artista e do intelectual da realidade social do país, problema de que padecera em certa medida nos anos 1920:

A situação ‘revolucionária’ desta bosta mental sul-americana, apresentava-se assim: o contrário do burguês não era o proletário – era o boêmio! As massas, ignoradas no território e como hoje, sob a completa devassidão econômica dos políticos e dos ricos. Os intelectuais brincando de roda. De vez em quando davam tiros entre rimas.<sup>154</sup>

Oswald reconhece, sobretudo, que sua cegueira de classe, sua vida meio burguesa meio boêmia, impediu que ele viesse a conhecer, de fato, o que ele chama genericamente de “questão social”, referindo-se à realidade do sistema capitalista, do imperialismo, das determinações concretas da sociedade: “Com pouco dinheiro, mas fora do eixo revolucionário do mundo, ignorando o manifesto Comunista e não querendo ser burguês, passei naturalmente a ser boêmio. [...] Enfim, eu tinha passado por Londres, de barba, sem perceber Karl Marx”.<sup>155</sup> Note-se que Marx parece ter no trecho um duplo sentido, significando tanto o filósofo alemão quanto a “questão social”. O Oswald dos anos 1930 tem total compreensão de como sua adesão de classe fora um obstáculo para a tomada de consciência e a conseqüente virada ideológica que se dá no fim dos anos 1920:

Dois palhaços da burguesa, um paranaense, outro internacional ‘le pirate du lac Lemane’ me fizeram perder tempo: Emílio de Menezes e Blaise Cendrars. Fui com eles um palhaço de classe. Acoroçado por expectativas, aplausos e quimeras capitalistas, o meu ser literário atolou diversas vezes na trincheira social reacionária.<sup>156</sup>

Como se poder ver, o escritor paulistano demonstra clara consciência acerca da dinâmica mundial e da subordinação da esfera cultural ao campo econômico, fato alegremente ignorado quando o barato era “ver com os olhos livres”.<sup>157</sup> A ideia de “poesia de exportação” é aqui desmentida enquanto ilusão que era, inclusive com a consciência da posição de dependência e subdesenvolvimento engendrada no Brasil pela larga

<sup>153</sup> ANDRADE, O. Prefácio de *Serafim Ponte Grande*, p. 111.

<sup>154</sup> ANDRADE, O. Prefácio de *Serafim Ponte Grande*, p. 111-112.

<sup>155</sup> ANDRADE, O. Prefácio de *Serafim Ponte Grande*, p. 112, referência para todos os excertos citados.

<sup>156</sup> ANDRADE, O. Prefácio de *Serafim Ponte Grande*, p. 112.

<sup>157</sup> ANDRADE, O. Manifesto da Poesia Pau-Brasil, p. 270.

predominância da monocultura de exportação nos anos 1920, de que era beneficiário direto, e do caráter conservador da condição periférica brasileira, explorada pelo imperialismo:

O movimento modernista, culminado no sarampão antropofágico, parecia indicar um fenômeno avançado. São Paulo possuía um poderoso parque industrial. Quem sabe se a alta do café não ia colocar a literatura nova-rica da semicolônia ao lado dos custosos surrealismos imperialistas?

Eis porém que o parque industrial de São Paulo era um parque de transformação. Com matéria-prima importada. Às vezes originária do próprio solo nosso.

A valorização do café foi uma operação imperialista. A poesia Pau-Brasil também. Isso tinha que ruir com as cornetas da crise. Como ruiu quase toda a literatura brasileira “de vanguarda”, provinciana e suspeita, quando não extremamente esgotada e reacionária.<sup>158</sup>

Negando sua antiga visão de classe, que o levava a uma compreensão conservadora, em certa medida, da realidade brasileira, Oswald se declara “enojado de tudo. E possuído de uma única vontade. Ser pelo menos, casaca de ferro na Revolução proletária”.<sup>159</sup>

Em um texto pouco conhecido do início dos anos 1930, “O papel do artista”, Oswald também demonstra, em tom de manifesto, uma grande lucidez em relação à dinâmica social e à função do artista dentro dela. Essa consciência da totalidade social capitalista que alcança no período possibilita ao escritor uma compreensão objetiva também da realidade brasileira, da nossa condição periférica nos termos concretos do subdesenvolvimento, da luta de classes e de um capitalismo dependente, comandado internamente pelas elites da qual já fizera parte e externamente pelo imperialismo. Aqui, a ideia de “Brasil em geral”, presente nos anos 1920, deixa de existir. O país agora é visto em sua realidade, composto por classes sociais cujos interesses estão em conflito. Apenas para dar um breve exemplo:

À luz da dialética marxista, o papel do artista, detentor do patrimônio artístico coletivo, adquire um poderoso sentido.

A lógica da luta de classes impõe-se ao artista em todas as suas consequências, ele lhe pergunta quem ele deve seguir, contra quem deve lutar.

O desenvolvimento acelerado dos acontecimentos, as perturbações precursoras de revolução, o socialismo triunfante da URSS, obrigam-no a tomar partido.

A progressão inaudita das ameaças de conflitos, a corrida armamentista disputada pelos imperialismos sob pretexto de segurança, as

<sup>158</sup> ANDRADE, O. Prefácio de *Serafim Ponte Grande*, p. 113.

<sup>159</sup> ANDRADE, O. Prefácio de *Serafim Ponte Grande*, p. 114.

“intervenções” japonesas na Manchuria, francesa em Marrocos, a repressão sangrenta que subjuga os povos coloniais, os massacres recentes de Genebra, não podem deixar ninguém indiferente.<sup>160</sup>

O imperialismo era um tema certamente muito estudado por Oswald no período, haja vista que, além de estar presente em textos não ficcionais do autor, ganha forma estética em *O rei da vela* e também em *Marco Zero*. Num manuscrito inédito de 1932 chamado “O Brasil entre dois imperialismos poderosos”, Oswald analisa a disputa entre os imperialismos britânico e estadunidense pelo domínio do Brasil, percebendo a dependência engendrada pelo fato deste último país consumir 50% do café brasileiro.<sup>161</sup> Nossa condição periférica é compreendida por Oswald, agora, nos termos da atualidade e como um problema que precisa ser alterado, enquanto responsável pela dependência econômica e pelo subdesenvolvimento do Brasil.

Nos anos 1930, como buscarei demonstrar no capítulo de análise de *Marco Zero* (o quarto desta tese), Oswald dá um *salto sobre si mesmo* e chega a outra solução estética para lidar com o tema do subdesenvolvimento brasileiro, figurando-o criticamente, em suas determinações concretas, o que faz por compreender a limitação histórica e literária de sua visão na década anterior. Para falar com Lukács, “uma vez que se atinja uma profunda compreensão das reais contradições da vida, uma ruptura imediata e radical com a própria classe é, neste caso, praticamente inevitável [para o escritor burguês]”<sup>162</sup>, e essa ruptura de classe leva Oswald a assumir, nos anos 1930, uma figuração realista dos impasses da modernização brasileira. Em *Marco Zero*, o subdesenvolvimento brasileiro, ao contrário da visão acomodatória do período pau-brasil ou mesmo da solução utópica da antropofagia, é problematizado e explorado conscientemente por Oswald, de modo que o verdadeiro atraso é trabalhado artisticamente em toda a negatividade social que uma visão crítica da realidade exige. Se antes a matéria era estetizada, despolitizada e os conflitos objetivos da sociedade esvaziados pela inventividade alegre e “festiva”, se antes “ver com os olhos livres” significava acomodar os termos de uma realidade desigual *sui generis* como a brasileira de forma “Ágil e cândida”<sup>163</sup>, exotizando-a, agora os termos são outros. A discussão sobre o atraso está inserida nas estruturas sociais, concretamente em

<sup>160</sup> ANDRADE, O. O papel do artista, p. 40.

<sup>161</sup> O manuscrito inédito encontra-se no acervo do escritor, na UNICAMP, e foi consultado por Bruna Della Torre, que não pôde fotografar ou mesmo citar trechos do arquivo, tendo feito apenas um comentário sobre seu conteúdo em sua dissertação de mestrado *Vanguarda do atraso ou atraso da vanguarda?*, p. 33-34, o qual reproduzo aqui.

<sup>162</sup> LUKÁCS, G. Marx e o problema da decadência ideológica, p. 72.

<sup>163</sup> ANDRADE, O. Manifesto da Poesia Pau-Brasil, p. 270 e 267, respectivamente.

sua relação com os imperialismos inglês e estadunidense, com a nossa aristocracia escravocrata decadente, com a burguesia nascente, enfim, com a modernização à brasileira que ocorria, de modo que o problema é figurado em suas causas concretas e em sua complexa teia de relações. O desajuste do nosso progresso à brasileira, portanto, não é mais positivado, não constitui motivo de ufanismo, agora ele é exposto enquanto fratura social que de fato é. Nesse sentido, Adorno é preciso ao lembrar que “logo que o comportamento da obra de arte mantém a negatividade da realidade e toma a seu respeito posição, modifica-se também o conceito de desinteresse. [...] A força da negatividade da obra de arte mede o abismo entre a práxis e a felicidade”.<sup>164</sup> Apenas para mencionar algo que será explorado também no capítulo de análise de *Marco Zero*, penso que pode ajudar na compreensão da consciência estético-social expressa e configurada em obras dos anos 1920 e em *Marco Zero* as reflexões precisas de Glauber Rocha em “Eztetyka da fome”, texto de 1965. A lucidez da compreensão dialética e histórica do subdesenvolvimento presente no pensamento de Glauber diz muito sobre como Oswald trata esteticamente o problema nos anos 1920, exotizando o atraso, e nos anos 1930, figurando-o em sua realidade objetiva no contexto do capitalismo. Sobretudo, faz sentido o raciocínio se pensarmos que o modo como o “primitivismo” brasileiro é utilizado enquanto matéria artística por Oswald tem a ver com uma exotização do primitivo que o escritor percebe acontecendo no mercado da arte em Paris em 1923 – na época da criação do programa pau-brasil – e que ele reproduz em escala local ao tratar do “atraso” brasileiro nos anos 1920.<sup>165</sup> Ainda em termos das soluções estéticas encontradas por Oswald para a figuração de sua nova perspectiva do subdesenvolvimento, é interessante notar que, ao contrário do que se tornou lugar comum afirmar, ele não abre mão das conquistas estéticas da revolução modernista que levava a cabo, embora supere o problema de perspectiva crítica que existia naquele tempo. Na época do lançamento de *Marco Zero I: A revolução*

---

<sup>164</sup> ADORNO, T. *Teoria estética*, p. 28.

<sup>165</sup> O raciocínio é de Vinicius Dantas, em seu “Oswald de Andrade e a poesia”. Apenas para exemplificar, veja-se o seguinte trecho: “Naquele ano de 23, as vitrines e as galerias estavam abarrotadas de Arte Negra, máscaras africanas, estatuária primitiva, padronagens pré-colombianas. O mundo do atraso era um negócio próspero; em outras palavras, as tradições arcaicas e coloniais dos povos da periferia do capitalismo se convertiam em mercadoria e moda cultural dos países avançados. Esse artigo de consumo, ‘o primitivismo malicioso dos negroides de Paris’ na expressão de 1925 de nosso Autor, estava longe de ser o primitivo que desencadeara a revolução plástica do Cubismo. Agora não mais implicava ruptura e um método novo de composição, nem revirava de ponta-cabeça a representação a partir da alteridade hiperdensa de uma realidade plástica autônoma. Peça infalível da ambientação chique de Tout-Paris, adereço de cena do vaudeville, o primitivo agitava com extravagância a mesmice dos palcos e salões burgueses. Atestava de qualquer maneira que o único espaço de reconhecimento conferido às realidades remotas do capital era o espaço rebaixado do mercado, ao qual a própria vanguarda se associara na difusão do exótico”, p. 195.



melancólica, Oswald dizia no jornal *Carioca*: “É um processo literário completamente maduro, o resultado de todas as minhas experiências modernistas... Os meus livros anteriores encerram apenas experiências de estilo variadas e agressivas. Agora fiz uma obra de trabalho sereno, isso me custou muito esforço e paciência”.<sup>166</sup> Continuam em seu repertório estético “A síntese / O equilíbrio / O acabamento de carroserie / A invenção / Uma nova perspectiva / Uma nova escala”.<sup>167</sup> Procedimentos vanguardistas como a montagem cubista, a fragmentação, a simultaneidade, o corte de cena etc. são utilizados largamente por Oswald, mas agora empenhados com *intenção realista*, presididos pela forma principal do romance, que é o “afresco social” do Muralismo Mexicano. A ideia do mural mexicano, um painel social, servia muito bem ao projeto do escritor paulistano de representar as contradições do processo histórico brasileiro da década de 1930. Os famosos fragmentos oswaldianos agora são costurados por blocos narrativos maiores, cuja função é determinar com maior precisão o significado dessas partes. No mesmo sentido, o narrador do romance 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, ao movimento da parábola. Todo esse acervo, além da influência técnica do cinema soviético via Serguei Eisenstein, é empenhado para a figuração crítica e problematizada do subdesenvolvimento brasileiro.

Essa diferença substantiva dos anos 1930 – que como visto é estética e ideológica – se deve a um fato que, salvo raríssimas exceções, foi subdimensionado e menosprezado pela crítica: nessa década, Oswald associa com plena consciência sua prática artística à prática política, associação cimentada pelo estudo e pelo conhecimento profundo acerca da realidade brasileira e mundial, nos termos de sua estrutura objetiva. Daí que sua consciência acerca do subdesenvolvimento tenha origem em sua vivência política e militante, associada ao estudo e à formalização artística dessa realidade. Esse ganho de qualidade dos anos 1920 para os anos 1930 não pode ser desconsiderado. Não é meu

---

<sup>166</sup> ANDRADE, O. É um processo..., apud BOAVENTURA, M. *O salão e a selva*, p. 209.

<sup>167</sup> ANDRADE, O. Manifesto da Poesia Pau-Brasil, p. 268

interesse, aqui, tratar da militância do escritor, mas apenas lembrar que Oswald participou ativamente da vida política brasileira dos anos 1930, tanto na prática quanto no campo do discurso jornalístico e artístico, o que teve sérias consequências para o autor.<sup>168</sup> Lembre-se que em meados de 1932 Oswald começa a sofrer perseguições políticas devido à sua orientação ideológica, o que se intensifica em 1935, com o aumento da repressão do governo Vargas após o fracasso do Levante Comunista, culminando no fichamento do escritor junto ao Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) como subversivo. Dois anos depois, com o início do Estado Novo, a situação se torna ainda mais temerária para os opositores do regime, dentre os quais Oswald. Não se pode menosprezar, sobretudo, que a militância no Partido Comunista do Brasil “historicamente implicou o risco da morte, da tortura, da prisão, do exílio ou da clandestinidade”.<sup>169</sup>

A consciência revolucionária de Oswald nos anos 1930, que caminha *pari passu* com uma consciência estética também revolucionária, resulta, portanto, da compreensão por parte do escritor paulistano de que, como ensinam Marx e Engels, “só é possível conquistar a libertação real no mundo real e pelo emprego de meios reais [...]. E para o materialista *prático*, isto é, para o *comunista*, trata-se de revolucionar o mundo, de enfrentar e transformar praticamente o estado de coisas por ele encontrado”.<sup>170</sup>

---

<sup>168</sup> Sobre a *práxis* política e artística de Oswald, ver: 1) BOAVENTURA, M. Oswald e a prática política; 2) BOAVENTURA, M. O solo das catacumbas (1930-1943); 3) DANTAS, V. As relações de Oswald com o Partido Comunista; 4) CARRERI, M. *O socialismo de Oswald de Andrade: cultura, política e tensões na modernidade de São Paulo na década de 1930*; 5) CUNHA, V. *Oswald de Andrade: da “deglutição antropofágica” à “revolução comunista” (1923-1937)*.

<sup>169</sup> NETTO, José Paulo. Apresentação do livro *Breve história do PCB*, de José Antonio Segatto.

<sup>170</sup> MARX, K; ENGELS, F. *A ideologia alemã*, p. 29-30.

### 3. SIGNIFICADOS HISTÓRICOS E ESTÉTICOS DO PROJETO DE *MARCO ZERO*

O artista pertence ao seu tempo, vive dos seus hábitos e dos seus costumes, compartilha as suas concepções e representações... Além disso, é preciso dizer que o poeta cria [...] para o seu povo e a sua época, os quais têm o direito de exigir que uma de arte seja compreensível ao povo e esteja próxima dele.  
Hegel<sup>171</sup>

E embora as vanguardas artísticas tenham por denominador comum a oposição aos valores do passado e aos cânones artísticos estabelecidos pela burguesia do século XIX e início do XX, elas se distinguem entre si não apenas pelas diferenças formais e pelas regras de composição, mas por seu posicionamento frente às questões sociais.

Alfredo Bosi<sup>172</sup>

“*Marco Zero* foi iniciado em 1933. Os seus primeiros cadernos trazem essa data”.<sup>173</sup> Afirma Oswald de Andrade na nota final de *Marco Zero I: A revolução melancólica*. Um projeto ambicioso, que se arrasta por cerca de doze anos, cuja soma dos cadernos de preparação chega a quase uma centena.<sup>174</sup> Planejado a princípio em três volumes, que tratariam respectivamente da industrialização, do latifúndio e do imperialismo, desdobra-se em cinco, dos quais apenas dois são publicados: *A revolução melancólica* (1943) e *Chão* (1945).<sup>175</sup> Os números vultosos correspondem à grandiosidade do projeto e da matéria histórica que o escritor escolhe trabalhar:

<sup>171</sup> HEGEL, G.W.F. *apud* DE MICHELI, M. *As vanguardas artísticas*, p. 7.

<sup>172</sup> BOSI, A. A parábola das vanguardas latino-americanas, p. 52.

<sup>173</sup> ANDRADE, O. *Marco Zero I*, p. 280.

<sup>174</sup> O propósito deste capítulo é demonstrar os significados históricos e estéticos fundamentais envolvidos no projeto de *Marco Zero*. A apresentação descritiva e detalhada do projeto de *Marco Zero* pode ser encontrada no livro *Um eldorado errante*: São Paulo na ficção histórica de Oswald de Andrade, de Antonio Celso Ferreira, p. 13-29. Não é meu objetivo repetir essa apresentação, mas sim interpretar, a partir de um recorte específico e dentro da lógica interna desta tese, aspectos fundamentais do projeto.

Quanto aos bastidores da criação do romance e seu percurso, cf. a tese de doutorado “O percurso de um projeto de Oswald de Andrade: memória da criação de *Marco Zero*”, de Ana Maria Formoso Cardoso e Silva, resultado de exaustiva pesquisa no acervo de Oswald de Andrade, localizado no CEDAE-IEL/UNICAMP.

<sup>175</sup> “A princípio *Marco Zero* foi planejado em três volumes: *Beco do esgarro* (industrialização), *Terra de Alguns* (latifúndio), *A presença do mar* (imperialismo) – como lemos numa nota de redação do Boletim de Ariel (IV, 6, 1935). Depois foi desdobrada em cinco, publicando-se afinal apenas os dois primeiros: *A*

Nos dois primeiros [volumes], 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.<sup>176</sup>

Início do período conhecido como auge do romance social no Brasil, cuja predominância ofusca e põe em xeque as realizações do Modernismo, o ano de 1933 é um divisor de águas na obra de Oswald de Andrade.<sup>177</sup> A publicação de *Serafim Ponte Grande* vem acompanhada do contundente prefácio autocrítico, em que, numa tentativa de expurgar a imagem de vanguardista iconoclasta, o escritor declara sua radicalização literária, reafirmando sua nova orientação ideológica.

No contexto dos anos 1930 e 1940, em que os intelectuais de esquerda em todo o mundo assumem uma atitude participante, não é diferente com o escritor paulistano. Oswald incorpora uma concepção específica acerca do papel do artista no corpo social, de onde advém uma literatura explicitamente engajada e participante e sua tentativa de acomodar, em *Marco Zero*, recursos estéticos do Modernismo de 22 e procedimentos artísticos do Muralismo Mexicano, aspecto determinante e centralizador do romance, que subordina os demais aspectos na forma estética da obra.<sup>178</sup> Sua nova compreensão acerca da realidade, consciente da centralidade da determinação econômica, assim como os rumos que tomam a história nacional e mundial (e, especialmente, a literatura brasileira)

---

*revolução melancólica* (1943), *Chão* (1945), *Beco do escarro*, Os caminhos de Hollywood, *A presença do mar*". CANDIDO, A. Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade, p. 36.

<sup>176</sup> FERREIRA, A. C. O escritor e seus caminhos, p. 25.

<sup>177</sup> A esse respeito, consultar o capítulo "Em plena polarização: o auge do romance social (1933-1936)", do livro *Uma história do romance de 30*, de Luís Bueno.

<sup>178</sup> A influência estético-ideológica do cinema soviético, especificamente de Serguei Eisenstein, será trabalhada dentro da análise do romance, no capítulo 4.

Influenciam, de modo geral, a consciência artístico-ideológica de Oswald dos anos de 1930 e 1940 toda a produção literária e plástica engajada na denúncia das mazelas engendradas e mantidas pela sociedade capitalista, assim como na derrubada dessa estrutura e da construção de um mundo socialista e posteriormente comunista. Quanto à literatura, o escritor chama estas de literaturas afirmativas, destacando os seguintes autores: dentre os soviéticos, Fyodor Gladkov, Ilia Ehreburg, Máximo Gorki, Mikail Cholokov; dentre os franceses, Jules Romain, Georges Bernanos; dentre os alemães, Thomas Mann; dentre os estadunidenses, John dos Passos, Michael Gold; dentre os ingleses, Aldous Huxley, Rosamond Lehmann, George Bernard Shaw – cf. ANDRADE, Oswald de. Posição do século. In: *Telefonema*. 2 ed. p. 69-73. Quanto às artes plásticas, Oswald chama de "arte construtiva do futuro" autores como Fernand Léger, os próprios muralistas mexicanos e os pintores da União Soviética – cf. ANDRADE, Oswald de. Aspectos da pintura através de 'Marco Zero', p. 107.

nos anos 1930, dão origem e fundamentam estética e ideologicamente o projeto de *Marco Zero*.<sup>179</sup> São essas as circunstâncias em que Oswald dá início à concepção do ciclo.

Desde 1935, o escritor paulistano trabalhava na propaganda do romance, divulgando fragmentos em diversos periódicos e realizando leituras de capítulos em sua casa para convidados. Segundo conta Antonio Candido, “*Marco Zero* tinha uma espécie de fama antecipada [...] Nas rodas, falava-se desse romance preparadíssimo, anunciado como a realização mais completa do seu autor”.<sup>180</sup> O longo processo de estudo e composição do romance é registrado por Graciliano Ramos em um texto de 1937, depoimento que dá a dimensão do quanto Oswald investiu em *Marco Zero* e da importância do projeto dentro de sua obra e na definição do seu lugar no cenário literário brasileiro. Como se vê nas palavras do escritor alagoano, não foi pouca a energia empregada na empreitada:

Cadernos riscados a lápis [...] viriam tornar mais alta a enorme pilha de anotações com que se prepara o romance *Marco Zero*, lentamente composto, lentamente anunciado, espécie de mito literário [...]. *Marco Zero*, no período duma gestação complicadíssima, cresceu tanto que não pôde nascer. [...] com o correr do tempo foi tomando proporções rocambolescas: em 1937 estirava-se por quatro volumes encorpados, e o material que o constituía derramava-se em oitenta cadernos. Uma ótima datilógrafa copiava interminavelmente essa abundância, de que vi uns capítulos, ótimos, no último andar duma esquina à praça Júlio de Mesquita, em São Paulo. Os cadernos e os volumes aumentaram: ocupam hoje parte dum arranha-céu em Copacabana.<sup>181</sup>

Parte de seus esforços para ser reconhecido como escritor sério e politicamente comprometido, o projeto do romance cíclico está, também, intimamente ligado à luta que Oswald trava pelo reconhecimento de sua importância na cultura brasileira, processo cujos desdobramentos envolvem a defesa das conquistas estéticas modernistas, do direito à pesquisa estética permanente e da não redução do Movimento – sobretudo de sua própria obra – ao esteticismo, alheio à preocupação com a realidade brasileira. Redução feita inclusive por Mário de Andrade, nos anos 1940, cujo marco é o balanço que faz do

---

<sup>179</sup> A centralidade da determinação econômica deve ser entendida, aqui, no sentido materialista dialético, como explica Friedrich Engels: “o desenvolvimento político, jurídico, filosófico, religioso, literário, artístico, etc., repousam sobre o desenvolvimento econômico. Mas todos eles atuam, igualmente, uns sobre os outros, bem como sobre a base econômica. E isto porque a situação econômica não é a causa, o único motor, e todo o resto simples ação passiva. Ao contrário, sempre existe ação recíproca sobre a base da necessidade econômica, que sempre predomina em última instância [...]”. ENGELS, F. Carta a B. Borgius, p. 231.

<sup>180</sup> CANDIDO, A. Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade, 1970, p. 35-36.

<sup>181</sup> RAMOS, G. Conversa de Livraria, p. 164-165.

Movimento na conferência proferida no Itamaraty, pela ocasião dos vinte anos da Semana de Arte Moderna, “O movimento modernista”. Trata-se de um mea-culpa ideológico tardio (onze anos atrasado em relação à autocrítica e a guinada à esquerda de Oswald), centrado em si mesmo, em que tenta justificar esse “atraso”, decorrente de sua postura conservadora, culminada no fato de ter servido à ditadura do Estado Novo. Para ficar em apenas um exemplo:

Em 1938, quando Mário de Andrade ingressou no Instituto de Artes, o projeto escolanovista da UDF já estava em pleno processo de desmonte, seguindo-se à caça às bruxas anti-comunista de 1935 a 1936. Diante da repercussão que atingiu na imprensa a demissão de Anísio Teixeira e Celso Kelly, assim como a cassação do prefeito Pedro Ernesto, ainda em 1936, era impossível ignorar o que significava atender ao convite de colaborar com os novos dirigentes da casa.<sup>182</sup>

Não faz parte dos objetivos desta tese tratar do assunto – o que por si só já renderia no mínimo outro capítulo. No entanto, é importante deixar clara minha visão a respeito da postura do Papa do Modernismo, expressa no excelente trabalho “O intelectual conformista: arte, autonomia e política no modernismo brasileiro”, de Rafael Cardoso, que historiciza a conferência de Mário e demonstra os problemas factuais do mea-culpa do poeta. Outra importante interpretação acerca do problema está presente no capítulo “Balanços”, do livro *Mário e Oswald: uma história privada do Modernismo*, de Anderson Pires da Silva.

Sobre a defesa que Oswald faz do Modernismo paulista, não se pode omitir o fato de que o escritor considera as boas realizações culturais (literárias, artísticas em geral e, inclusive, histórico-sociais) dos anos 1930 e 1940 no Brasil não só como tributárias do Movimento, mas também, em certos momentos, como sua continuação ou como sendo o Modernismo ele mesmo. O problema desse raciocínio é a confusão que entendo haver aí entre as irradiações da estética modernista país afora – o que é um fato indiscutível – e a ideia de que essas irradiações configuram a continuidade do Modernismo enquanto movimento. A esse respeito, para ser justo, Oswald também oscila, ora considerando essas boas realizações culturais como frutos objetivos do Modernismo, ora como continuidade do movimento.

Fazendo uma breve digressão, é importante insistir no fato de que o projeto de *Marco Zero*, portanto, não implica em renúncia às conquistas estéticas da revolução modernista, muito menos ao experimentalismo, mas sim em sua incorporação à fatura

---

<sup>182</sup> CARDOSO, R. O intelectual conformista: arte, autonomia e política no modernismo brasileiro, p. 187.

estética do complexo romance. À época do lançamento de *Marco Zero I: A revolução melancólica*, Oswald dizia no jornal *Carioca*: “É um processo literário completamente maduro, o resultado de todas as minhas experiências modernistas... Os meus livros anteriores encerram apenas experiências de estilo variadas e agressivas. Agora fiz uma obra de trabalho sereno, isso me custou muito esforço e paciência”.<sup>183</sup> Procedimentos vanguardistas como a montagem cubista, a fragmentação, a simultaneidade e o corte de cena são largamente utilizados na composição, mas agora presididos pelo afresco social, forma mestra da obra, como consta na nota final do primeiro volume: “*Marco Zero* tende ao afresco social. É uma tentativa de romance mural”.<sup>184</sup>

A arte mural praticada pelos mexicanos, longe de limitar a experimentação estética, abria novas possibilidades nesse sentido, unindo experimentalismo formal e engajamento social. Assim como a de Oswald, a estética do Muralismo é construída – dentre outros elementos – a partir da assimilação e reordenação dos preceitos artísticos das vanguardas históricas, notadamente de Cubismo, Expressionismo, Futurismo e Surrealismo, sendo portanto uma poética experimental por natureza.<sup>185</sup> Experimentalismo esse que, a partir da segunda fase do Movimento, em 1924, é enriquecido pelo marxismo de Diego Rivera e David Alfaro Siqueiros, dois dos seus principais nomes, resultando na tentativa de radicalização da Revolução – a essa altura, já triunfante – através dos murais que expunham os conflitos e contradições da sociedade mexicana para gerar, assim, um pensamento crítico no povo.<sup>186</sup>

A luta de Oswald é um longo processo, que atravessa os anos 1930, estende-se pela década seguinte – quando são publicados os dois volumes de *Marco Zero* – e vai até os últimos dias do escritor, em 1954. Esses eventos ficaram registrados em diversos textos escritos e publicados por ele durante as três décadas, alguns deles originalmente entrevistas, conferências etc. Está presente nesse *corpus*, sobretudo, a disputa estético-política com autores do romance do Nordeste, a polêmica com os críticos do Grupo Clima e a defesa da concepção engajada de artista, de arte e literatura, assuntos-síntese da problemática mencionada.

---

<sup>183</sup> ANDRADE, O. É um processo... *apud* BOAVENTURA, M. *O salão e a selva*, p. 209.

<sup>184</sup> ANDRADE, O. *Marco Zero I*, p. 280.

<sup>185</sup> Sobre isso, conferir o capítulo “Mural painting”, de Octavio Paz, em sua obra *Essays on mexican art*.

<sup>186</sup> Sobre o assunto, conferir o livro *Filosofia del muralismo mexicano: Orozco, Rivera y Siqueiros*, de Hector Jaimes, que, conforme consta no próprio, intenciona ser uma contribuição das ideias marxistas do Muralismo.

São textos essenciais para a compreensão dos significados históricos e estéticos do projeto de *Marco Zero*, no sentido que estou tentando demonstrar, já que elucidam as motivações – objetivas e subjetivas – estruturantes da empreitada de Oswald e as implicações do ambiente cultural em que o projeto surge e é realizado, um emaranhado de fatos histórico-culturais complexo e de difícil ordenação. Como essa compilação extrapola o âmbito do projeto, da realização e das discussões que se seguiram à publicação de *A Revolução Melancólica* e *Chão*, ficarei restrito aqui à análise de textos das décadas de 1930 e 1940 que demonstrem mais diretamente os significados desse contexto, tal qual proposto no presente capítulo.<sup>187</sup>

### **3.1. A disputa estético-política com autores do romance do Nordeste e a polêmica com os críticos do Grupo Clima**

Dos anos 1930, existem cinco textos significativos para os problemas aqui tratados. Em razão da recorrência dos temas e argumentos, vou me limitar ao comentário de apenas um exemplo do período: “Hora H”, de 1935, publicado no único número da revista *Ritmo*, sob o título de “Carta a Afrânio Zuccolotto”. Carregado de ironia, Oswald ataca a nova geração intelectual de São Paulo – nas pessoas do grupo fundador da Revista, de Paulo Emílio e Flávio de Carvalho – pela sua ligação com a literatura do Nordeste e pela adoção de uma posição esteticamente conservadora. Trata-se de uma defesa da Geração de 1922 contra os rumos que a literatura brasileira toma na década de 30 e contra a tentativa de minimização da indiscutível importância da estética modernista para o desenvolvimento posterior da cultura brasileira. Descontado certo exagero, seu argumento é bastante justo quando confrontado com a realidade dos fatos:

Nós, da Semana de 22, não produzimos grande safra. Temos diversas vergonhas no brasão [...]. Mas apesar dessas irremediáveis prostituições, o patrimônio material existe. Nós fizemos, paralelamente às gerações mais avançadas da Europa, todas as tarefas intelectuais que nos competiam. E disso – enriquecimento, honra e vantagem – não serão vocês que nos seguem cronologicamente que irão se desfazer

---

<sup>187</sup> Os textos dos anos 1950, período que não será abordado, são os seguintes:

- a) Em *Os dentes do dragão*, estão: de 1950, “Os búfalos e o reajustamento literário” (em que polemiza com o romance do Nordeste) e “Oswald de Andrade – o batalhador” (idem); de 1954, “Estou profundamente abatido: meu chamado não teve resposta” (em que, entre outros assuntos, defende o movimento de 22 e chama a literatura do Nordeste de retrocesso) e “A última entrevista” (em que, dentre outros assuntos, critica os rumos que a literatura brasileira tomara desde os anos 1930);
- b) Em *Telefonema* 2. ed., está: de 1952, “Prosa e poesia” (em que critica o romance do Nordeste);
- c) Em *Estética e política*, está: de 1954, “O modernismo” (em que analisa e defende o movimento).



como de uma carga inoportuna, apoiados em um outro deserto da nossa clarividência.<sup>188</sup>

Em ofensiva contra José Lins do Rego, defende a alta pesquisa formal, que segundo entende foi posta de lado pelos romancistas de 1930 e pelo padrão estético dominante na década:

Quero apontar aqui, como um perigo e uma deflexão, a gulodice de que se toma alguns desmamados de Eça quando encontram a chupeta realista do José Lins do Rego. [...] Não podemos, sob nenhum pretexto geográfico, nos desfazer das linhagens e dos encargos intelectuais da época [...]. Sob o pretexto de que os surrealistas são burgueses, não podemos ignorar o fenômeno surrealista nem dele deixar de tirar o que houver de honesto e humano. Sob o pretexto de que o José Lins descobriu o marxismo, não podemos jogar de lado os consideráveis esforços que deram a grande poesia da *Cobra Norato* de Raul Bopp.<sup>189</sup>

Essa defesa do cuidado com a forma estética e da experimentação consequente, está diretamente ligada ao projeto de *Marco Zero* e à briga do escritor paulistano com a crítica, com os autores do romance social e com o meio intelectual do período como um todo. Lembre-se que a literatura de Oswald toma um rumo explicitamente engajado sem abandonar a alta pesquisa estética, como se pode ver em *Marco Zero* e no teatro altamente experimental e comprometido que realiza na década de 1930.

O que o escritor critica, sobretudo, é um problema de fato dos anos 1930, largamente demonstrado por Luis Bueno na sua *Uma história do romance de 30*. Trata-se do apressado julgamento das obras em decorrência direta e exclusiva da orientação ideológica do autor – um juízo político, e não estético. Segundo Oswald entende, um verdadeiro julgamento deveria ser estético e político ao mesmo tempo, criticando formalmente a obra de um José Lins do Rego, por exemplo, e demonstrando sua baixa qualidade literária e estética – diga-se de passagem que o escritor paraibano foi o mais atacado pelo modernista de 1930 em diante:

O José Lins acertou o passo, bafejando pela chance da “narrativa direta” que nossos dias exigem. Como abandonados as proezas espíritas da sensibilidade ultraburguesa pela literatura político-socializante, querem oferecê-lo como manequim da nova era. O diabo é o chapéu de coco naturalista que ele não tira, para não se constipar ao grande ar das correntes estéticas legítimas em que se vai desdobrar a revolução. A gente tem protestado em nome de John dos Passos, de Huxley, de Ilia Ehrenburg e mesmo de alguns nacionais, em primeiro plano Jorge

<sup>188</sup> ANDRADE, O. Hora H, p. 47.

<sup>189</sup> ANDRADE, O. Hora H, p. 48.

Amado e Aníbal Monteiro Machado. Esses fazem o romance social moderno [...]. Compare qualquer deles ao narrador fechado no velho psicologismo que é o José Lins. Não lhe nego um sólido fôlego de contador, admiro a honestidade da sua documentação e saúdo a direção ideológica que enfim, no último livro, lhe dá um particular destaque [...].<sup>190</sup>

A preocupação de Oswald em não descuidar da linguagem por conta do seu engajamento aparece registrada em muitos desses textos (e, claro, nas obras elas mesmas), contrariando as acusações da crítica sobre sua atuação dos anos 1930 em diante, sobretudo em *Marco Zero*. Nesse sentido, é notável no trecho citado a observação que o escritor paulistano faz acerca da estética do romance social da época, considerada por ele uma estética naturalista, formalmente atrasada e uma redução da qualidade literária ao fator ideológico.

Oswald termina a reflexão reivindicando o lugar e a importância do Modernismo no novo período da cultura brasileira, conseqüentemente a alta pesquisa estética e, no seu entender, a necessidade dela para a nova geração:

A novíssima geração deve pesquisar tudo isso, tem que conhecer a sucessão libertadora da Semana de 22, que eu orientei para o movimento “Pau-Brasil”, culminado com alguns dos melhores talentos literários do momento – Bopp, Pagu, Geraldo Ferraz, Osvaldo da Costa, nesse admirável sarampão de revolta que se chamou “Antropofagia” e que havia mais tarde de desembocar no marxismo. Tudo isso é preciso, é necessário à formação de vocês que não podem ficar chupando o dedão gostoso do José Lins, porque é fácil de entender, porque satisfaz as curiosidades mais vivas da adolescência e desafoga seus correspondentes recalques e também porque não obriga ninguém a ter cultura especial nenhuma.<sup>191</sup>

A década de 1940, não por acaso, é o período em que todos esses fatores alcançam uma grande complexidade em suas articulações, imbricando-se ainda mais ao projeto de *Marco Zero*, à realização e à recepção dos dois volumes publicados. Esse é o momento em que acontece a prova dos anos tão esperada por Oswald. A ida de *Marco Zero* a público significa o fim dos mais de dez anos de promessas do escritor. Existe um conjunto de dezoito textos críticos que melhor representam o problema, mas vou me limitar a tratar de apenas dois deles e da polêmica com Antonio Candido, a título de exemplo e devido à maior relevância que possuem dentro do período histórico trabalhado.<sup>192</sup>

<sup>190</sup> ANDRADE, O. Hora H, p. 48.

<sup>191</sup> ANDRADE, O. Hora H, p. 48-49.

<sup>192</sup> a) Em *Ponta de Lança*, estão: de 1943, “Correspondência a Léo Vaz” (em que responde defende a estética modernista e fala de sua escrita em *Marco Zero*); “Carta a um torcida” (em que polemiza com José

Em 1943, pouco tempo antes da publicação de *Marco Zero I: A Revolução melancólica*, Antonio Candido publica dois artigos no jornal *Folha da Manhã*.<sup>193</sup> O primeiro trata não só, mas também da obra de Oswald, enquanto o segundo é uma avaliação de seus romances até então publicados – a trilogia *Os condenados* e o par *Memórias Sentimentais de João Miramar* e *Serafim Ponte Grande*.<sup>194</sup> O segundo artigo, “Antes do Marco Zero”, traz duras, porém fundamentadas críticas às obras e – o que é pouquíssimo comentado pelos estudiosos – a ideia de que Oswald e sua geração seriam *enfant-terribles*, como o próprio Candido vai chamá-los posteriormente para argumentar que a geração de 22 não possuiria importância além do momento inicial iconoclasta e demolidor representado pela Semana de Arte Moderna:

O mal do *Serafim* é o mal do Sr. Oswald de Andrade: confiança excessiva no valor do dito de espírito, da piada feliz. [...]. Ainda há pouco, tivemos em dois ou três artigos uma amostra do lado estéril da sua ironia. Quero referir-me ao que ele disse do Sr. Tito Batini. Processo injustificável foi o do Sr. Oswald de Andrade, que veio a público fazer piadas fáceis e emitir juízos não fundamentados sobre um confrade honesto e, portanto, merecedor de crítica. Essa atitude do Sr. Oswald de Andrade, tomo-a como exemplo por ilustrar o lado fraco e superficial do seu espírito crítico, que esquece frequentemente, no entusiasmo do ataque, que o fundamento ético da crítica é a análise-justificativa. *Mas não será isso uma questão de gerações?*<sup>195</sup>

---

Lins do Rego), “Fraternidade de Jorge Amado” (em que fala de seu ostracismo, saúda o escritor baiano por sua obra e pela indicação de *Terras do sem fim*, junto de *Marco Zero*, ao II Concurso Literário latino-americano), “Diante de Gil Vicente” (polêmica com os *chato-boys*), “Antes do Marco Zero”; de 1944 (analisado no capítulo), “O caminho percorrido” (idem). b) Em *Telefonema* 2. ed., está: de 1944, “Brasil agreste” (em que defende a literatura paulista e critica a do Nordeste); de 1948, “Conversa de velhos” (em que critica os argumentos de Mário de Andrade na conferência do Itamaraty).

c) Em *Telefonema* (tese de livre docência de CHALMERS, Vera), estão: de 1944, “Plataforma sem trem” (em que responde às críticas do Grupo Clima na *Plataforma da nova geração*); de 1948, “Do romance” (polemiza com José Lins do Rego).

d) Em *Estética e Política*, estão: de 1944, “Dois emancipados” (em que critica o que chama de “literatura de tração animal”, o romance do Nordeste); de 1945, “Museu de arte moderna” (em que defende os feitos da Semana de 22 e do Modernismo) e “Informe sobre o Modernismo” (em que trata, dentre outros assuntos, das subdivisões do Modernismo); de 1946, “Herói de Apipucos” (em que defende o Modernismo); de 1948, “O sentido do interior” (em que reivindica a importância do Modernismo).

e) Em *Os dentes do dragão*, estão: de 1945, “Luis Carlos Prestes, como acaba de vê-lo Oswald de Andrade” (em que fala da sua mudança de rumo com a virada para os anos 30); de 1948, “A nova geração” (em que defende os feitos do Modernismo); de 1949, “Falamos os escritores” (idem).

<sup>193</sup> No mesmo ano, Candido publica ainda um terceiro artigo, desta vez após a publicação do primeiro volume de *Marco Zero*, intitulado “Marco Zero” (24 de outubro). Dois anos mais tarde, reformula os textos e os publica em um ensaio com o nome de “Estouro e Libertação”, no livro *Brigada Ligeira* (1945), em que se propõe a avaliar a obra romanesca de Oswald em si mesma, numa análise estética honesta, sem juízos influenciados pela pessoa do escritor.

<sup>194</sup> Romance e expectativa (8 de agosto); Antes do Marco Zero (15 de agosto). Textos disponíveis no Acervo Folha: [https://www1.folha.uol.com.br/institucional/conheca\\_o\\_acervo\\_folha.shtml](https://www1.folha.uol.com.br/institucional/conheca_o_acervo_folha.shtml)

<sup>195</sup> CANDIDO, A. Antes do Marco Zero, p. 7.

Candido expressa uma ideia decorrente do juízo que se tinha formado à época sobre a geração de 22 e, quanto a Oswald, a noção de que ele era – dos anos 1930 em diante – um peso morto na literatura brasileira, logo ainda precisava provar sua relevância e o valor de sua obra. *Marco Zero*, portanto, era essa prova dos nove pela qual, achava-se, Oswald ainda precisava passar – e o próprio encarou esse projeto como oportunidade para acertar as contas com a crítica, que de modo geral compartilhava da opinião expressa por Antonio Candido.<sup>196</sup> Nas palavras do crítico:

*Serafim* revelou plenamente a sua força. Depois desta amostra, porém, o silêncio. Anos e anos a fio, o Sr. Oswald de Andrade trabalhou e pensou – está trabalhando e pensando – o *Marco Zero*. Que esta vai decidir do seu destino na literatura, como autor, não há dúvida alguma.<sup>197</sup>

Diga-se, de passagem, que posteriormente o crítico reavaliou sua posição, reconhecendo o equívoco da posição e situando historicamente o erro de visão:

Pelo fato de, em 1943, Oswald estar vivo e em plena forma; sobretudo pelo fato de anunciar que ia publicar sua obra máxima, todos admitiam que a sua produção era mesmo algo incompleto, necessitando maior justificativa. A ninguém ocorria que já tivesse feito o suficiente para não haver mais necessidade de obras novas como condição de seu lugar na literatura. Ele era o autor de *Memórias Sentimentais de João Miramar*, *Serafim Ponte Grande*, *Pau-Brasil*, *Primeiro caderno do aluno de poesia*; do Manifesto Antropófago e alguns artigos geniais de polêmica. Todavia eu (nós) esperava (mos) por uma confirmação, com coroamento que ele teimava em anunciar como tal! O autor ajudava o crítico a errar; e este não percebia que o que viesse viria por acréscimo.<sup>198</sup>

De volta a 1943, as críticas de Antonio Candido contra a obra e contra a geração de Oswald são o calcanhar de Aquiles do escritor, que pouco tempo depois publica uma resposta bastante enérgica, à qual dá o mesmo nome do artigo do crítico. “Antes do Marco Zero” (1943) traz Oswald em sua conhecida – e de altíssima voltagem – ironia. Para defender seus feitos na cultura brasileira, sua obra e sua geração, ataca ao mesmo tempo os argumentos, a pessoa e a geração do crítico, representada pelo Grupo Clima. A própria

---

<sup>196</sup> Ideia bastante equivocada, antes de mais nada, por desconsiderar a importância do teatro produzido por Oswald nos anos 1930, para ficar em apenas um exemplo.

<sup>197</sup> CANDIDO, A. Antes do Marco Zero, p. 7.

<sup>198</sup> CANDIDO, A. Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade, p. 37-38.

seriedade autoatribuída por Candido é transformada por Oswald em argumento para o ataque que desfere.<sup>199</sup> Cito um trecho longo, porém representativo:

Segundo o Sr. Antonio Candido eu seria o inventor do sarcasmo pelo sarcasmo. [...] A minha pena foi sempre dirigida contra os fracos... Olavo Bilac e Coelho Neto no fastígio de sua glória. O próprio Graça Aranha quando quis se apossar do modernismo.

Ataquei o verbalismo de Rui [...]. Em pintura, abri o caminho de Tarsila. Bem antes, fora eu o único a responder, na hora, ao assalto desastrado com que Monteiro Lobato encerrou a carreira de Anita Malfatti. Fui quem escreveu contra o ambiente oficial e definitivo, o primeiro artigo sobre Mário de Andrade e o primeiro sobre Portinari. Soube também enfrentar o apogeu do verdismo e o Sr. Plínio Salgado. Tudo isso não passou de sarcasmo e pilhéria! Porque a vigilante construção de minha crítica revisora nunca usou a maquilagem da sisudez nem o guarda-roupa da profundidade. O Sr. Antonio Candido e com ele muita gente simples confunde *sério* com *cacete*.

Basta propedeuticamente chatear, alinhadas coisas que ninguém suporta, utilizar uma terminologia *in-folio*, para nesta terra, onde o bacharel da Cananeia é um símbolo fecundo, abrir-se em torno do novo Sumé a bocarra primitiva do homem da caverna e o caminho florido das posições.

O caso do Sr. Antonio Candido é típico. [...]. Fala já por delegação da posteridade e em nome dela decide.<sup>200</sup>

Como contraponto às críticas de Candido a *Os Condenados*, Oswald recorre à análise elogiosa do professor Roger Bastide sobre os romances, demonstrando o equívoco da análise de Candido, segundo entende. O escritor paulistano chega ao ponto central do atrito quando trata do conflito de gerações colocado entre a geração do crítico e a de 22, entre, segundo Candido, a seriedade a pilhéria.

Disponho-me a fazer chegar às mãos do jovem crítico as *Memórias Sentimentais de João Miramar*. E aviso-o de que se trata do primeiro cadinho da nossa prosa nova. Prosa de que inutilmente os modernistas tentaram fazer moeda, pois veio o grupo – grupo e não geração do Sr. Antonio Candido, voando pesado como Santa Rita Durão, normativo e gravibundo como se descendesse de Bulhão Pato.<sup>201</sup>

A passagem seguinte é bastante significativa por registrar o espírito de Oswald quanto à proximidade da publicação de *A revolução melancólica*. É visível que *Marco Zero* é para ele, sem dúvida, uma espécie de varinha de condão capaz de reverter o longo

<sup>199</sup> Anos depois, os Concretistas se valeram, dentre outros, desse texto de Oswald para também atacar a geração de Candido e a crítica sociológica de modo geral. Conferir, por exemplo, “A evolução da crítica oswaldiana”, texto de Haroldo de Campos, escrito meses antes de sua morte, em agosto de 2003.

<sup>200</sup> ANDRADE, O. Antes do Marco Zero, p. 42-43, grifos do autor.

<sup>201</sup> ANDRADE, O. Antes do Marco Zero, p. 45.

processo de apagamento que viera sofrendo desde a virada para os anos 1930. Seu acerto de contas com a crítica estava próximo, entende o escritor:

Eu costumo atirar a bola longe, não tenho culpa dela passar por cima da cabeça do Sr. Antonio Candido e ir atingir sensibilidades mais vivas, mais altas ou mais jovens. Ele não deu nenhuma atenção, no seu balanço, à minha obra poética nem à profecia de meu *Teatro*. Outros darão. Para ele será falho *Serafim Ponte Grande*. Mas outros possuem os códigos úteis à exegese desse *gran-finale* do mundo burguês entre nós. Também para mim vai ser, entre outras delícias, uma experiência, a prova dos nove que espero com a próxima publicação do primeiro volume de *Marco Zero*. Quero ver como se portam o Sr. Antonio Candido e seus *chato-boys*.<sup>202</sup>

Registre-se que nesse episódio é a primeira vez que Oswald utiliza o termo *chato-boys* para se referir ao crítico e aos integrantes do Grupo Clima.

A resposta de Antonio Candido vem no conjunto de entrevistas realizadas por Mário Neme no jornal *O Estado de São Paulo*, de meados de 1943 a princípios de 1944, publicada em livro um ano depois. São 29 entrevistas com intelectuais brasileiros, dentre os quais os membros do Grupo Clima Paulo Emílio Sales Gomes, Lourival Gomes Machado. O conteúdo que expressa Candido sintetiza exatamente – assim como ajuda a perpetuar esse julgamento – toda a luta de Oswald por sua permanência, pelo reconhecimento da sua importância passada e então presente, enfim, todo o verdadeiro combate que o escritor paulistano trava em suas últimas quase duas décadas e meia de vida. Cito uma extensa, mas essencial passagem para exemplificar do que estou a falar:

A gente de Vinte-e-Dois [...] prestou um grande serviço ao Brasil, tornado possível a liberdade do escritor e do artista. Mas os que conseguiram tal coisa, à custa de quanta luta e quanto barulho, se esgotaram quase todos na tarefa. Poucos tiveram força para arrancar a sua obra ao experimentalismo hedonístico, e se perderam na piada, na virtuosidade e na ação política reacionária, isto é, o tipo de política tendente a preservar as gracinhas literárias e o exibicionismo intelectual, como se verá adiante. Mas veio Trinta e, com ele, os filhos espirituais de Vinte. A geração que se situa acima da nossa, e da qual nós dependemos de perto, é essa, que corresponde aos ensaios de neodemocracia marcados pela revolução de 32 e pela Constituição de 34 [...]. Para falar a verdade, com os de Trinta é que começa a literatura brasileira. Surgem os escritores que pouco devem ao modelo estrangeiro, os estudiosos que começam a sistematizar o estudo do Brasil e proceder à análise generalizada dos seus problemas. A geração de Vinte foi mais um estouro de ‘enfants-terribles’. Tem muito do personalismo faroleiro de Oswald de Andrade, que qualificava a si

<sup>202</sup> ANDRADE, O. Antes do Marco Zero, p. 45.

mesmo de 'palhaço da burguesia', ao encetar uma fase mais funcional da sua carreira.<sup>203</sup>

Como se pode ver, o crítico é bastante duro com Oswald e, diferentemente do episódio dos artigos, quando fundamenta sua análise da obra do modernista, faz afirmações cujas justificativas não expõe. A esse respeito compartilho da opinião do crítico Rubens Martins de que “não é possível deixar de lado o fato de que esse grupo [Clima] também se encontrava diante de um processo de busca de legitimação de seu modo de pensar a cultura. Em decorrência, nos depoimentos dos membros dessa geração [...], há uma minimização da influência da geração anterior, dos modernistas de 22 [...]”.<sup>204</sup> Trata-se de um Antonio Candido ainda ressentido diante dos ataques sofridos em “Antes do Marco Zero”, que busca menos analisar os fatos do que revidar os ataques de Oswald. Importante lembrar que alguns anos mais tarde o crítico fará uma análise justa e fundamentada dos mesmos fatos no ensaio “Literatura e cultura de 1900 a 1945”, escrito em 1950 e publicado em 1965 em *Literatura e sociedade*.

Antonio Candido faz questão de se contrapor – e a sua geração – aos *enfants-terribles* e ainda responde diretamente ao artigo de Oswald “Antes do Marco Zero”:

Estamos assistindo em São Paulo à formação de uma geração que encara a atividade intelectual como um estudo e um trabalho que sejam instrumento de vida, sendo esta concebida como uma necessidade permanente de revisão e um ataque sem dó a tudo que signifique individualismo narcísico e hipertrofia do próprio eu.

'A sua geração lê desde os três anos, escrevia Oswald de Andrade no n.º 5 de 'Clima'. Aos vinte tem Spengler no intestino. E perde cada coisa!'. Garanto-lhe que não, meu caro Oswald. O negócio não é assim tão simples. É preciso compreender que o surto dessa tendência para o estudo corresponde em nós a uma imposição da necessidade social de crítica. E a necessidade de pensar as coisas e as obras inclusive as que você e os seus companheiros fizeram, sem compreender bem o que estavam fazendo, como é de praxe.<sup>205</sup>

Fazendo uma brevíssima digressão, apenas a título de fechamento da polêmica, em 1970, Antonio Candido escreve “Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade”, ensaio em que relata esse desfecho.<sup>206</sup> Por se tratar de um depoimento que demonstra a grandeza do crítico e do escritor, cito aqui na íntegra:

<sup>203</sup> CANDIDO, A. Antonio Candido de Mello e Souza, p. 32.

<sup>204</sup> MARTINS, R. Oswald de Andrade e a geração de *Clima*, p. 60-79.

<sup>205</sup> CANDIDO, A. Antonio Candido de Mello e Souza, p. 33.

<sup>206</sup> A título de curiosidade, antes do desfecho, Oswald responde Antonio Candido em artigo intitulado “Plataforma sem trem”, publicado em março de 1944, em que profere cobras e lagartos a respeito do crítico e de seus companheiros do Grupo Clima. p. 101-102 de *Telefonema* 2ª edição. Org. Vera Chalmers.

[...] o resultado no terreno pessoal foi bem diferente do que eu esperava. Certo dia, no fim de 1945 ou começo de 1946, estando eu na livraria Jaraguá (a velha, a verdadeira), entra ele, dirige-se a mim e diz mais ou menos que fizera mal em reagir com veemência contra o último artigo da *Folha da Manhã*, pois no ensaio eu mostrara não me haver deixado influir por isto, conservando uma atitude objetiva. Propunha então consolidar a nossa amizade e declarava que dali por diante eu ficava com a liberdade de escrever o que quisesse a respeito de sua obra, que ele não se molestaria nem responderia.

Este gesto extremamente cortês e generoso mostrava o homem sem rancor, de alma bem formada, que era Oswald. A partir de então e até sua morte, em 1954, ele me tratou com o maior carinho, lutando contra a minha bisonhice, levando-me para a sua intimidade, associando-me de vários modos à sua vida e à sua obra.<sup>207</sup>

Ainda em 1944, como desdobramento objetivo dos problemas que originaram o longo debate público entre o escritor paulistano e o crítico carioca, ocorre outro fato decisivo na trajetória de Oswald dentro do contexto entre o lançamento de *A Revolução Melancólica e Chão*. Em maio daquele ano, acontece em Belo Horizonte a “1ª Exposição de Arte Moderna”, promovida pelo então prefeito Juscelino Kubitschek, sob curadoria de Alberto Guignard. Apelidado pela imprensa local de “Semana de Arte Moderna”, o evento durou 28 dias – com exposições e debates – e contou com mais de 140 obras – entre pinturas, gravuras e uma escultura de Victor Brecheret. Expuseram seus trabalhos Cândido Portinari, Di Cavalcanti, Tarsila do Amaral, Lasar Segall, Volpi e mais três dezenas de grandes nomes da arte moderna brasileira. A “Semana” contou, ainda, com a presença de nomes como os críticos Lourival Gomes Machado, Décio de Almeida Prado, Sérgio Milliet, os escritores José Lins do Rego e Jorge Amado, o historiador Caio Prado Jr. e, como não poderia deixar de ser, Oswald de Andrade.<sup>208</sup> Registre-se que o apelido dado ao evento foi muito bem escolhido, haja vista os fatos no mínimo exóticos ocorridos durante sua realização e a reação da elite local ao padrão modernista nas artes, acontecimento que em muito lembram a Semana de 22. Segundo a jornalista Clarissa Carvalhaes:

oito telas foram retalhadas com gilete, pichações foram feitas no antigo Banco da Lavoura em alusão aos ‘rabiscos modernistas’ e uma multidão tentou, em vão, impedir os debates do ciclo de conferências que

<sup>207</sup> CANDIDO, A. Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade, p. 38.

<sup>208</sup> Informações obtidas em: CARVALHES, Clarissa. “Semana de Arte Moderna”: a semana que dura 70 anos. Reportagem jornal *Hoje em Dia*, Belo Horizonte, maio de 2014. <https://www.hojeemdia.com.br/almanaque/semaninha-de-arte-moderna-a-semana-que-dura-70-anos-1.256874>



acompanhavam a exposição. Simultaneamente, os acontecidos ocupavam as páginas dos principais jornais do país e levavam ao desatino a tradicional sociedade mineira que, acostumada com a arte academicista e clássica, absorvia, com resistência e indigestão, o modernismo na arte plástica.<sup>209</sup>

A principal intervenção do escritor paulistano na Exposição foi o pronunciamento da conferência “O caminho percorrido”, evidente resposta à conferência de Mário de Andrade no Itamaraty, ocorrida dois anos antes.<sup>210</sup> Oswald articula de maneira arguta os eventos históricos ocorridos de 1922 a 1944, tendo como fio condutor de fundo a Inconfidência mineira, e posicionando a Semana de 22 como, por um lado, articulada aos processos histórico-sociais centrais do período, e por outro, responsável pelo desenvolvimento posterior da arte e do pensamento brasileiro:

O caminho percorrido de 22 a 44. [...] Em 22, São Paulo começava. Hoje Belo Horizonte conclui. [...] Indagar por que se processou na nossa capital a renovação literária é o mesmo que indagar por que se produziu em Minas Gerais a Inconfidência. Como houve as revoluções do ouro, houve as do café. Naquelas culminaram os intelectuais de Vila Rica, nestas agiram como semáforos os modernistas de 22. Nunca se poderá desligar a *Semana de Arte* que se produziu em fevereiro, do levante do Forte de Copacabana que se verificou em julho, no mesmo ano. Ambos os acontecimentos iriam marcar apenas a maioria do Brasil. Essa maioria fora prenunciada em Minas pelos inconfidentes.<sup>211</sup>

Não é pouco o peso histórico de articular Semana de 22, Levante de Copacabana e ainda cimentar esse movimento com a “bênção” dos Inconfidentes, colocados como prenunciadores da maioria do Brasil. Nas páginas que se seguem, Oswald evoca a Semana alguns dos eventos históricos mais importantes dos anos 1920 a 1944: a Revolta Paulista de 24, a Coluna Prestes, a Revolução de 30 e o Tenentismo.

Importante ter em mente que a defesa do Modernismo por Oswald – e consequentemente sua auto defesa – não quer salvar o movimento como um todo, mas apenas um dos grupos em que ele se subdivide, sobretudo após 1928. O critério adotado é, sobretudo, o grupo que pensa o país de modo dialético, isto é, longe do nacionalismo xenófobo – e posteriormente fascista – dos Verde-Amarelos, a que chama de “triste

---

<sup>209</sup> Idem.

<sup>210</sup> Em seu livro *Mário e Oswald: uma história privada do Modernismo*, p. 67-73, Anderson Pires faz uma excelente análise da conferência de Oswald, comparando-a com a de Mário. Minha interpretação é em muito devedora da leitura do professor, embora eu não entre propriamente na comparação entre as conferências.

<sup>211</sup> ANDRADE, O. O caminho percorrido, p. 93, grifos do autor.

xenofobia que acabou numa macumba para turistas”.<sup>212</sup> E é nesse momento que o escritor paulistano, falando do grupo da corrente *Pau-Brasil*, elenca como frutos desta alguns dos grandes poetas do momento, articulando dentro de uma totalidade modernista inclusive Norte e Sul, como na época eram nomeados Nordeste e Sudeste: “Se me perguntarem o que é *Pau-Brasil* eu não vos indicarei o meu livro – paradigma de 1925, mas vos mostrarei os poetas que o superaram – Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes, Ascenso Ferreira, Sérgio Milliet e Jorge de Lima. É o Norte e o Sul”.<sup>213</sup>

A “Semana de Arte Moderna” é a oportunidade perfeita para o acerto de contas de Oswald com o tempo presente e com o passado, já que sua atmosfera é repleta de significados históricos e estéticos essenciais dos vinte e dois anos anteriores e, em última análise, o evento acaba erguendo uma ponte que leva, de fato, de 1922 a 1944, como Oswald brilhantemente estrutura em sua fala – concordemos os críticos de hoje com seus argumentos ou não. A passagem seguinte é o ponto alto do seu acerto de contas. É talvez o registro mais contundente e direto a esse respeito, em que o escritor coloca os fatos em seu devido lugar, inclusive quanto à avaliação equivocada de Mário de Andrade proferida dois anos antes, que acaba sendo respondida nas entrelinhas:

Nesse documento vem à tona o estado de sítio que proclamaram contra mim os amigos da véspera modernista de 22. Pretendia-se que eu fosse esmagado pelo silêncio, talvez por ter lançado Mário de Andrade e prefaciado o primeiro livro de Antônio Alcântara Machado. [...] Tudo isso teria um vago interesse anedótico se não viesse elucidar as atitudes políticas em que se bipartiu o grupo oriundo da *Semana*. Comigo ficaram Raul Bopp, Osvaldo Costa, Jaime Adour da Câmara, Geraldo Ferraz e Clóvis de Gusmão. Abandonamos os salões e nos tornamos os vira-latas do modernismo. Veio 30. O outro grupo tomou os caminhos que levariam à revolução paulista de 32. Os vira-latas comeram cadeia, passaram fome, pularam muros [...]. É que a Antropofagia salvava o sentido do modernismo e pagava o tributo político de ter caminhado decididamente para o futuro.<sup>214</sup>

Ainda como parte do acerto de contas, Oswald integra os novos tempos – iniciados em 1930 – com o grupo *Pau-Brasil*, posicionando o modernismo no marco zero dos acontecimentos, como prenunciador e deflagrador do que veio nos anos 1930. Note-se que ele articula o Norte e o Sul, como se dizia à época, alinhando junto de si inclusive seu desafeto José Lins do Rego:

<sup>212</sup> ANDRADE, O. O caminho percorrido, p. 95.

<sup>213</sup> ANDRADE, O. O caminho percorrido, p. 95-96.

<sup>214</sup> ANDRADE, O. O caminho percorrido, p. 96-97.

Mas aí já corriam os tempos novos, os do romance social, indicados pela publicação de *Bagaceira* e reivindicando outra fonte de interesse nacional que, paralelamente com *Pau-Brasil*, segundo a crítica de Prudente de Moraes Neto viera do Nordeste. Começara a sociologia nativa e saudosista do Sr. Gilberto Freyre. E surgiu Jorge Amado, Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Amando Fontes, Ciro dos Anjos e tantos outros. O importante desse crescimento é o aparecimento de um novo personagem no romance nacional – o povo. É o povo que brota de *Suor* e de *Jubiabá* e que vem agora depor sobre a vida do sul, na *Fronteira do Agreste* do romancista Pedro Ivan de Martins.

De 22 para cá, o escritor nacional não traiu o povo, antes o descobriu e exaltou. Vede o exemplo admirável de Jorge Amado.<sup>215</sup>

Outro momento importante da conferência é o chamado à participação dirigido aos intelectuais, compelidos a tomarem posição na hora histórica de 1944, em que os progressistas de todo o mundo ainda lutam contra o nazi-fascismo e, no Brasil, contra a ditadura do Estado Novo. O Oswald que fala de papel do intelectual e do artista frente à História responde objetivamente, em suas palavras, a todas as acusações dirigidas a ele nos últimos vinte e dois anos nesse sentido, inclusive à fala de Mário no Itamaraty:

Com a guerra, chegamos aos dias presentes. E os intelectuais respondem a um inquérito. Se a sua missão é participar dos acontecimentos. Como não? Que será de nós, que somos as vozes da sociedade em transformação, portanto os seus juízes e guias, se deixarmos que outras forças influam e embarquem a marcha humana que começa? O inimigo está vivo e ainda age. [...]

É preciso, porém, que saibamos ocupar nosso lugar na história contemporânea. Num mundo que se dividiu num combate só, não há lugar para neutros ou anfíbios. Já se foi o tempo em que, sorrindo dos que lutava sem tréguas e muitas vezes sem esperança, os estetas se divertiam dizendo aos católicos que eram comunistas e aos estes que eram católicos. O papel do intelectual e do artista é tão importante hoje como o do guerreiro de primeira linha.<sup>216</sup>

A concepção de artista engajado expressa por Oswald na passagem é o fundamento geral do projeto de *Marco Zero*, tanto no sentido de ser o engajamento o pressuposto estético do romance quanto no de ser sua obra máxima, que o provaria como artista sério, comprometido e *também* esteticamente bem-sucedido.

### 3.2. A defesa da concepção engajada de artista, de arte e literatura

<sup>215</sup> ANDRADE, O. O caminho percorrido, p. 97.

<sup>216</sup> ANDRADE, O. O caminho percorrido, p. 99-100.

O ponto central de *Marco Zero*, como já mencionado, é que ele foi planejado e realizado sob uma concepção engajada de literatura e sob a concepção (praticada pelo escritor) de que o artista é um ser social, participante e que toma posição crítica frente aos problemas da sociedade capitalista. Essa concepção específica, que se manifesta em sua obra artística e em sua militância artístico-política, também está documentada em um conjunto de textos que ele publica durante as décadas de 1930 e 1940.<sup>217</sup>

“Elogio da pintura infeliz”, por exemplo, originalmente uma conferência realizada no II Salão de Maio de 1938, é um texto-chave para compreender a concepção de Oswald, que informou toda a sua obra artística das décadas de 1930 e 1940. Nas oito páginas da conferência escrita, Oswald analisa a trajetória da pintura desde a Renascença, traçando seu perfil histórico, tendo como fio condutor crítico a relação entre o artista e o corpo social. Considero o conteúdo da fala como uma espécie de poética do escritor paulistano nas duas décadas, válida para a pintura tanto como para literatura – para a arte, de modo geral. Como se sabe, Oswald era bastante heterodoxo na assimilação e transformação das técnicas artísticas das diversas artes, que conhecia em profundidade. Daí sua grande familiaridade com a pintura e com a história social das artes plásticas, expressa na conferência.

Dentro da análise histórica, estética e ideológica empreendida, Oswald chama de “pintura infeliz” a pintura de cavalete, criada pelo artista isolado, subjetivista, preso em seu mundo interior. Essa a arte burguesa, individualista, fechada nos salões, oposta à concepção que anima a produção do escritor paulistano no período, uma arte de esquerda, coletiva, pedagógica, popular, em tudo contrária à sociedade capitalista, ao individualismo atomizado a que são empurrados os sujeitos:

Duas consequências derivam desse apartamento de caminhos que faz do artista um ser oposto à sociedade. De um lado, ele se aperfeiçoa na luta e se refina na técnica, vai às mais aventurosas e livres experiências do quadro e do desenho. Não é à toa que é livre. De outro lado, ele encerra num psiquismo fechado e hostil que vem produzir no século XX as florações interiores das escolas atuais. O artista cria a *pintura*

---

<sup>217</sup> Os seis mais importantes são: de *Estética e política*, “Museu de arte moderna” (1931), “Elogio da pintura infeliz” (1938) e “O poeta e o trabalhador” (1945); de *Ponta de lança*, “Aspectos da pintura através de *Marco Zero*” (1944); de *Os dentes do dragão*, “Só o escritor interessado pode interessar” (1944), “Luiz Carlos Prestes, como acaba de vê-lo Oswald de Andrade” (1945).

Registro encontrado também em alguns textos dos anos 1950, como, por exemplo, “A última entrevista”, realizada pelo escritor Marcos Rey.

Sobre a militância político-partidária de Oswald, que aqui diferencio da artístico-política, ver a excelente dissertação de mestrado *Oswald de Andrade: da “deglutição antropofágica” à “revolução comunista”* (1923-1937), de Valdeci da Silva Cunha, e a tese de doutorado *O socialismo de Oswald de Andrade: cultura, política e tensões na modernidade de São Paulo na década de 1930*, de Marcio Luiz Carreri.

*infeliz*. Não podendo realizar-se na sua função harmônica de guia e mestre social nem explicar o ciclo que o repudia, nele se entumula e se analisa. Que podia realizar o artista com a sua pré-ciência intuitiva, com o seu sentimento de dignidade criadora, senão recusando-se a fazer o retrato apologético de uma sociedade de arrivistas e corsários garantidos pelo Estado?<sup>218</sup>

A partir da descrição histórica objetiva, Oswald chega ao argumento central da conferência: a defesa da concepção de artista enquanto indivíduo social, participante nos problemas políticos e sociais da realidade e cuja obra incorpore, sem menoscabo estético, uma postura crítica perante ao mundo. Nesses termos, a arte do futuro – que atuará como uma das armas na destruição da sociedade atual e terá papel pedagógico decisivo na construção da nova – é a arte participante, engajada, coletiva e popular:

É necessário que ele [o artista] tenha coragem de queimar a alma doente nascida das suas estufas artificiais, a fim de participar da nova era, que ele deixe esses passos de necrofilia em que se espasma, para voltar à ágora plástica e à arquitetura de um mundo verdadeiramente renovado. [...] Compete ao artista deixar agora os seus refúgios líricos e voltar à atmosfera que se anuncia felizmente menos opressiva do que há cem anos. Apesar das raivas agônicas com que o reino feroz do indivíduo ameaça sobreviver.

A concepção de arte endossada por Oswald na conferência advém em grande medida da experiência do Muralismo Mexicano, que inspira profundamente o projeto de *Marco Zero* e é situada pelo escritor na evolução histórica da pintura como exemplo concreto, já executado e exequível no Brasil, de arte social, no mais alto sentido do termo, isto é, engajada na transformação da sociedade por meio da educação artística, da popularização da arte e da inclusão das massas tanto no fazer artístico quanto no conteúdo dela:

Uma sociedade que se realiza no plano da ação e da solidariedade dispensa a cultura do drama. Mas a transformação social de uma época não pode dispensar a sua função moralista e educativa. Ela é feita hoje para largas massas humanas. O seu setor panegírico, o seu setor pedagógico, em que se exaltam os novos temas sociais, recebe também desde o século XIX as sugestões do novo ciclo. Podemos assinalar o aparecimento do povo na grande pintura com a contribuição de Henri Rousseau, o *douanier* de Paris. Mas ainda é o sentimento de domingo

---

<sup>218</sup> ANDRADE, Elogio da pintura infeliz, p. 148, grifos meus.

que surge. Com os pintores mexicanos aparece o sentimento do trabalho, a semana de quarenta horas.<sup>219</sup>

“Só o escritor interessado pode interessar”, entrevista concedida em 1944 ao jornal *Estado de Minas*, em Belo Horizonte, é talvez o documento que melhor registra as concepções do escritor paulistano no período. Estão presentes de maneira clara e enfática os pressupostos e o fundamento do projeto de *Marco Zero* e do romance: uma literatura interessada e pedagógico-popular, criação de um intelectual crítico. É o oposto exato da arte burguesa, indiferente à reflexão crítica e à transformação positiva dos problemas da realidade social. As palavras de Oswald são, também, mais uma intervenção no “debate” público sobre o seu lugar na cultura nacional, sobre ele ser ou não um *enfant-terrible*, ter ou não uma obra relevante etc.:

Tenho catorze anos de literatura interessada. Deixo de lado a revolução modernista de 22. Deixo também a Antropofagia que foi considerada o nosso primeiro movimento anti-imperialista. De 30 para cá, compareci no plenário da literatura nacional com a parte final d’*Os Condenados*, com o prefácio de *Serafim Ponte Grande*, com a peça *O Homem e o Cavalo*, que, entre outras, fez fechar o Teatro de Experiência, de Flávio de Carvalho, com *A Morta* e *O Rei da Vela* e finalmente com o primeiro volume do romance *Marco Zero* intitulado *A Revolução Melancólica*. [...].

Nessa carta eu repetia a frase de Huxley: ‘Devemos transformar a propaganda em arte’, e acentuava a dupla missão do escritor – lutar sem esquecer de suas responsabilidades de intelectual. Acreditava, como hoje, que os escritores mais altos podem atingir o povo. ‘Descrer da capacidade de compreensão da massa é descrer do próprio progresso revolucionário’.

Tenho dito.<sup>220</sup>

Em 1945, ano de lançamento de *Chão*, segundo volume de *Marco Zero*, Oswald escreve “O poeta e o trabalhador”, originalmente uma homenagem prestada ao poeta comunista Pablo Neruda por ocasião de sua ida a São Paulo. Trata-se de outro importante registro histórico do pensamento do escritor paulistano nas décadas de 1930 e 1940, que demonstra o espírito que anima toda a sua produção do período, inclusive *Marco Zero*. Nas palavras do escritor paulistano:

O intelectual faz apenas o seu dever oferecendo ao proletário as suas riquezas culturais e as suas experiências vital e poética.

<sup>219</sup> ANDRADE, Elogio da pintura infeliz, p. 152, grifos meus. Já em 1931, em “Museu de arte moderna”, em *Estética e política*, Oswald mencionava os mexicanos como vanguarda das artes plásticas na América, exaltando Siqueiros, Orozco e Rivera.

<sup>220</sup> ANDRADE, O. Só o escritor interessado pode interessar, p. 88-89.

Neruda representa outra coisa, representa a luta, a luta pelo povo, a luta ao lado do povo. E, como Prestes, a poesia de hoje só tem um compromisso, o compromisso com o povo. [...].  
 A cultura só tem um destino, unificar-se como expressão do proletariado. [...]  
 Ele [Picasso] compreendeu que, isolados, o intelectual ou o artista tendem a perecer. Eles só podem marchar com os trabalhadores.<sup>221</sup>

O já mencionado contato de Oswald de Andrade com as ideias estéticas e políticas do Muralismo Mexicano também é um aspecto essencial e determinante para a compreensão dos significados históricos e estéticos fundamentais envolvidos no projeto de *Marco Zero*. É notável que o materialismo do escritor paulistano se articula de maneira muito profícua à ideia de arte e do papel do artista na sociedade defendida pelo movimento mexicano. Em agosto de 1944, um ano antes do lançamento de *Chão*, Oswald pronuncia, a convite da *American Contemporary Arts*, a conferência “Aspectos da pintura através de Marco Zero”, que em 1945 foi publicada no livro *Ponta de lança*, organizado pelo próprio escritor. Trata-se de um documento revelador de como a relação estético-ideológica entre Oswald e o movimento mexicano foi estruturante do projeto e da escrita de *Marco Zero*.

A conferência é aberta com a descrição de um debate que ocorre (em *Chão*, àquela altura ainda em processo de escrita) entre dois personagens de *Marco Zero* no ano de 1934. Um defende, nos termos de Oswald, “o modernismo sem compromisso, o modernismo estético, polêmico e negativista”, enquanto o outro, o modernismo social, consequente e engajado. A divergência entre os personagens é ensejada, como afirma o escritor, pela passagem do muralista David Alfaro Siqueiros<sup>222</sup> pelo Brasil: “Justamente por essa época, creio que em 34, passava por São Paulo um dos mestres da pintura mexicana. David Alfaro Siqueiros. Ele veio realizar no Clube dos Artistas Modernos, uma conferência a que todos assistimos e nela lançou a primeira dissensão séria que viria a perturbar a unidade da ofensiva modernista”.<sup>223</sup> Diga-se de passagem que o trecho citado articula os problemas vividos por Oswald nos anos 1930 e 1940, qual seja, a

<sup>221</sup> ANDRADE, O. O poeta e o trabalhador, p. 86-87.

<sup>222</sup> Lembre-se que Siqueiros foi, junto com Diego Rivera, militante do Partido Comunista Mexicano, além de ter combatido contra as tropas fascistas de Franco na Guerra Civil Espanhola (1936-1939). Tratava-se, portanto, de um artista-militante, cuja *práxis* era orgânica, assim como a de Oswald. Vale citar, aqui, uma passagem do No “Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos Pintores y Escultores (SOTPE)”, de 1924, em que Siqueiros defende a concepção de arte como propaganda ideológica, transformando a arte burguesa, para ele “uma manifestação de masturbação individualista”, em “uma finalidade de beleza para todos, de educação e de combate”. Trata-se, para o Muralismo Mexicano, nas palavras de Siqueiros, de uma “luta social e estético-educativa”.

<sup>223</sup> ANDRADE, O. Aspectos da pintura através de Marco Zero, p. 103-104.

dissolução do grupo modernista devido a divergências estéticas e ideológicas e as consequências do rumo à esquerda tomado por ele em sua obra e vida.

A cena de *Marco Zero* enseja uma discussão estético-política levada a cabo por Oswald, que, criticando o modernismo estético (brasileiro e estrangeiro), defende a “necessidade cada vez maior de se dar um sentido social e político às artes contemporâneas”.<sup>224</sup> Essa necessidade, naturalmente, decorre do contexto histórico de Segunda Guerra e de luta contra o nazi-fascismo em todo o mundo, contexto de que o artista conseqüente deveria dar notícia e luta em que deveria se engajar da forma como lhe fosse possível, a começar por sua arte.

É muito claro na exposição de Oswald que o Muralismo Mexicano é tido em alta conta por ele, que considera os pintores uma elevada expressão da arte social, coletiva e participante, preceitos artísticos e ideológicos que incorpora profundamente em sua *práxis* e mobiliza na concepção e composição de *Marco Zero*. A passagem que cito a seguir é extremamente importante por se tratar de uma afirmação categórica do escritor (talvez a única de que se tenha registro textual) acerca do afresco, tal qual utilizado pelo Muralismo Mexicano. O afresco é, para ele, a forma estética ideal para a representação artística daquele momento histórico, mais que isso, a única capaz de atender às necessidades estéticas e políticas impostas pela realidade. Oswald explica, assim, o fundamento principal de *Marco Zero*, o porquê de ter escolhido o afresco como forma artística de seu romance cíclico, as motivações estéticas e históricas para a escolha:

É que a pintura mexicana procurava o afresco. Do mural primitivo e renascentista, ela [a pintura] descera no século XVI, para o cavalete. Agora a tendência era oposta. A época mostrava-se de novo monumental e coletivista. *Só o afresco pode satisfazer as suas necessidades estéticas e políticas.* [...]

Que queria dizer tudo isso senão que o mundo mudava, que a história mudava, que os semáforos que são os artistas, os poetas e os escritores em geral, anunciavam a derrocada de um ciclo e plantavam o marco de uma idade nova?.<sup>225</sup>

O Muralismo Mexicano representa, para Oswald, mais do que um movimento estético-político, o florescimento concreto de uma arte social, engajada e popular numa sociedade nova, fruto do triunfo da Revolução Mexicana. Talvez forçando um pouco a nota, possa-se dizer que, no contexto dos anos 1930 no Brasil, quando parte da esquerda

<sup>224</sup> ANDRADE, O. Aspectos da pintura através de Marco Zero, p. 106.

<sup>225</sup> ANDRADE, O. Aspectos da pintura através de Marco Zero, p. 106-107, grifos meus.



(incluindo o escritor) acreditava nas possibilidades reais de uma revolução proletária, a Revolução Mexicana tenha sido uma forte inspiração histórica também para o escritor paulistano, uma vez que o evento histórico possuía grande importância no contexto latino-americano do período, por representar, como explica a historiadora Natally Dias, “a derrubada de toda uma velha ordem oligárquica e o anúncio de novos tempos, nos quais as massa populares não poderiam ficar à margem do jogo político”.<sup>226</sup>

Feita aqui a necessária contextualização do projeto de *Marco Zero*, no próximo capítulo analisarei o romance, buscando estudar a conformação entre o estilo vanguardista construído (fusão das linguagens literária, plástica e cinematográfica) e a matéria histórica dramatizada, procurando demonstrar, desse modo, como a modernização conservadora é dramatizada, como o subdesenvolvimento é explorado criticamente enquanto problema social, em suas implicações concretas. Em outras palavras, trata-se de analisar em *Marco Zero* o realismo de Oswald de Andrade, o que envolve – para além de especificar as técnicas vanguardistas utilizadas, tarefa em certos momentos difícil, tamanha transformação a que são submetidas – estudar como se tornaram forma artística, isto é, como foram conformadas a uma lógica de interpretação da realidade brasileira.

---

<sup>226</sup> DIAS, N. O México como ligação, p. 55.

## 4. O REALISMO DE *MARCO ZERO* E OS IMPASSES DA MODERNIZAÇÃO NOS ANOS 30

### 4.1. Das origens a *Marco Zero*: o percurso de desenvolvimento do romance vanguardista de Oswald de Andrade

O romance e a novela têm um maravilhoso privilégio de maleabilidade. Adaptam-se a todas as naturezas, abrangem todos os assuntos, e visam à sua maneira diferentes objetivos. [...] O romance, que ocupa um lugar tão importante ao lado do poema e da história, é um gênero bastardo cujo domínio é verdadeiramente sem limites. Como muitos outros bastardos, é uma criança animada do destino a quem tudo corre bem. Não sofre outros inconvenientes e não conhece outros perigos a não ser a sua infinita liberdade.

Charles Baudelaire<sup>227</sup>

Oswald de Andrade tinha, desde muito cedo, consciência acerca da “infinita liberdade” do gênero romance. Tanto é assim que inicia em 1915, sete anos antes da Semana de Arte Moderna, seus experimentos estéticos com a forma literária, incorporando à técnica narrativa procedimentos cubistas, futuristas e cinematográficos, com o objetivo de imprimir em sua prosa, através da síntese e da simultaneidade, a velocidade condizente com o ritmo da vida moderna. Isso deveria se traduzir formalmente, para Oswald, em um romance em tudo oposto às tradições do ilusionismo naturalista – para o qual “Quadro de carneiros que não fosse lã mesmo, não prestava” –, que incorporasse uma poética vanguardista nos termos do que alguns anos depois aparece no “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”.<sup>228</sup> Como todos sabem, seu ímpeto de renovação, que passa então a ganhar forma artística, começara a se formar ainda em 1912, quando conhece a Europa e entra em contato com as ideias da vanguarda, inicialmente do Futurismo italiano.

Como será demonstrado nesta seção, foi longo e trabalhoso o caminho do escritor até chegar à concepção e elaboração de *Marco Zero*. Observando esse percurso, desde as suas origens, situa-se corretamente o romance mural dentro da obra romanesca do autor,

<sup>227</sup> BAUDELAIRE, C. apud AGUIAR E SILVA, V. M. *A estrutura do romance*, p. 19-20.

<sup>228</sup> ANDRADE, O. Manifesto da Poesia Pau-Brasil, p. 7.

compreendendo-o como resultado particular de um acúmulo estético construído nos cinco livros anteriores. Ao contrário do que via de regra fizeram a crítica e a historiografia literárias, isolando arbitrariamente *Memórias Sentimentais de João Miramar* e *Serafim Ponte Grande* do restante da ficção de Oswald, tratando-os como acontecimentos extraordinários, surgidos num rompante de genialidade do autor, e os demais como “desvio” de rota ou obras “menores”, é mais coerente buscar compreender o processo de evolução do romance vanguardista oswaldiano.<sup>229</sup> A partir daí, percebe-se sobretudo a inter-relação formal entre as obras, em suas continuidades e descontinuidades, chegando-se a uma visão de conjunto orgânico, difícil de enxergar apartando-as umas das outras.

Dando início ao que Maria Eugenia Boaventura chama de “percurso de modernização da prosa brasileira”,<sup>230</sup> Oswald planeja e redige parte das *Memórias Sentimentais de João Miramar* em 1915, trabalhando por mais oito anos na escrita, reescrita, montagem e remontagem do livro, que só vem a público em 1924. Entre 1917 e 1921, simultaneamente ao projeto de *Miramar*, escreve *A Trilogia do Exílio* (*Alma*, *A Estrela de Absinto*, *A Escada*), volumes publicados respectivamente em 1922, 1927 e 1934, com algumas modificações no texto, mas nada formalmente muito significativo. Já de 1923 a 1926, escreve *Serafim Ponte Grande*, modificado ao longo dos anos e publicado apenas em 1933.

Na Semana de 22, Oswald lê fragmentos inéditos de dois volumes da *Trilogia*, apresentando ao público os primeiros esboços do romance modernista.<sup>231</sup> Alguns meses depois publica o primeiro volume, *Alma*, sob o nome de *Os Condenados*. *Alma* já demonstra sérias tentativas de inovar em termos estilísticos e estruturais, diferenciando-se da literatura em curso no panorama nacional. A novidade e o rompimento trazidos pelo romance o colocaram em evidência, suscitando reações opostas no meio intelectual. Se, por um lado, a crítica tradicional ficou perplexa, reagindo de maneira mais conservadora, as experiências estéticas presentes em *Alma* foram motivo de entusiasmo para intelectuais

---

<sup>229</sup> O único que procedeu dessa forma foi Antonio Candido, no ensaio “Estouro e Libertação” (1945), que inspira esta tese e com o qual travo constante diálogo.

A busca pela compreensão do processo de evolução do romance vanguardista Oswaldiano se fará, aqui, em função de *Marco Zero*, captando os aspectos essenciais do percurso até sua síntese dialética no romance mural. Portanto, sem uma exposição detida e pormenorizada de cada etapa.

<sup>230</sup> BOAVENTURA, M. E. Por que uma edição crítica dos romances oswaldiano?, p. 1. A crítica faz essa afirmação, como explicado em seu artigo, no contexto de seu projeto de uma edição crítica dos romances de Oswald – o que infelizmente acabou não acontecendo. Ela afirma, ainda, que no andamento da pesquisa foi possível confirmar a “interferência dos romances *Miramar* e *Serafim* na formação da moderna narrativa ficcional” (p. 5) no Brasil. Grifos meus.

<sup>231</sup> Cf. ANDRADE, O. O modernismo, p. 125-126.

como Carlos Drummond de Andrade, Cândido Mota Filho, Monteiro Lobato, Antônio Carlos Couto de Barros, Mário de Andrade, Tristão de Athayde, dentre outros.<sup>232</sup>

Oswald já tenta colocar em prática na composição uma estrutura inovadora, que busca a síntese (ainda oscilando bastante entre blocos narrativos menores e outros, maiores), o ritmo mais dinâmico da narrativa (com a transição entre os blocos e capítulos feita de maneira acelerada, por meio de espaços em branco na página, sem uma ligação evidente entre as partes), a exposição fragmentária (que altera a ordem de exposição lógica e linear dos acontecimentos no enredo tradicional) e a simultaneidade entre os vários acontecimentos a se desenrolarem no enredo. Veja-se, a título de exemplo, uma das sequências narrativas de *Alma* (1922):

A vizinha redonda da frente, que costurava com as filhas e tinha, em letras pretas, um cartaz na janela: Faz-se *point à jour e trou-trou*, chamou-a no começo caricioso da noite e perguntou-lhe se não precisava de um *manteau* e de um *renard*.

Num divã, Alma suplicava ao lado de Mauro. Ele permanecia impassível, fumando.

– Que bom ter um filhinho, um filhinho teu! Deixa-o viver...

– Tens certeza de que é meu?

– De quem pode ser?

Erguera-se muito séria; deitou de novo a cabeça e ficou quieta.

– Não custa nada – disse ele. – Conheço uma italiana que faz isso.

– Não quero, não quero, Mauro.

– Mas eu quero.

Houve um silêncio.

– Eu morro disso – murmurou Alma num pressentimento.

E Mauro disse:

– Se morresse!

Mauro deu-lhe a mão, fê-la levantar-se, depois de um instante. No leito, ficaram coágulos quase negros de sangue.

Encostada a ele, Alma saiu cambaleante e sorrindo. Tinha um medo enorme de que o avô soubesse.

Quase morrera. Passou uma semana trágica num quarto de d. Rosaura, que a tratou.

As outras foram visitá-la. Contavam-lhes as vidas iguais e os amores iguais. Todas tinham um homem adunco que as espancava e lhes tirava o dinheiro precioso. E falando de Mauro, todas lhe diziam, encordoando os pulsos raquíticos:

– Se fosse comigo!

---

<sup>232</sup> Cf. BRITO, M. S. O aluno de romance Oswald de Andrade, p. 10-12;15-17.

O velho avô permaneceu dias e noites na fogueira acesa dos seus nervos. Fungava no leito, pensando na desaparecida. O cão, sobre o tapete desfiado, sonambulava antigas caçadas de ratos.<sup>233</sup>

Como é visível na passagem citada, e nos termos do que afirmou o crítico Mário da Silva Brito, *Alma* não só abre o caminho para o romance fragmentário no Brasil (que tem em Oswald seu pioneiro e mais notório cultor), mas também é o gérmen dos romances-invenções *Miramar* e *Serafim*, experiências que levam ao extremo os experimentos estéticos realizados no primeiro volume da *Trilogia*.<sup>234</sup> Note-se, a esse propósito, que tanto a recepção crítica de *Alma* quando de seu lançamento como a leitura comparativa do volume – e do restante da *Trilogia* – com o “Par” demonstram a fragilidade do juízo de que a *Trilogia* é formalmente conservadora e não experimental. Esse juízo foi ganhando força na crítica após a publicação de *Miramar* (1924) e posteriormente a de *Serafim* (1933), elevados então a modelo por excelência de romance experimental e a “régua” para dividir os romances oswaldianos entre experimentais e não experimentais.<sup>235</sup>

*Memórias Sentimentais de João Miramar* tem uma longa história desde a sua concepção até ser publicado. Um ano após o início da redação, em 1916, Oswald já publicava em jornais e revistas trechos do futuro romance, o que se repetiu em 1919, quando publica três capítulos inteiros em outra revista. Ao mesmo tempo em que ia compondo as *Memórias Sentimentais*, o escritor trabalhava nos romances da *Trilogia*, experimentando em ambos os projetos os procedimentos e técnicas vanguardistas que cada vez mais incorporava e depurava. Como lembra Antonio Candido, “embora estes [*Trilogia*] pareçam mais antigos [do que *Miramar*] pelo preciosismo, os processos gerais de composição têm um molde comum: estilo baseado no choque (das imagens, das surpresas, das sonoridades), formando blocos curtos e às vezes simples frases que se vão justapondo de maneira descontínua, numa quebra total das sequências corridas e compactas da tradição realista”.<sup>236</sup>

A composição concomitante explica por que os primeiros esboços de *Miramar* eram experimentos menos radicais do que os encontrados na versão final, publicada em

<sup>233</sup> ANDRADE, O. *Os Condenados*: a trilogia do exílio, p. 75-76.

<sup>234</sup> BRITO, M. S. O aluno de romance Oswald de Andrade, p. 17.

<sup>235</sup> Cf. discussão feita no primeiro capítulo desta tese.

<sup>236</sup> CANDIDO, A. Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade, p. 54.

1924.<sup>237</sup> Até 1922, quando publica o primeiro volume da *Trilogia*, tudo indica que *Miramar* ainda se assemelhava mais a essas obras. O grande salto modernizante do romance, que resultou no texto efetivamente publicado e o distanciou da *Trilogia* pela exacerbação da radicalidade formal, foi dado durante o ano de 1923, que Oswald passou em Paris, onde redigiu a versão final. Os procedimentos foram levados ao extremo da radicalização, produzindo uma recepção crítica elogiosa e entusiasmada com o resultado das inovações formais, que àquela altura já se podia dizer que significavam a modernização da forma romanesca no Brasil:

*Memórias Sentimentais de João Miramar*, além de ser um dos maiores livros da nossa literatura, é uma tentativa seríssima de estilo e narrativa, ao mesmo tempo que um primeiro esboço de sátira social. [...] *Miramar* é um humorista *pince-sans-rire* que (como se diria naquele tempo) procura *kodakar* a vida imperturbavelmente, por meio de uma linguagem sintética e fulgurante, cheia de soldas arrojadas, de uma concisão lapidar. Graças a esta linguagem viva e expressiva, apoiada em elipses e subentendidos, Oswald de Andrade consegue quase operar uma fusão da prosa com a poesia.<sup>238</sup>

Os 163 fragmentos do romance comprovam o juízo de Antonio Candido acerca da linguagem extremamente concisa, sintética e expressiva forjada por Oswald em *Miramar*, como demonstram as passagens abaixo citadas, em que se pode ver a especificidade da construção. Em apenas duas páginas – as primeiras – encontram-se quatro fragmentos concisos, que funcionam na estrutura do romance como brevíssimos capítulos em forma de *flashes*, através dos quais o leitor vai acompanhando vertiginosamente a narrativa e reconstituindo mentalmente a aparente ausência de articulação entre as partes e o todo ao longo da obra:

## 1. O PENSIEROSO

Jardim desencanto  
O dever e procissões com pálios

---

<sup>237</sup> BOAVENTURA, M. E. Por que uma edição crítica dos romances oswaldiano?, p. 2.

<sup>238</sup> CANDIDO, A. Estouro e Libertação, p. 19-20. Clássicos dentro da fortuna crítica da obra de Oswald de Andrade, cf. os estudos *A prova vanguardista na literatura brasileira: Oswald de Andrade*, de Kenneth Jackson; “Estilística Miramarina” e “Miramar na Mira”, de Haroldo de Campos; além, ainda, do já mencionado neste capítulo “Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade”, de Antonio Candido. Destaca-se, ainda, o excelente estudo de João Hernesto Weber, “Modernismo, dependência e *Memórias Sentimentais de João Miramar*, de Oswald de Andrade”, em que ele afirma: “Oswald, com *Memórias sentimentais...*, joga o romance brasileiro nas águas da revolução estética em pleno curso na Europa, incorporando ao romance brasileiro a desordenação estrutural, a elaboração linguística, a ‘pesquisa estética’ que caracterizava, nos anos 20, a literatura europeia”. p. 80.

E cônegos  
 Lá fora  
 E um circo vago e sem mistério  
 Urbanos apitando nas noites cheias  
 Mamãe chamava-me e conduzia-me para dentro do oratório de  
 mãos grudadas.

– O Anjo do Senhor anunciou à Maria que estava para ser a mãe  
 de Deus.

Vacilava o morrão do azeite bojudo em cima do copo.  
 Um manequim esquecido vermelhava.

– Senhor convosco, bendita sois entre as mulheres, as mulheres  
 não têm pernas, são como o manequim de mamãe até embaixo. Para  
 que pernas nas mulheres, amém.

## 2. ÉDEN

A cidade de São Paulo na América do Sul não era um livro que  
 tinha cara de bichos esquisitos e animais de história.

Apenas nas noites dos verões dos serões de grilos armavam  
 campo aviatório com os berros do invencível São Bento as baratas  
 torvas da sala de jantar.

## 3. GARE DO INFINITO

Papai estava doente na cama e vinha um carro e um homem e o  
 carro ficava esperando no jardim.

Levaram-me para uma casa velha que fazia doces e nos mudamos  
 para a sala do quintal onde tinha uma figueira na janela

No desabar do jantar noturno a voz toda preta de mamãe ia me  
 buscar para a reza do Anjo que carregou meu pai.

## 4. GATUNOS DE CRIANÇAS

O circo era um balão aceso com música e pastéis na entrada.

E funâmbulos cavalos palhaços desfiaram desarticulações  
 risadas para meu trono de pau com gente em redor.

Gostei muito da terra da Goiabada e tive inveja da vontade de ter  
 sido roubado pelos ciganos.<sup>239</sup>

*Serafim Ponte Grande*, assim como as *Memórias Sentimentais de João Miramar*,  
 passa por um percurso de grandes modificações e de radicalização formal. Iniciada sua  
 redação em 1923, em 1924 já havia uma primeira versão do romance.<sup>240</sup> Nesse mesmo  
 ano, Oswald faz uma leitura de trechos inéditos na residência do amigo Paulo Prado e  
 segue, de 1925 a 1927, com a publicação de passagens inéditas do romance –

<sup>239</sup> ANDRADE, O. *Memórias sentimentais de João Miramar*. 4. ed.; *Serafim Ponte Grande*. 3. ed. Obras  
 completas II, p. 13-15.

<sup>240</sup> BOAVENTURA, M. E. Por que uma edição crítica dos romances oswaldiano?, p. 3.

respectivamente o primeiro prefácio (depois substituído pelo prefácio autocrítico) e os capítulos “Do Meridiano de Greenwich” e “Os esplendores do Oriente”. Segundo conta quem leu o mesmo capítulo publicado em 1925 e no livro em 1933 (“Do Meridiano de Greenwich”), houve um extraordinário progresso de Oswald na conquista de um estilo próprio e moderno, demonstrando, como no caso de *Miramar*, que a modernidade atingida pelo escritor não surgiu de uma “inspiração” (num sentido subjetivista e romântico), mas sim foi resultado de um longo processo de trabalho e aprendizado.<sup>241</sup>

*Serafim Ponte Grande* apresenta um nível de radicalidade formal experimentalista muito mais elevado do que o encontrado nas *Memórias sentimentais de João Miramar*. Partindo de uma base expressiva constituída no romance de 1924, Oswald exacerba todos os seus processos de elaboração. Além de atingir um grau de fragmentação da composição que leva quase ao limite a descontinuidade e a elipse, o escritor empreende uma inusitada colagem crítica que consiste na justaposição de cartas, diálogos, poesia e teatro em vários dos fragmentos da obra.<sup>242</sup> Por toda a inovação que trazia ao gênero romance, *Serafim* é caracterizado por Haroldo de Campos como:

[...] uma dessas obras que põem em xeque a ideia tradicional de gênero e obra literária, para nos propor um novo conceito de livro e de leitura. Nas *Memórias Sentimentais de João Miramar* [...], Oswald já fizera esta experiência de limites, abolindo as fronteiras entre poesia e prosa. Agora ele a radicaliza numa outra dimensão, utilizando-se das conquistas estilísticas anteriores, mas entrando mais fundo [...] na desarticulação da forma romanesca tradicional.<sup>243</sup>

Vejam-se as passagens abaixo a título de exemplo. O primeiro dos fragmentos do romance – classificados por Alfredo Bosi como “capítulos-relâmpago”, “capítulos-instantes”<sup>244</sup> – é um conciso recitativo. A própria disposição do texto na página é montada de modo bastante peculiar. O título “Recitativo” aparece sozinho em uma página, seguida por outra, totalmente em branco. Só na terceira página consta o fragmento correspondente ao conteúdo propriamente dito do capítulo:

A paisagem desta capital apodrece. Apareço ao leitor.

<sup>241</sup> Idem, p. 4.

<sup>242</sup> CANDIDO, A. Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade, p. 55. Para uma análise detida dos procedimentos formais do romance, cf. o estudo “Serafim, um grande não-livro”, de Haroldo de Campos, além do já mencionado livro de Kenneth Jackson, sobre a prosa vanguardista de Oswald de Andrade. JACKSON, K. *A prova vanguardista na literatura brasileira: Oswald de Andrade*, p. 71.

<sup>243</sup> CAMPOS, H. *Serafim, um grande não-livro*, p. 102.

<sup>244</sup> BOSI, A. *História concisa da Literatura Brasileira*, p. 404.



Pelotari. Personagem através de uma vidraça. De capa de Borracha e galochas. Foram alguns militares que transformaram a minha vida. Glória dos batizados! Lá fora, quando secar a chuva, haverá o sol.

Esse brevíssimo capítulo é sucedido por “Alpendre”, que, composto por apenas dois curtos versos, o supera em termos de brevidade e concisão:

### Alpendre

Passarinho avuô  
Foi s’imbora

Nas seis páginas seguintes, a estrutura se fragmenta e desarticula ao extremo, com as vertiginosas e inusitadas justaposições de tipos diversos de textos: poemas, diálogos e até uma micropeça teatral de duas páginas chamada “Vacina obrigatória”. Veja-se apenas a primeira página dessa sequência, em que estão dispostos dois (de um total de sete) capítulos-fragmentos:

#### Primeiro Contato de Serafim e a Malícia

A – e – i – o – u  
Ba – Be – Bi – Bo – Bu  
Ca – Ce – Ci – Co – Cu

#### 20 Anos Depois

– Apresento-lhe a palavra “bonificação”  
– Muito prazer...<sup>245</sup>

Nos breves exemplos dos cinco primeiros romances de Oswald de Andrade, como demonstrado, é visível a existência de um processo gradativo e crescente de fragmentação da estrutura romanesca, a partir de uma elevada descontinuidade, engendrada pela elipse, pelo corte e pela montagem de fragmentos, o que altera profundamente a feição do gênero. Oswald atinge um patamar em que já se pode dizer que houve a libertação do

---

<sup>245</sup> As três passagens citadas são de ANDRADE, O. *Memórias sentimentais de João Miramar*. 4. ed.; *Serafim Ponte Grande*. 3. ed. Obras completas II, respectivamente p. 137, 139, 141.

romance de sua forma tradicional, de matriz épica, com uma narrativa linear e uma ordem lógica e progressiva de exposição dos acontecimentos do enredo. Estava criado um tipo de romance moderno e modernista. Em 1933, quando começa a planejar e conceber *Marco Zero*, o escritor paulistano já é dono de uma vasta experiência no campo do romance vanguardista. As conquistas estéticas essenciais dos romances anteriores – que permitem chamá-los de vanguardistas – estão presentes em *Marco Zero*, mas adaptadas às necessidades da obra, configuradas com outros propósitos, e antropofagicamente mescladas a outros procedimentos e técnicas artísticas.

Como bem lembra Mário da Silva Brito, “nunca se deve esquecer que Oswald quebra sempre a rotina das estruturas de composição, das concepções e conceitos estéticos vigentes, das formas e regras pré-fixadas ou pacificamente aceitas”,<sup>246</sup> e isso vale sobretudo para sua própria obra. Não faz sentido, por isso, buscar em *Marco Zero* a mesma utilização das técnicas coincidentes (sobretudo as dos romances-invenções), o que não será encontrado, mas sim tentar compreender como foram empregadas na construção da lógica interna da obra, obviamente particular e distinta dos cinco romances anteriores. Ter em mente o percurso de criação de um romance vanguardista por Oswald é importante para compreender as continuidades das descontinuidades formais, a evolução encadeada e dialética existente nesse processo, e sobretudo como o conteúdo concreto determina a forma estética. Isto é, trata-se de perceber como a matéria histórica transforma o emprego de um procedimento artístico, que pode aparecer diferente em outra obra, determinando as próprias escolhas dos procedimentos adequados à sua representação.

Meu objetivo, ao expor essa evolução, é chamar atenção para a continuidade formal existente na ficção de Oswald, o que não é uma mera repetição ou rotinização de técnicas e procedimentos. Trata-se do resultado de uma pesquisa estética constante, marca dos melhores modernistas e prática que acompanhou o escritor paulistano por toda a sua carreira, inclusive nos outros gêneros literários cultivados, resultando em obras hoje reconhecidas pelo seu alto valor estético. Com *Marco Zero*, há uma mudança qualitativa no vanguardismo de Oswald, que eleva sua obra – e a si mesmo enquanto artista – de vanguarda estética ao patamar de vanguarda engajada na transformação social e política. Como será demonstrado na seção seguinte, *Marco Zero* é, por isso, não apenas vanguardista pelo experimentalismo e pela inovação formal que traz, mas também e

---

<sup>246</sup> BRITO, M. S. As metamorfoses de Oswald de Andrade, p. 35.

sobretudo pelo significado social e político desse vanguardismo, por recuperar o sentido concreto e histórico da vanguarda.<sup>247</sup>

#### 4.2. Questões de Forma em *Marco Zero*: vanguarda e engajamento

O que importa não é, portanto, a experiência subjetiva, por mais sincera que seja, de se sentir como escritor de vanguarda e se esforçar por marchar à cabeça da evolução artística, nem também ter sido o primeiro a introduzir inovações técnicas, por mais ofuscantes que tenham sido – o que importa é antes o *conteúdo social e humano do vanguardismo*, a amplitude, a profundidade e a verdade daquilo que é ‘profeticamente antecipado’.

György Lukács<sup>248</sup>

A poética de *Marco Zero* é uma poética realista, isto é, que procura apanhar o processo histórico em movimento, com suas contradições e impasses. Nada tem que ver, portanto, com o sentido banalizado do termo, ligado ao naturalismo. O sentido que aqui procuro determinar está no ensaio “Posição do narrador no romance contemporâneo” (1954). Quando, refletindo sobre as transformações formais do romance moderno e sua renúncia ao ilusionismo da representação que se quer imediata, Adorno diz que “se o romance quiser permanecer fiel à sua herança realista e dizer como realmente as coisas são, então ele precisa renunciar a um realismo que, na medida em que reproduz a fachada, apenas auxilia na produção do engodo”,<sup>249</sup> ele descreve perfeitamente o tipo de realismo que constitui a poética de *Marco Zero*. Trata-se da busca por um realismo profundo, que,

---

<sup>247</sup> Como demonstra Renato Pogglioli, em *Teoria da arte de vanguarda*, antes de ser aplicado em sentido figurado à arte, no século XIX, o termo vanguarda designava a vanguarda revolucionária e radical, a luta social na França revolucionária das primeiras décadas daquele século – até 1848. Naquele período, a arte era instrumento de ação, reforma social e agitação política, entendida enquanto expressão da sociedade, manifestação das tendências sociais mais avançadas, antecipadora e reveladora nesse sentido. Em suas origens a imagem da vanguarda permaneceu subordinada, inclusive na esfera da arte, aos ideais de um radicalismo político, e não simplesmente cultural. Só por volta de 1871, após a repressão e o desmantelamento da Comuna de Paris, a vanguarda surge com um segundo sentido figurado, e passa-se a usar a expressão “vanguarda artística e literária”. Após 1880, aprofunda-se o seu sentido formalista, e o termo vanguarda torna-se sinônimo de vanguarda artística, de modo que a noção política e social, anteriormente nele contida enquanto forma histórica, torna-se exclusivo de uso daqueles que permaneciam fiéis ao ideal revolucionário ou subversivo. POGGLIOLI, Renato. El concepto de vanguardia, p. 17-30. Sobre o engajamento de Oswald, cf. o subcapítulo 2.3 desta tese, “Consciência do subdesenvolvimento e negatividade artística”, p. 71-72.

<sup>248</sup> LUKÁCS, G. Trata-se do realismo!, p. 55-56.

<sup>249</sup> ADORNO, T. Posição do narrador no romance contemporâneo, p. 57.

construído a partir de uma poética vanguardista, quer dizer como realmente as coisas são – não por meio da ilusão de imediatismo naturalista, mas captando criticamente o essencial do processo histórico brasileiro do início dos anos de 1930 e dando forma artística a essa matéria.

O tipo de representação da realidade que está presente em *Marco Zero* faz com que formalmente ele seja distinto dos demais romances de Oswald, embora utilize algumas das mesmas técnicas. Trata-se de uma representação da realidade mais ostensiva, em que os eventos históricos são mais palpáveis, mais encadeados e têm um fio condutor mais evidente, o que resulta em uma forma mais épica, menos fragmentária do que a das *Memórias Sentimentais de João Miramar* ou, ainda mais, a de *Serafim Ponte Grande*, e mesmo da *Trilogia*. O fato de se tratar de um romance mural, que nos dizeres de Oswald tende ao afresco social, determina a maior diferença estrutural em relação ao restante de sua ficção.<sup>250</sup> O afresco social do Muralismo Mexicano, com todas as suas implicações estéticas, ideológicas e históricas, foi um recurso artístico que permitiu ao escritor paulistano realizar em *Marco Zero* uma representação do processo social brasileiro que buscava configurar artisticamente, conferindo profundidade histórica ao romance e garantindo a continuidade necessária à exposição diacrônica da realidade.<sup>251</sup> À arquitetura de *Marco Zero* são incorporados de modo particular os principais ditames presentes na poética do Muralismo Mexicano.

Os murais dos pintores mexicanos, sobretudo de Diego Rivera, David Alfáros Siqueiros e José Clemente Orozco, “los tres grandes”, possuíam como características essenciais a monumentalidade histórica da representação, uma forma épica cuja formalização, por seu objetivo pedagógico e de arte pública, era mais mimética e figurativa.<sup>252</sup> A grandiosidade da figuração realizava formalmente o caráter de arte nacional-popular, já que permitia a exposição crítica da história local por meio do conhecimento profundo do passado mexicano e da reflexão sobre como o passado

---

<sup>250</sup> “Marco Zero tende ao afresco social. É uma tentativa de romance mural”, nota de *Marco Zero I*, p. 280.

<sup>251</sup> Trata-se de uma continuidade não linear, uma continuidade apenas no sentido do processo histórico que reconstrói artisticamente.

<sup>252</sup> O afresco “Epopéya del pueblo mexicano” (1929-1935), de Diego Rivera, talvez seja o melhor exemplo dessa representação épica, monumental, da história nacional realizada pelos Muralistas Mexicanos. Com seus 276 metros quadrados, dentro do Palácio Nacional do México, o mural representa de forma cíclica, em suas três partes, o desenvolvimento histórico do México numa perspectiva de longa duração histórica, desde o período pré-hispânico, passando pela invasão europeia e colonização, pela Revolução, até chegar ao presente de 1930. Outros exemplos são os ciclos “Visão política do povo mexicano” (1928) e “Cântico à terra – a revolução social” (1926-1927), de Rivera, o ciclo “A rebelião do homem” (1936), de Orozco, e mesmo o mural “Retrato da burguesia” (1939-1940), de Siqueiros, cuja duração histórica é menor, mas não menos profunda.

engendrou o presente. Essa representação, por sua vez, trazia os oprimidos de ontem e de hoje para os murais, atualizando a história do país, reescrevendo a história oficial sob uma perspectiva historicamente justa e apontando para um futuro de justiça social. Após 1924, essa visão é radicalizada para uma perspectiva de revolução comunista, com a adesão desses dois pintores ao marxismo e sua ativa militância nos campos artístico e social.<sup>253</sup> Nesse sentido, compreende-se melhor o que Oswald tinha em mente quando, em 1944, enaltece não apenas a estética, mas também o aspecto político-ideológico contido nos murais mexicanos: “[Nas ruas] há a luta de classes que o México soube fixar nos murais, com a técnica mais avançada de nossos dias. [...] A época mostrava-se de novo monumental e coletivista. Só o afresco pode satisfazer as suas necessidades estéticas e políticas. [...]”.<sup>254</sup> Um fator não menos importante ao pensamento dialético é a existência de uma homologia entre o fundamento prático da estética muralista mexicana e o fundamento prático da estética que Oswald buscava construir com *Marco Zero*. Como todos sabem, Brasil e México – cada um a seu modo – passaram por processos de invasão europeia, colonização, escravidão, servindo dentro do sistema colonial europeu ao processo de acumulação primitiva daquele continente. Além desse passado, tornaram-se países periféricos, de economia dependente, dentro do sistema-mundo capitalista moderno, o que também engendra estruturalmente problemas históricos e sociais análogos. Há nessa relação entre realidades periféricas um recíproco potencial de esclarecimento e reflexão históricos, cujo ponto de partida é a forma estética.

Se o afresco social é responsável pelo aspecto monumental e diacrônico necessário ao romance, o mural só se estabelece através dos fragmentos – momentos sincrônicos que, combinados e articulados segundo uma lógica própria, constituem a totalidade do processo histórico representado em *Marco Zero* e conferem velocidade à exposição. Para isso, Oswald utiliza a técnica cinematográfica, desenvolvida em sua narrativa literária desde a trilogia *Os Condenados* (escrita entre 1917 e 1921), concomitantemente à poética vanguardista de destruição e reconstrução estética da realidade (incluindo a *collage* cubista) cultivada em sua obra poética e de ficção.<sup>255</sup> A técnica cinematográfica de *Marco Zero* consiste no emprego da montagem de fragmentos,

---

<sup>253</sup> Cf. FERREIRA, A. C. Murais do romantismo socialista: literatura e pintura do modernismo americano nos anos 30.

<sup>254</sup> ANDRADE, O. Aspectos da pintura através de *Marco Zero*, p. 105-106.

<sup>255</sup> Sobre o método cubista da *collage*, cf. “Estética de lo discontinuo y fragmentario: el *collage*”, do poeta, professor e crítico literário argentino Saúl Yurkievich.

desta vez da montagem eisensteiniana, adaptada às necessidades do romance.<sup>256</sup> Esse procedimento, ao organizar os fragmentos, engendra o andamento veloz e não linear do enredo da narrativa, que flui no ritmo da câmera em movimento, conduzindo o leitor rapidamente de uma cena a outra, de um fragmento a outro, através dos abruptos cortes. Veja-se, por exemplo, as três cenas iniciais de *A Revolução Melancólica*, em que rapidamente se ambienta a luta dos posseiros contra a grilagem de terras, ocorre o assassinato do personagem Pedrão e é narrado o seu velório. A ágil sequência é construída por meio da montagem dos três fragmentos, desarticulados entre si pelos repentinos cortes e contendo, cada um, apenas o essencial para a compreensão dos acontecimentos e para a criação do efeito de choque desejado pelo autor:

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 dá velha esquelética, num pulôver marrom, justo sobre a cintura de vespa.

— Tô cheia de chumbo nas perna.

— Como vai lá na serra?

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

— Aqui é a poliça que juda robá.

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 sabé 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 sai aos pedaço.

Um tiro, vindo da baixada, estalou na moita de bananeiras.

<sup>256</sup> Em seu estudo sobre *Marco Zero*, Antonio Celso Ferreira afirma: “o romance [*Marco Zero*] revela influência da teoria russa da montagem cinematográfica, principalmente de Eisenstein, com suas tomadas independentes, justapostas, polarizadas, suscitando enunciados novos”. FERREIRA, A. C. Murais do romantismo socialista: literatura e pintura do modernismo americano dos anos 1930, p. 119. Seja como for, tendo havido influência ou não, trata-se, na verdade, de identificar estruturas análogas estética e ideologicamente, o emprego de procedimentos e técnicas estéticos em *Marco Zero* decorrentes do cinema e/ou da teoria do cineasta russo. Apenas a título de curiosidade, no período de elaboração de *Marco Zero*, é bastante provável que Oswald tenha tido contato com a teoria e a obra fílmica de Eisenstein, que na peça *O homem e o cavalo* (1934) aparece dramatizada em forma de voz: “A Voz de Eisenstein — Eu vos apresento os documentos da transformação do mundo. A vitória encarniçada do proletariado na frente camponesa, na frente industrial. Nem bandeiras ao vento nem gritos nem canhões! Mas as cargas da cavalaria-vapor, na construção do socialismo!”. ANDRADE, O. *O homem e o cavalo*, p. 189.

O enterro do Pedrão fora marcado para as nove horas. Gente em grupos, juntava-se ante a casa tornada fatídica. Apareceu primeiro o padre, de óculos, numa capa preta. Seguia-o a feira roxo-branca dos homens de opa e tocha. Depois, nas mãos apressadas de seis caboclos, avultou o caixão negro com frisos de ouro. E logo atrás, ladeadas por carpideiras, duas meninas longas e descabeladas vieram soluçando. A viúva surgiu.

O sino de Bartira feria sinistramente a manha 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.<sup>257</sup>

Voltando ao argumento, a partir da referida mobilidade, captam-se os múltiplos e contraditórios aspectos da realidade exposta, que, justapostos, colidem, formando os contrapontos ao longo do romance e criando o efeito de simultaneidade entre os diversos acontecimentos e ações apresentados. A montagem era para Oswald um recurso estético – baseado na marcha real dos acontecimentos da vida – que realizava o princípio básico de sua poética: a não linearidade da exposição narrativa. Dizia ele em 1939, quando elaborava *Marco Zero*: “A vida não é em ordem direta, nem em ordem direta se processam as histórias de cada homem, de modo a vir a ser uma deformação a cronologia de episódios sucessivos que nos oferecem os naturalistas”.<sup>258</sup>

É indispensável explicitar que se trata de uma montagem específica, que muda qualitativamente a natureza do cinematográfico na obra de Oswald. Se antes, sobretudo no par *Miramar/Serafim*, tratava-se de uma montagem em sentido amplo, que resultava na fragmentação dispersiva e desarticuladora do sentido histórico e da exposição da realidade – fruto da confusão ideológica do escritor paulistano no período –, com *Marco Zero* o cinematográfico é realizado por meio de uma montagem engajada, que estiliza o desenvolvimento contraditório da realidade, incorporando à forma estética os impasses do processo histórico brasileiro. Isso se deve, segundo entendo, à especificidade da montagem eisensteiniana, técnica artística construída a partir de um princípio ideológico que engendra um tipo de relação com a realidade e, portanto, uma representação estética particular. Como se sabe, Eisenstein era um comunista revolucionário, cuja obra filmica e teórica se assenta em bases marxistas, através do método materialista histórico e dialético, sendo também revolucionária. Esse é o fundamento e a razão última de sua técnica artística. Adaptando-a ao meio literário, Oswald emprega essa técnica de modo pleno, respeitando seus princípios constitutivos, e não apenas como um modo de fazer

<sup>257</sup> *Marco Zero I*, p. 3-5.

<sup>258</sup> ANDRADE, O. Posição do século, p. 70.

artístico qualquer que prescindisse do conteúdo e do tipo de exposição desse conteúdo. Inclusive, em um ensaio de 1929, o cineasta russo critica duramente o uso formalista da montagem russa pelo Ocidente, que, mal compreendida, foi convertida em modismo:

Pedaços de filme, colados de qualquer maneira, unidos somente por causa da cola cinematográfica, aparecem no cardápio cinematográfico como “Russian cutting”, “russischer Schnitt”, muito semelhante ao uso nos restaurantes do termo “Salade russe” para designar um prato de legumes picados e temperados.

Moda. Modas passam – a cultura permanece. Ocasionalmente, a cultura por trás da moda não é percebida. Ocasionalmente uma contribuição cultural é jogada fora com a água do banho da moda.

A escultura negra, as máscaras polinésias, o modo soviético de montar filmes, tudo foi, para o Ocidente, apenas exotismo.

Nada além de exotismo.<sup>259</sup>

Denominada de montagem intelectual,<sup>260</sup> a montagem eisensteiniana é um mecanismo realista e dialético de reconstrução artística da realidade, por meio do qual são expressas de modo substancial e estruturado suas determinações concretas, despertando o espectador para as contradições sociais.<sup>261</sup> Nada tem que ver com a aspiração ilusória naturalista de reproduzir a aparência do fenômeno, mas diz de uma técnica criadora de uma nova realidade que, sendo estética, portanto mediata, leva mais fundo à realidade concreta, impactando o espectador para que perceba o mundo de uma nova maneira. Trata-se de “decompor a aparência de um fenômeno e reconstruí-lo de acordo com um princípio da realidade”,<sup>262</sup> desautomatizando a percepção do espectador. A montagem é realizada por meio da seleção e da justaposição de fragmentos que cria entre eles um encadeamento particular, gerando como produto do choque entre eles uma nova imagem, síntese dialética dos fragmentos isolados: “a montagem é uma ideia que nasce da colisão de planos independentes – planos até opostos um ao outro [...]”.<sup>263</sup> Uma vez justapostos, como explica Eisenstein, “cada fragmento de montagem já não existe mais como algo não-relacionado, mas como uma dada *representação particular* do tema geral, que penetra igualmente todos os fotogramas”, de onde decorre que da montagem, com as suas diversas sínteses, surge uma síntese maior, o significado geral formado pelo

<sup>259</sup> EISENSTEIN, S. Eh! Sobre a pureza da linguagem cinematográfica, p. 109.

<sup>260</sup> EISENSTEIN, S. Métodos de montagem, p. 86-87.

<sup>261</sup> EISENSTEIN, S. Dramaturgia da forma do filme, p. 50.

<sup>262</sup> ANDREW, J. D. apud GUERRA, F. M. Montagem, realismo e antropofagia: Eisenstein e Bazin em *Canibal Holocausto* (1980), p. 5.

<sup>263</sup> EISENSTEIN, S. Dramaturgia da forma do filme, p. 52.



sistema surgido do encadeamento global da forma.<sup>264</sup> A montagem assim compreendida, ao reconstruir de modo *sui generis* a realidade, justapondo seus fragmentos, altera livremente a sequência linear lógico-discursiva da narrativa cinematográfica, instaurando a descontinuidade dialética e evidenciando relações específicas de tempo, espaço, causa e consequência, na medida das necessidades estéticas do que o artista pretende engendrar. Tudo isso, Eisenstein demarca muito fortemente, não se trata absolutamente de formalismo, de exercícios estéticos vazios: “Para muitos diretores, montagem e excessos esquerdistas de formalismo – são sinônimos. Porém, a montagem não é isso de modo algum. Para quem sabe, montagem é o mais poderoso meio de composição para se contar uma história”.<sup>265</sup>

Diferente do que se vê em *Miramar* e *Serafim*, em que os fragmentos são capítulos concisos ou ultra-concisos, em *Marco Zero* cada capítulo possui em média quarenta páginas, num total de sete em cada volume. A fragmentação e a concisão não resultam em capítulos curtíssimos como no “Par”, mas é empregada enquanto procedimento de composição dentro dos grandes capítulos, que são constituídos por blocos de variados tamanhos. Esses blocos também possuem estruturas bastante específicas, constituídas em três tipos.<sup>266</sup> O primeiro deles é um fragmento composto pela mescla da narração em terceira pessoa e dos diálogos entre os personagens. No interior desse fragmento, o narrador assume diversas funções relacionadas ao encadeamento interno dos sentidos: ambientação, explicação e contextualização do leitor a respeito dos diálogos e ações que ali se passam. Também atua na caracterização dos personagens, descrevendo-os e explicando-os ao leitor. Veja-se o seguinte exemplo:

Em torno do rancho de barro, o vento alisava o meio alqueire verde no silêncio. O arroz estava cacheando.  
Muraoka sabia que o negociante sírio suprira o caboclo na plantação. Aparecera já duas vezes, delicado, sorrindo.  
— Sinhô arroiz tem bastante... vende paga sinhô...  
O caboclo a princípio repelira.  
— Inda não coí tudo, não bati.  
— Pressa no tem, sinhô. Vem aqui busca.  
— Mas inda demora. Tem que fazê roça de mio antes de batê.  
O amarelo insistia:  
— Mal nô faz, sinhô, nô? Dexa saco, dexa dinheiro poco...  
Elesbão hesitava pensando no compromisso tomado com o turco.  
— Passa ricibi...

<sup>264</sup> EISENSTEIN, S. Palavra e imagem, p. 18.

<sup>265</sup> EISENSTEIN, S. Eh! Sobre a pureza da linguagem cinematográfica, p. 110.

<sup>266</sup> Essa classificação tipológica dos fragmentos de *Marco Zero*, como toda tipologia, possui exceções, que, no entanto, não são significativas, tanto do ponto de vista numérico quanto da perspectiva da composição.

Notas faiscavam nas mãos do caipira.<sup>267</sup>

Já o segundo tipo traz no fragmento apenas a narração em terceira pessoa de ações, ambientação, comentários explicativos, avaliações sobre os eventos, em alguns casos de caracterização dos personagens, também os descrevendo e explicando ao leitor, e sobretudo de transição e articulação dos sentidos com os demais fragmentos. No exemplo abaixo, o fragmento citado tem a função explicar a situação de decadência da fazenda Formosa, articulando os sentidos do fragmento anterior e do posterior:

Os trabalhos do campo pereciam. O rebanho não era mais o orgulho da Formosa. Espalhava-se amarelo e branco, fosco e barroso.

Fora-se o tempo em que a fazenda possuía trinta touros dentro dos seus currais. As dificuldades aumentavam de todo lado, obrigando os donos a vender o gado sem o pouso das invernadas. O administrador deixara de fazer seleção, de usar os banheiros sanitários e carrapaticidas.

Ao encontro dos dois homens, vinham campeiros a cavalo, botas curtas sob ponches escuros, chapéus ao vento. Tinham arreios vistosos e flores nas esporas. Pararam ante a floresta de chifres.<sup>268</sup>

O terceiro e último tipo de fragmento é constituído pela narração em terceira pessoa, com uma dimensão exterior, mas também dotado de uma dimensão psicológica, engendrada pelo uso do discurso indireto livre, que possibilita a penetração do narrador na consciência dos personagens, dando a conhecer seus aspectos psicológicos: pensamentos, reflexões, lembranças, sentimentos etc.<sup>269</sup> Em alguns casos, como complemento, também ocorre o diálogo entre os personagens. O narrador, assim como no primeiro tipo de fragmento, realiza a ambientação de cena, além da explicação e da contextualização do leitor acerca das ações e pensamentos dos personagens no interior do fragmento e, quando há diálogos entre os personagens, estes também são elucidados no mesmo sentido acima descrito. Tudo isso contribui também para a caracterização dos personagens, que nesse tipo de fragmento é aprofundada devido à exposição interior dos caracteres. Veja-se, como exemplo, o fragmento em que isso ocorre com a personagem Eufrásia:

Tudo se sabia neste mundo!  
Eufrásia deixou o pente, foi subir a vidraça. A tarde esfriava encastelando nuvens pesadas de água sobre o olho amarelo de um sol de

<sup>267</sup> *Marco Zero I*, p. 8.

<sup>268</sup> *Marco Zero I*, p. 49.

<sup>269</sup> Não afirmo, com isso, que se trata de uma dramatização complexa e aprofundada da consciência dos personagens, o que resultaria em personagens (e romance) diversos do que se encontra em *Marco Zero*. Como bem observou Antonio Candido, a psicologia aprofundada “não é condição essencial para o tipo de romance que Oswald de Andrade quis fazer, pois a penetração psicológica é geralmente condicionada por certo grau de discursividade, de desenvolvimento literário, que não se encontra em seus rápidos *close-ups*”. CANDIDO, A. Estouro e libertação, p. 25.

mudança de tempo. Os campos cheiravam à terra. Pássaros punham assovios líquidos nas árvores. — Urutau, seu pai morreu! Que m'importa lá! — Urutau, seu amor morreu! Ai! Ai! Ai! Que deslumbramento fora a sua festa de formatura. E a emoção da primeira escola. Queria alfabetizar o Brasil. Na sala miserável, a criançada roxa de frio, sem roupa e sem comida, avançava com ela até soletrar. Lia, contava, para depois pegar para sempre no cabo da enxada. Os inspetores apareciam de vez em quando melosos, censurando-a porque fumava. Ela agora fumava só no seu quartinho. A escola era a descoberta. Naquela casa de muitas janelas uma minúscula humanidade avançava penosamente. Eufrásia perguntava a si mesma de que servia aquela chave do mundo. Ensinava tantos Idalícios a ler. Eles não saíam do charco. Faltavam diariamente às aulas. Ajudavam nos serviços de casa e da lavoura. Vinham e voltavam da escola sem comer. As mães detestavam-na porque lhes roubava os filhos, seus arrimos caseiros. O japonês tirava a terra do caboclo, cercava os núcleos agonizantes do trabalho nacional e dizia: — Aqui tudo cavalo azur, no? Menino já falou pra porifessora... Governo cavalo azur. Justiça também cavalo azul, no? — Lágrimas inundaram-na. A Zefa estava cardíaca. Jeremias chegava cada vez pior. Ameaçava tomar os dois pequenos, pô-los no Asilo, o Genuca e a Geralda de cabelinho louro. Ela mentira para Jango. Era a mentira da miséria. Saberá ele o que era a sua casa? O Jango da Formosa a namorava. Que sonho! Seus braços vigorosos a tinham enlaçado. Como ela gostava de ser beijada por uma boca de homem! A finalidade da vida era essa — a mulher para o homem, o homem para a mulher!

Um rosário branco pendia da cabeceira da cama que o pano estampado coloria. De cima do caixote que lhe servia de armário, tomou o jarro d'água, lavou bem as mãos com sabonete. Cerrou a janela com os dedos úmidos. Enxugou-se bem na toalha alva. Descalçara os sapatos. Deitou-se na combinação. Retirou as calças godé. Afrouxou as ligas que ficaram balançando nos pés. Quem se casaria com ela? Jango vinha... um gigante. Primeiro acariciava-lhe o seio assim, as coxas suaves como agora... os pelos eriçados... Fixava atenciosamente a parede branca. Uma velocidade de êxtase apossara-se dela. Ficou ouvindo numa modorra a voz do pai: — Cadeluda! — D. Idalina gritara do quintal... ou fora ela que gritara?<sup>270</sup>

Importante demarcar que a dimensão psicológica possui uma função plenamente realista dentro do romance. A inserção do tempo psicológico dos personagens, através do discurso indireto livre, não substitui o tempo histórico, levando à sua dissolução e conseqüentemente a uma narrativa subjetivista. Pelo contrário, o tempo psicológico só existe em *Marco Zero* articulado ao tempo histórico, complementando seus sentidos, esclarecendo e fornecendo informações relevantes ao andamento histórico da narrativa e à formação do painel social na mente do leitor. Estamos falando, portanto, de uma psicologia, assim como o é na vida real, constituída na interação entre subjetividade e objetividade. Desse modo, Oswald de Andrade relaciona com a realidade, e dá primazia a esta, os aspectos psicológicos dos personagens. Emprega o recurso estético, portanto, para reproduzir adequadamente a realidade, acentuando-a ao invés de dissolvê-la.<sup>271</sup>

<sup>270</sup> *Marco Zero I*, p. 55.

<sup>271</sup> As observações sobre esse tipo de figuração da psicologia são inspiradas no clássico estudo “Graciliano Ramos”, de Carlos Nelson Coutinho. Não se trata de transpor para a estrutura de *Marco Zero* a análise do filósofo marxista, o que seria um despropósito. No entanto, suas observações teóricas sobre o uso realista

Prova disso, além do que se vê na leitura do romance, é a palestra proferida por Oswald, em 1938, no I Congresso Paulista de Psicologia e Psiquiatria, em que fala da importância do conhecimento da psicologia para o romancista na elaboração artística dessa dimensão. Analisando a configuração da psicologia no romance, o escritor utiliza como exemplo *Marco Zero*, então em elaboração, explicando a origem social da esquizofrenia e da paranoia em dois personagens. Oswald demonstra clara consciência acerca da constituição dialética da psicologia do indivíduo e, sobretudo, que a configuração artística da psicologia em *Marco Zero* segue essa mesma lógica: “Esses dois personagens de *Marco Zero*, é o título de meu livro, são produtos não somente temperamentais, mas também produtos sociais, levados um à esquizofrenia, outro a uma acentuação da paranoia, que nele larvava, pelos choques violentos de um mundo em crise”.<sup>272</sup>

Esses três tipos de fragmentos que compõem o vasto painel social de *Marco Zero* são dispostos de acordo com a necessidade de cada capítulo e também da totalidade do enredo. Cada um dos fragmentos é cuidadosamente estruturado e organizado internamente para, nas justaposições dentro de cada capítulo, formarem os sentidos intencionados por Oswald. A operação composicional para constituir cada capítulo é a decomposição do tema de cada um em vários pedaços, que minuciosamente organizados em si e na relação entre eles, formam novamente o tema em sua totalidade. E isso vale também para cada capítulo na relação com os demais. A técnica estrutura os dois volumes de *Marco Zero*, sob “direção” do tema maior de cada um deles e do ciclo como um todo, que teria mais três volumes, formando, aí sim, a totalidade chamada *Marco Zero*. Como bem caracterizou Mário da Silva Brito, *Marco Zero* é uma “obra ambiciosa que [...] se estilhaça em miríades de fragmentos – que são cenas breves, densamente povoadas de personagens de vária condição – como se fossem milhares de cacos de mosaico bizantino a compor amplo painel de toda uma dada circunstância histórica numa dada geografia”.<sup>273</sup>

Como exposto na “tipologia” dos fragmentos de *Marco Zero*, o narrador possui um papel preponderante na estruturação do romance. Trata-se de um narrador onisciente bastante específico e novo dentro da ficção de Oswald. Não à moda naturalista, que cultiva a ilusão de neutralidade e de objetividade imediata. Ele traz novamente a

---

da penetração psicológica feito por Graciliano Ramos nos auxiliaram na percepção de que Oswald também faz um uso realista desse recurso.

<sup>272</sup> ANDRADE, O. Análise de dois tipos de ficção, p. 57.

<sup>273</sup> BRITO, M. S. As metamorfoses de Oswald de Andrade, p. 34-35

linguagem lógico-discursiva ao romance do escritor paulistano, sendo também, em alguma medida, um recuo à forma tradicional do gênero. Embora possua alguma semelhança formal com o narrador d'*A Trilogia do Exílio*, esse novo dispositivo se diferencia essencialmente por, valendo-se de sua onisciência, desempenhar, em seus comentários, avaliações e focalizações da consciência dos personagens, exercendo o papel de consciência histórica dentro do romance. Não há fragmento dentro de *Marco Zero* composto apenas por diálogos, isto é, sem a presença e a interferência do narrador. Ele é o guardião do sentido histórico, trabalhando para que a narrativa se desenvolva e dirigindo esse processo. Esse tipo de narrador é um dispositivo essencial para a tentativa de realizar a função pedagógica dentro de uma narrativa monumental e de um recorte social tão vasto como o de *Marco Zero*. Com ele, Oswald tenta apurar a expressão e o entendimento dos significados históricos do romance e garantir sua compreensão pelo leitor – em muitos momentos, no entanto, essa atuação do narrador não é suficiente e o leitor acaba perdendo o fio da meada, devido às muitas camadas narrativas do painel.<sup>274</sup>

Fosse ele um narrador como o das *Memórias Sentimentais de João Miramar*, por exemplo, em que a narração não tem uma função articuladora dos fragmentos, explicativa e diacrônica, o vasto painel social de *Marco Zero* não realizaria – nem em parte – sua função pedagógica e estaria entregue a uma desarticulação que não condiz com o pressuposto mural do romance, cuja forma determina o tipo de exposição do conteúdo. Além do que, um narrador-personagem mudaria completamente o modo como se estruturaria e se desenvolveria o enredo do romance. A renúncia à onisciência limitaria seu papel ao ponto de prejudicar o intento mural do romance, e essa limitação comprometeria, ainda, a mobilidade do narrador em relação à matéria narrada, privando o romance da pluralidade de focos de atenção necessária à constituição do seu denso painel social, além de privar o narrador de sua função explicativa, historicizante, condutora e formadora dos significados históricos ali presentes. Como bem pontua Norman Friedman, onisciência significa “um ponto de vista totalmente ilimitado [...]. A estória pode ser vista de um ou de todos os ângulos, à vontade: de um vantajoso e como que divino ponto além do tempo e do espaço, do centro, da periferia ou frontalmente. Não

---

<sup>274</sup> Compartilho, aqui, da visão de Antonio Candido a esse respeito. Na época do lançamento de *A Revolução melancólica*, o crítico fez um apontamento com o qual concordo e que estendo, em alguma medida, também para *Chão*: “[...] é preciso que o leitor possa, no fim, perceber uma ordenação geral [dos vários fragmentos], como se a poeira de cenas se organizassem numa visão de conjunto que requer, da parte do autor, força e habilidades excepcionais”. CANDIDO, A. Estouro e libertação, p. 23.

há nada que impeça o autor de escolher qualquer deles ou de alternar de um a outro o muito ou pouco que lhe aprouver”.<sup>275</sup>

A opção por tentar “amarrar” mais os sentidos históricos de *Marco Zero* significa a busca por configurar um realismo social profundo e engajado, dotado de uma análise articulada da dinâmica histórica em curso. Diferente da *Trilogia*, mas sobretudo do par *Miramar/Serafim*. Nesses romances, a fragmentação e extrema desarticulação da forma eram uma experiência estética que o Oswald anárquico, deslumbrado pelas “maravilhas” do progresso, influenciado pelos preceitos Futuristas da “imaginação sem fios”<sup>276</sup> e das “palavras em liberdade”, realizava com entusiasmo. Não havia àquela altura a preocupação de elaborar um realismo social, mais palpável ao leitor comum não iniciado na “poética da desarticulação” – mais popular nesse sentido. Agora, para Oswald, o romance deveria influir na esfera pública, transcendendo os debates de “literatos”. Nas palavras do escritor paulistano, registradas como notas finais de *Marco Zero I*, “O romance participa da pintura, do cinema e do debate público. Mais que da música que é silêncio, é recolhimento”.<sup>277</sup> Muito diferente das ideias que faziam sua cabeça nas décadas de 1910 e 1920, resumidas nas palavras de Marinetti, que em 1912 dizia: “Ser compreendido não é necessário”.<sup>278</sup>

Nesse sentido, a montagem em *Marco Zero* possui uma função plenamente realista, responsável pela tentativa de maior coesão entre os fragmentos e de maior precisão do sentido social. O procedimento da montagem permitiu a Oswald acomodar a densa matéria histórica, com a pluralidade de focalizações das classes sociais existentes no romance, ao espaço da narrativa, dando o dinamismo necessário à vasta representação da realidade. A lógica geral de composição que estrutura *Marco Zero* é uma lógica dos contrários, correspondente às contradições sociais do Brasil. Assim, o romance é montado de maneira a reproduzir artisticamente, através da justaposição de fragmentos, os conflitos reais da luta de classes. Essa organização específica da realidade, produzindo sínteses dialéticas, tem como função levar o leitor a tomar consciência – por força da representação artística impactante – acerca dos problemas reais do Brasil. Sendo a luta de classes um conflito social, a estética do conflito engendrada pela montagem de fragmentos é um método adequado para sua formalização artística.

---

<sup>275</sup> FRIEDMAN, N. *O ponto de vista na ficção*, p. 173.

<sup>276</sup> MARINETTI, F. T. Manifesto técnico da literatura futurista, p. 92.

<sup>277</sup> ANDRADE, O. Notas finais de *Marco Zero I: A Revolução melancólica*, p. 280.

<sup>278</sup> MARINETTI, F. T. Manifesto técnico da literatura futurista, p. 92.

A justaposição de riqueza e pobreza ao longo de todo o romance, por exemplo, cuja síntese dialética revela que o segundo polo é parte funcional e constitutiva do primeiro, produz um forte impacto estético que afeta a consciência de realidade do leitor, suscitando emoções e reflexões. Veja-se o exemplo abaixo, em que os dois polos se chocam dentro do primeiro fragmento – nos dois últimos parágrafos – e também na justaposição do primeiro com o segundo fragmento:

[...]

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

Uma única turra crescia no engrandecimento rural de Totó — o gado. Num horizonte oposto ao seu, avultava a figura tosca e audaciosa de Abílio Mourão, que chamavam de Nhonhô Gaita. Este tinha arvorado contra ele a eficiência de duas armas novas: o zebu e o avião. Ambos não liam jornais — mas os lords ingleses que os visitavam também não liam.

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

No meio da fartura da terra, uma gente bichada e miserável vivia de agregada, de pequenos serviços e grandes lazeres. Os colonos despencavam nas festas com a filharada pelos trens de horários largos. Traziam um resto de argila no rosto queimado e um ar de sujeira sob os vestidos de gala.

As crianças lambuzavam de frutas e de cuspo os assentos, as mães davam de mamar em público e todos punham as cabeças pelas janelas do vagão como para serem decepadas pelos postes da linha. Alguns meninos colocavam os pés pelos vãos dos bancos, assustando os passageiros inadvertidos.

Nas manhãs ensolaradas de Santa Adélia, os casais plásticos voltavam da piscina nos maiôs molhados, justos, colantes, paravam em frente ao largo viveiro onde jandaias, periquitos, tuins de todas as cores, canários do reino, tiritas, pintassilgos e coleirinhas punham um escarcéu na fazenda desde a madrugada. Cláudio Manoel chegou-se à nudez explosiva e pequena de Xodó, atrás do grupo, sem que ninguém visse.

— Tira a mão daí!<sup>279</sup>

Do mesmo modo, Oswald encadeia, por exemplo, os fragmentos que em suas diversas sínteses revelam o caráter de classe da fracassada Revolução Constitucionalista de 1932 e a ideologia conservadora utilizada para a exploração de classe na formação do

---

<sup>279</sup> *Marco Zero II*, p. 158-159. Exemplo muito significativos dessa justaposição entre riqueza e pobreza é também a festa do Bom Jesus de Jurema e – cf. as sete páginas iniciais do capítulo “Pro Brasilia Fiant Eximia”, de *A Revolução Melancólica*.

exército paulista – *vide*, a título de exemplo, os capítulos quatro e cinco de *A Revolução Melancólica*. Em um plano mais macro, as justaposições chegam à grande síntese de que o chamado “atraso” (as iniquidades sociais herdadas do período colonial e repostas no republicano) é parte constituinte e funcional do moderno em países de economia dependente como o Brasil, e não uma etapa a ser superada na trilha rumo ao progresso – veja-se, por exemplo, os capítulos quatro e cinco de *Chão*. E Oswald explora artisticamente todas as consequências desse fato objetivo, articulando minuciosamente os eventos de modo a expor, na concretude das vidas dos personagens, os absurdos dessa formação social.

Os choques entre os inúmeros fragmentos de *Marco Zero* vão gerando sentidos, que vão se acumulando, formando o processo histórico (a totalidade), ou melhor, reconstruindo artisticamente o processo histórico real. Esse acúmulo dos sentidos por meio do encadeamento dos fragmentos vai acontecendo em cada unidade do romance, gerando choques entre fragmentos dentro de um capítulo, que por sua vez se transforma também em um fragmento (esse extenso) e colide com os fragmentos dentro do capítulo seguinte e também com a totalidade do capítulo seguinte, e assim sucessivamente. Os 14 capítulos dos dois volumes de *Marco Zero* formam um grande mosaico articulado cujas mínimas partes fazem parte da totalidade do ciclo. Desse modo, Oswald recorta e dá forma artística aos fragmentos significativos da realidade, justapondo-os em um mesmo espaço-tempo (as páginas do romance) para, dessa relação conflitiva (da relação entre as partes e o todo) revelar o sentido histórico desfetichizado dos acontecimentos.

Nesses termos, a montagem em *Marco Zero* é uma técnica que reconstrói a realidade concreta de modo *sui generis*, recriando artisticamente os encadeamentos e articulações da realidade necessários à percepção pelo leitor das contradições sociais do país – além de apontar um caminho para a síntese concreta dessas contradições: a derrubada do capitalismo através da verdadeira revolução. Não a Revolução burguesa de 30, não a Revolução bandeirantista de 32, mas sim a Revolução Comunista.

### 4.3. Forma literária e processo social em *Marco Zero*

Olhai em torno de vós. Pensai no que se passa lá fora. Abandonai com vossa imaginação o centro urbano de São Paulo com bondes, automóveis, luzes e arranha-céus. Descei aos bairros enlameados e tristes onde os trabalhadores descansam [...].



Crianças, homens e mulheres dormem sem colchões e sem roupa. Dormem geralmente com fome. Um sono inquieto, assustado, de estômago vazio e cabeça cheia. O dia amanhã será pior que o de hoje [...].

Oswald de Andrade<sup>280</sup>

Em seus dois volumes, quinhentas e sessenta e uma páginas, *Marco Zero* possui mais de uma centena de personagens. Mais de noventa dos que figuram em *A Revolução Melancólica* estão também em *Chão*, como consta na lista presente em suas últimas cinco páginas. Romance urbano e rural, seu vasto painel social é composto por posseiros pobres e espoliados, camponeses, ex-escravos, imigrantes, migrantes, proletários, militantes comunistas, pela velha oligarquia latifundiária e escravocrata paulista (em suas frações decadente e ascendente) e pela burguesia paulista nascente.

A interpretação artística da história brasileira em *Marco Zero* é constituída sob o prisma da luta de classes, de modo que os grupos sociais não existem ali gratuitamente, figurando livremente num “desfile” de heterogeneidade social. Antes pelo contrário, em todo o romance se encontram em conflito, são objetivamente antagônicos, assim como acontece na sociedade. Analisando a realidade a partir de um entendimento materialista, isto é, econômico, sociológico e político, *Marco Zero* é construído sob um enfoque comprometido com a justiça social. Essa configuração artística aponta para a busca de uma profundidade realista por parte de Oswald de Andrade, decorrente de sua compreensão e postura perante o mundo enquanto intelectual crítico atuante na vida social do país.

No período que vai de 1930 a 1945, Oswald de Andrade se torna um verdadeiro intelectual orgânico.<sup>281</sup> Quebrando, no fim dos anos 1920, seu distanciamento da realidade nacional-popular e se ligando efetivamente ao povo por meio das lutas populares no campo social e político, de que participa como aliado, o escritor paulistano também adquire uma consciência artística nacional-popular, modificando não apenas a temática de suas obras (o que por si só não mudaria sua postura artística e nem o resultado estético de sua criação), mas sobretudo seu ângulo de abordagem da realidade, o ponto de vista a partir do qual são estruturadas. Vinculando-se profundamente à totalidade das

---

<sup>280</sup> ANDRADE, O. Conferência no Sindicato dos Padeiros, Confeiteiros e anexos de São Paulo, p. 236.

<sup>281</sup> Baseio-me, aqui, nas ideias desenvolvidas por Carlos Nelson Coutinho, apoiado em Gramsci, no ensaio “Cultura e sociedade no Brasil”, do livro *Cultura e sociedade no Brasil: ensaios sobre ideias e formas*, p. 35-72.

contradições do povo brasileiro e do país, Oswald constrói nesse período uma obra artística comprometida com as camadas populares do Brasil, ultrapassando sua condição de classe e a separação objetiva imposta pela formação social brasileira entre os intelectuais e a realidade. Daí resulta o realismo profundo que sua obra busca no período.

*Marco Zero*, em seus dois volumes, cobre um período histórico que vai dos primeiros meses de 1932 aos de 1935, passando pela Revolução Constitucionalista e pela fundação da Ação Integralista Brasileira, ambos em 1932, pela Batalha da Sé, em 1934, chegando até a formação da Aliança Libertadora Nacional, em 1935. Esse é o tempo presente da narrativa, costurado por *flashbacks* históricos de tempos diversos, cuja função é demonstrar o passado como pré-história do presente, como explicação para o estado de coisas presente, expondo a história em movimento. Os eventos estruturantes de todo o romance, nesse sentido, são a Crise de 1929, a maior do capitalismo mundial, e a Revolução de 30, desencadeadores da situação presente que se desenrola no romance.

O que *Marco Zero* estuda são os impasses e as contradições do processo de modernização das estruturas produtivas, sociais e institucionais do Brasil do início do século XX, levado a cabo a partir da Revolução de 30; ascensão burguesa no campo econômico, com a crise agrária das oligarquias cafeeiras, e também no campo político, com a reestruturação do Estado brasileiro, agora centralizador do poder na esfera federal. A ascensão da burguesia significou o enfraquecimento político e econômico das oligarquias estaduais, sobretudo as cafeeiras, mas, longe de resultar em sua exclusão do poder político e econômico, significou apenas a perda da hegemonia de que gozavam durante a Primeira República, não à toa chamada de República Oligárquica. Esse processo é estudado a partir do estado de São Paulo, centro dinâmico da economia nacional, devido sobretudo à produção de café até a Grande Depressão em 1929.

A crise das oligarquias cafeeiras paulistas é o tema central do romance, a partir do qual Oswald estuda os impasses da modernização nos anos 1930, perscrutando e revelando o atraso brasileiro. Atraso que, antes de mais nada, tem suas origens no latifúndio, de onde derivam as iniquidades sociais do país. O latifúndio remonta à colonização e à formação do Brasil República, que não só não resolveu a questão da terra como abandonou à própria sorte os ex-escravos, transformando-os em “homens livres”. Tudo isso é demonstrado no romance a partir da concretude das vidas dos personagens. O latifúndio é, em *Marco Zero*, apresentado como um entrave para a efetiva modernização do Brasil, mantendo a estrutura de produção do país sob uma base agrária

de exportação, subordinada ao imperialismo – o que começa a mudar com a Revolução de 30.

Também é um entrave a própria burguesia nacional, que embora tenha levado a cabo através do Estado uma considerável modernização econômica (por meio do desenvolvimento industrial) e social (por meio da concessão de direitos políticos e trabalhistas fundamentais), escolheu se manter como “sócio menor” do capitalismo mundial, do desenvolvimento efetivo, aliando-se ao imperialismo estadunidense. Não se altera, dessa forma, a posição subalterna do país na economia mundial, mantendo-se o atraso social local como sustentáculo da modernidade imperialista e, assim, não cumprindo as promessas de grandes avanços sociais e econômicos para o grosso da população brasileira. A verdadeira modernização econômica e social, prometida pelo Estado como um projeto nacional de desenvolvimento democrático e não dependente, não poderia acontecer, já que encontrava seus limites na defesa dos interesses sociais e econômicos da própria burguesia e na ordem internacional. Como bem avaliou Carlos Nelson Coutinho:

A nova ordem surgida após 1930 certamente introduziu muitas das reformas modernizadoras necessárias à expansão e consolidação do capitalismo; mas o fez sempre no quadro da conciliação com o atraso, sobretudo com o latifúndio, conservando assim, e projetando para o futuro, os traços profundamente autoritários de nossa formação social anterior. O povo já se anunciava como um possível protagonista, como o indica o temor de Antônio Carlos [o líder mineiro da Aliança Liberal, que afirma: “Façamos a revolução antes que o povo a faça”]; mas, precisamente por isso, tratava-se de reprimi-lo ou de tentar manipulá-lo, mantendo-o à margem da nova ordem “moderna” que se pretendia construir. [Uma modernização] promovida sem (e contra) o povo.<sup>282</sup>

Em 1933, quando escreve *O Rei da Vela*, Oswald de Andrade já havia chegado a esse entendimento, formalizado artisticamente na fala do personagem Abelardo I, que em um diálogo com Abelardo II diz: “Você sabe, há um momento em que a burguesia abandona a sua velha máscara liberal. Declara-se cansada de carregar nos ombros os ideais de justiça da humanidade, as conquistas da civilização e outras besteiras! Organiza-se como classe. Policialmente. Esse momento já soou na Itália e implanta-se pouco a pouco nos países onde o proletariado é fraco ou dividido...”<sup>283</sup>

<sup>282</sup> COUTINHO, C. N. O povo na literatura de Jorge Amado, p. 196.

<sup>283</sup> ANDRADE, O. *O Rei da Vela*, p. 107. Qualquer semelhança com o atual momento da realidade brasileira e mundial não é mera coincidência; trata-se de uma dinâmica própria à burguesia brasileira que se repete através dos anos, como bem demonstra Florestan Fernandes, em *A revolução burguesa no Brasil*.

Ao perscrutar e revelar criticamente essas contradições, *Marco Zero* também expõe em suas páginas a necessidade de uma verdadeira revolução no Brasil, que resolvesse as iniquidades sociais da realidade nacional e instaurasse uma sociedade realmente democrática e popular: a Revolução Comunista. Embora o romance faça propaganda da revolução proletária, trabalhando para difundir essa necessidade, o que ele demonstra efetivamente é a falta de condições objetivas para a sua realização, isto é, a inexistência “de um nível de organização e, nele, conseqüentemente, de partido proletário poderoso e experiente, capaz de permitir uma revolução autêntica, com a conquista do poder pelos trabalhadores e a instauração do regime dos conselhos operários, camponeses, soldados e marinheiros”.<sup>284</sup> Com a Crise de 1929 e a Revolução de 30, no vendaval dos acontecimentos políticos e das intensas lutas sociais travadas contra a burguesia, alguns setores da esquerda – em que se incluem Oswald e o Partido Comunista – avaliavam que o Brasil vivia um momento pré-revolucionário, com possibilidades concretas de passagem da revolução burguesa à revolução proletária. No entanto, esse entendimento do processo social, que está sugerido em *Marco Zero*, é desautorizado pelo próprio andamento do romance, uma vez que ele acompanha o movimento da realidade.<sup>285</sup>

Expostas as questões gerais estruturantes do enredo de *Marco Zero*, passo agora à concretude da formalização artística, através de um breve resumo dos principais acontecimentos que nele se desenrolam.<sup>286</sup> Pretende-se, com isso, situar minimamente o leitor no universo do romance, contextualizando-o para a seção de análise efetiva da obra.

---

<sup>284</sup> SODRÉ, N. W. *Contribuição à história do PCB*, p. 86.

<sup>285</sup> Em 1929, em meio à crise capitalista causada pela Quebra da Bolsa de Nova Iorque, e em 1930, a posição do PCB e de Luís Carlos Prestes (que ainda não era dirigente do Partido) era de que havia no Brasil uma situação revolucionária – cf. SODRÉ, Nelson Werneck. *Contribuição à história do PCB*, p. 85-86, e SEGATTO, José Antônio. *Breve história do PCB*, p. 35-43. Posição que se reafirma nos primeiros anos da década de 1930, sobretudo em 1935, com a ascensão das lutas operárias e o extraordinário crescimento da Aliança Nacional Libertadora, o que resultou em seu fechamento pelo governo Vargas no mesmo ano. Essas avaliações do processo social que ocorria na realidade brasileira culminaram no Levante Comunista de 1935, luta armada que tinha como objetivo derrubar Getúlio Vargas e instaurar a Revolução Proletária no Brasil. O movimento culminou no recrudescimento da repressão por parte do governo e desembocou, em 1937, na Ditadura do Estado Novo, que permitiria às classes dominantes, nas palavras de Sodré, “desfrutar o poder com certa tranquilidade, fundada no terror policial, na censura mais rigorosa, na violência sistematizada” SODRÉ, N. W. *Contribuição à história do PCB*, p. 108.

<sup>286</sup> Além das leituras e releituras dos dois volumes do romance, o breve resumo aqui exposto foi elaborado, quanto a *Marco Zero I*, livremente inspirado na sinopse elaborada pelo próprio Oswald de Andrade, em artigo intitulado “São Paulo de 1932 a 1942”. Também nos serviu de inspiração geral, quanto a *Marco Zero I e II*, a excelente e concisa sinopse presente na dissertação de mestrado “*Marco Zero* de Oswald de Andrade: uma proposta de romance mural”, de Ana Maria Formoso Cardoso e Silva, p. 18-22.

Para fins de organização das informações, a exposição será dividida por volume e por capítulo.

“A posse contra a propriedade” abre *A Revolução Melancólica* com o conflito entre os grileiros do latifundiário decadente “Major” Dinamérico Klag Formoso e os posseiros Pedrão e Miguelona Senofin, brigando por terras. Após a cena de um breve diálogo entre os posseiros, em que se introduz o problema ao leitor, Pedrão é assassinado a mando do latifundiário – o que não fica explícito, mas é subentendido e confirmado pela cena seguinte, no Posto Territorial, em que Miguelona acusa um dos grileiros pela morte do companheiro de luta. Aparecem no romance, também, os imigrantes pobres que prosperaram no Brasil. O sírio Salim Abara e o japonês Muraoka se tornam ricos comerciantes em Bartira, lugarejo do litoral sul de São Paulo. Prosperidade que contrasta com a situação dos sítiantes brasileiros Elesbão e índio Belarmino, donos de pequenas propriedades vendidas a Muraoka por um preço irrisório e que se veem obrigados a lutar pela sobrevivência trabalhando nas plantações de arroz nas terras agora do japonês. Surgem, ainda, os personagens militantes comunistas do PCB, Leonardo Mesa e Fabrício Rioja, que trabalham na mobilização dos trabalhadores do campo e da cidade, estabelecendo células vermelhas do Partido no porto de Santos, na capital paulista e no rancho da posseira Miguelona, além de irem anonimamente à fazenda Formosa para conhecer o proprietário “Coronel” Bento Formoso, filho de Dinamérico Klag e pai de João Lucas Formoso, no discurso simpático à causa comunista.

No segundo capítulo de *Marco Zero I*, “A Escola do Cavalo Azul”, revela-se ao leitor a decadência da família Formoso. Localizado entre os lugarejos de Bartira e Jurema, o latifúndio da fazenda Formosa aparece como responsável pela vida miserável da maioria da população em seu entorno. Essa costura é feita por meio da apresentação da escola rural de Bartira, em que estudam esses brasileiros pobres e os filhos dos imigrantes japoneses, acentuando o contraste econômico entre os dois grupos. Surge então a personagem Eufrásia Beato Moncorvino, professora da escola de Bartira e namorada do fazendeiro João Lucas Formoso, o Jango da Formosa. Eufrásia também é uma vítima do latifúndio. Caída na miséria, sua família, entre um desemprego e outro, trabalhara carpindo café na Formosa e vivera sob o favor da personagem Veva, matriarca da rica família Junquillo e tia dos Formoso, que custeou seus estudos até que ela se formasse professora. As cenas na escola rural expõem a miséria dos brasileiros pobres, cujos filhos vão para a aula sem alimentação, quando vão, além de trabalharem com os pais no campo. Isso se materializa por meio da família Deadermino. Aluno de Eufrásia, o menino Idalício

Deadermino, sempre faminto, acaba contraindo o tétano e morre. Morte essa que é anunciada à turma por Eufrásia, encerrando o capítulo de modo extremamente dramático.

Já o terceiro capítulo, intitulado “A Namorada do Céu”, nos dizeres de Oswald, “constitui um estudo da cidade do interior, fixando a vida de alguns imigrantes em ascensão”.<sup>287</sup> Símbolo disso é o italiano Nicolau Abramonte, cuja história familiar domina os acontecimentos do capítulo. Prefeito da cidade de Jurema, dominada por latifúndios, Nicolau vê sua filha Ludovica se casar com Lírio de Piratininga, um farmacêutico mulato, tratado por ele com racismo e desdém. Casamento que não dura muito devido à traição de Lírio, que se envolve com a adolescente Joanhinha, filha do sapateiro, a quem dava lições de Português. Ludovica surpreende os dois e acaba mandando embora de casa o farmacêutico.

“Vésperas Paulistas” é o capítulo em que ocorrem os preparativos da Revolução de 1932 nos bairros proletários e nos bairros da alta sociedade da capital paulista. Oswald utiliza o capítulo para expor geograficamente a luta de classes em São Paulo, demonstrando os contrastes entre os trabalhadores pobres da capital e as elites que levam à cabo a revolta contra o governo federal. Apresenta o bairro industrial e proletário do Brás, em que aparecem os personagens Zico Venâncio, um boxeador que aluga um quarto em sua casa para a militante comunista Linda Moscovão – que posteriormente acaba se infiltrando numa fábrica de tecidos enquanto trabalhadora; apresenta o Jardim América, bairro ocupado pelos novos-ricos, descrito como algo grotesco, onde vive a família Junquilha; e apresenta, por fim, o bairro antigo dos Campos Elíseos, ocupado pelos aristocratas decadentes, onde se localiza o solar urbano dos Formoso. O capítulo mostra, sobretudo, como as oligarquias paulistas constroem a ideologia de uma unidade paulista, sem distinção de classe e de interesses, contra o governo Vargas, levando parte dos trabalhadores a aderirem ao movimento para servir como “bucha de canhão” na guerra particularista.

O quinto capítulo, “Latifundiários em armas”, é a guerra propriamente dita. São expostas, por meio de situações diversas, as contradições sociais e de classe do conflito armado. A escola rural de Bartira, por exemplo, composta em sua maioria por crianças pobres filhas de camponeses, é utilizada como frente ideológica e de propaganda pela elite paulista; a professora Eufrásia, com a classe de pé, expõe a ideologia do levante, calcado no lema de que São Paulo é o estado que sustenta o Brasil e de que essa era a

---

<sup>287</sup> ANDRADE, O. São Paulo de 1932 a 1942, p. 76.

“causa de São Paulo”, dissimulando os interesses particulares das classes dominantes paulistas na aparência de luta pelos interesses de todos. As crianças são levadas à estação de trem de Bartira para, com bandeiras paulistas, despedirem-se festivamente dos soldados que iam à guerra. Dentre as partes mais essenciais do capítulo estão aquelas em que ocorre o recrutamento de soldados para o confronto. O índio Cristo, por exemplo, se alista em troca de comida. Lírio de Piratininga, por sua vez, é iludido com promessas futuras pelo rico Dr. Marialva Guimarães, membro da elite paulista que é um dos organizadores da revolta, e acaba arregimentando um destacamento e recrutando soldados para a luta. A ilusória certeza da vitória é exposta pelo diálogo entre Lírio e Marialva, em que o farmacêutico ressalta os apoios que São Paulo acreditava receber contra Vargas: cinco mil homens enviados pelo Mato Grosso e a entrada de Minas e Rio Grande do Sul. Outro exemplo significativo é a conversa entre os militantes comunistas Maria Parede e Leonardo Mesa, em que ela informa que os donos da tecelagem onde trabalha coagem as operárias a mandar para a guerra seus maridos e filhos. O moço fazendeiro Jango é um dos poucos membros da elite que vai para o front, ainda que em condições melhores do que os pobres. Ferido durante a guerra, em meio às dificuldades de comunicação, pensam que ele está morto, já que seu nome é confundido com o do Capitão Jango da Força Pública de São Paulo, que tomba em combate. Esse mal-entendido é mais um mecanismo de acentuação das contradições de classe da guerra.

Sexto capítulo, “A Vitória do Vilão” traz o fim da campanha, com a derrota de São Paulo, que é obrigado a se render ao governo Vargas, e os efeitos da guerra na vida dos personagens envolvidos. Continuam, aqui, a serem desveladas as contradições sociais e de classe do conflito armado, demonstrando como as elites paulistas se aproveitaram dos pobres, camponeses e trabalhadores, enviando-os para os fronts de batalha em situação de extrema precariedade alimentar, de armamentos, de comando e de estratégia. A realidade dos *fronts* era outra, bem diferente da propaganda ideológica. Embora dentre os membros da elite que comandaram a campanha paulista uns tenham sido presos pelas forças federais e exilados, outros fogem e se escondem para escapar à prisão, e as consequências maiores ficam com os explorados dentro da Revolução, como se vê no decorrer do romance.

No último capítulo de *A Revolução Melancólica*, “Pro Brasilia Fiant Eximia”, em que acontece a festa religiosa do Bom Jesus de Jurema, observa-se, nos dizeres de

Oswald, “o reajustamento das consequências da guerra à vida de cada um”.<sup>288</sup> Um ano após o fim da fracassada Revolução de 32, aparecem na romaria os membros da elite paulista que organizaram a revolta, contrastando com os pobres, doentes e desvalidos em geral. É significativa a presença do Conde Alberto de Melo, que após a derrota de 1932 se exila em Paris e, agora, de volta do Brasil, planeja se eleger como deputado estadual constituinte por São Paulo. A crítica ao papel nocivo da religião na vida social, na luta de classes, perpassa todo o capítulo, culminando na reflexão do personagem militante comunista Leonardo Mesa sobre os acontecimentos de 1932, valendo-se dos versos de Lorca que lhe vêm à boca: “Que se cumpla la voluntad de la tierra / Que da sus frutos para todos”.

Abre o segundo volume de *Marco Zero, Chão*, o capítulo “Resta Húmus na Terra”, que gira em torno da crise do latifúndio, estudada por meio da fazenda Formosa. Torna-se um entrave para os Formoso o imigrante italiano Nicolau Abramonte, que, pobre, nos tempos áureos da Formosa trabalhara em seus cafezais, tornando-se depois um próspero comerciante, prefeito de Jurema e agora um banqueiro em São Paulo. Nicolau acaba, nos capítulos seguintes, tornando-se o dono das maiores dívidas da Formosa, por meio do Banco Abramonte. O capítulo é construído, sobretudo, como um contraponto entre as frações decadente e ascendente da elite paulista, explorando as determinações históricas desse processo como parte do desenvolvimento do capitalismo brasileiro no contexto mundial. Tomando a frente das investidas para salvar o latifúndio da família, Jango contrata trabalhadores vindos do Nordeste para substituir os colonos que fugiram da Formosa, e planeja plantar algodão no lugar dos cafezais, que são a garantia da hipoteca. Também vai ao banco (dirigido e de propriedade de antigos amigos de seu avô, o “Coronel” Bento Formoso) para tentar renegociar a dívida da Formosa, mas nem chega a ser recebido pela diretoria. O decadente “Major” Dinamérico Klag, por fim, também faz a sua tentativa, indo até o antigo amigo dos tempos de Oxford, o industrial Alberto de Saxe, em busca de dinheiro – o que lhe é negado.

“O Solo das Catacumbas” expõe o trabalho da militância do Partido Comunista na mobilização e na conscientização dos trabalhadores para a construção da Revolução Brasileira. No Brás, em frente aos portões da tecelagem, Maria Parede e outras operárias conversam sobre a greve a ser decretada naquele dia; em uma sala da tecelagem, falando às trabalhadoras, Olivério Rusco faz a agitação da greve, criticando o governo Vargas

---

<sup>288</sup> ANDRADE, O. São Paulo de 1932 a 1942, p. 76.



pelo seu caráter de revolução “pelo alto” e trazendo um panorama da luta de classes em todo o mundo; no Canindé, há um longo debate entre o militante Leonardo Mesa e o italiano Jácopo Frelin, em que o comunista expõe ao trabalhador os problemas da religião para a luta de classes. Na casa dos Frelin, a reunião do Partido é invadida com truculência pela polícia, que atira nos que tentam escapar e acaba prendendo Leonardo Mesa, Zico Venâncio e outros companheiros. Maria Parede consegue fugir e se esconder. Há, ainda, o debate entre Leonardo Mesa e Paco Alvaredo, anarquista com quem o primeiro se encontra na prisão. A religião como alienação aparece, ainda, na ida de Umbelina Formoso e seu filho “Major” Dinamérico Klag a um centro espírita. Expondo a patética situação dos latifundiários, que recorrem à religião como alívio para a situação da Formosa, o capítulo mostra os absurdos da ideologia kardecista – denunciada também em outros momentos do romance. A cena final do capítulo é a ida de Pancrácio Fortes à casa dos Formoso, no decadente Campos Elíseos, para discutir a mando do banco o pagamento da hipoteca da fazenda em um prazo curtíssimo. Não aceitando a proposta, o “Coronel” Bento Formoso protesta contra a usura, renunciando o que virá no próximo capítulo.

“O Decapitador” expõe, em suas trinta e sete páginas, o longo desespero da família Formoso para tentar impedir o protesto da dívida pelo Banco Abramonte. O novo gerente do banco, Vitalino, é convidado a um jantar na casa da família do banqueiro, cenas em que os Abramonte são descritos grotescamente pelo narrador. Ao final do jantar, Vitalino recebe a ordem de Nicolau para no dia seguinte executar a dívida contra os Formoso. Numa sequência bastante dramática, Nicolau inicia sua vingança contra os ex-patrões do latifúndio, enviando um oficial de justiça à Formosa, ordenando que guardassem para ele inclusive os móveis da fazenda. Indo de São Paulo para a Formosa, o “Coronel” Bento Formoso protesta contra a execução da dívida, confiante na safra do próximo ano e, sobretudo, no reajustamento, decreto-lei de Getúlio Vargas que viria em dezembro de 1933 e perdoaria até 50% das dívidas dos cafeicultores com o sistema financeiro e com fornecedores. A retirada dos móveis acaba sendo sustada pelo telefone, com o pagamento por Felicidade Branca – filha do “Major” Dinamérico Klag e neta do “Coronel” Bento Formoso – de uma parte da dívida, que depois é quitada por Alberto de Saxe. Furioso, Jango vai ao Banco Abramonte, invade a sala da Direção e ameaça matar Nicolau. Em seguida, ainda no Banco, o “Major” se reúne com Vitalino, que a mando de Nicolau lhe propõe que, em troca da retirada da ordem de execução da dívida, seu filho Jango seja denunciado à polícia por ter descumprido o acordo com o Banco, destruindo os cafezais da fazenda para plantar algodão, e também sob a acusação de ser comunista. Dinamérico

se recusa a denunciar o filho. Ao final do capítulo, Bento Formoso vai a Guiomar Junquilha – tia da família – pedir um empréstimo até a saída do reajustamento, mas a matriarca se recusa. Por fim, a dívida da Formosa com o Banco Abramonte – maior parte dos débitos da família latifundiária – acaba sendo paga pelo antigo amigo de Dinamérico, o industrial Alberto Ferreira de Saxe, motivo pelo qual o “Major” e sua mãe Umbelina festejam pateticamente na fazenda.

Quarto capítulo de *Chão*, “Reina Paz no Latifúndio” mostra a prosperidade dos latifundiários reunidos na Fazenda Anica, do “Conde” Alberto de Melo, grotesco latifúndio moderno chamado por ele significativamente de “Adiantadópolis”. O capítulo demonstra a situação favorável em que se encontram em 1934 os organizadores da revolta paulista de 1932. Até mesmo a ex-diretora do Grupo Escolar de Bartira, Anastácia Pupper, que antes da Revolução havia sido removida para São Paulo capital por intermédio político do “Conde” e agora se tornara deputada estadual – além de, às escondidas, amante de Alberto. Na Fazenda Anica está também Jango, que trava um debate com Capitão Cordeiro, antigo colega do Ginásio São Bento e participante da Coluna Prestes. Jango e Cordeiro discutem, dentre outras coisas, sobre a Revolução Brasileira, sobre os problemas do imperialismo, sobre como a Revolução de 30 perdeu a sua face progressista com a sedução de alguns ex-tenentes pelas promessas da burguesia. Jango conta a Cordeiro, inclusive, que o “Conde” Alberto de Melo enriquecera às custas da especulação com o café paulista, sendo testa de ferro e intermediário das famílias Junquilha e Agripa, donos de uma casa comissária em Santos. Oswald aproveita o debate entre os dois, também, para criticar o obreirismo do PCB naqueles anos, sem deixar de enfatizar energicamente a necessidade da constituição de uma grande frente única contra o fascismo nacional, que se expande com o crescimento do Integralismo de Plínio Salgado.

Capítulo cinco do romance, “Tapete dos Terreiros” demonstra, através do personagem fazendeiro e banqueiro Totó Agripa, como uma fração do setor agrário-exportador consegue se reerguer depois da Crise, diversificando suas atividades e recuperando em alguma medida, após a Revolução de 1932, o poder político que perdera com a ascensão da burguesia ao poder. O grosso da elite paulista, como é demonstrado no capítulo, consegue se sair bem econômica e politicamente após os conturbados anos que vão de 1929 a 1934 – inclusive se aliando a Getúlio Vargas após a derrota de 1932, como é o caso de Totó Agripa, que neste capítulo chega a receber o Presidente em sua fazenda. Já na primeira página, é descrita a ascensão de Totó, que, roubando as terras dos

caboclos, forma seu latifúndio chamado de Santa Adélia, torna-se prefeito do Brejal e depois deputado, ambos pelo Partido Republicano Paulista. Totó é um dos donos da Casa Comissária Agripa Junquillo, em Santos, que soubera ganhar muito dinheiro como intermediária do café paulista, diferentemente dos Formoso, fração da oligarquia que, parada no tempo, entra em franca decadência nos novos tempos do capitalismo. A última cena do capítulo acontece no grande salão do Clube Comercial, em que estão reunidos os fazendeiros “Conde” Alberto de Melo, Totó Agripa e o herdeiro Henrique de Barros Ferguson. O “Conde” traz então a informação, ainda incerta, de que houve uma revolução das esquerdas no Rio de Janeiro, o que causa grande temor e um silêncio grave entre os presentes.

Penúltimo capítulo de *Marco Zero II*, “Oh! Guerreiros da Taba Sagrada” aborda a conjuntura política do Brasil nos anos de 1933 e 1934, sobretudo a ascensão da Ação Integralista Brasileira. O “Conde” Alberto de Melo, que é simpático ao fascismo de Plínio Salgado, mas não veste em público a camisa verde dos Integralistas, quer se fazer deputado estadual pela Frente Única Liberal, a fim de obter meios financeiros para os grandes incrementos que deseja implantar em sua fazenda, como a construção de um hotel. Para obter votos dos camponeses do entorno, Alberto envia Carlos Benjamin, que na verdade acaba pedindo votos para os integralistas, e não para o fazendeiro. O “Conde” organiza, junto de outros membros da elite e do clero paulista, uma cruzada contra o comunismo, dizendo ser um velho liberal, mas que nesse caso ficaria com Plínio Salgado. Nas páginas finais do capítulo, estoura a Batalha da Praça da Sé: confronto armado entre os Integralistas, de um lado, e de outro, comunistas e demais antifascistas. São cenas narradas de modo primoroso e extremamente vivo. Os personagens Lírio de Piratininga e Ventura chegam à Praça da Sé, quando surge o desfile dos camisas verdes, cantando seus hinos fascistas. É então que chega um ferroviário comunista conhecido de Lírio e o manda ir embora dizendo que irão atirar nos galinhas verdes. Os militantes do PCB, escondidos no entorno da Sé, disparam contra os integralistas, que fogem desesperadamente, abandonando suas camisas verdes pelo chão – de onde o nome “Revoada dos Galinhas Verdes”. Na figura do personagem Ventura, é representada no livro, de modo extremamente dramático, a morte do jovem comunista Décio Pinto de Oliveira, ferido pelos até hoje não identificados tiros de metralhadora que iniciaram o confronto.

Sétimo e último capítulo de *Chão*, “Somos um Eldorado Fracassado” tem início com a prisão do motorista Joaquim Leiras, que, acusado de ser comunista, é enviado à

Ilha dos Porcos pela polícia. Eufrásia, ex-professora do Grupo de Bartira, vai embora com a família para o Rio de Janeiro. É focalizada a vida dos moradores dos bairros precários de São Paulo, como o cortiço no Canindé, onde moram os Frelin, e os cortiços no Brás, todos sem a mínima estrutura para uma moradia digna e, além disso, assolados pela tuberculose. Menciona-se no capítulo a fundação da Aliança Nacional Libertadora (ANL), sob liderança do PCB, organização em torno da qual há a união de todas as forças revolucionárias. A posseira Miguelona está em São Paulo para tratar da disputa judicial com o “Major” da Formosa pela terra grilada por ele, que lhe oferecia meio alqueire de terra para encerrar o processo – cerca de 24 mil metros quadrados. Jango vai até o Rio de Janeiro em busca de Eufrásia, aproveitando para ir ao Ministério da Agricultura tratar do algodão e da fazenda da família. De volta à Formosa, na mata, Jango encontra enforcada em cipós a posseira Maria Pedrão, filha do posseiro Pedrão, morto no início de *Marco Zero I*. Chegando de São Paulo, furiosa com a morte de Maria, Miguelona diz que foi o índio Cristo quem matou Pedrão, a mando do “Major” Dinamérico Klag. Miguelona conta, ainda, que Cristo estuprara Maria, engravidando-a e prometendo casamento a ela, que acaba tirando a própria vida após a fuga dele para Santos. Fecham o romance as reflexões de Jango sobre a situação econômica e política do Brasil e sobre o futuro do país no contexto das mudanças necessárias que acredita que virão.

Pelo resumo acima exposto, percebe-se que o romance reconstitui um painel relativamente concatenado do processo histórico brasileiro naqueles três anos de mudanças profundas. O mural apresenta um movimento tensionado no qual acompanhamos o declínio da agroexportação do café, a mudança de perfil de uma fração da burguesia paulista, o incremento da financeirização, a consolidação do Partido Comunista, a organização da massa trabalhadora, o revide das oligarquias cafeeiras paulistas com a Revolução Constitucionalista, o surgimento do Integralismo, da Aliança Nacional Libertadora – enfim, as linhas gerais da conjuntura política, econômica e social do período que começa em 1932 e vai até 1935. Esse processo histórico é a base estruturante da forma literária de *Marco Zero*, o fundamento prático que se transfigura esteticamente e constitui o romance. Captando o essencial dos eventos históricos, o procedimento de internalização dessa totalidade a estrutura a partir de uma visão crítica e realista, de onde a força explicativa do romance em relação à realidade brasileira. Trata-se, portanto, de uma análise artística do movimento do capitalismo em um momento conturbado de reordenação interna e externa das forças sociais, políticas e econômicas, ou, em uma palavra, de reconfiguração da luta de classes.

#### 4.4. A atualização do atraso em *Marco Zero*: Decadência, Ascensão e Conciliação

Não houve uma efetiva superação do atraso e do peso da herança colonial e escravista, apenas uma combinação diferente na relação entre arcaico e moderno no Brasil. Combinação complexa e contraditória, difícil de pensar, mas que está bem resumida na formulação de Roberto Schwarz: “A reprodução moderna do atraso”. Mais que isso, modernização que se dá *através do atraso*, o reproduz e o repõe em novas constelações críticas, que precisam ser pensadas, caso não se queira tão-somente aderir aos mitos da modernização e do progresso.

André Bueno<sup>289</sup>

No prefácio de *O discurso e a cidade*, Antonio Candido escreve que “uma das ambições do crítico é mostrar como o recado do escritor se constrói a partir do mundo, mas gera um mundo novo, cujas leis fazem sentir melhor a realidade originária”.<sup>290</sup> Esse é o propósito que me move para demonstrar como a estrutura do mundo ficcional de *Marco Zero* é decalcada do mundo real, do processo histórico brasileiro no contexto da modernização dos anos 1930, em seus cinco anos iniciais. Essa estrutura, reduzida ao aspecto essencial das determinações políticas e econômicas, refere-se a mais um ciclo de atualização do atraso brasileiro, cujas origens se encontram num processo de longa duração histórica, iniciado durante o Brasil Colônia. A colonização gesta as raízes do atraso, que é repostado com a Independência e durante o Império, e novamente atualizado com o advento da Primeira República, quando é “aperfeiçoado” pelas oligarquias estaduais, sobretudo a cafeeira paulista. Com a Crise de 1929, que golpeou duramente o produto motor da economia nacional, e a Revolução Burguesa de 1930, a expectativa de que a modernização capitalista finalmente chegaria é frustrada, numa acomodação conciliatória de interesses econômicos e políticos entre as oligarquias do café de São Paulo, sobretudo, e o governo burguês de Getúlio Vargas – sob a benção do imperialismo.

A dinâmica interna de *Marco Zero* demonstra a atualização do atraso e, como síntese final, a necessidade de uma verdadeira revolução para que se rompam as estruturas coloniais repostas e mescladas a novas formas de poder e dominação econômica, política

---

<sup>289</sup> BUENO, André. O arcaico e o moderno no Brasil: variações em torno de uma educação interrompida, p. 259-282.

<sup>290</sup> CANDIDO, A. Prefácio. *O discurso e a cidade*, p. 9.

e social trazidas na esteira da Revolução Burguesa. Nesse sentido, a modernização à brasileira é internalizada enquanto ritmo geral que organiza o universo ficcional da obra, sendo “tanto o esqueleto de sustentação do romance, quanto a redução estrutural de um dado social externo à literatura e pertencente à história”.<sup>291</sup> Dado o caráter mural e extensivo de *Marco Zero*, como exposto na seção 4.2, para demonstrar efetivamente como essa dinâmica do mundo real se torna literatura, a análise explicitará como Oswald de Andrade constrói, dentro do romance, dois polos em tese opostos (o arcaico e o moderno), para realizar, em seguida, a síntese crítica chamada progresso à brasileira. O atraso são os latifundiários do café em decadência e todo o universo que gravita em seu entorno, engendrado por essa estrutura social, econômica e política, e que supostamente seria devorado pelo progresso. Esse polo está dramatizado nos caracteres da família Formoso. O moderno, que o desenvolvimento do enredo desvela não ser tão moderno assim, são os burgueses em ascensão, dentre eles alguns latifundiários que fazem a transição, associados à finança e, posteriormente, ao governo de Getúlio Vargas. Isso é desenvolvido, sobretudo, por meio dos personagens Conde Alberto de Melo, Nicolau Abramonte, Guiomar Junquillo, Antônio Agripa e Alberto Ferreira de Saxe.

Como síntese desses dois polos, o romance constrói a conciliação econômica e política entre os latifundiários do café, a burguesia paulista e o governo burguês no poder do Brasil. Esse “ornitorrinco” é o Brasil da primeira metade da década de 1930.<sup>292</sup> Reajustados economicamente pelo Governo Federal, os Formoso têm a sua reprodução enquanto classe garantida no seio da modernização capitalista brasileira. Não só preservam o latifúndio como iniciam um novo ciclo centrado na velha economia primária de exportação, plantando algodão e travando relações políticas e econômicas com o governo. Desta feita, não há rompimento com o atraso nem a sua superação; antes pelo contrário, a economia do país é mantida sob sua antiga base agrário-exportadora, dependente, subordinada aos interesses do imperialismo, e o progresso social morre antes mesmo de efetivamente florescer. A construção de decadência, ascensão e conciliação é feita mimeticamente, mas não se limita a isso, a começar pela própria organização da matéria histórica. O enredo denuncia que o atraso não seria superado pela Revolução Burguesa e pelo tipo de desenvolvimento capitalista que ocorre no Brasil naquela meia

---

<sup>291</sup> SCHWARZ, R. Pressupostos, salvo engano, de ‘Dialética da malandragem’, p. 132.

<sup>292</sup> Para falar do contexto da década de 1930, tomo a liberdade de me valer aqui do termo empregado em 2003 por Francisco de Oliveira, pelo seu poder explicativo em retrospectiva, já que se refere à ponta contemporânea do processo histórico de desenvolvimento desse arranjo esdrúxulo. Cf. OLIVEIRA, F. *Crítica à razão dualista/O ornitorrinco*. São Paulo, Boitempo, 2003.

década de 1930, sob os constrangimentos da ordem mundial. Valendo-se de certos recursos estéticos, Oswald forja uma representação crítico-analítica que expõe e denuncia o caráter espúrio, segregador, grotesco e violento desse processo histórico por meio de personagens típicos das classes sociais que comandam o processo econômico e político. Assim é o mundo de contradições do atraso, do dito moderno e da conciliação de ambos na modernidade à brasileira construído em *Marco Zero*.

#### 4.4.1. Decadência: o atraso em estado puro

Há quem diga mesmo que o café é uma lavoura de escravos que acompanha a primeira seiva da terra e por isso marcha, deixando atrás de si a desolação, o deserto e a esterilidade.

*Marco Zero II: Chão*<sup>293</sup>

O pano de fundo da situação presente que se desenrola no romance é o conturbado período que vai de 1929 a 1932. Como se sabe, de meados do século XIX até as décadas iniciais do XX, o café era o motor da economia nacional, tornando-se o Brasil seu grande produtor mundial, com um quase monopólio, e São Paulo dono da mais expressiva produção. Economia dependente que, tendo como caráter fundamental a produção agrícola voltada para o comércio exterior, tinha sua estrutura centrada num único produto, concentrador de quase toda a riqueza local. A Crise de 1929 representa um duro golpe na economia do país, já que a Quebra da Bolsa de Nova Iorque levou à baixa dos preços das *commodities* no mercado internacional. Daí que o declínio da exportação cafeeira não afetasse apenas e sobretudo as oligarquias paulistas, mas a economia nacional como um todo. Além disso, a café forma em torno de si uma verdadeira cadeia que incluía não apenas os produtores rurais, mas os atravessadores, estoquistas e também o setor de financiamento. Vinda na esteira dessas mudanças, a Revolução de 30 complexifica a conjuntura, decretando o fim da República Oligárquica e enfraquecendo o poder político das oligarquias estaduais. No plano econômico, por outro lado, o que se viu foi a criação, a partir de 1931, de uma política econômica de defesa do setor cafeeiro, com o Departamento Nacional do Café. A política incluía, dentre outros incentivos e proteções, a compra de parte da produção e a manutenção da renda dos cafeicultores com a desvalorização cambial da moeda nacional. Aliás, isso era econômica e politicamente previsível, como documentado numa declaração de Getúlio Vargas a um jornal durante a

---

<sup>293</sup> *Marco Zero II*, p. 150.

campanha da Aliança Liberal à presidência, em 1929: “A lavoura do café é [...] a linha mestra da nossa economia. A influência da produção cafeeira na vida do país é tão importante que se lhe não podem negar as honras e o largo alcance de um problema de interesse eminentemente nacional. [...] Nada mais se torna mister acrescentar para que se avalie quanto a questão do café interessa ao Governo Federal”.<sup>294</sup> De todo modo, a queda no nível de atividade na economia mundial depreciou os preços do produto, reduzidos em 1932 a um terço do patamar de antes da Crise de 1929, estrangulando o setor, que necessita lutar por permanecer.

Esse é o mundo social que conforma o polo do atraso em estado “puro” em *Marco Zero*, construído artisticamente na *decadência* da família Formoso, latifundiários da oligarquia cafeeira paulista, e na conformação dos personagens Coronel Bento Formoso, Major Dinamérico Klag e João Lucas Klag Formoso, encarnação psicológica, moral, ideológica e física do mundo oligárquico em aparente desagregação. A decadência, resultado da crise econômica, é formalizada por Oswald de modo a revelar o atraso econômico e social do setor cafeeiro para o Brasil, denunciando as mazelas econômicas e sociais desse mundo oligárquico colonial, pré-capitalista, fundado no latifúndio, na monocultura, no mando, no autoritarismo, na escravidão, e que tenta sobreviver aos novos tempos na república burguesa. Daí o realismo do romance.

O Coronel Bento Formoso representa o passado glorioso do latifúndio cafeeiro, um passado que mesmo decadente ainda se sustenta vivo em 1932, assim como o próprio mundo concebido por essa estrutura. Sua origem não é revelada pela narrativa por inteiro, de uma só vez, mas vai sendo desenhada por meio de vários fragmentos dispostos nos dois primeiros capítulos. O sobrenome Formoso, historicamente, tem origem na nobreza do século VI, no Ducado de Nápoles. Descendente de italianos, filho de um latifundiário cafeeiro de Campinas, Bento começou desde muito novo a trabalhar na terra, no último quartel do século XIX: “Começara a puxar café com escravos na adolescência”.<sup>295</sup> A contragosto da família aristocrática, casa-se com uma colona italiana que trabalhava na fazenda, Umbelina Formoso Klag. Para isso, manda seu feitor assassinar a tiros o pai de Umbelina, um carreiro italiano que tocava música na colônia. Devido à exaustão das terras e à morte dos cafezais do latifúndio de Campinas, ironicamente nomeado de Fazenda Sempre-Viva, Bento e Umbelina expandem suas terras, constituindo outro

---

<sup>294</sup> VARGAS, Getúlio apud FAUSTO, Boris. A crise dos anos vinte. In: *A Revolução de 30*, p. 96.

<sup>295</sup> *Marco Zero I*, p. 50.



latifúndio: a Fazenda Formosa, cujos limites tinham sido “feitos a tiro e a rebenque”.<sup>296</sup> Bento torna-se, assim, o “senhor do feudo mais rico do oitocentos paulista”.<sup>297</sup> O assassinato do pai de sua futura esposa não constitui fato isolado de violência contra os colonos, mas uma prática corrente do “Coronel”, que tratava porcos e colonos indistintamente, à bala, como revela o narrador em outro fragmento: “Antigamente, quando um porco penetrava no pomar, o coronel dizia ao feitor Idílio – Mate o porco! – Mas o colono arrecrema! – Mate o colono!”.<sup>298</sup> Seu perfil autoritário de latifundiário se mantém no presente da narrativa e era de conhecimento de todos que Bento possuía “muitas armas guardadas, inclusive uma metralhadora”.<sup>299</sup>

O personagem Bento Formoso tem uma função muito bem definida dentro do romance: representar a formação do latifúndio, o “brilho rural” dos tempos áureos e a decadência do presente. Sua trajetória revela o atraso econômico e social do setor cafeeiro, um mundo oligárquico que deveria desaparecer para dar lugar à modernização. Embora representado de maneira restrita pelo romance, o processo de formação do latifúndio cafeeiro de São Paulo, encarnado em Bento Formoso, está formalizado em suas linhas essenciais, suficientes para que se reconstitua em chave de leitura crítica o processo histórico do qual Oswald parte. A expansão para o Oeste paulista foi um processo que decorreu diretamente do declínio da lavoura cafeeira do vale do rio Paraíba, nas duas últimas décadas do século XIX. Embora São Paulo já integrasse o primeiro ciclo cafeeiro, destacando-se com as regiões de Areias e Bananais, a produção até ali se orientava para a capital federal, que detinha o porto de escoamento do produto e conseqüentemente seu centro financeiro e controlador. A diferença do segundo ciclo é que a produção do Oeste paulista vai se orientar para a capital do estado, sendo escoada através do porto de Santos, instalando aí seu centro dinâmico. Expandindo-se a partir de Campinas, onde haviam culturas já antes de 1800, a produção cafeeira irá se alastrar pelo Oeste paulista, assumindo proporções astronômicas, como registra Caio Prado Júnior em *História econômica do Brasil*: “as culturas se estendem em largas superfícies uniformes de plantações ininterruptas que cobrem a paisagem a perder de vista. Verdadeiro ‘mar de café’: este nome lhes foi dado e é merecido”.<sup>300</sup>. Daí resulta que São Paulo, tendo como

---

<sup>296</sup> *Marco Zero I*, p. 72.

<sup>297</sup> *Marco Zero I*, p. 33.

<sup>298</sup> *Marco Zero I*, p. 57.

<sup>299</sup> *Marco Zero I*, p. 34.

<sup>300</sup> JUNIOR, C. P. *História econômica do Brasil*, p. 164.

principal região produtora o Oeste paulista, irá ocupar o posto de maior produtor de café do país desde o final do século XIX até meados dos anos de 1940, de onde o “brilho rural” dos Formoso.

Um dos efeitos colaterais do desenvolvimento do setor cafeeiro na região foi a concentração fundiária pela formação dos latifúndios, como também registra o romance em chave crítica. Nesse segundo ciclo do café, prevaleciam as formas de apropriação mais semelhantes ao modelo “clássico” de evolução da propriedade agrária burguesa. Como observa Alberto Passos Guimarães, em seu livro *Quatro séculos de latifúndio*, a expansão do sistema latifundiário brasileiro “se configura por dois aspectos básicos: a coação sobre as pequenas explorações vizinhas, com vistas a anexá-las à propriedade latifundiária mais poderosa; e a implacável violência no sentido de desalojar das melhores terras os ocupantes sem títulos, os posseiros ou intrusos”.<sup>301</sup> Outro fato a se registrar é que o avanço do processo que culminaria na Abolição da Escravatura em 1888 (proibição do tráfico negreiro no Brasil em 1850 pela lei Eusébio de Queirós e a aprovação da Lei do Ventre Livre em 1871) forçava a substituição da força de trabalho nas fazendas cafeeiras. Embora ainda se utilizasse de mão de obra escrava até a Abolição – escravos que seriam depois explorados como “homens livres” –, a expansão para o Oeste paulista se consolidou nos anos que se seguiram sob o trabalho livre do imigrante, principalmente o italiano, formando as colônias. Também está construída em Bento Formoso, como se viu anteriormente, a leitura realista desse processo de introdução do imigrante como mão de obra nas plantações de café. Essa visão está muito bem configurada numa fala de seu filho, o Major Dinamérico Klag, que se refere aos colonos como “imigrantes que nós chicoteávamos como negros nas fazendas”.<sup>302</sup> Como se sabe, as condições impostas ao imigrante em seu regime de contratação e transferência para a fazenda o colocavam numa situação de subalternidade e espoliação, expostos ao mando e à coerção econômica e pessoal de senhores que muito recentemente lidavam de modo brutal com escravos nas senzalas – *vide* a fala citada do Major.<sup>303</sup>

Da formação do latifúndio ao “brilho rural”, Bento e a fazenda Formosa chegam à decadência, formalizando a trajetória do café no Oeste paulista até a Crise de 1929:

[...] Bento Formoso tinha mais de meio século de café. Vira abotoamentos e floradas, contratemplos, grãos caídos no sujo, ventos

<sup>301</sup> GUIMARÃES, A. P. *Quatro séculos de latifúndio*, p. 82-83.

<sup>302</sup> *Marco Zero II*, p. 14.

<sup>303</sup> Sobre o assunto, cf. IANNI, O. O colonato, p. 23-31.

gelados de setembro, talhões opulentos transformados num dia em desertos de varas queimadas. [...]. Mas, nem mesmo na geada grande do ano 18, sentira-se como agora. E se o procurassem para comprar a Formosa, responderia: – Pátria não se vende.<sup>304</sup>

A evolução desse processo de decadência dos latifundiários cafeeiros na narrativa culmina na aventura da Revolução Constitucionalista de 1932 e na derrota de São Paulo, esmagada pelo Governo de Getúlio Vargas. Parecia que finalmente tinha chegado a bancarrota do café e que os usurários protestariam as dívidas da fazenda. A partir daí, a decadência dos Formoso será desenvolvida na capital paulista, no solar urbano da família localizado no bairro nobre de Campos Elíseos, onde os barões do café mantinham suas residências urbanas a partir das duas décadas finais do século XIX. Não por acaso o bairro se desenvolveu com a ocupação por essa classe: tratava-se de uma questão de logística para o trânsito entre as fazendas, o centro financeiro e negociador do café e o porto de escoamento da produção. Como explica o geógrafo Evânio Branquinho: “Sua localização privilegiada em relação à estação da Luz da estrada de ferro São Paulo Railway Company, de Santos a Jundiaí, inaugurada em 1867 [...], possibilitou a instalação de uma classe abastada ligada à produção, financiamento e negociação do café e outras mercadorias”.<sup>305</sup> A decadência dos latifundiários acelera o processo de derrocada do bairro, que já vinha desde o início do século XX devido à concorrência de outros bairros também planejados para as elites. Nesse período, Campos Elíseos perde a condição de local mais elegante e nobre da cidade para Higienópolis, que em pouco tempo também decairá face aos novos loteamentos da Companhia City, estes baseados no novo modelo urbanístico do “bairro jardim”. Esse movimento também aparece em *Marco Zero*, simbolizando a decadência dos cafeicultores e a ascensão de uma burguesia comercial e financeira, fixada na trajetória dos personagens Alberto de Melo e Nicolau Abramonte.

Voltando ao romance, esse contexto de definhamento de Campos Elíseos é utilizado por Oswald como insumo para expor longamente a decadência dos Formoso, desde o penúltimo capítulo de *A Revolução Melancólica* até o terceiro capítulo de *Chão*. É lá que os credores dos bancos vão cobrar as dívidas da fazenda, fazendo o Coronel esbravejar “– Só falta a força. Me levarem à força! É o que quer a usura!”.<sup>306</sup> É lá que se expõe da maneira mais grotesca o declínio, a ponto de faltar dinheiro até para a compra

---

<sup>304</sup> *Marco Zero I*, p. 50.

<sup>305</sup> BRANQUINHO, E. S. *Campos Elíseos no centro da crise: a reprodução do espaço no Centro de São Paulo*, p. 33.

<sup>306</sup> *Marco Zero II*, p. 84.

de remédios e alimentos básicos. Exemplo muito expressivo e dramático disso é um fragmento em que Umbelina está rezando, pedindo a Nossa Senhora pela recuperação financeira da família, até que Bento chega e os dois vão se deitar iniciando uma conversa sobre o problema. Umbelina conta ao marido que não há mais azeite para a lamparina, a mercearia suspendeu as entregas, o leiteiro fez desaforo com ela na porta de casa por conta da dívida não paga e, por fim, que a padaria não mandou o pão nesse dia. A cena é dramaticamente fechada pela queixa da latifundiária decadente (“– Mas essa gente não tem alma? Não tem família?”<sup>307</sup>), que pergunta a Bento sobre uma carta por ele recebida e escondida – mais um aviso do banco sobre a iminência de protesto da dívida da Formosa. Outro fragmento surpreende o Coronel, acossado pelos credores, saindo a esmo pelas ruas de São Paulo para escapar à cobrança e à humilhação, implorando por ajuda divina ou de algum velho amigo e deixando Umbelina em casa para lidar com as cobranças e com a vergonha da quase miséria. É simbólico também o desejo de fuga para a fazenda, para o mundo oligárquico e fechado, onde nenhum credor os alcançaria ou poderia penetrar. O trecho é longo, mas vale a citação, pela narração primorosa e pela expressividade com que dramatiza a decadência na trajetória de Bento:

[...] Caminhava para a cidade sem saber por que, nem para que... Talvez algum encontro, algum velho amigo... Deus... A Providência Divina que nunca o desamparara não havia de abandoná-lo agora. Não saía para buscar alguma solução, essa viria pelas mãos de Deus. Saía para fugir ao centro nevrálgico da tragédia, onde Umbelina encharcava-o de lágrimas acusadoras. – É comigo que os fornecedores falam. Dizem desaforo... Não posso mais... Vamos pra fazenda... Ele não podia deixar a batalha! Era obrigado a ficar em São Paulo. Não tinha sequer dinheiro para fazê-la embarcar para a Formosa. [...].<sup>308</sup>

Importante registrar que os velhos “amigos” do Coronel Bento Formoso não o salvam da decadência, uma vez que já deram um passo adiante, internalizando a lógica impessoal e fria do capital segundo a qual “amigos, amigos; negócios à parte”. E Oswald explora isso muito bem na construção da decadência ao longo do romance. Em uma cena grotesca e humilhante para o latifundiário, ele recorre ao rico Arcebispo de São Paulo Monsenhor Palude, que em tom de deboche se nega a fornecer a ajuda que sempre recebera do agora pedinte, dando-lhe apenas uma ninharia em dinheiro e uma latrina suja: “– É só isso que io tenho. Li faço presente, coronelo! Um sacrificio com muito prazere!

---

<sup>307</sup> *Marco Zero II*, p. 118.

<sup>308</sup> *Marco Zero II*, p. 119.

Deus qu'ajude! Se quisé pode levare... É um pinico de prata qui me deu uma velha rica. Parece que fui de Dom Pedro Segundo. Pode levare! Bento formoso divisou, na urina avermelhada, pedaços de algodão. Monsenhor Palude riu. [...]”<sup>309</sup> Registre-se que a presença do algodão simboliza, na cena, a futura saída da crise, como se verá adiante. A outra situação acontece em um fragmento em que o Coronel recorre à parente Guiomar Junquilha (viúva do falecido neto da Veva, tia dos Formoso), que também enriquecera às custas do café, mas sem atuar no setor produtivo. A fortuna de Guiomar provém do setor parasitário, da especulação monetária que lucra com a crise, por meio da casa comissária Agripa Junquilha em Santos. A quantia pedida estava longe de ser vultosa, era apenas o suficiente para que fosse “um tanto para a venda, outro para a padaria... o leiteiro...”<sup>310</sup> A despeito do valor irrisório para a capitalista e da relação familiar, Guiomar responde firme e friamente, negando com insistentes “nãos” o empréstimo, sem mesmo deixar que Bento terminasse de falar: “A Junquilha cortou automaticamente a conversa: – Não empresto não, Seu Bento... Não empresto. Gosto das coisas direitas. Não posso. [...]”<sup>311</sup> Humilhado, o Coronel deixa pateticamente a mansão da especuladora: “exclamou um muito obrigado surdo. Despediu-se. Desceu as escadas do terraço de mármore pondo o chapéu, o guarda-chuva no braço, balançando”<sup>312</sup>

Filho do Coronel Bento Formoso, o Major Dinamérico Klag representa o passado recente do latifúndio cafeeiro, que tal qual o pai permanece decadente como o próprio mundo do atraso engendrado por essa estrutura. Dinamérico é um personagem que encarna o atraso econômico e social do latifúndio cafeeiro de modo bastante denso, revelado em sua decadência ideológica, moral e física. Oswald constrói esse personagem enfaticamente, dando a ele uma centralidade muito grande a partir do mandonismo, da violência e da concentração fundiária via grilagem. Sua alcunha de Major decorre do poder oligárquico do pai – nas palavras do narrador, era o “personagem que chamavam em toda a zona de Major”,<sup>313</sup> e ele mesmo remete a designação à sua infância, como mero apelido.<sup>314</sup> Na juventude, ele é enviado pela mãe para estudar em Oxford, onde em meio a bebedeiras, gastos astronômicos e paixões, conclui o curso de filosofia. Não fica claro na narrativa se no passado o Major chegou a assumir o controle da lavoura cafeeira na

---

<sup>309</sup> *Marco Zero II*, p. 116.

<sup>310</sup> *Marco Zero II*, p. 120.

<sup>311</sup> *Marco Zero II*, p. 121.

<sup>312</sup> *Marco Zero II*, p. 121.

<sup>313</sup> *Marco Zero I*, p. 33.

<sup>314</sup> “– Desde criança... Apelido...”. *Marco Zero II*, p. 74.

fazenda Formosa junto do pai, mas o fato é que ele se tornou grileiro e vendedor de açúcar-mascavo e pinga “como qualquer carcamano”,<sup>315</sup> nos termos da mãe Umbelina, e se casou contra a vontade dela. A inépcia econômica do Major, aliás, é um traço importante de seu caráter que será explorado mais adiante. Dinamérico acaba matando a mulher, mãe de Jango, e virando alcoólatra, bebedor de pinga. Como conta um dos personagens, o Major vive isolado num casebre de pau, de janela única, no alto da serra, em terras devolutas que grilou e disputa judicialmente com os posseiros, onde há mais de dez anos escreve um livro.<sup>316</sup> Ao longo do primeiro capítulo de *A Revolução Melancólica*, sobretudo, os fragmentos vão revelando o personagem, construindo assim sua decadência, que é parte do desmoronamento do mundo oligárquico que o enforma. O vício é um aspecto importante dessa construção, que se completa com a formação da aparência física do Major, grotescamente caracterizado pela narrativa. Trata-se de um sujeito grave, muito branco, de dentes podres, com um bigode ruivo e esbranquiçado caído sobre a boca, que vive em roupas velhas e de pés no chão. O casebre em que vive é cercado de galinhas e patos, ladeado por um grande chiqueiro cheio de porcos, com quem Dinamérico “conversa”: “– Tchou! tchou! tchou!”<sup>317</sup> equiparando-se ao animal que é sinônimo de sujeira e mal cheiro. A decadência ideológica do Major também é um aspecto essencial de sua composição enquanto personagem do atraso no romance. Sua composição ideológica reflete uma dinâmica elitista de longa data no Brasil, que remonta ao período colonial: a importação de ideias prestigiosas da cultura europeia como fator de distinção de classe, verniz de sofisticação e afastamento cultural. Descoladas da realidade local, não operam como meio de efetivo pensamento e reflexão crítica. O “filósofo” Major encarna essa dinâmica de maneira disparatada e satírica. Dizendo-se um “escravo do universo incriado que é o espírito”,<sup>318</sup> seu pensamento é completamente delirante, resultando numa mistura amalucada de misticismos que surgem da teosofia, passando por São Paulo, o santo, pelo irracionalismo de Nietzsche, até chegar ao kardecismo, mística europeia que se arroga científica:

– Li muito São Paulo e Frederico Nietzsche. Passei a ponte e encontrei Alan Kardec. O porco, o cachorro, a galinha foram anunciados por São Paulo e compreendidos por Nietzsche. São hoje completamente humanos, O homem está igualado com eles à entrada da ponte. São

---

<sup>315</sup> *Marco Zero II*, p. 86.

<sup>316</sup> *Marco Zero I*, p. 20.

<sup>317</sup> *Marco Zero I*, p. 34.

<sup>318</sup> *Marco Zero I*, p. 35.

cristãos na Arca de Noé motorizada... À espera do Dilúvio! O senhor não acha que São Paulo e Nietzsche são a mesma pessoa em séculos diferentes?<sup>319</sup>

A inépcia econômica é outro aspecto central da decadência do personagem e do mundo oligárquico. Dentro da família Formoso, pensada enquanto a totalidade do atraso e do mundo oligárquico no romance, o Major Dinamérico Klag é o fracasso do fator econômico e apenas logra êxito no exercício do mando, da violência e da concentração fundiária, ainda que decadente também nesse aspecto. Nesse sentido, o Major representa o atraso mais do que o próprio Coronel Bento Formoso, que ao menos alcançou resultado positivo no campo econômico e pessoal ao erguer a produção cafeeira e transformar a Formosa no latifúndio mais rico do oitocentos paulista – o que não exclui, obviamente, o atraso econômico e social do setor para o conjunto do país. A narrativa não revela se houve, em algum momento, seu envolvimento efetivo com a produção cafeeira na fazenda familiar, mas não só revela, como também desenvolve ao longo dos dois volumes de *Marco Zero* sua atuação como violento e temido grileiro de terras.<sup>320</sup> E, diferente de seu pai, Dinamérico não grila terras para utilizá-las produtivamente, salvo por uma exígua plantação de cana e milho; ele o faz quase que por hábito, por um prazer de expandir o latifúndio como um fim em si mesmo. Demonstra orgulho de ser um latifundiário, ainda que sem o brilho econômico de seu pai. Isso é revelado pelo personagem Idílio Moscovão: “– O Majó tem chão demais e não aporveita. E inda qué tirá tudo dos possero. O gosto dele é dizê: ‘Mecê tá veno aquela montanha lá embaixo? Aquela azur... Pois por detrais inda é meu’. ‘E o que mecê pranta?’ ‘Carrapato!’”.<sup>321</sup> Em outro fragmento, quando perguntado sobre o que rendem as terras devolutas griladas da serra, o Major responde em tom de troça: “– Eu sou o maior criador de formiga da zona... Tenho também muita cascavél...”.<sup>322</sup> O Major Dinamérico Klag representa o atraso dentro do atraso no romance: o mundo oligárquico lutando a tiro e a chicotada para sobreviver, mas sem o fundamento econômico que deveria mantê-lo de pé. Não é fortuito que o Coronel Bento atribua ao neto João Lucas Formoso a responsabilidade de ir aos bancos e cuidar dos negócios da família na crise econômica. Apenas mencionando o que será adiante

---

<sup>319</sup> *Marco Zero I*, p. 35.

<sup>320</sup> A única referência à atuação do Major na Formosa é em sua juventude, na castração de animais. Cf. *Marco Zero I*, p. 46. Não há referências sobre o trabalho na lavoura de café.

<sup>321</sup> *Marco Zero I*, p. 11-12.

<sup>322</sup> *Marco Zero I*, p. 35.

discutido, Jango é quem briga para salvar o latifúndio, lutando inclusive na Revolução de 1932, conseguindo reerguer a Formosa ao apostar na nova *commodity* da vez, o algodão.

Voltando ao Major, desde a primeira cena de *A Revolução Melancólica*, desenrola-se a disputa judicial entre o personagem e os posseiros das terras devolutas da serra por ele griladas. Esse fio narrativo atravessa os dois volumes do romance, ao longo dos quais vão sendo revelados criticamente os termos dessa disputa, os crimes envolvidos no caso. O principal deles é o assassinato do posseiro Pedrão, dramaticamente morto por um capanga de Dinamérico no segundo fragmento de *Marco Zero I*, seguido pelo fragmento de seu enterro – cenas narradas com extrema concisão, lirismo e carga dramática.<sup>323</sup> O *modus operandi* do latifundiário revela em chave realista as linhas gerais da concentração fundiária no Brasil oligárquico, inclusive pelo fato de o Estado e a lei estarem subordinados ao poder dos coronéis. Quando diz “– Posso a terra e a lei”,<sup>324</sup> Dinamérico Klag está coberto de razão, vide que o xerife do Posto Territorial onde corre a disputa judicial entre ele e os posseiros é exatamente o antigo feitor da Formosa, agora subdelegado do lugarejo de Bartira. Além disso, Oswald insere ironicamente um advogado surdo para defender os posseiros, compondo com a “cegueira” da lei. Nessa conjuntura, o Major pode exercer à vontade o poder oligárquico que detém, ainda que economicamente decadente: “Do último rancho da serra, ele lutava nos tribunais contra os posseiros das terras devolutas, fechava as estradas, atacava os caminhões”.<sup>325</sup> Esse procedimento do coronel remonta ao Brasil Império. Em 1823, quando Pedro II interrompeu a doação de novas sesmarias, não foi criada uma legislação que regulasse a ocupação da zona rural. Logo as terras públicas começaram a ser ocupadas livremente, sem título de propriedade, originando-se tanto posseiros humildes com pequena produção quanto posseiros que detinham grandes porções de terra. Em 1850, é assinada a Lei de Terras, que proibia e criminalizava a ocupação de terras públicas dali em diante. Na teoria, haveria uma anistia para os que já haviam se instalado nas devolutas, com a garantia da escritura de propriedade. Na prática, como se sabe, a anistia atingiu apenas os grandes posseiros, já que para obter o título, era necessário o pagamento de altas taxas de regularização fundiária, o que obviamente barrava apenas os pequenos camponeses. Mas isso não foi, claro, mera coincidência. Duas semanas antes da entrada em vigor da Lei de Terras, havia sido aprovada a Lei Eusébio de Queirós, proibindo a entrada de novos

---

<sup>323</sup> Cf. *Marco Zero I*, “A posse contra a propriedade”, p. 3-4.

<sup>324</sup> *Marco Zero I*, p. 36.

<sup>325</sup> *Marco Zero I*, p. 33.



africanos escravizados no Brasil. Daí que a preocupação dos latifundiários com a iminente Abolição e a conseqüente falta de mão de obra para a lavoura exigisse uma solução legal. Como observa Ricardo Westin, “a Lei de Terras eliminaria esse risco. Uma vez tornadas ilegais a invasão e a ocupação da zona rural, tanto os ex-escravos quanto os imigrantes pobres europeus ficariam impedidos de ter suas próprias terras, ainda que pequenas, e naturalmente se transformariam em trabalhadores abundantes e baratos para os latifúndios”.<sup>326</sup> No início dos anos 1930, tempo presente do romance, a Lei de Terras ainda era a base legal utilizada pelos latifundiários para ampliar suas propriedades junto ao governo e aos tribunais, tal qual faz o Major Dinamérico Klag. A única alteração sofrida pela Lei após a Revolução de 1930 foi o acréscimo de um trecho autorizando a desapropriação de terras com interesse público e a indenização do proprietário.

Voltando ao romance, um último aspecto a ser ressaltado em relação ao Major decorre do âmbito moral, embora tenha conseqüências para a esfera econômica. A moral de Dinamérico é a do mundo oligárquico, que enforma seus valores e sua visão do mundo. Para ele, esse universo representa uma espécie de nobreza, fundada na terra, no latifúndio, no poder que decorre desse mundo fechado e autoritário onde ele é a lei. É o meio em que ele subjugou os colonos, ex-escravos e demais agregados que compõem esse microcosmo, “um mundo em miniatura quase independente e isolado do exterior, e vivendo inteiramente para a produção do seu gênero [café]”, nas palavras de Caio Prado Júnior.<sup>327</sup> Em um diálogo com o antigo amigo Alberto Ferreira de Saxe, um industrial paulista, o Major diz: “– Vocês começaram a vida dignamente como nós, conquistando latifúndios. Mas degradaram-se, deixaram a nobreza fechada dos feudos, perderam o sentido da terra, ficaram lojistas”.<sup>328</sup> Ele compreende o mundo aberto do capitalismo, da industrialização, do comércio e das finanças como uma degradação moral, fixando-se psicológica e até geograficamente no decadente universo oligárquico. Esse é justamente o traço que determina, no romance como também na história, a decadência-quase derrocada dos latifundiários do café no período da crise: o fechamento moral, simbólico e econômico no mundo oligárquico, e a recusa em fazer a transição para a lógica do capital, da valorização do valor para a acumulação. Dinamérico, por uma questão moral sobretudo, não concebe jamais exercer a mesma atividade que os imigrantes enriquecidos passam a exercer, não concebe relações financeiras impessoais, que não sejam calcadas na lógica

---

<sup>326</sup> WESTIN, Ricardo. Há 170 anos, Lei de Terras oficializou opção do Brasil pelos latifúndios, p. 1.

<sup>327</sup> JUNIOR, C. P. *História econômica do Brasil*, p. 167.

<sup>328</sup> *Marco Zero I*, p. 14.

do favor, do mando e da coerção: “– Guardamos no coração o sinal do latifúndio... Vocês, os Saxe, inauguraram a burguesia paulista. Da loja que foi a primeira casa comissária ingressaram no comércio e no judaísmo central. Foram concorrer com os imigrantes que nós chicoteávamos como negros nas fazendas”.<sup>329</sup> Ele sabe, sobretudo, que o capitalismo industrial, a modernidade, engendra sua própria derrocada, criando o proletariado, que, segundo ele diz, “saberá se vingar num futuro próximo”.<sup>330</sup> Sua moral oligárquica se choca com o mundo capitalista também por meio dos costumes. O Major acha degradante que a ética capitalista não só aceite, como considere como algo positivo o fato de Alberto Ferreira de Saxe ter uma amante prostituta, a quem banca uma casa no bairro novo rico do Jardim América, e isso seja de público conhecimento. Assim como considera indigna a impessoalidade capitalista, o exercício do comércio e a financeirização, Dinamérico Klag vê como degradante a moral capitalista do amigo, bem como a do cunhado, o Conde Alberto de Melo:

Pensou com ódio na serenidade milionária dos Saxe. Alberto vivia publicamente com uma prostituta, mas isso só lhe aumentava o cartaz. Como o do outro Alberto, seu cunhado, tendo a desfaçatez de convidá-lo para ir à casa da francesa Leô, no Jardim América. Súcia de salafrários! Ele sempre quisera conservar uma moralidade impossível. Achava que tudo era permitido, mas dentro do amor. O amor higienizava tudo. Era muitas vezes o oxigênio que os porcos buscavam nos lamaçais. Outra coisa era o bordel. No frontispício de certas linhagens paulistas podia-se inscrever a saudade do bordel. Alberto de Saxe fazia a apologia cínica do bordel. Como poderia amanhã fazer da pederastia. Ele conservava uma dignidade de que se riam, ou para que voltavam as costas. Uma dignidade esquecida. Uma dignidade do século XIX.<sup>331</sup>

No fundo, o que o Major considera imoral é a redução de tudo a mercadoria, essa a lógica do capital. Lembre-se que a prostituição é objetivamente uma relação de compra e venda, do corpo e da alma, o que reduz o indivíduo submetido a ela à condição de mercadoria. Walter Benjamim analisou esse fenômeno social nos capítulos “Parque Central” e “Jogo e Prostituição” de *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*, refletindo sobre o processo de mercantilização de coisas e pessoas no capitalismo europeu do início do século XX. Em uma das passagens, ele diz:

---

<sup>329</sup> *Marco Zero I*, p. 14.

<sup>330</sup> *Marco Zero I*, p. 14.

<sup>331</sup> *Marco Zero II*, p. 15.

O ambiente objetivo do homem adota, cada vez mais brutalmente, a fisionomia da mercadoria. Ao mesmo tempo, a propaganda se põe a ofuscar o caráter mercantil das coisas. À enganadora transfiguração do mundo das mercadorias se contrapõe sua desfiguração no alegórico. A mercadoria procura olhar-se a si mesma na face, ver a si própria no rosto. Celebra sua humanização na puta.<sup>332</sup>

João Lucas Klag Formoso figura o presente do latifúndio cafeeiro, que é a decadência econômica na crise, mas é também a luta por sobreviver a ela. O personagem representa o novo que brota do velho, mas não é inteiramente novo. Antes pelo contrário, é o atraso econômico e social do mundo oligárquico tentando se atualizar, se adaptar ao novo contexto do país, mudar para permanecer. A trajetória de Jango é apresentada muito parcialmente pela narrativa, em fragmentos esparsos. Órfão de mãe, sabe-se que passou muitos anos num internato da capital paulista, enviado pelo Major, que não tinha muito apreço pelo filho, e só na adolescência teve contato efetivo com a fazenda Formosa. Ali sua personalidade foi se constituindo como a de um típico coronel, fundada no poder oligárquico, no mando e na violência. Ainda na adolescência, viera a iniciação sexual com uma agregada da fazenda (“Era o senhorzinho. A negra desdentada sorria na cozinha – Não conto nada. Mecê pode forgá!”),<sup>333</sup> moldando-o à posição que viria a ocupar anos mais tarde. Estudou Direito, mas não chegou a se formar. Em 1927, cinco anos antes do presente da narrativa, Jango já era um fazendeiro, começando com um pequeno rancho que logo se expande junto com as famílias de colonos, prospera e tem seus horizontes penteados de cafezais. Na crise, a fazenda acabou sendo vendida pelo Coronel Bento Formoso para salvar a Formosa. O ano em que prospera a fazenda Jangada, aliás, não é gratuito no romance, registra o período em que tem início a grande acumulação de estoques do produto devido à expansão desmesurada do plantio. Para se ter ideia, no ano da Quebra da Bolsa de Nova Iorque, houve uma produção gigantesca do café nacional, com a exportação de quase quinze milhões de sacas de café, das quais mais de nove só do porto de Santos. Ainda assim, a produção foi menor que em 1927, quando mais de quinze milhões de sacas foram exportadas, das quais mais de dez partiram de Santos.<sup>334</sup>

Voltando à narrativa, Jango representa vivamente a lógica do poder oligárquico; tal qual o Coronel seu avô, anda armado com um revólver Colt, é autoritário, violento e, dentro da mais sórdida tradição dos latifúndios desde os tempos coloniais, um esturador

---

<sup>332</sup> BENJAMIN, W. Parque Central, p. 163.

<sup>333</sup> *Marco Zero I*, p. 46.

<sup>334</sup> TOSI, P. G. S.; FALEIROS, R. N. O café no Brasil: produção e mercado mundial na primeira metade do século XX, p. 3.

da casa-grande. Em uma cena violenta, montada para constituir a personalidade do grotesco senhorzinho e reconstituir as relações de coerção a que colonos, ex-escravos e agregados estavam submetidos no mundo em miniatura do latifúndio, essa última faceta se faz clara:

Uma araponga tiniu. João Lucas encaminhou-se para a cozinha negra onde Armida Spin acendera um grande fogo. Viu-a de costas, o cabelo esvoaçando em torno da nuca no pescoço ereto.

– Há quinze dias que não sei o que é mulher, já estou achando até a besta bonita.

– Pois vai co'a besta...

– Prefiro você...

– Depois de casada, graças a Deus não faço isso.

– A besta faz.

– A besta é pagã!

Armida juntara as saias, as nádegas em relevo, para tirar pão do forno. Veio servir o leite grosso e fumegante, o café cheiroso. Tinha os braços nus, os seios balançando na blusa verde sobre um corpinho estreito.

– O coroné vem aí!...

O moço fazendeiro enlaçara-a. E violentamente a foi conduzindo em silêncio para o quarto dos arreios.<sup>335</sup>

Esse *modus operandi* de Jango, encarnação da lógica oligárquica, se revela inclusive na condução da crise da Formosa, fazenda da qual toma frente após a Grande Depressão de 1929. Exemplo vivo disso é quando vai até Santos, na casa comissária Agripa Junquilha, conseguir crédito com o comissário de café Conde Alberto de Melo, marido da tia Felicidade Branca. Intimidado pelo modo como Jango entra em seu escritório e pela conhecida violência da família latifundiária, o Conde é constrangido a analisar o vasto borderô das dívidas da Formosa. Jango pede a ele que endosse e desconte um título do Coronel Bento, mas o capitalista dissimula, dizendo-se falido: “– Você sabe que eu estou na merda, Jango?”, no que Jango responde “– Os fazendeiros estão arruinados porque houve uma quadrilha que jogou com a quebra do café com as cartas marcadas. Você não acha? Faça o favor de assinar esta letra do coronel Bento Formoso”. Jango sabia que Alberto, junto dos outros donos da Agripa Junquilha, tinha ganhado muito dinheiro com a crise do café, utilizando-se disso para coagi-lo a fornecer o crédito ao avô. Percebendo a jogada e temendo pela sua integridade física, o Conde diz cinicamente “– Não se briga por isso. Eu nunca neguei o meu crédito a vocês...”. Quando Jango deixa o escritório, Alberto de Melo fica aliviado e pensa “Bandeirantes de

---

<sup>335</sup> *Marco Zero I*, p. 47.

quatrocentas mortes! Haviam-lhe contado o júri do administrador Idílio. Vergonhas do regime de caciquismo que caíra. *Gangsters rurais!*”<sup>336</sup>

Da mesma forma Jango age no capítulo três de *Chão*, quando o banqueiro Nicolau Abramonte – que comprara a maior parte dos débitos da Formosa – ordena a seu gerente que execute a dívida dos Formoso, enviando à fazenda um oficial de justiça para tomar posse das terras e da casa-grande, expulsando a família decadente e devedora. A dramática derrocada acaba sendo sustada pelo telefone, mediante o pagamento de parte dos débitos. Jango então invade o banco violentamente, adentra a sala da Direção, ameaça de morte o capitalista e vai embora, deixando o banqueiro velho em estado de choque. A narração é intercalada pelo diálogo entre Nicolau e o gerente Vitalino, registrando num nível mais profundo, para além do confronto entre os dois personagens, o contraste entre o mundo oligárquico (que leva Jango a agir como se fosse ele mesmo a lei, fazendo justiça com as próprias mãos) e o mundo capitalista (que é fundado na lei, no direito, no monopólio da força detido pelo Estado, e não pelo “coronel” latifundiário):

Jango deixou a porta batendo, saiu atropeladamente. Deu um encontrão numa datilógrafa magra, de óculos. Atrás dele surgiu o contínuo de Nicolauzinho chamando o gerente. Vitalino largou o fone, entrou na Direção, o cigarro fumegando. O italiano tinha os olhos úmidos, a cabeça apoiada na parede; visivelmente indisposto. Vitalino açodadamente foi buscar um copo d’água. [...]. O banqueiro agora passava a mão pelos cabelos grisalhos, a testa suada.

– Chama a polícia Vitalino! Tintura mi dá essas bestera! Non é minga comerciale!... Tem lei ou non tem lei?

– Está sentindo tontura, Seu Nicolauzinho!

– Sabe o qui mi disse ele? Qui ele vai na Penitenciária e io vô no Araçá!

Acrescentou, tirando o lenço sujo, socado:

– No cimitero do Araçá. [...].

Vitalino permanecia de pé.

– Cadê aquele diligado que ocê farlô qui é nosso criente e qui tá aí na gaveta? É cumunista o Jango, non? Cumunista vai na cadea. Chame o diligado... Já...

– Mas. . . Seu Nicolauzinho, o senhor sabe o que são essas famílias tradicionais... Vivem brigando entre si mas não admitem que seus membros sejam presos. É uma desonra... Ai se reúnem, soltam e se vingam. Têm influência no governo... Eu tenho medo disso... Jango sai da cadeia mais fulo ainda e vem aqui por fogo no seu escritório.. Se o senhor insiste posso ir já buscar o delegado....

– Non, isso non! Carma! Spera um poco. É comigo que ele encrenca. . . Putana la madona! Assoou o nariz vermelho num estrondo.

<sup>336</sup> *Marco Zero I*, p. 72, valido para os três exemplos.

– Vamo arrefreti Vitalino... Non dexa mais ele intrá aqui! Cadê o Pelote? Chama o Pelote pra ponhá ele aqui de vigia....<sup>337</sup>

A condução da crise da Formosa revela o acerto do avô Coronel Bento Formoso ao delegar essa tarefa a Jango, que, diferentemente do pai, demonstra grande aptidão para lidar com credores e com a produção da fazenda. A conduta de Jango aponta em nível mais profundo para o atraso econômico e social do mundo rural tentando se atualizar e se adaptar ao novo contexto do país, mudando para permanecer. Essa é a função principal de Jango no conjunto do romance. A tentativa de reposição do atraso dentro do próprio atraso é ressaltada a todo momento pela narrativa. Numa cena do segundo capítulo de *A Revolução Melancólica*, por exemplo, os colonos estão em frente à casa-grande da Formosa cobrando pelo trabalho já executado. Jango está dentro do escritório da fazenda, que é símbolo do próprio atraso (“tinha um sofá colonial e um relógio do Império. Mesas altas, pesos antigos, livros negros”),<sup>338</sup> tentando manejar a crise e tocar a lavoura, explicando aos colonos que a praga destruíra metade dos cafezais e as enormes dificuldades de conseguir financiamento junto aos bancos e casas bancárias, justificando a falta de pagamento.

Em cena oposta, Jango recorre novamente ao Conde, pedindo a reforma de uma letra de câmbio para rolar a dívida da Formosa. O episódio é bastante significativo por exprimir no interior dos personagens a oposição entre as lógicas de mundo arcaica e moderna. Divergência essa que é também, claro, entre o setor produtivo da economia e o setor parasitário da especulação financeira, da geração do mais valor sem trabalho efetivo, como estilizado nas palavras do narrador: “De repente Jango encontrava-se com toda a *boa-fé idílica da civilização agrária* em meio de homens gelados e duros como varas de ferro. Eram os usurários que estraçalhavam a fortuna *laboriosa* do café. Chamou de lado o Conde. – Precisamos tratar daquela letra... reformar com os juros”. A própria forma como o jovem latifundiário aborda o comissário é bastante significativa dessa oposição: seu trato pessoal (“Chamou de lado o conde”) é confrontado com a impessoalidade fria do capitalista que, a despeito de ser marido da tia Felicidade Branca, nega veementemente qualquer concessão (“É impossível fazer qualquer desconto mais na Casa Comissária. Quero avisar você. Não reformo”). Após a recusa do Conde, o narrador descreve o ambiente da Formosa em que o diálogo ocorre, caracterizando-o como símbolo do mundo

---

<sup>337</sup> *Marco Zero II*, p. 105-106.

<sup>338</sup> *Marco Zero I*, p. 59.

agrário em decomposição: “Móveis pesados de jacarandá, antigos consoles negros, onde mangas altas de vidro cobriam flores artificiais. Sobre um tapete desbotado jazia uma escarradeira azul com cabeças douradas de leão. Na parede, ladeando o sofá colonial, retratos antigos dos fundadores da Formosa”.<sup>339</sup>

Outro exemplo bastante significativo de como essa oposição constitui o interior dos personagens aparece quando Jango vai ao Banco Abramonte, antes do protesto da dívida por Nicolau, tentar negociá-la e obter autorização para acabar com o cafezal da Formosa (garantia da hipoteca) e plantar algodão – meio pelo qual os latifundiários tentam permanecer: “Só o algodão é que pode nos salvar”,<sup>340</sup> diz o fazendeiro. A cena é toda construída a partir dessas duas lógicas opostas, que conformam a interioridade e a ação dos personagens. Informado de que os diretores estão em reunião para resolver o caso da Formosa, Jango sobe para o andar da diretoria e aguarda por uma definição. É então que, num movimento de interiorização na consciência do personagem, desenrolam-se seus pensamentos, revelando sua indignação e desprezo frente à lógica fria e impessoal do capital financeiro. Confuso, Jango pensa que talvez um dos diretores, que tinha sido amigo do Coronel Bento Formoso, pudesse ter compaixão da família; tenta inutilmente falar com outro diretor, que havia sido colega do Major Dinamérico Klag na Inglaterra. Nada disso funciona. Tomado pelo ódio ante a demora, Jango tem o ímpeto de proceder à moda oligárquica, agindo ele mesmo como a justiça e a lei: “Abrir a porta, intervir no conclave, ameaçar, dizer tudo... Todas as verdades que os clãs capitalistas precisavam ouvir. Pegar pela gola aqueles três pusilânimes que detinham nas mãos a sua vida, a vida dos seus, a vida de tanta gente!”.<sup>341</sup> Quando a porta da sala se abre, aparece um dos diretores, que finge não vê-lo e sai andando rumo ao elevador. Jango o segue e pergunta “– Como é? Vocês amaldiçoaram lá dentro a Formosa?”, recebendo como resposta o riso “sardônico, fino” do diretor, que informa “– Não tratamos do seu caso. Tivemos uma liquidação a decidir... De gente grossa...”.<sup>342</sup> Reduzido à insignificância pelos detentores do capital, a vociferação interna de Jango deixa de ter lugar, ao que lhe cabe mormente aderir à lógica da acumulação.

#### **4.4.2. Ascensão: a burguesia do atraso**

---

<sup>339</sup> *Marco Zero I*, p. 65, válido para os quatro trechos citados, grifos meus.

<sup>340</sup> *Marco Zero I* p. 27.

<sup>341</sup> *Marco Zero II*, p. 28.

<sup>342</sup> *Marco Zero II*, p. 28.

[Nossa burguesia] não assume o papel de paladina da civilização ou de instrumento de modernidade, pelo menos de forma universal e como decorrência imperiosa de seus interesses de classe. Ela se compromete, por igual, com tudo que lhe fosse vantajoso: e para ela era vantajoso tirar proveitos dos tempos desiguais e da heterogeneidade da sociedade brasileira, mobilizando as vantagens que decorriam tanto do ‘atraso’ quanto do ‘adiantamento’ das populações.

Florestan Fernandes<sup>343</sup>

O polo moderno é construído artisticamente em *Marco Zero* por meio dos personagens Conde Alberto de Melo, Nicolau Abramonte, Guiomar Junquillo, Antônio Agripa e Alberto Ferreira de Saxe. O Conde representa tipicamente uma fração da burguesia brasileira em ascensão, associada à finança, composta também por latifundiários que fazem a transição. Uma burguesia *sui generis* sem projeto nacional, não industrializante, que ascende tirando proveito do atraso econômico e social do Brasil, sem modificar as estruturas sociais – seguindo uma lógica particularista e mesquinha de valorização do valor como um fim em si mesmo. Revela-se, assim, que o polo avançado do romance, propriamente capitalista, é na verdade a face moderna do atraso. A análise se concentrará no personagem-chave Conde Alberto de Melo, precisamente construído para dramatizar esse tipo social, denunciando em chave realista a dimensão sociológica da classe que ele representa.<sup>344</sup>

O Conde Alberto de Melo mostra um percurso de ascensão oportunista em que vai galgando degraus na hierarquia social e acumulando capital por meio da especulação financeira com a crise cafeeira. Seu projeto particularista é a construção do latifúndio “moderno” de Adiantadópolis, que exclui *a priori* qualquer plano de industrialização, de transformação das bases produtivas. Sua origem não é integralmente revelada pela narrativa, sendo parcialmente reconstituída em fragmentos esparsos nos dois volumes do

<sup>343</sup> FERNANDES, F. *A revolução burguesa no Brasil*, p. 240-241, grifos do autor.

<sup>344</sup> Florestan Fernandes definiu com argúcia o *modus operandi* dessa burguesia: “Ela não assume o papel de *paladina da civilização* ou de *instrumento de modernidade*, pelo menos de forma universal e como decorrência imperiosa de seus interesses de classe. Ela se compromete, por igual, com tudo que lhe fosse vantajoso: e para ela era vantajoso tirar proveitos dos tempos desiguais e da heterogeneidade da sociedade brasileira, mobilizando as vantagens que decorriam tanto do ‘atraso’ quanto do ‘adiantamento’ das populações. A própria burguesia como um todo (incluindo-se nela as oligarquias) se ajustara à situação seguindo uma linha de múltiplos interesses e de adaptações ambíguas, preferindo a mudança gradual e a composição a uma modernização impetuosa, intransigente e avassaladora”. FERNANDES, Florestan. *A revolução burguesa no Brasil*, p. 240-241, grifos do autor.



romance. A começar pelo título de nobreza, cuja origem ou veracidade não é explicada, dando a entender que se trata da excentricidade de um burguês que ambiciona à nobreza dos idos do Império como mecanismo de legitimação social. Essa dualidade, aspecto central de sua personalidade, aponta para a interiorização no personagem do processo histórico da acomodação entre arcaico e progresso, registrando criticamente na ficção o caráter regressivo da modernização brasileira. Encontra-se expressa em falas como: “Olhe Seu Jango, berço é berço. Só berço dá nobreza e portanto cria direitos”.<sup>345</sup> Nobre ou não, a narrativa revela que o oportunista Alberto de Melo abocanha uma vasta fazenda no processo judicial de interdição da personagem Veva (Genoveva Leitão), que, esquizofrênica, é internada pela família no Hospital Psiquiátrico do Juqueri e despojada de suas propriedades, inclusive na capital paulista. Veva era de origem abastada e fora obrigada pelo pai a se casar com o latifundiário Coronel Diogo Leitão, que falece, deixando-a com o multiplicado patrimônio. Não é revelado pela narrativa se o Conde é parente ou colateral da latifundiária, mas o fato é que a Fazenda Anica passa à sua propriedade nesse obscuro processo, como conta ironicamente o narrador: “E não fora difícil, nas mãos jurídicas do silencioso Robério Spin, a passagem dos latifúndios e das ruas de casas da capital, que a matriarca possuía, para as mãos ávidas dos herdeiros e colaterais”.<sup>346</sup> Sem mostrar também as circunstâncias em que se dá o matrimônio, Alberto de Melo se casa com Felicidade Branca, filha do Coronel Bento Formoso, irmã do Major Dinamérico Klag e tia de João Lucas Klag Formoso. A julgar pela idade da única filha do casal, Maria Luiza Melo (Xodó), uma jovem de vinte e poucos anos, o casamento data da década de 1910, período em que a família Formoso era a mais rica entre os cafeicultores paulistas. Presume-se, disso, que o matrimônio também fez parte do alpinismo social e econômico do Conde, inclusive porque se trata de um casamento de fachada, já que ele vive publicamente, como há pouco mencionado, com uma amante francesa. Por esse motivo, às vésperas da Revolução Constitucionalista, Felicidade Branca tenta se separar, mas é impedida pelo advogado Robério Spin – o mesmo que interditara a Veva.

Sua trajetória inicial de ascensão se dá nesse contexto, mas assume um crescimento exponencial na crise econômica causada pela Quebra da Bolsa de Nova Iorque, em 1929, quando o Conde se vale de todo tipo de expediente para acumular ganhos. Isso é revelado por João Lucas Klag Formoso, sobrinho de sua esposa, que

---

<sup>345</sup> *Marco Zero I*, p. 62.

<sup>346</sup> *Marco Zero II*, p. 7.

denuncia o “jogo do café” montado pelo tio, por meio de uma “máquina infernal para sugar o fazendeiro”:

[...]. Você não imagina o que esse sujo ganhou no jogo do café servindo de testa-de-ferro e intermediário dos Agripa e dos Junquilha. Fundaram dezenas de casas comissárias e exportadoras, venderam e compraram a preço combinado com os homens de governo e os diretores de Bancos que recebiam gorjetas milionárias. Foi uma máquina infernal que eles montaram para sugar o fazendeiro que por sua vez esganou o colono. Esse rato do Alberto é bem o tipo do Conde do Papa. Roubou os próprios Agripa, esfolou os empregados, traiu os amigos. E por isso fará, com certeza, uma brilhante carreira na República Nova...<sup>347</sup>

O *modus operandi* de Alberto de Melo não é uma particularidade do personagem, mas sim a internalização pelo romance de um movimento real do sistema econômico capitalista, constituído essencialmente pelo mais valor. Mas há aqui uma diferença primordial: a forma de acumulação do sistema financeiro é uma lógica ainda mais perversa para o setor produtivo, assim como para o conjunto da sociedade, já que se assenta nas bases da pura especulação, não gerando capital social de qualquer espécie. O sistema financeiro exerce uma verdadeira drenagem sobre a produção, obstruindo-a em lugar de dinamizá-la, “é um poder que se estabelece à margem e à custa da produção”.<sup>348</sup> Numa economia como a brasileira daquele contexto, voltada basicamente para a exportação do café, as casas comissárias e exportadoras eram um dos ramos mais lucrativos do sistema, enriquecendo os intermediários em volume maior até que o próprio fazendeiro. O papel de intermediação desempenhado pelo comissário não se restringia simplesmente ao atravessamento do produto, ele era um agente econômico que figurava desde o processo de financiamento da produção. As casas comissárias agiam como verdadeiros bancos regionais, fornecendo crédito aos fazendeiros do interior. Seu agente atuava como financiador e conselheiro do produtor agrícola, responsável por receber o produto e suprir as necessidades da fazenda com o penhor agrícola. Como registra o historiador José Ênio Casalecchi, o comissário dava aos fazendeiros “recursos para trabalhar, dinheiro para aumentar as plantações, efetuar compra de mais escravos, chamando, não obstante para si um certo controle da vida do fazendeiro, como um modo

<sup>347</sup> *Marco Zero II*, p. 150-151. Hemiplegia é uma paralisia cerebral que atinge completamente um dos lados do corpo.

<sup>348</sup> NOGUEIRA, A. J. F. M.; FAVORETO, R. L. Capitalismo improdutivo: um infortúnio que assola a economia brasileira, p. 210.

de garantir a sua situação diante do devedor incauto.<sup>349</sup> Esse é historicamente o papel das casas comissárias desde os tempos coloniais.

Voltando ao romance, não é fortuito o fato de o Conde Alberto de Melo fundar também dezenas de casas exportadoras de café. É a pragmática capitalista que provoca a “diversificação” de seus negócios para o ramo de exportação, cujo crescimento já vinha abalando a hegemonia das casas comissárias desde a segunda década do século XX. E esse ramo é também a sua ligação (como sócio menor) com o capital internacional, já que o exportador é o representante das grandes firmas estrangeiras.<sup>350</sup> Além disso, o Conde é o sócio oculto do Banco Abramonte, que executa a dívida dos Formoso e quase leva a família da esposa à falência total, não fosse o pagamento parcial feito por ela e, o restante, por um amigo industrial do Major Dinamérico Klag.

Por meio do personagem, a narrativa vai revelando o caráter regressivo dessa burguesia financeira em ascensão, que projeta sua autoimagem como avançada, contrapondo-se ao arcaico, mas é na verdade uma classe retrógrada. Um dos momentos mais representativos disso no romance é a visita do Conde à fazenda Formosa para um almoço com a família. Aparentemente modernizante, ele se coloca do lado “adiantado” da elite paulista, distinguindo-se dos Formoso. Ele afirma “– Fomos *nós* que fundamos o Aeroclube. *Controlamos* até aviões intercontinentais”, prossegue dizendo “– Num país de distâncias enormes como o Brasil, que faremos sem a aviação?”, e conclui reforçando seu progressismo ao firmar “– Em certas zonas o avião e o rádio chegam antes do trem...”.<sup>351</sup> No andamento da conversa, chega-se à crise do café. Diante da queixa de Jango sobre o papel parasitário dos comissários na crise, o Conde como comissário do café se coloca novamente do lado “adiantado”, rebatendo as reclamações dos produtores de maneira arrogante: “– *Vocês* queriam continuar como antes? Dinheiro na mão do fazendeiro... De repente veio aquela safra de 29, uma safra de escacha. E Wall Street quebrou inteira. Não *podíamos* sustentar...”.<sup>352</sup> A crítica de Alberto de Melo não deixa de fazer sentido, historicamente falando, já que a produção cafeeira no estado não encontrava dificuldades apenas por conta da Crise de 1929. Trata-se apenas de um processo mais profundo que se seguiu a uma série de crises anteriores mais ou menos

---

<sup>349</sup> CASALECCHI, J. E. O fazendeiro de café como representante de casa comissária, p. 217.

<sup>350</sup> CARONE, E. *A República Velha* apud CASALECCHI, J. E. O fazendeiro de café como representante de casa comissária, p. 218.

<sup>351</sup> *Marco Zero I*, p. 60-61, grifos meus.

<sup>352</sup> *Marco Zero I*, p. 61, grifos meus.

graves que vinham se desenrolando desde os últimos anos do século XIX. Como registra Caio Prado Júnior, não se deve julgar a precariedade da economia cafeeira apenas por aí, “por esses distúrbios financeiros, embora tão sérios, que vem sofrendo há tanto tempo e que nada são mais que sintomas de mal muito mais profundo”.<sup>353</sup> O historiador explica que, desde princípios do século XX, as exportações brasileiras do café progrediram muito pouco, devido sobretudo ao teto alcançado pelo consumo mundial e à concorrência internacional, o que circunscrevia as perspectivas da produção de modo definitivo. A despeito disso, ocorria a expansão descontrolada e despropositada das culturas de café, gerando seguidas crises de superprodução que levaram à destruição de grandes volumes do produto e à sua valorização artificial, por meio do endividamento do país e de empréstimos tomados em moeda estrangeira. Tal dinâmica garantia a renda dos fazendeiros e, conseqüentemente, o equilíbrio da economia nacional. Essa expansão desregrada é registrada por um comentário de Jango numa conversa: “a quantidade supre a qualidade”, que recolhe sinteticamente o raciocínio dos cafeicultores à época. Revela-se também a ausência de um Estado centralizador capaz de colocar em prática uma política macroeconômica, um projeto nacional que diversificasse a economia e trouxesse a industrialização necessária ao desenvolvimento capitalista naquele momento. Voltando ao Conde, sua crítica aos fazendeiros é fruto do cinismo do personagem, que enriquece tirando proveito do setor cafeeiro em sua grave crise. A lógica da financeirização da qual ele se vale é muito bem expressa na fala de um engenheiro burguês com quem conversa: “Dinheiro é uma mercadoria como banana, mas tem a seguinte vantagem – o negociante vende a banana, recebe o preço e a banana desaparece no estômago do freguês. No caso do dinheiro, a banana cresce e volta. Volta banana e meia”.<sup>354</sup>

Em outro momento da visita à Formosa, a conversa evolui para o projeto do Conde na Fazenda Anica, revelando o caráter dessa burguesia financeira ascendente e sua falta de um projeto nacional. O latifúndio é transformado por Alberto em uma Usina Modelo [de energia elétrica], satiricamente nomeada de Adiantadópolis, onde pretende construir uma “estação hidromineral de primeira ordem”, uma “nova Poços de Caldas”.<sup>355</sup> Tudo no projeto revela a mescla de arcaico e progresso, a começar pelo fato de que no romance ele represente o “projeto nacional” da burguesia ascendente. O próprio nome “Adiantadópolis” é a estilização irônica da modernidade à brasileira, sobrepondo

---

<sup>353</sup> JÚNIOR, C. P. *História econômica do Brasil*, p. 293.

<sup>354</sup> *Marco Zero II*, p. 208.

<sup>355</sup> *Marco Zero I*, p. 62; *Marco Zero II*, p. 20.

“adiantamento” e passado imperial por meio do sufixo “polis”, o que é revelado pelo empreendedor quando Jango faz troça do nome: “O conde voltou-se num ar de quem toma satisfações. – Gozado por quê? O sufixo polis significa cidade. [...] – Petrópolis... Cidade de Pedro II, Higienópolis, nosso velho bairro aristocrático, cidade da higiene”.<sup>356</sup> Dizendo-se um “modesto industrial”,<sup>357</sup> mesmo que a usina de energia elétrica de Adiantadópolis até o final do romance permaneça representativamente inacabada, o Conde se vangloria: “– Aquilo está se transformando em cidade. Possui o terceiro campo de aviação do Estado. Vai ser município”. Também revela a ambiguidade do personagem o plano de construir a estação hidromineral tal qual Poços de Caldas. O nome da cidade remonta à visita de Dom Pedro II e Tereza Cristina em 1886, quando ainda era parte do distrito de “Poços”. Três anos depois, desmembrada e elevada à categoria de município, é nomeada como Poços de Caldas em referência à cidade portuguesa de Caldas da Rainha, importante estação hidromineral frequentada pela família real.<sup>358</sup> Posteriormente, a narrativa completa a construção desse esdrúxulo símbolo do atraso da burguesia financeira nacional, estilizando na descrição arquitetônica de Adiantadópolis a mescla entre arcaico e moderno. Dois anos após a Revolução Constitucionalista de 1932, no capítulo de *Chão* nomeado de “Reina paz no latifúndio”, estão reunidos, no *pavilhão moderno* de Adiantadópolis, os latifundiários responsáveis pela tentativa de golpe no episódio do levante paulista. A descrição do narrador, muito precisa, alinha os dois polos aparentemente opostos, inserindo nessa combinação a variável internacional do imperialismo estadunidense, que a essa altura já está suplantando na dominação do Brasil (e do mundo) o imperialismo inglês:

Aquele pavilhão da Fazenda Anica *distanciava-se do casarão antigo* e de sua aleia de paineiras. A ele se contrapunha num *estilo americano* de casa de campo. [...]. O projeto arquitetônico de Jack de São Cristóvão ajeitava salões e quartos largos, eliminando paredes e divisões inúteis e colocando uma lareira monumental no piso térreo. *Só a usina elétrica não ficara pronta. Lâmpadas nas salas e velas nos quartos.* O exterior atijolado da casa recobria-se na frente de hera. De modo que, num tufo de verdura, abria-se aquele recanto noturno, onde os convivas prolongavam a conversa até altas horas. *Um grupo de convidados conservava as roupas de fazenda, outros estavam de soirée.*<sup>359</sup>

---

<sup>356</sup> *Marco Zero I*, p. 62.

<sup>357</sup> *Marco Zero I*, p. 62.

<sup>358</sup> Fonte: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/mg/pocos-de-caldas/historico>

<sup>359</sup> *Marco Zero II*, p. 128, grifos meus.

É notável também, no trecho acima, que o velho está *no interior* do novo, já que a incompletude da usina faz conciliar a modernidade do projeto arquitetônico em estilo americano com o atraso de lampiões e velas — o que é duplamente irônico por se tratar justamente de um empreendimento de produção de energia *elétrica*. A mescla continua no parágrafo seguinte, em um cenário onde cadeiras modernas servem mesmo aos mais antiquados: “A decoração da sala quadrada e vasta imitava a de um pavilhão de caça europeu, com galhos de cervos nas paredes, trompas, cornos acorrentados em prata e, ao centro, uma pele de onça por tapete. *Nas poltronas vastas, nas cadeiras modernistas sentava-se a gente disparatada que os interesses do Conde Alberto de Melo sabiam reunir*”.<sup>360</sup>

O supostamente moderno projeto de Adiantadópolis tira partido do arcaico tanto em sentido econômico quanto social, atestando novamente o perfil regressivo da burguesia financeira retratada. Não à toa, em termos da figuração realista do processo, ela é composta também pelo atraso do tipo “puro”: os agregados do ambíguo latifúndio vivem na mais profunda miséria, em estado colonial. Essa face de Adiantadópolis se revela na tentativa do Conde em se eleger deputado federal pela Frente Única Liberal, surfando na onda do pós-Revolução de 32 e da composição com o Governo Federal que lhe conferia chances reais de vitória na eleição. Simpático ao fascismo integralista de Plínio Salgado, embora se recuse a vestir em público a camisa verde, seu objetivo oportunista é, na verdade, obter o capital necessário para construir a estância hidromineral — mais uma parte incompleta da fazenda “progressista”. Alberto de Melo contrata como seu cabo eleitoral o jovem integralista Carlos Benjamin (outro contrassenso disparatado, já que se trata de um judeu integralista que vai pedir votos para a frente liberal), que sai em visita às colônias da vasta Adiantadópolis. A descrição dessa parte da propriedade revela o atraso colonial presente em seu interior, que constitui parte funcional de seu progresso — é no caminho dos animais, em uma área precária do latifúndio, que vivem os colonos: “O chiqueirão *lá embaixo* estava repleto de porcos. Tatuzinhos fuçavam os alagados. O cavaleiro atravessou um pomar abandonado. *Avistou de longe as pocilgas centenárias que constituíam a colônia*”.<sup>361</sup> No longo trajeto das colônias, vão se revelando as iniquidades de que o Conde tira partido. Surgem canaviais, “moças bonitas e desdentadas carregando crianças de colo” e “moços caipiras [que] tinham caras envelhecidas e

<sup>360</sup> *Marco Zero II*, p. 128, grifos meus.

<sup>361</sup> *Marco Zero II*, p. 191, grifos meus.

parvas”.<sup>362</sup> Distantes da parte “civilizada”, em caminhos barrentos, casas de sapé, casebres de barro sem portas, estão os explorados de longa data, analfabetos e desvalidos de quem o Conde tenta arrancar o voto. Ali, onde o “progressista” é ironicamente conhecido como “Nhô Arberto...”, termo de reverência utilizado por escravizados e descendentes para tratar patrões e proprietários, revelam-se quase que intactos os anos de coronelismo do Partido Republicano Paulista, de iniquidades postas e repostas desde o período colonial:

— Às tarlde!  
 — Vocês conhecem o Conde Alberto de Melo?  
 — Nhô Arberto... Conheço...  
 Um velho e um moço surgiram na camisa limpa dos domingos, sob a calça de riscado. A mulher avisou:  
 — São gente da Formosa. Nhô Arberto...  
 — Meu pai era colônio do coroné...  
 — Nhô Arberto é o marido de Dona Felicidade. . .  
 — Dona Felicidade batizo duas netinha nossa. . .  
 O rapaz apareara.  
 — Pois é... Ele me mandou visitar vocês. Agora vêm as eleições. . .  
 — Nós semo P.R.P. Temo por baxo...  
 — E o que tem isso?  
 — Nós não vota mais...  
 — Por quê?  
 O velho desatou a falar:  
 — Nossa famia votô dezassete ano no Coroné Joca. Ele nunca deu confiança pro povo despois que subiu. Tornava pidi, nós tornava votá, tornava não dá confiança.  
 A papuda exclamou:  
 — Dava banana!  
 — Na véspera da inleição é só pormessa de conserta a ponte. A ponte já caiu de tudo. Só tem pinguela. . .  
 — É assim mesmo — disse Carlos Benjamin. — Mas agora o governo obriga a votar.  
 — Nós não vai!  
 — Têm multa.<sup>363</sup>

No sentido do que foi exposto, o personagem Conde Alberto de Melo retrata de maneira muito incisiva a burguesia brasileira em ascensão nesses primeiros anos da Revolução de 30. Trata-se de uma classe que se moderniza no plano econômico, acumulando capital, construindo para si, no âmbito privado, uma estrutura civilizada, e que desfruta, ainda, das conquistas da sociedade moderna sem transformar a sociedade da qual se beneficia. Oswald registra em chave realista, no interior do Conde Alberto de Melo, uma dinâmica social inteira, o progresso à brasileira. Novamente, deve-se reforçar

<sup>362</sup> *Marco Zero II*, p. 192.

<sup>363</sup> *Marco Zero II*, p. 193.

que tal construção não se faz de modo direto e explícito à primeira vista, mas a partir de arranjos estéticos que vão se compondo ao longo da narrativa: nas sutis descrições do pavilhão de sua propriedade de geração de energia elétrica iluminada por velas, em falas de personagens cujas trajetórias de alguma forma se encontram com a do burguês, e que denunciam as origens espúrias de sua fortuna, na despreziosa vistoria de seu cabo eleitoral ao latifúndio moderno onde circulam os explorados de sempre. A imbricação do atraso na modernização à brasileira é construída de maneira meticulosa, a partir de fragmentos aparentemente desarticulados - assim como a própria realidade por vezes transparece ser. A sátira oswaldiana e suas demais técnicas vanguardistas, tão celebradas pelos críticos em suas obras anteriores, permanece viva em *Marco Zero*, unida a uma leitura crítica desse processo, que a eleva a um outro patamar estético-social.

#### 4.4.3. Conciliação: a atualização do atraso na modernidade à brasileira

Quero que compreendam a extensão e o significado deste ato, pois com este decreto entrego o governo de São Paulo aos revolucionários de 1932.

Getúlio Vargas<sup>364</sup>

A síntese entre os polos decadente e ascendente é costurada pelo romance com a conciliação econômica e política entre os latifundiários do café, a burguesia paulista e o governo de Getúlio Vargas. Essa síntese se dá a partir da Revolução Constitucionalista de 1932, figurada em *Marco Zero* como “anêmico revide do fazendeiro instalado secularmente no planalto”.<sup>365</sup> Tomando a frente dos interesses da família Formoso, Jango luta nas trincheiras paulistas, acaba ferido e quase vai a óbito. Já pelo lado da burguesia, o Conde Alberto de Melo integra o grupo de articuladores do movimento armado, é preso e punido com o exílio político na França após a derrota de São Paulo. Fazendo uma pequena digressão, sem entrar no pormenor da Revolução Constitucionalista, importante dar relevo ao fato de que o evento é conformado no universo do romance, revelando a verdade histórica dos acontecimentos e, no que diz respeito às elites paulistas, as vantagens obtidas após a revolta armada. Logo de saída, em um fragmento de *A Revolução Melancólica*, os militantes do Partido Comunista denunciam a articulação entre os latifundiários do café e a burguesia do estado para levar a cabo uma guerra contra

<sup>364</sup> VARGAS, G. apud ESCOREL, L. (Dir.). 32 – A Guerra Civil, 1992, minuto 42:12 a 42:25.

<sup>365</sup> *Marco Zero I*, p. 277.



o governo federal na defesa de seus interesses particularistas: “Os latifundiários do café estão arruinados. E *por isso* vão levar o povo à guerra. A indústria os segue. É a ligação dos dois partidos *de uma só classe*. O PRP e o PC”.<sup>366</sup> De fato, as elites levam o povo à guerra, construindo a ideologia de uma unidade paulista em abstrato, sem determinações de classe e de interesses, contra o “vilão” Getúlio Vargas, manipulando o povo para lutar em uma guerra que não é sua.<sup>367</sup> Isso está representado de maneira corrosiva nos capítulos três e quatro de *Marco Zero I*. Tal qual figurado no romance, Antonio Candido observa que houve “uma explosão geral das classes dominadas sob a liderança das classes dominantes. E a Revolução de 32 [...] marca o último momento em que as classes dominantes conseguiram incorporar as classes dominadas ao seu projeto político como se o povo fosse um só bloco”.<sup>368</sup> Os registros disso estão nos vários cartazes de propaganda da época, que traziam mensagens como: “Paulista! Eu já cumpri o meu dever. E você?”; “Avante! Cada Paulista válido é um soldado”; “Você tem um dever a cumprir. Consulte a sua consciência”.<sup>369</sup>

Voltando ao argumento, a narrativa revela que as consequências do levante armado contra o governo central são positivas para as elites paulistas, além de um passo decisivo para a conciliação em 1933, com a Assembleia Nacional Constituinte e o decreto do reajustamento econômico. Quanto aos Formoso, eles seguem em franca decadência. Com o protesto das suas grandes dívidas pelo banqueiro Nicolau Abramonte, quase chegam à bancarrota, sustada no último instante por Felicidade Branca Formoso, que paga uma pequena fração dos débitos, e depois por Alberto de Saxe, o burguês industrial-financeiro de origem latifundiária, amigo de velha data do Major Dinamérico Klag, que quita o restante do valor. Essa salvação parcial aponta também para uma conciliação entre os cafeicultores e a burguesia paulista. Recuperado do ferimento de guerra, Jango continua às voltas com os bancos na tentativa de negociar a sobrevivência da Formosa. No período de espera pelo reajustamento prometido por Vargas, o fazendeiro já havia desobedecido às condições da hipoteca junto ao Banco Abramonte e plantado o algodão que passa a florescer no lugar dos cafezais, indicando o início da saída da crise: “O céu

<sup>366</sup> *Marco Zero I*, p. 20, grifos meus.

<sup>367</sup> Cf. *O movimento de 1932: a causa paulista*, da historiadora Maria Helena Capelato.

<sup>368</sup> CANDIDO, A. apud ESCOREL, Lauro. (Dir.). 32 – A Guerra Civil, 1992, minuto 29:39 a 29:55.

<sup>369</sup> Fonte: Exposição “1932: na guerra paulista”, em comemoração aos oitenta anos do evento, em 2012, organizada virtualmente pelo Núcleo de Ação educativa do Arquivo Público do Estado de São Paulo. Disponível no endereço: [http://200.144.6.120/exposicao\\_1932/selecaoimagens\\_03.php](http://200.144.6.120/exposicao_1932/selecaoimagens_03.php). Acesso em: 23 mai. 2022.

concentrava as últimas claridades do dia. O algodão rasteiro cobria as antigas extensões que tinham ajardinado de café a paisagem da Formosa. As folhinhas verdes nasciam, oscilavam ao vento”.<sup>370</sup> Importante demarcar que a conformação estética da saída da crise contém também a crítica ao modelo econômico baseado na exportação de gêneros primários, parasitada pelos intermediários locais como sócios-menores do imperialismo:

De fato, sobre o preço estipulado ganhava-se 300%. Crescia no íntimo do lavrador [Jango] a revolta sentimental inútil. Surgira em torno de uma iniciativa a figura sinistra do intermediário. [...]. Diziam que Salim Abara [rico comerciante sírio personagem do romance] era sócio dos americanos. A história do café se repetia. Os intermediários e os financistas é que lucravam. Enfim, decidir-se-ia o reajustamento, salvar-se-ia a Formosa por obra e graça de Getúlio Vargas.<sup>371</sup>

Quando o reajustamento econômico é decretado no romance, o Major Dinamérico Klag diz muito significativamente: “– A Revolução de 30 termidorizou. O feudo permanece... Os mesmos personagens de há cem anos [...]”.<sup>372</sup> A narrativa costura a conciliação entre os latifundiários do café e o governo de Getúlio Vargas a partir do reajustamento. O decreto nº 23.353 de 1º de dezembro de 1933 reduz em cinquenta por cento o valor de todos os débitos de agricultores, possibilitando e selando a permanência da Formosa e da classe latifundiária no interior da modernização capitalista brasileira. Mais do que a permanência, o que o romance também revela em chave crítica é o incentivo do governo federal ao início de um novo ciclo agrícola voltado à exportação, alimentando e reerguendo as velhas estruturas econômicas do setor primário. Jango não apenas planta algodão, como também é recebido na antiga capital federal para tratar de incentivos à produção e à fazenda junto ao Ministério da Agricultura: “– Estive no Ministério da Agricultura. Vim aqui por causa do algodão e da fazenda”.<sup>373</sup> O governo decide, assim, conciliar com o atraso, optando por um tipo *sui generis* de desenvolvimento capitalista, já que a economia continua sob a base colonial agrário-exportadora abocanhada pelo imperialismo.

Não é gratuito que no mundo ficcional de *Marco Zero* a indústria seja uma presença secundária, sem muita importância para o desenrolar dos acontecimentos. Essa posição tem como fundamento prático o papel que a indústria desempenhava na realidade,

---

<sup>370</sup> *Marco Zero II*, p. 41.

<sup>371</sup> *Marco Zero II*, p. 44-45.

<sup>372</sup> *Marco Zero II*, p. 168.

<sup>373</sup> *Marco Zero II*, p. 275.

caracterizada dos anos de 1920 até meados de 1940 pela “dependência do setor agrário-exportador, pela insignificância dos ramos básicos, pela baixa capitalização, pelo grau incipiente da concentração”.<sup>374</sup> Nos primeiros anos de revolução burguesa no Brasil, por conta da crise econômica, da dificuldade de importações e da baixa do setor agrário-exportador, houve um processo de nacionalização da economia, com o progresso relativo da indústria, indústria, constituída em grande parte por pequenas unidades dos ramos de alimentação e têxtil. Esse processo, no entanto, seria freado por forças poderosas do latifúndio em conluio com o governo. Como mostra Caio Prado Júnior, houve nesse momento “uma concentração de esforços da política oficial no empenho de desenvolver a produção de novos gêneros exportáveis em substituição dos antigos em decadência, e restaurar assim o perdido equilíbrio do velho sistema”.<sup>375</sup> E o algodão é a *commodity* que assumirá especial importância nesse sentido, chegando a haver um surto algodoeiro entre 1934 e 1939, cujo crescimento só foi limitado pela II Guerra Mundial. Além disso, entre 1930 e 1937, o desenvolvimento industrial não foi uma pauta importante na prática política de Vargas, inexistindo um plano desenvolvimentista de modificações estruturais na economia nacional. Como ressalta o historiador Boris Fausto, a atenção do governo central à indústria não passava de medidas pontuais, “se as contrastarmos com o atendimento aos interesses do café, torna-se claro que os primeiros anos posteriores a 1930 se caracterizam pela atenção dada às diversas frações burguesas e não por uma ação efetiva do Estado, visando à industrialização, nas condições de incapacidade da burguesia nacional”.<sup>376</sup> Esse pano de fundo conforma o fim da trajetória de penúria dos Formoso no romance, desde a decadência até a sobrevida no contexto da conciliação com o governo federal, situação em que o Major Dinamérico Klag pode dizer com a desfaçatez característica de um latifundiário: “– Ciganamos desde João Ramalho, mas sempre fixados no chão das fazendas! Vivemos à custa de escravos! O café é uma lavoura de escravos. E por isso sobre o suor dos escravos havemos de viver”.<sup>377</sup>

Já o Conde Alberto de Melo, representante da burguesia paulista, assim como sua classe, acaba “caindo para cima” no saldo final do enfrentamento armado ao governo central. Dentro do cenário de entendimentos entre as elites paulistas e Getúlio Vargas, retorna do exílio e tenta concretizar suas pretensões eleitorais: “Um ano atrás, a derrota,

---

<sup>374</sup> FAUSTO, B. *A Revolução de 30*, p. 19-20.

<sup>375</sup> JÚNIOR, C. P. *História econômica do Brasil*, p. 292.

<sup>376</sup> FAUSTO, B. *A Revolução de 30*, p. 50.

<sup>377</sup> *Marco Zero II* p. 210.

a prisão e o exílio, hoje, sob as bênçãos de Deus, o fraque e as eleições...”.<sup>378</sup> Na onda do oportunismo em que surfou durante toda a sua ascensão, compõe com a Frente Única Liberal com o objetivo de se eleger deputado estadual para a Assembleia Nacional Constituinte de 1933-34<sup>379</sup>. Sua conciliação com o governo também decorre como saldo positivo do movimento armado de 1932, que ajudara a organizar junto de outros membros da burguesia e latifundiários. Como internaliza criticamente o romance, mesmo que derrotados no plano militar, o resultado acabou sendo favorável aos paulistas, ou melhor, às elites do estado, já que dos 900 soldados mortos no conflito e dos 135 mil que lutaram, a enorme maioria pertencia às classes dominadas, convencidas de que se tratava de uma guerra justa de todos os paulistas<sup>380</sup>. A conciliação conseguiu arrancar do governo central importantes conquistas, como a garantia da constitucionalização do Brasil, a nomeação do interventor civil e paulista Armando Sales de Oliveira e a anistia para todos os efeitos criminais decorrentes do levante. É muito significativo o discurso de Getúlio Vargas em agosto de 1933, quando num indiscutível gesto de conagração entre o governo central e as elites paulistas, concede o controle do estado aos revoltosos do ano anterior: “Quero que compreendam a extensão e o significado deste ato, pois com este decreto entrego o governo de São Paulo aos revolucionários de 1932”.<sup>381</sup> Nas eleições para a Constituinte de 1933-34, os partidos paulistas derrotados em 1932 (Partido Republicano Paulista e Partido Democrático) compõem a Chapa Única por São Paulo Unido e elegem dezessete dos vinte e dois representantes do estado. Isso resulta na contemplação da maioria das emendas da bancada paulista na Constituinte, garantido inclusive o princípio da autonomia dos Estados, muito caro a São Paulo. Fato é que, como ressalta o historiador Carlos Henrique Davidoff, para se legitimar no poder, o governo provisório “teve que se compor politicamente com as forças políticas conservadoras de São Paulo, que

---

<sup>378</sup> *Marco Zero I*, p. 275.

<sup>379</sup> A campanha para a ANC se deu no período do final de 1932 até 03 de maio de 1933, data da votação. Já a instalação da ANC, ocorreu em novembro do mesmo ano. As discussões duraram oito meses, sendo a nova Constituição promulgada no dia 16 de julho de 1934, quando Getúlio Vargas é eleito, por voto indireto, Presidente da República. O romance não focaliza o desfecho de sua candidatura nem a Constituinte em si, mas há evidências de que Alberto de Melo não consegue se eleger. Há apenas duas brevíssimas menções à Constituinte: cf. *Marco Zero II*: Chão, p. 150 e 191. Sobre as evidências da não eleição do Conde na Constituinte, baseio-me numa cena também de *Marco Zero II*, p. 206-210, em que membros das elites paulistas estão reunidos com Plínio Salgado para discutir o apoio ao Integralismo e o Conde se refere ao personagem Henrique de Barros Ferguson como “Você que é deputado pela Frente Única...”, p. 206. Ali fica subentendido que Alberto não fora eleito.

<sup>380</sup> Cassação que vigorou até o Decreto nº 24.297, de 28 de maio de 1934, em que, numa manobra para se eleger Presidente, Getúlio Vargas concede a anistia aos participantes do levante de 1932.

<sup>381</sup> VARGAS, G. apud ESCOREL, Lauro. (Dir.). 32 – A Guerra Civil, 1992, minuto 42:12 a 42:25.

continuava sendo o maior centro produtor do país e o principal fornecedor de divisas”.<sup>382</sup> Esse arranjo é internalizado pelo romance e exposto artisticamente em tom de denúncia.

Paralelamente às elites paulistas e ao governo federal, desenvolve-se em *Marco Zero* o foco narrativo da militância comunista, cuja função na totalidade do romance é desmascarar o caráter reacionário e regressivo da revolução burguesa, inclusive na conciliação com as oligarquias e burguesia que tentam derrubar Getúlio Vargas em 1932. Também combatem, dois anos depois, as forças reacionárias do Integralismo, que são apoiadas por essas mesmas elites paulistas, ao sentirem-se ameaçadas pelo avanço do comunismo e pelo recrudescimento da luta de classes, como fixado na fala do Conde Alberto de Melo: “– Eu sou liberal, mas não deixo de dar o meu inteiro apoio ao Plínio e aos camisas verdes. Precisamos nos unir para liquidar esses canalhas que ousam pensar em dividir a propriedade. A propriedade é sagrada”.<sup>383</sup> Na Batalha da Sé, os comunistas pegam em armas e combatem vitoriosamente os fascistas nacionais. *Marco Zero* não chega até o desenrolar desse processo, que culmina no Levante Comunista de novembro de 1935, quando a conciliação entre o governo central e as elites paulistas se aprofunda em prol da luta contra o inimigo em comum. Nessa conjuntura, como registra a historiadora Maria Helena Capelato, a mesma classe que em 1932 considerava Getúlio Vargas um ditador, sobretudo pela centralização do poder político que operava, em 1935, “[...] em perfeita unidade de pensamento com o Governo Federal, apoiou integralmente a Lei de Segurança Nacional, considerando até mesmo que, se a destruição total do “perigo comunista” requisitasse a concentração cada vez maior de poderes nas mãos do Governo Central, isso deveria ser feito sem hesitação”.<sup>384</sup>

Voltando ao romance, a denúncia do conservadorismo do curso da Revolução de 30 e a batalha contra as forças retrógradas constituem na lógica interna de *Marco Zero* a defesa da necessidade de uma verdadeira revolução como meio para a efetiva derrubada das velhas estruturas coloniais do país, assim como das “novas”, já atrasadas e autoritárias, erguendo um Brasil de fato democrático, popular e desenvolvido. Verdadeira revolução, em *Marco Zero*, possui o sentido estrito de um movimento popular de massas que toma o poder por meio da derrubada das classes dirigentes, a fim de realizar profundas mudanças nas estruturas política, jurídico-constitucional e socioeconômica. Nesses termos, o romance refuta a autoatribuição do termo “revolução” pelo movimento golpista

---

<sup>382</sup> DAVIDOFF, C. H. Revolução de 1932, p. 1.

<sup>383</sup> *Marco Zero II*, p. 209-210.

<sup>384</sup> CAPELATO, M. H. *O Movimento de 1932: A Causa Paulista*, p. 84.

de 1930, já que golpe de Estado “é tipicamente levado a efeito por escasso número de homens já pertencentes à elite, sendo, por conseguinte, de caráter essencialmente cimeiro”, enquanto Revolução, além de seu caráter popular, é um processo que “só se completa com a introdução de profundas mudanças nos sistemas político, social e econômico”.<sup>385</sup> Como reflete o personagem Leonardo Mesa, militante do Partido Comunista: “A situação [do Brasil] não se resolveria nunca dentro do regime de contradição feudal no seio da burguesia avançada”.<sup>386</sup> A necessidade de uma mudança estrutural efetiva não é apenas dita pelos personagens comunistas, como propaganda, mas é demonstrada em ato, dramatizada nos capítulos do romance, vivida pelos personagens populares: camponeses, proletários, ex-escravos, moradores de cortiços, analfabetos, enfim, toda a gente que é vítima da estrutura econômico-social erguida desde os tempos da colonização e mantida através dos anos, sendo reposta a cada novo ciclo de modernização.

O romance revela em chave realista como o nosso desenvolvimento capitalista singular não anula, antes pressupõe o atraso, que não é superado, mas funcionalmente acomodado à dinâmica da modernização periférica, dependente e em posição subalterna na ordem mundial. Essa dialética econômica-social está sedimentada na estrutura mural de *Marco Zero*, que reproduz de modo crítico a disparidade entre os dois Brasis, expondo os absurdos do arranjo nacional. O que foi aqui demonstrado no nível das classes dirigentes, a partir de um recorte “pelo alto”, perpassa todo o romance, representando por meio das justaposições constitutivas do mural as conexões existentes entre as camadas da sociedade que compõe os dois Brasis, ou seja, o processo histórico em sua totalidade da luta de classes. Existe uma estilização própria da linguagem do povo (vítimas diretas e indiretas da estrutura escravista-colonial, alijadas da cidadania e da educação formal), que contrasta com a linguagem “cultura” das elites e do próprio narrador, fixando em profundidade na forma estética a distância socioeconômica entre as classes dirigentes e a população.<sup>387</sup> Da mesma maneira funciona a justaposição dos fragmentos, que estiliza o desajuste, formando o painel social de caráter totalmente dispar.

---

<sup>385</sup> BOBBIO, N. et al. *Dicionário de política*, p. 1121-1122.

<sup>386</sup> *Marco Zero II*, p. 62.

<sup>387</sup> Importante frisar que o termo *estilização* está empregado aqui em sentido estético, de maneira que não se trata apenas de um discurso que representa, mas é também representado, de uma linguagem social que se torna objeto de uma organização interna com sua lógica própria, podendo ser reestruturado e reorganizado literariamente na medida da vontade do escritor. Como observa Mikhail Bakhtin, “o distanciamento da realidade empírica da linguagem representada pode ser, por isso, muito importante, não apenas no sentido de uma seleção parcial e de um exagero dos elementos disponíveis desta linguagem, mas

O modo como o romance é conformado esteticamente demonstra o salto que Oswald de Andrade dá sobre si mesmo nos anos 1930-1940, quando ajusta o tratamento realista em consonância com a matéria brasileira, imbuindo-se da negatividade artística necessária para figurar criticamente o atraso. Em *Marco Zero*, o problema é explorado de maneira consciente, muito distante da solução utópica e “festiva” de que lançara mão nos anos de 1920. Negatividade artística nada tem que ver com niilismo, antes pelo contrário, diz de uma organização estética que questiona e denuncia o mito do progresso capitalista, que outrora levou o escritor à compreensão otimista (antirrealista, portanto) do atraso, passando ao largo da violência efetiva do processo histórico e social.<sup>388</sup> No romance, a inventividade está a serviço do realismo, e não da mistificação da realidade. Nesses termos, Oswald elabora um vasto mural que, reproduzindo a estrutura dualista da realidade brasileira, denuncia como a modernização capitalista levada a cabo após a Revolução de 1930 torna-se, na verdade, um arranjo entre burguesia nacional e setores agrário-exportadores, uma unidade contraditória, mas coerente entre o setor arcaico da sociedade e da economia e o setor dito moderno. Esta é uma figuração realista dos impasses da modernização brasileira em seus anos iniciais. Em *Marco Zero*, o atraso é o que é: um grave problema social e econômico posto e repostado desde o Brasil Colônia, cuja solução requereria não apenas uma verdadeira revolução em nível nacional, mas a composição, naquele contexto, com a luta internacional anti-imperialista travada pelos comunistas da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas e de outras partes do mundo. Diferentemente do que se vê nas obras dos anos da década de 1920, como demonstrado no segundo capítulo desta tese, os tempos desiguais da realidade brasileira não são mais tratados como exotismo, marcados com o sinal positivo de “identidade nacional”, de maneira “culturalista”, mas sim com a negatividade artística que uma visão materialista da realidade exige – para o que é necessário, previamente à elaboração estética, o agudo senso de concreto desenvolvido por Oswald nos anos de 1930-40.

A visão expressa pela organização estética peculiar de *Marco Zero* revela a compreensão do essencial da dinâmica econômico-social da realidade brasileira: o fato de que a herança colonial-escravista não era um resíduo, que seria magicamente superado pela marcha do progresso, mas sim um aspecto integrado funcionalmente à dinâmica do

---

também no sentido de uma criação livre, no espírito desta linguagem, de elementos que são absolutamente estranhos ao seu empirismo”. BAKHTIN, M. *Questões de Literatura e Estética: a teoria do romance*, p. 138.

<sup>388</sup> Ideia desenvolvida a partir do raciocínio do professor André Bueno, em seu excelente trabalho “O arcaico e o moderno no Brasil: variações em torno de uma educação interrompida”.

desenvolvimento do capitalismo brasileiro, que por sua vez era parte da nossa inserção contemporânea na economia mundial. Como concluiria alguns anos depois o economista e sociólogo André Gunder Frank, na vanguarda do debate acerca da dependência: “o subdesenvolvimento não se deve à sobrevivência de instituições arcaicas e à falta de capital em regiões que permaneceram isoladas da corrente geral da história. Ao contrário, o subdesenvolvimento foi e é gerado pelo processo histórico mesmo que gera o desenvolvimento econômico: o próprio desenvolvimento do capitalismo”.<sup>389</sup> Nossa modernização conservadora diz respeito, como registra o título do estudo de Gunder Frank, ao desenvolvimento do subdesenvolvimento. A bem da verdade, uma transformação capitalista muito limitada, definida a partir dos interesses particularistas e mesquinhos das classes dominantes, lacaias do imperialismo, a quem se subordinam na ordem mundial.<sup>390</sup>

Esse é o Brasil de Oswald de Andrade, revelado a partir do estado de São Paulo e já anunciado desde a epígrafe de *A Revolução Melancólica*, versos alterados do poema “A Pátria”, de Olavo Bilac, com os quais o modernista estabelece um diálogo irônico. O verso original – “Criança! não verás nenhum país como este!” – é modificado em sua forma e sentido. As exclamações ufanistas são substituídas por reticências entre o vocativo e a segunda parte do verso, dando a ele um tom grave e dramático; o advérbio de negação “não” é substituído pelo duplo “nunca”, que indica que o Brasil idílico de Bilac, por não existir, jamais será visto; e, por fim, o “país” é grafado com letra maiúscula e separado numa terceira parte do verso:

Criança...  
... nunca, nunca verás nenhum  
País como este.<sup>391</sup>

Completamente disparatada, calcada no mais puro ufanismo abstrato e apologético, a visão mítica contida no poema parnasiano é contraposta em *Marco Zero* por uma visão realista, ancorada na materialidade do Brasil histórico. Não cabe aqui o comentário

---

<sup>389</sup> FRANK, A. G. O desenvolvimento do subdesenvolvimento, p. 5.

<sup>390</sup> Como descreveu precisamente Florestan Fernandes, as classes dominantes agiram “como se eles constituíssem o universo real a ser atingido, privilegiado a alterado, e não partir da nação, em suas partes e como um todo. [...] Portanto, a nação não chega a ser definida como objetivo central do desenvolvimento capitalista, invariavelmente centrado, através das mudanças mais ou menos profundas ocorridas em cada fase, sobre alvos coletivos particularistas, os quais preenchiam a função de fundir os desígnios [...] das classes dominantes com os fins econômicos e extra-econômicos da dominação imperialista externa”. FERNANDES, F. *A revolução burguesa no Brasil*, p. 263.

<sup>391</sup> *Marco Zero I*, epígrafe, p. 1.



integral de “A Pátria”, apenas demarcar especialmente o contraste entre os versos abaixo citados e o que se vê no romance modernista - que inverte o sentido figurado da expressão “nunca verás” (positivo) para o seu sentido literal de negação. No poema, o Brasil de Bilac é uma “Boa terra! [que] jamais negou a quem trabalha / O pão que mata a fome, o teto que agasalha...”, onde “Quem com o seu suor a fecunda e humedece, / Vê pago o seu esforço, e é feliz, e enriquece!”.<sup>392</sup> Ora, o país idílico descrito por Bilac é justamente aquele que, dado o curso da história, jamais poderia ser visto. Já o Brasil de Oswald – o real – é o do latifúndio, da burguesia, do atraso moderno, em uma palavra, o da luta de classes, onde as coisas são exatamente o oposto para a maioria da população.

---

<sup>392</sup> BILAC, O. A Pátria. p. 114-115.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta parte final da tese, serão comentados e esclarecidos alguns aspectos pertinentes à conclusão do percurso. Em lugar de descrever o que foi feito em cada capítulo, farei um breve apanhado das contribuições trazidas pelo trabalho. Em 1937, Oswald de Andrade escreve em tom de combate: “Infelizmente no Brasil não se consegue estudar alguém sem o colocar num trono ou num patíbulo”.<sup>393</sup> Sua frase sintetiza o esforço de objetividade empregado durante todo o percurso desta pesquisa. O fato de considerar Oswald um grande escritor jamais se colocou acima da interpretação “cerrada” de sua obra, de seu pensamento crítico e de sua prática política. Busquei sempre compreender sua produção objetivamente, confrontando-a quando julgava necessário e coerente com a proposta deste trabalho. Da mesma forma, esse foi o método adotado em relação à crítica e à historiografia literárias, com quem tentei estabelecer um diálogo crítico independente, sem a influência do “argumento de autoridade”.

Na verdade, mais que um método escolhido arbitrariamente, esse caminho se mostrou necessário desde o momento da elaboração do projeto de doutorado. Para compreender todo o contexto envolvido na elaboração e na recepção de *Marco Zero* ao longo dos anos, mostrou-se incontornável voltar aos anos 1920, refazendo um percurso de muitas décadas que, sem esse esforço de objetividade, seria obstruído ao invés de iluminado. Um projeto que, inicialmente, se limitava a tentar provar que o romance não representava o abandono da alta pesquisa estética modernista, levou o pesquisador a caminhos inesperados de descobertas fundamentais que resultaram na tese hoje apresentada.

Sem a pretensão de ter solucionado o problema de toda uma tradição crítica e historiográfica da literatura brasileira, o que seria ilusório, acredito, no entanto, que este trabalho trouxe suas contribuições para a fortuna crítica da obra de Oswald de Andrade em geral e, especificamente, para a compreensão histórica e estética do romance estudado. Primeiramente, foi demonstrada a historicidade da imagem atual do escritor paulistano, revelando, antes de mais nada, que ela é uma construção (não algo absoluto) ancorada em pressupostos diferentes do que efetivamente se encontra nas obras e no pensamento estético-ideológico do autor. Pressupostos estes que guardam relação com outros processos histórico-culturais, como a discussão sobre o lugar do Modernismo nos anos

---

<sup>393</sup> ANDRADE, O. O divisor das águas modernistas, p. 55.

1930, a crítica do Grupo de Clima na década seguinte e a contraditória revisão concretista nos anos 1950 a 1970. Colocou-se em evidência, assim, os pilares de um longo e controverso processo, levantando justa e necessária dúvida sobre a visão hegemônica acerca de Oswald de Andrade.

Decorrente disso, procurei demonstrar que os anos 1930 não são uma ruptura em sua obra, mas sim a evolução de um pensamento estético-ideológico em curso desde a década anterior. Esse percurso realizado revela o entrelaçamento indissolúvel entre os experimentos vanguardistas e o pensamento social e histórico na obra de Oswald, compreendendo a diferença qualitativa entre as duas décadas como decorrente do entendimento das determinações fundamentais da sociedade. O ajuste de foco crítico nos anos 1930 confere ao escritor e à sua obra um grande poder de explicação e reflexão sobre a realidade brasileira, em nível mais elevado do que nos anos anteriores – vide obras como *O Rei da Vela*, *A Morta*, *O homem e o cavalo* e *Marco Zero*.

A partir do ponto acima, também ficou sugerido que não se sustenta a ideia de renúncia ao experimentalismo estético em *Marco Zero* em favor da ideologia, questionando a hipótese de que apenas *Pau-Brasil*, *Memórias Sentimentais de João Miramar* e *Serafim Ponte Grande* seriam experimentais. *Marco Zero* se mostra fruto de uma concepção engajada sobre a arte, sobre o papel do artista e sobre o próprio conceito de vanguarda, entendida pelo próprio Oswald de Andrade como *práxis* artística, política e social, um experimentalismo estético comprometido com a luta social popular e anticapitalista. Assim, o livro se insere num contexto histórico e político muito específico, os conturbados anos 1930/40. Nesse período, como se sabe, o Brasil e o mundo passavam por muitas transformações e a luta de classes se acirrava a cada momento, com a ascensão do nazi-fascismo, do Integralismo e com a nossa entrada nos anos sombrios da ditadura do Estado Novo, de caráter fascista – a face policial da burguesia.

Além disso, também representa uma contribuição desta tese a demonstração de que *Marco Zero* é um romance vanguardista e inventivo, resultado de um percurso de experimentalismo estético que remonta aos anos de 1915. Período este em que Oswald inicia a modernização da forma romanesca no Brasil, criando nos trinta anos seguintes um tipo vanguardista de romance, sem menoscabo estético e sem formalismos. Os sete romances do escritor – assim como toda a sua obra – sempre tiveram como matéria de criação artística a realidade brasileira. Sua estética esteve sempre junto de seu pensamento histórico-social e político, ela nunca caminhou sozinha. Para uma compreensão radical – que vá na raiz – de sua obra, é preciso ter isso em mente como um pressuposto

inegociável. Este trabalho demonstra que *Marco Zero*, enquanto constructo estético, se debruça reflexivamente sobre problemas cruciais da realidade brasileira nos anos 1930, oferecendo uma interpretação histórica original que confronta a história oficial, revelando como o moderno se alimenta do atraso e dá origem a uma modernidade *sui generis* como até hoje é.

Para terminar, dentro dos limites dessa tese, procurei mostrar um Oswald Intérprete do Brasil, que refletiu sobre o país por meio da estética, demonstrando na prática que a separação entre arte e realidade histórico-social é artificial. Daí a atualidade de sua obra, que até hoje reflete os dilemas nacionais: a concentração fundiária, a industrialização incompleta, a dominação imperialista, o fascismo à solta, a financeirização, a miséria e falta de acesso à cidadania da maior parte da população, em uma palavra, o nosso atraso moderno. Todos esses são problemas duradouros da realidade brasileira, estruturas sociais, históricas, políticas e econômicas que se renovam para permanecer através dos anos. Essa atualidade, como demonstrado, não se deve ao fato de Oswald ser um escritor “à frente de seu tempo” ou “atemporal”, mas sim ao *realismo* de sua criação artística, que soube captar as estruturas essenciais da vida contemporânea. Salvo engano, a obra de Oswald de Andrade tem muito a dizer ao Brasil de 2022, assim como nossos dias iluminam aspectos seus, tornando-a ainda mais ferina e lúcida.<sup>394</sup> Poder-se-ia dizer, sem exagero, que os personagens de *Marco Zero* andam soltos país afora ou que os personagens do Brasil contemporâneo foram aprisionados dentro do romance – ou, ainda, que Adiantadópolis é o incompleto Brasil e vice-versa.

---

<sup>394</sup> Baseio-me, aqui, no raciocínio de Roberto Schwarz, no “Prefácio à 2ª edição” de sua peça *A lata de lixo da história*, p. 8: “O paralelo [entre *O alienista* e sua peça] funcionava como uma via de duas mãos e tinha efeitos retroativos. Não era só o velho Machado que emprestava personagens e situações para falar da repressão em nosso presente. O caminho inverso também valia, sugerindo uma leitura menos convencional do mestre e, por meio dele, do passado brasileiro. O festival de desfaçatez armado por nossas elites logo em seguida ao golpe, com sua salada de modernização, truculência e provincianismo, ensinava a reconhecer aspectos até então recalcados da ironia machadiana. Esta aparecia a uma luz nova, muito mais ferina e política, de incrível atualidade. Noutras palavras, as revelações sociais trazidas pelo golpe de 64 desempoeiravam o maior de nossos clássicos”.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1982.
- ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: *Notas de Literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003. p. 55-63.
- AMARAL, A. Duas palavras. In: \_\_\_\_\_. *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira 1930-1970*. 3. ed. São Paulo: Studio Nobel, 2003, p. 1-5.
- AMORA, Antonio Soares. Era nacional: época do Modernismo (1922-1945). In: \_\_\_\_\_. *História da literatura brasileira: séculos XVI-XX*. 2 ed. São Paulo: Editora Saraiva, 1958, p. 199-203.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. Primeiro automóvel. In: \_\_\_\_\_. *Poesia Completa. Boitempo*. Rio de Janeiro: Editora Aguilar, 2002, p. 1052-1053.
- ANDRADE, Mário de. Descobrimento. In: \_\_\_\_\_. *Poesias completas*, vol. 1. Dois poemas acreanos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013, p. 260.
- ANDRADE, O. A exposição Anita Malfatti. In: BOAVENTURA, M. (Org.). *Estética e política*. 1. ed. São Paulo: Globo, 1992, p. 144-145.
- ANDRADE, O. *A morta; O rei da vela; O homem e o cavalo*. Obras completas VII. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973.
- ANDRADE, O. A nova geração. In: \_\_\_\_\_. *Os dentes do dragão: entrevistas*. Pesquisa, organização e notas de Maria Eugenia Boaventura. São Paulo: Globo/Secretaria de Estado da Cultura, 1990. p. 138-139.
- ANDRADE, O. A última entrevista. In: \_\_\_\_\_. *Os dentes do dragão: entrevistas*. Pesquisa, organização e notas de Maria Eugenia Boaventura. São Paulo: Globo/Secretaria de Estado da Cultura, 1990. p. 248-252.
- ANDRADE, O. Análise de dois tipos de ficção. In: *Estética e política*. São Paulo: Globo, 1992. p. 57-68.
- ANDRADE, O. Antes do “Marco Zero”. In: \_\_\_\_\_. *Ponta de lança*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1971, p. 42-47.
- ANDRADE, O. Aspectos da pintura através de *Marco Zero*. In: \_\_\_\_\_. *Ponta de lança*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1971, p. 103-110.
- ANDRADE, O. Brasil Agreste. In: \_\_\_\_\_. ; CHALMERS, Vera (Org.). *Telefonema*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976. p. 119-120.
- ANDRADE, O. Carta a um torcida. In: \_\_\_\_\_. *Ponta de lança*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1971, p. 16-20.

ANDRADE, O. Conferência no Sindicato dos Padeiros, Confeiteiros e anexos de São Paulo. In: FONSECA, Maria Augusta da. *Oswald de Andrade: biografia*. 2. ed. São Paulo: Globo, 2007. p. 236.

ANDRADE, O. Conversa de velhos. In: \_\_\_\_\_; CHALMERS, Vera (Org.). *Telefonema*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976. p. 155-156.

ANDRADE, O. Correspondência a Léo Vaz. In: \_\_\_\_\_. *Ponta de lança*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1971, p. 9-12.

ANDRADE, O. Diante de Gil Vicente. In: \_\_\_\_\_. *Ponta de lança*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1971, p. 65-69.

ANDRADE, O. Do romance. In: CHALMERS, V. *Oswald de Andrade: Telefonema*. 1993. ? f. Tese (Livre Docência) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade de Campinas, Campinas, 1993, p. 291.

ANDRADE, O. Dois emancipados. In: \_\_\_\_\_. *Estética e política*. São Paulo: Globo, 1992. p. 65-68.

ANDRADE, O. É um processo. In: \_\_\_\_\_. BOAVENTURA, M. *O salão e a selva: uma biografia ilustrada de Oswald de Andrade*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1995, p. 209.

ANDRADE, O. Elogio da pintura infeliz. In: \_\_\_\_\_. *Estética e política*. São Paulo: Globo, 1992. p. 146-153.

ANDRADE, O. Estou profundamente abatido: meu chamado não teve resposta. In: \_\_\_\_\_. *Os dentes do dragão: entrevistas*. Pesquisa, organização e notas de Maria Eugenia Boaventura. São Paulo: Globo/ Secretaria de Estado da Cultura, 1990. p. 237-241.

ANDRADE, O. Falam os escritores. In: \_\_\_\_\_. *Os dentes do dragão: entrevistas*. Pesquisa, organização e notas de Maria Eugenia Boaventura. São Paulo: Globo/ Secretaria de Estado da Cultura, 1990. p. 173-175.

ANDRADE, O. Fraternidade de Jorge Amado. In: \_\_\_\_\_. *Ponta de lança*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1971, p. 30-32.

ANDRADE, O. Herói de Apipucos. In: \_\_\_\_\_. *Estética e política*. São Paulo: Globo, 1992. p. 88-89.

ANDRADE, O. Hora H. In: \_\_\_\_\_. *Estética e política*. São Paulo: Globo, 1992. p. 46-49.

ANDRADE, O. Informe sobre o modernismo. In: \_\_\_\_\_. *Estética e política*. São Paulo: Globo, 1992. p. 97-105.

ANDRADE, O. Luiz Carlos Prestes, como acaba de vê-lo Oswald de Andrade. In: \_\_\_\_\_. *Os dentes do dragão: entrevistas*. Pesquisa, organização e notas de Maria Eugenia Boaventura. São Paulo: Globo/ Secretaria de Estado da Cultura, 1990. p. 92-96.

ANDRADE, O. *Manifesto Antropófago* (Edição crítica e comentada). In: RIAUDEL, Michel. *Revista Periferia*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, jan./jun. 2011, p. 3-7. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/periferia/article/view/3407>. Acesso em 20 de julho de 2020.

ANDRADE, O. Manifesto da poesia Pau-Brasil. In: \_\_\_\_\_. *Do Pau-Brasil à Antropofagia e às utopias*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1978, p. 7.

ANDRADE, O. Manifesto da Poesia Pau-Brasil. In: TELES, Gilberto M. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. 5. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1978, p. 266-271.

ANDRADE, O. *Marco Zero I: A Revolução Melancólica*. 2. ed. Obras completas III. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974. 280 p.

ANDRADE, O. *Marco Zero II: Chão*. 2. ed. Obras completas IV. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974. 291 p.

ANDRADE, O. *Memórias sentimentais de João Miramar*. 4. ed.; *Serafim Ponte Grande*. 3. ed. Obras completas II. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972. p. 13-15.

ANDRADE, O. Museu de arte moderna. In: \_\_\_\_\_. *Estética e política*. São Paulo: Globo, 1992. p. 299-301.

ANDRADE, O. Notas para o meu diário confessional. In: BOAVENTURA, M. (Org.). *Estética e política*. 1. ed. São Paulo: Globo, 1992, p. 135-138.

ANDRADE, O. O caminho percorrido. In: \_\_\_\_\_. *Ponta de lança*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1971, p. 93-102.

ANDRADE, O. O modernismo. In: \_\_\_\_\_. *Estética e política*. São Paulo: Globo, 1992. p. 120-127.

ANDRADE, O. O papel do artista. In: AZEVEDO, Ana. *Funâmbulo: o artista antropófago na corda bamba*. 2017. 222 f. Tese (Doutorado em Artes da Cena) – Instituto de Artes, Universidade de Campinas, Campinas, 2017, p. 39-42. Disponível em: [http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/332988/1/Azevedo\\_AnaBeatrizSoares\\_De\\_D.pdf](http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/332988/1/Azevedo_AnaBeatrizSoares_De_D.pdf). Acesso em 17 de julho de 2020.

ANDRADE, O. O poeta e o trabalhador. In: \_\_\_\_\_. *Estética e política*. São Paulo: Globo, 1992. p. 86-87.

ANDRADE, O. O sentido do interior. In: \_\_\_\_\_. *Estética e política*. São Paulo: Globo, 1992. p. 191-202.

ANDRADE, O. O sentido do interior. In: BOAVENTURA, M. (Org.). *Estética e política*. 1. ed. São Paulo: Globo, 1992, p. 191-202.

ANDRADE, O. Objeto e fim da presente obra (primeiro prefácio de *Serafim Ponte Grande*). In: BOAVENTURA, M. (Org.). *Estética e política*. 1. ed. São Paulo: Globo, 1992, p. 44-45.

ANDRADE, O. Os búfalos e o reajustamento literário. In: \_\_\_\_\_. *Os dentes do dragão: entrevistas*. Pesquisa, organização e notas de Maria Eugenia Boaventura. São Paulo: Globo/ Secretaria de Estado da Cultura, 1990. p. 164-165.

ANDRADE, O. *Os Condenados: a trilogia do exílio*. I. Alma (1922) – II. A estrela de absinto (1927) – III. A escada vermelha (1934). Obras completas de Oswald de Andrade. São Paulo: Globo, 2003.

ANDRADE, O. Os pintores são os mesmos. In: \_\_\_\_\_. *Os dentes do dragão*. São Paulo: Editora Globo, 1990, p. 239.

ANDRADE, O. Oswald de Andrade – o batalhador. In: \_\_\_\_\_. *Os dentes do dragão: entrevistas*. Pesquisa, organização e notas de Maria Eugenia Boaventura. São Paulo: Globo/ Secretaria de Estado da Cultura, 1990. p. 166-167.

ANDRADE, O. *Pau-Brasil*. 2. ed. São Paulo: Globo, 2003. 230 p.

ANDRADE, O. Plataforma sem trem. In: CHALMERS, V. Oswald de Andrade: *Telefonema*. 1993. ? f. Tese (Livre Docência) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade de Campinas, Campinas, 1993, p. 28-29.

ANDRADE, O. Posição do século. In: *Telefonema*. CHALMERS, Vera (Org.). 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976. p. 69-72.

ANDRADE, O. Prefácio de *Serafim Ponte Grande*. In: \_\_\_\_\_. *Memórias sentimentais de João Miramar; Serafim Ponte Grande*. 1 ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1973, p. 111-114.

ANDRADE, O. Prosa e poesia. In: CHALMERS, V. Oswald de Andrade: *Telefonema*. 1993. ? f. Tese (Livre Docência) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade de Campinas, Campinas, 1993, p. 403.

ANDRADE, O. Reforma literária. In: BRITO, Mário da Silva. *História do modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1971, p. 201.

ANDRADE, O. São Paulo de 1932 a 1942. In: *Os dentes do dragão: entrevistas*. Pesquisa, organização e notas de Maria Eugenia Boaventura. São Paulo: Globo/Secretaria de Estado da Cultura, 1990. p. 75-76.

ANDRADE, O. Só o escritor interessado pode interessar. In: \_\_\_\_\_. *Os dentes do dragão: entrevistas*. Pesquisa, organização e notas de Maria Eugenia Boaventura. São Paulo: Globo/ Secretaria de Estado da Cultura, 1990. p. 86-88.

ANDRADE, O. Última entrevista de Oswald de Andrade. In: LEITE, Carlos. *Revista Bula*, São Paulo, v. ?, n. ?, 2013. Disponível em: <<https://www.revistabula.com/960-ultima-entrevista-oswald-andrade/>>. Acesso em 20 de out. de 2019.

ANDRADE, O. Uma carreira de romancista. In: \_\_\_\_\_. CHALMERS, Vera (Org.). *Telefonema*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976. p. 147-148.



ARANTES, Paulo. *Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira: dialética e dualidade segundo Antonio Candido e Roberto Schwarz*. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e Estética: a teoria do romance*. 5. ed. Trad. Aurora F. Bernardini et. al. São Paulo: Editora Hucitec; Annablume, 2002.

BAUDELAIRE, Charles. *L'art romantique*. In: AGUIAR E SILVA, V. M. *A estrutura do romance*. Coimbra: Livraria Almedina, 1974. p. 19-20.

BENJAMIN, W. Sobre o conceito da História. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas, v. 1. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987, p. 222-232.

BENJAMIN, Walter. Parque Central. In: *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Martins Barbosa et. al. 3. ed. 3. reimp. São Paulo: Brasiliense, 2010. p. 163.

BILAC, Olavo. A Pátria. In: *Poesias infantis*. 1. ed. Rio de Janeiro; Minas Gerais; São Paulo: Francisco Alves & Cia, 1904. p. 114-115.

BOAVENTURA, M. O projeto Pau-Brasil: nacionalismo e inventividade. *Revista Remate de Males*, Campinas, v. 6, n. ?, 1986, p. 42-52. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8636342>. Acesso em 02 de agosto de 2020.

BOAVENTURA, M. O solo das catacumbas (1930-1943). In: \_\_\_\_\_. BOAVENTURA, M. *O salão e a selva: uma biografia ilustrada de Oswald de Andrade*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1995, p. 151-204.

BOAVENTURA, M. Oswald de Andrade: entre a política e a arte. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 4. Nov. 1984. Folhetim. p. 3-5.

BOAVENTURA, M. Oswald e a prática política. *Revista Remate de Males*, Campinas, v. 5, n. ?, 1985, p. 87-94. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8636359>. Acesso em 02 de agosto de 2020.

BOAVENTURA, M. Por que uma edição crítica dos romances oswaldianos?. p. 1. Artigo publicado no site da autora. Ano?. Disponível em: <https://www.unicamp.br/~boaventu/page19b.htm>. Acesso em: 22 mar. 2022.

BOBBIO, N. et al. *Dicionário de política*. vol. 1. trad. Carmen C. et al. 11. ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998. p. 1121-1122.

BOSI, Alfredo. A parábola das vanguardas latino-americanas. In: SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas latino-americanas*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2008, p. 33-43.

BOSI, Alfredo. Moderno e modernista na literatura brasileira. In: \_\_\_\_\_. Alfredo. Céu, inferno. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2003, p. 209-226.

BOSI, Alfredo. Oswald de Andrade. In: \_\_\_\_\_. *História concisa da Literatura Brasileira*. 43 ed. São Paulo: Cultrix, 2006. p. 355-360.

BRANQUINHO, E. S. *Campos Elíseos no centro da crise: a reprodução do espaço no Centro de São Paulo*. 2007. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. Disponível em: [https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8136/tde-01062007-132814/publico/TESE\\_EVANIO\\_SANTOS\\_BRANQUINHO.pdf](https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8136/tde-01062007-132814/publico/TESE_EVANIO_SANTOS_BRANQUINHO.pdf). 256 f.

BRECHT, B. Amplitude e variedade do modo de escrever realista. *Revista Estudos Avançados*, v. 12, n. 34, 1998, p. 267-276. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/9090>. Acesso em 10 de agosto de 2020.

BRECHT, B. Formalismo e realismo. In: BARRENTO, João (Org.) *Realismo, Materialismo, Utopia* (Uma polêmica 1935-1940). Lisboa: Moraes Editores, 1978, p. 87-89.

BRECHT, B. O caráter popular da arte e o realismo. In: BARRENTO, João (Org.) *Realismo, Materialismo, Utopia* (Uma polêmica 1935-1940). Lisboa: Moraes Editores, 1978, p. 108-114.

BRITO, M. S. O aluno de romance Oswald de Andrade. In: ANDRADE, O. *Os Condenados: a trilogia do exílio*. I. Alma (1922) – II. A estrela de absinto (1927) – III. A escada vermelha (1934). Obras completas de Oswald de Andrade. São Paulo: Globo, 2003. p. 7-33.

BRITO, Mário da Silva. As metamorfoses de Oswald de Andrade. In: \_\_\_\_\_. *Ângulo e horizonte* (de Oswald de Andrade à ficção científica). São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, 1968. p. 03-47.

BUENO, André. O arcaico e o moderno no Brasil: variações em torno de uma educação interrompida. *Trabalho, Educação e Saúde* [online]. 2008, v. 6, n. 2. Acesso em: 26 abr. 2022. p. 259-282. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1981-77462008000200004>.

BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

CAMPOS, Augusto de. Oswald, livro livre. In: \_\_\_\_\_. *Poesia, antipoesia, antropofagia & cia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 193-204.

CAMPOS, Augusto de. Pós-Walds. *Suplemento Cultural "Sábatico", O Estado de São Paulo*, São Paulo, v. ?, n. ?, jul. 2011. Disponível em: <https://www.estadao.com.br/noticias/geral,pos-walds,739471>>. Acesso em 25 de out. de 2019.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. 1.ed. São Paulo. Livraria Duas Cidades, 1975a.

CAMPOS, Haroldo de et al. Plano Piloto para poesia concreta. In: \_\_\_\_\_. *Teoria da poesia concreta: texto críticos e manifestos, 1950-1960*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975.

CAMPOS, Haroldo de. 1957. Oswald de Andrade. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, ano ?, n. ?, p. 1, set. 1957.

CAMPOS, Haroldo de. A evolução da crítica oswaldiana. *Revista Literatura e Sociedade*. ? série, São Paulo, v. 9, nº 7, p. 46-55, jun. 2004.

CAMPOS, Haroldo de. Marcação do percurso. In: *Morfologia de Macunaíma*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 13-16.

CAMPOS, Haroldo de. Miramar na Mira. In: ANDRADE, Oswald de. *Memórias sentimentais de João Miramar*. 4. ed.; *Serafim Ponte Grande*. 3. ed. Obras completas II. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972. p. XI-XLV.

CAMPOS, Haroldo de. *Oswald de Andrade*: trechos escolhidos. Rio de Janeiro: Agir editora, 1967. Minha edição é a 3ª, de 1989.

CAMPOS, Haroldo de. Oswald: “Somos concretistas”. *Correio Paulistano*, São Paulo, 14 fev. 1960.

CAMPOS, Haroldo de. Poesia e música. In: \_\_\_\_\_. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 283-288.

CAMPOS, Haroldo de. Serafim, um grande não-livro. In: ANDRADE, Oswald de. *Memórias sentimentais de João Miramar*. 4. ed.; *Serafim Ponte Grande*. 3. ed. Obras completas II. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972. p. 99-127.

CAMPOS, Haroldo de. Telefonema a Oswald de Andrade. *Jornal Folha de São Paulo*, 18 de janeiro de 1950. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/index.do>. Acesso em: 05 de dezembro de 2019.

CANDIDO, A. Antes do Marco Zero. *Jornal Folha da Manhã*, 15 de agosto de 1943.

CANDIDO, A. *Iniciação à literatura brasileira*. 3. ed. São Paulo: Humanitas, 1999.

CANDIDO, Antonio. A Revolução de 1930 e a cultura. In: \_\_\_\_\_. *Educação pela noite e outros ensaios*. SP: Ática, 1989. p. 181-198.

CANDIDO, Antonio. Antonio Candido de Mello e Souza. In: NEME, Mário. *Plataforma da nova geração*. Porto Alegre: Globo, 1945. p. 29-39.

CANDIDO, Antonio. Crítica e sociologia. In: \_\_\_\_\_. *Literatura e Sociedade*. 8. ed. São Paulo: Publifolha, 2000, p. 5-16.

CANDIDO, Antonio. Depoimento. In: NEME, Mário. *Plataforma da Nova Geração*. Porto Alegre: Globo, 1945, p. 32-33.

CANDIDO, Antonio. Dialética da Malandragem. In: \_\_\_\_\_. *O discurso e a cidade*. 4. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2010, p. 17-47.

CANDIDO, Antonio. Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade. In: \_\_\_\_\_. *Vários escritos*. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011. p. 35.63.

CANDIDO, Antonio. Entrevista no filme *Marighella*. In: FERRAZ, Isa G. (Dir.) *Marighella*, 2012, de 14:25 a 15:17 minutos. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7Mw386dVhcY>. Acesso em: 23 mai. 2020.

CANDIDO, Antonio. Entrevista. In: ESCOREL, Lauro. (Dir.). 32 – *A Guerra Civil*, 1992, de 29:39 a 29:55 minutos. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=U2aFvcDVc1k>. Acesso em: 15 jun. 2022.

CANDIDO, Antonio. Estouro e Libertação. In: \_\_\_\_\_. *Brigada ligeira*. 4. ed. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992, p. 17-32.

CANDIDO, Antonio. Literatura como sistema. In: \_\_\_\_\_. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1969. p. 23-25.

CANDIDO, Antonio. Literatura e cultura de 1900 a 1945. In: \_\_\_\_\_. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Publifolha, 2000, p. 101-126.

CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In: CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Editora Ática S.A, 1989. p. 140-162.

CANDIDO, Antonio. Literatura, Espelho da America? In: LusoBrazilian Review. University of Wisconsin Press, 1995. Disponível em: <http://www.jstor.org/pss/3513621>.

CANDIDO, Antonio. Prefácio. In: *O discurso e a cidade*. 4. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010. p. 9-14.

CANDIDO, Antonio. Sobre o trabalho teórico (Entrevista). Revista Trans-Form-Ação, v. 1, n. ?, Marília, 1974, p. 9-23.

CANDIDO, Antonio. *Textos de intervenção*; seleção, apresentação e notas de Vinícius Dantas. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2002.

CANDIDO, Antonio; CASTELLO, J. A. *Presença da literatura brasileira: Modernismo*. São Paulo: DIFEL, 1966, p. 63.

CAPELATO, Maria Helena. *O movimento de 1932: a causa paulista*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1981.

CARDOSO, Rafael. O intelectual conformista: arte, autonomia e política no modernismo brasileiro. O que nos faz pensar, [S.l.], v. 26, n. 40, p. 179-201, June 2017. ISSN 0104-6675. Disponível em: <<http://www.oquenofazpensar.fil.puc-rio.br/index.php/oqnf/article/view/553>>. Acesso em: 12 out. 2021.

CARDOSO E SILVA, Ana Maria Formoso. *Marco Zero de Oswald de Andrade: uma proposta de romance mural*. 2003. 184 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade de Campinas, Campinas, 2003. Disponível em: <https://doi.org/10.47749/T/UNICAMP.2003.329103>. Acesso em: 18 nov. 2019.

CARDOSO E SILVA, Ana Maria Formoso. *O percurso de um projeto de Oswald de Andrade: memória da criação de Marco Zero*. 2010. 351 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade de Campinas, Campinas, 2010. Disponível em: <https://doi.org/10.47749/T/UNICAMP.2010.778137>. Acesso em: 10 out. 2021.

CARRERI, M. *O socialismo de Oswald de Andrade: cultura, política e tensões na modernidade de São Paulo na década de 1930*. 2015. 175 f. Tese (Doutorado em História) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2015. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/bitstream/handle/12892/1/Marcio%20Luiz%20Carreri.pdf>. Acesso em: 02 de agosto de 2020.

CASALECCHI, J. E. O fazendeiro de café como representante de casa comissária. *Perspectivas: Revista de Ciências Sociais*, v. 1., n. 1, 1976. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/perspectivas/article/view/1492>. Acesso em: 25 abr. 2022.

CEVASCO, Maria Elisa. O avesso do atraso: notas sobre Roberto Schwarz. *Revista Terceira Margem*, v. 11, n. 16, 2007, p. 9-26. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/11181/8177>. Acesso em 20 de Agosto de 2020.

CORDEIRO, Rogério et al. Apresentação. In: *Dimensões do realismo*. Vol. 1: aproximações teóricas e literatura estrangeira. 1. ed. Belo Horizonte: Fino Traço, 2020. p. 7-10.

COUTINHO, Afrânio. Experimentalismo/2. Oswald de Andrade. In: \_\_\_\_\_. *A literatura no Brasil*. vol. 5 Era Modernista. 3 ed. Niterói: Eduff, 1986. p. 299-312.

COUTINHO, C. N. Graciliano Ramos. In: BRAYNER, S. (Org.). Graciliano Ramos. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. p. 73-122.

COUTINHO, Carlos N. Graciliano Ramos. In: \_\_\_\_\_. *Cultura e sociedade no Brasil: ensaios sobre ideias e formas*. 2.ed. São Paulo: Expressão Popular, 2011, p. 141-194.

COUTINHO, Carlos Nelson. O povo na literatura de Jorge Amado. In: *Cultura e sociedade no Brasil: ensaios sobre ideias e formas*. 4. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2011. p. 195-200.

CUNHA, V. *Oswald de Andrade: da “deglutição antropofágica” à “revolução comunista” (1923-1937)*. 2012. 156 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/VGRO-92MF8F>. Acesso em 20 de julho de 2020.

DA COSTA, Édison José. A GERAÇÃO DE 45. *Revista Letras*, [S.l.], v. 49, jun. 1998. ISSN 2236-0999. Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/18988>>. Acesso em 10 nov. 2019.

DANTAS, Vinícius. O canibal e o capital: a arte do ‘Telefonema’ de Oswald de Andrade”. In: ABDALA JR., B.; Cara, S. A. (orgs.) *Moderno de nasença: figurasões críticas do Brasil*. São Paulo: Boitempo, 2006, p.151-160.

DANTAS, Vinícius. Oswald de Andrade e a poesia. *Novos estudos*, São Paulo, n. 30, p. 191-203, jul.1991.

DAVIDOFF, C. H. Revolução de 1932. In: CPDOC/FGV, Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/revolucao-de-1932-1>. Acesso em: 28 abr. 2022.

DIAS, Natally Vieira. *O México como “lição”*: a Revolução Mexicana nos grandes jornais brasileiros e argentinos (1910-1915). 2009. 219 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/VGRO-7YBGJB>. Acesso em 07 set. 2021.

DUARTE, Eduardo de assis. A antropofagia encontra o marxismo: notas a propósito de O rei da vela, de Oswald de Andrade. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, Belo Horizonte, v. 7, n. ?, jul./ago. 2000. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1214/1300>. Acesso em 15 de out. 2019.

EISENSTEIN, S. Dramaturgia da forma do filme. In: *A forma do filme*. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002. p. 49-71.

EISENSTEIN, S. Eh! Sobre a pureza da linguagem cinematográfica. In: *A forma do filme*. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002. p. 108-119.

EISENSTEIN, S. Métodos de montagem. In: *A forma do filme*. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002. p. 79-88.

EISENSTEIN, S. Palavra e imagem. In: *O sentido do filme*. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002. p. 13-50.

ENGELS, Friedrich. Carta a B. Borgius. In: FERNANDES, Florestan. *Marx e Engels: História*. São Paulo: Ática, 1981, p. 231.

FABRIS, Annateresa. *O futurismo paulista: hipóteses para o estudo da chegada da vanguarda ao Brasil*. São Paulo: Perspectiva; Edusp, 1994

FARINACCIO, Paschoal. *Serafim Ponte Grande: estrutura literária e dimensões ideológicas*. 1999. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1999. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/269534>> Acesso em 15 de out. 2019.

FAUSTO, Boris. A crise dos anos vinte. In: *A Revolução de 30: historiografia e História*. São Paulo, Brasiliense, 1970. p. 92-104.

FERNANDES, Florestan. *A revolução burguesa no Brasil*. 3 ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.

FERNANDES, Florestan. *A revolução burguesa no Brasil: ensaio de interpretação sociológica*. 5. ed. São Paulo: Globo, 2006.

FERNANDES, Florestan. *Capitalismo dependente e classes sociais na América Latina*. Rio de Janeiro. Zahar. 1973

FERNANDES, M. R. C. Imagens da sociedade na poesia modernista (Mário e Oswald de Andrade). *História e Perspectivas*, Uberlândia, v. 34, n. 1, jan./jun. 2006, p. 295-320, 2006. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/historiaperspectivas/article/download/19042/10241>>. Acesso em: 30 de jul. de 2020.

FERNANDES, M. R. C. Técnica futurista e forma realista. In: CONGRESSO INTERNACIONAL 100 FUTURISMO, 2017, Lisboa. Trabalho inédito apresentado no referido evento.

FERREIRA, Antonio Celso. Murais do romantismo socialista: literatura e pintura do modernismo americano nos anos 30. In: FABRIS, A. (Org.) *Modernidade e Modernismo no Brasil*. 2. ed. Porto Alegre: Zouk Editora, 2010. p. 119-144.

FERREIRA, Antônio Celso. O clima dos “chato-boys”. In: \_\_\_\_\_. *Um eldorado errante*: São Paulo na ficção história de Oswald de Andrade. 1.ed. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1996, p. 30-32.

FERREIRA, Antônio Celso. O escritor e seus caminhos. In: \_\_\_\_\_. *Um eldorado errante*: São Paulo na ficção história de Oswald de Andrade. 1.ed. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1996, p. 17-29.

FERREIRA, Antônio Celso. Reviwald no tropicaos. In: \_\_\_\_\_. *Um eldorado errante*: São Paulo na ficção história de Oswald de Andrade. 1.ed. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1996, p. 32-37.

FILGUEIRAS, Luiz . O Neoliberalismo no Brasil: estrutura, dinâmica e ajuste do modelo econômico. In: Eduardo M. Basualdo; Enrique Arceo. (Org.). *Neoliberalismo y Sectores Dominantes - tendencias globales y experiencias nacionales*. 1a ed. Buenos Aires: CLACSO - Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2006, v. 1, p. 179-206

FONSECA, Maria Augusta. Oswald de Andrade (1890-1954): biografia. 2a ed. São Paulo: Globo, 2007.

FRANCHETTI, Paulo. *Alguns aspectos da teoria da poesia concreta*. Campinas: Editora Unicamp, 2012.

FRANK, André Gunder. O desenvolvimento do subdesenvolvimento. *Monthly Review*: an independent socialist magazine, v. 18, n. 4, 1966. Disponível em: [http://benweb.com.br/resources/Teorias\\_e\\_experi%C3%Aancias\\_de\\_desenvolvimento/7%20Andr%C3%A9%20Gunder%20Frank%20O%20desenvolvimento%20do%20subdesenvolvimento.pdf](http://benweb.com.br/resources/Teorias_e_experi%C3%Aancias_de_desenvolvimento/7%20Andr%C3%A9%20Gunder%20Frank%20O%20desenvolvimento%20do%20subdesenvolvimento.pdf). Acesso em: 20 mar. 2022.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção. Trad. Fábio F. de Melo. *Revista USP*, v. ?, n. 53, 2022. Disponível em: [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4108842/mod\\_resource/content/1/Friedman%20O%20ponto%20de%20vista%20na%20fic%C3%A7%C3%A3o.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4108842/mod_resource/content/1/Friedman%20O%20ponto%20de%20vista%20na%20fic%C3%A7%C3%A3o.pdf). Acesso em: 20 mar. 2022.

FURTADO, Celso. O mito do desenvolvimento econômico. São. Paulo: Círculo do Livro; Editora Paz e Terra, 1974

FURTADO, Celso. Subdesenvolvimento e dependência: as conexões fundamentais. In: \_\_\_\_\_ . *Essencial*. São Paulo: Cia das Letras/Penguin, 2013.

GUERRA, F. M. Montagem, realismo e antropofagia: Eisenstein e Bazin em Canibal Holocausto (1980). RuMoRes, [S. 1.], v. 4, n. 7, 2010. DOI: 10.11606/issn.1982-677X.rum.2010.51191. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/Rumores/article/view/51191>. Acesso em: 25 mar. 2022.

GUIMARÃES, Alberto Passos. *Quatro séculos de latifúndio*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1968.

GULLAR, Ferreira. *Vanguarda e subdesenvolvimento*. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

HEGEL, W. F. G. apud DE MICHELI, Mario. *As vanguardas artísticas do século XX*. 1. ed. Trad. Pier Luigi Cabra. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, 1991.

IANNI, Octávio. O colonato. In: *Origens agrárias do Estado brasileiro*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 2004. p. 23-31.

JACKSON, Kenneth D. *A prosa vanguardista na literatura brasileira: Oswald de Andrade*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978. 102 p.

JAIMES, Héctor. *Filosofía del muralismo mexicano: Orozco, Rivera y Siqueiros*. Madrid: Plaza y Valdés Editores, 2012.

JAMESON, F. Regressions on the current age. In: \_\_\_\_\_. *A singular modernity: essay on the ontology of the present*. New York: Verso, 2012, p. 1-13.

JUNIOR, Caio Prado. *História econômica do Brasil*. 22. ed. São Paulo: Brasiliense, 1979.

KAPUR, G. Globalization and culture: navigating the void. In: JAMESON, F. *The cultures of globalization*. Durham/Londres: Duke University Press, 1998, p. 191-297.

LAFETÁ, João Luiz. Da fase heróica aos anos trinta. In: \_\_\_\_\_. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000, p. 25-30.

LIMA, Bruna Della Torre, *A vanguarda do atraso ou o atraso da vanguarda?: Oswald de Andrade e os teimosos destinos do Brasil*. 2013. 230 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em: [https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-11032013-122116/publico/2012\\_BrunaDellaTorreDeCarvalhoLima.pdf](https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-11032013-122116/publico/2012_BrunaDellaTorreDeCarvalhoLima.pdf). Acesso em 20 de julho de 2020.

LIMA, Bruna Della Torre, *A vanguarda do atraso ou o atraso da vanguarda?: Oswald de Andrade e os teimosos destinos do Brasil*. São Paulo: Alameda, 2018.

LUKÁCS, G. Marx e o problema da decadência ideológica. In: \_\_\_\_\_. *Marxismo e teoria da literatura*. 2. ed. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2010, p. 51-103.

LUKÁCS, György. Trata-se do realismo! In: BARRENTO, João (Org.). *Realismo, materialismo, utopia: uma polêmica 1935-1940*. Lisboa: Editora Moraes, 1978. p. 35-64.



MAGALDI, S. Epígrafe. In: ANDRADE, O. *O rei da vela*. São Paulo: Abril S.A. Cultural e Industrial, 1976. p. 3.

MARINETTI, F. T. Manifesto técnico da literatura futurista. In: TELLES, G. M. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. 5. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1978. p. 89-94.

MARTINS, Rubens. Oswald de Andrade e a geração de *Clima*. In: \_\_\_\_\_. *Um ciclone na pauliceia: Oswald de Andrade e os limites da vida intelectual em São Paulo (1900 - 1950)*. São Paulo: Unibero, 2001. p. 60-79.

MARTINS, Rubens. *Um ciclone na pauliceia: Oswald de Andrade e os limites da vida intelectual em São Paulo (1900 - 1950)*. São Paulo: Unibero, 2001.

MARTINS, W. Oswald de Andrade. In: \_\_\_\_\_. *A literatura brasileira*, vol. VI O Modernismo (1916-1945). 5. ed. São Paulo: Cultrix, 1977, p. 241-248.

MARX, K; ENGELS, F. Feuerbach e história. In: \_\_\_\_\_. *A ideologia alemã*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007, p. 29-78.

MOISÉS, Massaud. Oswald de Andrade. In: \_\_\_\_\_. *História da literatura brasileira*. Modernismo. São Paulo: Cultrix; Edusp, 1989. p.83-92.

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

NETTO, José Paulo. Apresentação. In: \_\_\_\_\_. SEGATTO, J. *Breve história do PCB*. 2. ed. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1989, p. 9-15.

Nogueira, Arnaldo José França Mazzei e Favoreto, Ricardo Lebbos CAPITALISMO IMPRODUTIVO: um infortúnio que assola a economia brasileira. Caderno CRH [online]. 2019, v. 32, n. 85 [Acessado 1 mai 2022], pp. 209-213. Disponível em: <<https://doi.org/10.9771/ccrh.v32i85.25385>>. Epub 03 Jun 2019. ISSN 1983-8239. <https://doi.org/10.9771/ccrh.v32i85.25385>.

OLIVEIRA, Francisco de. *Crítica à razão dualista; O ornitorrinco*. São Paulo: Boitempo, 2008.

PAZ, Octavio. Mural Painting. In: \_\_\_\_\_. *Essays on Mexican Art*. Trad. Helen Lane. Nova Iorque: Harcourt Brace and Company, 1993. p. 111-202.

PIGNATARI, Décio. Marco Zero de Andrade. *Alfa revista de linguística*, ? série, Marília, v. 5/6, nº ?, p. 41-55, ? 1964.

PIRES, Anderson da Silva. *Mário e Oswald: uma história privada do Modernismo*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

POGLIOLI, Renato. El concepto de vanguardia. In: \_\_\_\_\_. *Teoria del arte de avanguardia*. Trad. Rosa Chacel. 1.ed. Cidade do México: UNAM, 2011. p. 17-30.

RAMOS, Graciliano. Conversa de livraria. In: \_\_\_\_\_. *Linhas tortas*. São Paulo: Editora Record, 1986. p. 164-165.

RICARDO, Cassiano et al. Telefonema a Oswald. *Folha da Manhã*, São Paulo, 11 de jan. de 1950.

ROCHA, Glauber. Estética da Fome. In: \_\_\_\_\_. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2004, p. 63-67.

SCHWARTZ, Jorge. Oswald de Andrade: contradição e militância. In: \_\_\_\_\_. *Vanguardas latino-americanas*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2008, p. 87.

SCHWARZ, R. As ideias fora do lugar. In: \_\_\_\_\_. *Ao vencedor as batatas*. 6. ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2012, p. 11-31.

SCHWARZ, R. Cuidado com as ideologias alienígenas. In: \_\_\_\_\_. *O pai de família e outros estudos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p. 115-122.

SCHWARZ, R. Existe uma estética do terceiro mundo? In: \_\_\_\_\_. *Que horas são?*. 1.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 127-128.

SCHWARZ, R. Fim de século. In: \_\_\_\_\_. *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 190-199.

SCHWARZ, R. Nacional por subtração. In: \_\_\_\_\_. *Que horas são?*. 1.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 29-48.

SCHWARZ, R. Os sete fôlegos de um livro. In: \_\_\_\_\_. *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 54-70.

SCHWARZ, Roberto. A carroça, o bonde e o poeta modernista. In: \_\_\_\_\_. *Que horas são?*. 1.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 11-28.

SCHWARZ, Roberto. Adequação nacional e originalidade crítica. In: \_\_\_\_\_. *Sequências Brasileiras*. São Paulo, Companhia das Letras, 1999, p. 24-45.

SCHWARZ, Roberto. Conversa sobre “Duas Meninas”. In: \_\_\_\_\_. *Sequências Brasileiras*. São Paulo, Companhia das Letras, 1999, p. 227-238.

SCHWARZ, Roberto. Entrevista com Roberto Schwarz. *Em Tese*, Belo Horizonte, v. 21, n. 1, jan./abr. 2015. Disponível em: <  
<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/9508/8270>>.  
Acesso em 20 de out. 2019.

SCHWARZ, Roberto. Leituras em competição. In: \_\_\_\_\_. *Martinha versus Lucrécia: ensaios e entrevistas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 9-43.

SCHWARZ, Roberto. Marco Histórico. In: \_\_\_\_\_. *Que horas são?*. 1.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 57-66.

SCHWARZ, Roberto. Pressupostos, salvo engano, de “Dialética da Malandragem”. In: \_\_\_\_\_. *Que horas são?*. 1.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1987a. p. 129-155.

SCHWARZ, Roberto. Questões de forma. In: \_\_\_\_\_. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2008.

SEGATTO, José Antônio. *Breve história do PCB*. 2. ed. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1989.

SIMON, Iumna Maria. Esteticismo e participação: as vanguardas poéticas no contexto brasileiro (1954-1969). *Novos estudos Cebrap*, São Paulo, v. ?, n. 26, mar. 1990. Disponível em: < <http://novosestudios.uol.com.br/produto/edicao-26/>>. Acesso em 20 de out. 2019.

SIMON, Iumna Maria. Linguagem poética e crescimento urbano-industrial. *Revista de Letras da UNESP*, Assis, v. ?, n. ?, 1980. Disponível em: < <https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/108349/ISSN1981-7886-1980-20-1-33-48.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em 20 de out. 2019.

SIQUEIROS, David Alfaros. Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos Pintores y Escultores (SOTPE). In: BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo: Unesp; Memorial, 1990. p. 254-256.

SODRÉ, Nelson Werneck. *Contribuição à história do PCB*. São Paulo: Global, 1984.

SODRÉ, Nelson Werneck. Literatura nacional. In: \_\_\_\_\_. *História da literatura brasileira: seus fundamentos econômicos*. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969. p. 522-533.

STEGAGNO-PICHIO, Luciana. A prosa experimental do modernismo inicial. In: \_\_\_\_\_. *História da Literatura Brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. p. 499-502.

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

TOSI, Pedro Geraldo Saadi; FALEIROS, Rogério Naques. O café no Brasil: produção e mercado mundial na primeira metade do século XX. Anais do XII Congresso Brasileiro de História Econômica. Niterói, Universidade Federal Fluminense, 2017. Disponível em: <https://www.abphe.org.br/uploads/ABPHE%202017/41%20O%20Caf%C3%A9%20no%20Brasil%20Produ%C3%A7%C3%A3o%20e%20Mercado%20Mundial%20na%20primeira%20metade%20do%20s%C3%A9culo%20XX.pdf>. Acesso em: 15 mar. 2022.

VARGAS, Getúlio. Pronunciamento. In: ESCOREL, Lauro. (Dir.). 32 – *A Guerra Civil*, 1992, de 42:12 a 42:25. minutos. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=U2aFvcDVc1k>. Acesso em: 15 jun. 2022.

WEBER, J. H. Modernismo, dependência e *Memórias Sentimentais de João Miramar*, de Oswald de Andrade. In: DACANAL, J. H. (Org.). *O romance modernista: tradição literária e contexto histórico*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1990. p. 61-85.

WESTIN, Ricardo. Há 170 anos, Lei de Terras oficializou opção do Brasil pelos latifúndios. In: Agência Senado. Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/noticias/especiais/arquivo-s/ha-170-anos-lei-de-terras->

[desprezou-camponeses-e-oficializou-apoio-do-brasil-aos-latifundios#:~:text=No%20Segundo%20Reinado%2C%20o%20Brasil,e%20n%C3%A3o%20em%20pequenas%20propriedades](#). Acesso em: 20 abr. 2022.

WILLIAMS, Raymond. A política da vanguarda. In: \_\_\_\_\_. *Política do Modernismo*. Trad. André Glaser. São Paulo: Editora Unesp, 2011, p. 27-47.

WILLIAMS, Raymond. Linguagem e vanguarda. In: \_\_\_\_\_. *Política do Modernismo*. Trad. André Glaser. São Paulo: Editora Unesp, 2011, p. 49-72.

YURKIEVICH, S. Estética de lo discontinuo y fragmentário: el *collage*. *Acta Poética*, v. 6, n. 1-2, 1986. Disponível em: <https://revistas-filologicas.unam.mx/acta-poetica/index.php/ap/article/view/611>. Acesso em: 25 mar. 2022.