



MACABÉA

REVISTA ELETRÔNICA DO NETLLI
ISSN 2316-1663

VOLUME 13, NÚMERO 1 | JAN.-MAR. 2024
<https://doi.org/10.47295/mren.v13i1.1469>

REVENDO O MODERNISMO: AVANÇOS E LIMITES DE MÁRIO E OSWALD



REVISITING MODERNISM: ADVANCES AND LIMITS OF MÁRIO AND OSWALD

WAGNER FREDMAR GUIMARÃES JÚNIOR

ALYSSON QUIRINO SIFFERT

RESUMO | INDEXAÇÃO | TEXTO | REFERÊNCIAS | CITAR ESTE ARTIGO | OS AUTORES
RECEBIDO EM 17/01/2024 • APROVADO EM 31/03/2024

Abstract

This article provides a critical assessment of Modernism in São Paulo, in a period that goes from 1922 to the 1940s. To achieve this, after a critical introduction to the more general problem, it focuses on the analysis of the most important characters in modernist literature — Mário de Andrade and Oswald de Andrade — and in the contradictions of his works and ideological positions.

Resumo

Este artigo realiza um balanço crítico do Modernismo paulista, num período que vai de 1922 até a década de 1940. Para isso, após uma introdução crítica ao problema mais geral, foca na análise dos mais importantes personagens da literatura modernista — Mário de Andrade e Oswald de Andrade — e nas contradições de suas obras e posicionamentos ideológicos.

Entradas para indexação

KEYWORDS: Brazilian modernism. Mário de Andrade. Oswald de Andrade. Brazilian reality. Brazilian history.

PALAVRAS-CHAVE: Modernismo brasileiro. Mário de Andrade. Oswald de Andrade. Realidade brasileira. História brasileira.

Texto integral

1 INTRODUÇÃO AO PROBLEMA

Como muitos sabem, 1922 foi um ano decisivo para o Brasil, sobretudo em termos artísticos e ideológicos. Em fevereiro, houve a Semana de Arte Moderna; em março, a fundação do Partido Comunista Brasileiro; em julho, o passo inaugural do tenentismo, a revolta dos 18 do Forte de Copacabana. O que todos esses movimentos tinham em comum, além do ímpeto modernizante, era o sentido de combate e de ruptura contra a ordem estabelecida, contra o *status quo* artístico, cultural, político e até social. Não por acaso, é justamente a palavra “luta” o primeiro substantivo do editorial de estreia da revista *Klaxon*, também publicada no aludido ano de 1922, como órgão de articulação dos modernistas brasileiros:

A luta começou de verdade em princípios de 1921 pelas colunas do "Jornal do Commercio" e do "Correio Paulistano". Primeiro resultado: "Semana de Arte Moderna" — espécie de Conselho Internacional de Versalhes. Como este, a Semana teve sua razão de ser. Como ele: nem desastre, nem triunfo. Como ele: deu frutos verdes. Houve erros proclamados em voz alta. Pregaram-se ideias inadmissíveis. E' preciso refletir. E' preciso esclarecer. E' preciso construir. [...] Ha perto de 130 anos que a humanidade está fazendo manha. A revolta é justíssima. (Klaxon, 2013, p. 3).

O ímpeto de revolta e de luta, portanto, se colocava como o denominador comum de quem se considerava modernista, futurista, dadaísta, surrealista ou qualquer outro rótulo dentre aqueles que as vanguardas artísticas divulgavam – via de regra, a partir de ruidosos manifestos publicados em Paris. Sabemos, porém, que nem toda ânsia de ruptura vislumbra o mesmo caminho. Em linguagem política e ideológica, por exemplo, são muito diferentes entre si os comunistas, os socialistas, os anarquistas e os fascistas, e o movimento modernista brasileiro iria abrigar todos esses exemplares, do democrata weberiano Sérgio Buarque de Holanda ao futuro integralista Plínio Salgado. A própria revista *Klaxon*, em seus quatro números saídos de maio de 1922 a janeiro 1923, apesar de certa coesão de princípios e sobretudo de alvos, demonstra que o modernismo se configurou desde o início como um movimento múltiplo, com contribuições contraditórias, desniveladas e por vezes até divergentes, tanto do ponto de vista estético quanto ideológico. Isto sem falar que

cada modernista, considerado individualmente, também viveu suas próprias fases e oscilações. Ainda assim, em linhas gerais, seria possível dizer, concordando com a avaliação de Mário de Andrade, que os modernistas se empenharam coletivamente em atualizar a inteligência brasileira (Andrade, 1942, p. 45), tanto em nível artístico formal quanto em termos de concepção de mundo – algo então na ordem do dia tendo em vista o panorama de engessamento burguês em suas vertentes positivistas, parnasianas e naturalistas.

Ocorre que tais tentativas de mudança e de renovação, durante toda a década de 1920, quedaram limitadas a pequenos círculos intelectuais de São Paulo e do Rio de Janeiro, só tendo maior repercussão posteriormente, como efeito colateral da verdadeira força que ajudou a modernizar o Brasil de modo mais concreto: a aceleração da indústria e da sociedade urbana após a Revolução de 1930. Ademais, assim como a própria industrialização seria permeada pelas contradições nada brandas do capitalismo, o modernismo também o foi, o que condicionou o real alcance de sua rebeldia cultural.

Tomemos alguns exemplos ilustrativos. Dentre as características comumente apontadas como típicas de um modernista (do Brasil ou de qualquer outro país), encontra-se a busca por maior liberdade autoral e formal, bem como o extravasamento dos níveis subconscientes e irracionais, impulsos que também vemos nos adeptos do romantismo do século XIX. Se é certo que os mais dotados desses artistas conseguiram criar filtros críticos que os permitiram usar as novas liberdades para revelar aspectos fundamentais da realidade, também é inegável que o impressionismo espontaneísta e o apego ao irracional são inseparáveis do individualismo cada vez mais fetichizado que o modo de produção de mercadorias foi consolidando ao redor do planeta, sendo então plausível dizer que os movimentos modernistas, assim como os românticos, por vezes contribuíram com o agravamento desse processo de fetichização, como na ode dos futuristas à técnica, à velocidade e à guerra, que também teve guarida no Brasil, inclusive na aludida revista *Klaxon* (sendo “klaxon” a denominação da buzina externa dos carros da época):

SOMOS os religiosos da Hora. Cada verso — uma cruz, cada palavra — uma gota de sangue. Sud-express para o futuro — a nossa alma rápida. Um comboio que passa é um século que avança. Os comboios andam mais depressa do que os homens. Sejamos comboios, portanto! (Ferro, 2013, p. 5).

A inovação formalista é outro aspecto típico da lógica do mundo burguês que foi demasiado sobrevalorizada nas esferas culturais. Diversas vezes, as proclamadas “revoluções” de cada obra modernista tenderam a ser abordadas em termos estéticos abstratos, mais ou menos separados da totalidade das questões cruciais da realidade. Não resta dúvida de que ao longo do século XX os acadêmicos e curadores de museus ajudaram a agravar esse problema, mas foram os próprios artistas, pelo menos desde Flaubert, os responsáveis por iniciar tal fetichismo formalista, algo que as vanguardas modernistas tiveram incomparável sucesso em defender como índice de prestígio social. Com isso, o talento técnico para invenções formais, sejam

arbitrárias ou necessárias, acabou por substituir a pretensa genialidade de inspiração sentimental que um século antes os românticos consideravam uma espécie de dom por direito divino. Por consequência, o que ficou um pouco à margem foi o realismo de tipo dialético, isto é, a obsessão por retratar apenas os aspectos mais essenciais e determinantes do real, já que os modernistas viam qualquer realismo como sinônimo de naturalismo mecânico, que era um dos seus alvos prediletos.

Via de regra, tal apego formalista levaria muitos modernistas a encarar os problemas sociais concretos de um modo oblíquo e dissimulado, através dos mundos ocultos e alegóricos da imaginação e da cultura, em que o peso maior passa a ser a própria problemática da arte, encarada de modo intertextual ou metalinguístico, fechada em si mesma. Não obstante, é certo que também houve, sobretudo em países periféricos como o Brasil, a busca por reinterpretar a sociedade como um todo e por ensaiar projetos coesos de nação que implicavam em efetiva ruptura política e social. Isto por vezes estimulou um conteúdo mais radical, historicizado e abrangente como base dos experimentalismos formais que a moda mundial já ia apregoando como modelo máximo a se seguir. Em outras palavras, o eventual respeito pelo conteúdo histórico-social possibilitou maior densidade realista às inovações das técnicas formais, sobretudo quando o artista manteve como sua meta primordial a tarefa de representar o mundo circundante de modo crítico, o que em algumas obras culminou numa representação mais compreensiva e humanizada das classes populares e trabalhadoras, ou (mais comumente) em uma satírica incisiva contra os costumes da alienada classe média e das elites parasitárias.

Com efeito, passados pouco mais de cem anos de 1922, ao invés de aplaudir tudo o que o modernismo realizou, de modo adulatório e comemorativo, achamos mais justo ponderar sobre o rol de contradições que o atravessou. Isso talvez possa ser melhor ilustrado se focarmos em três posições ideológicas diferentes, que começaram a permear o modernismo já em sua fase inicial ou “heroica”, isto é, a da década de 1920. Na ala direita ou de extrema-direita, o movimento Verde-Amarelo; no centro democrático, a perspectiva aglutinadora e algo acomodatória encabeçada por Mário de Andrade; na ala esquerda, o Pau-Brasil, a Antropofagia e os demais esforços liderados pelo anárquico e depois comunista Oswald de Andrade. Evidentemente, seria impossível em poucas páginas comentar os detalhes da evolução dessas posições; ainda assim, um mero destaque de alguns pontos específicos já pode nos ajudar a esclarecer um pouco melhor o que entendemos como as maiores fraquezas e virtudes dos modernistas. Vejamos.

Em 1922, Menotti del Picchia, Guilherme de Almeida, Cassiano Ricardo e Plínio Salgado participaram da Semana de Arte Moderna, frequentaram os principais círculos de debates modernistas e colaboraram com as novas revistas de vanguarda que iam sendo publicadas, como a *Klaxon*. Porém, já em 1924 foram os fundadores do movimento “Verde-Amarelo”, posteriormente Escola do Anta – tendência cultural com ressonâncias políticas que representava uma reação, pela direita, à linha anárquica e de esquerda do Pau-Brasil e da Antropofagia que iam sendo articuladas por Oswald de Andrade.

Com efeito, a explicitação programática dessa tendência reacionária representou um dos principais rachas dentro do modernismo, sendo natural que se

questione até que ponto pode de fato ser considerado modernista um ponto de vista ultraconservador, voltado mais para a idealização e defesa do passado rural e das elites do que para qualquer progresso de sentido moderno¹. Pois diferentemente do futurismo de Marinetti, que apregoava forças inquestionavelmente modernas como o domínio da máquina, o incipiente fascismo à brasileira nascido com o verde-amarelismo ensaiou uma ode não à industrialização ou a um Estado modernizador (como o inaugurado por Getúlio Vargas na década de 1930), mas sim a um místico Estado Integral, cuja utopia era restaurar a primazia da Religião e preservar o que ainda restava do domínio oligárquico herdado dos tempos coloniais. Daí os apegos dos verde-amarelos a um nacionalismo romântico, ufanista, usado como mediador do discurso de harmonização social – algo que tinha como fulcro encobrir a efervescente contradição entre as classes e entre as diversas regiões do país. Segundo se lê no manifesto Verde-Amarelo, que toma a suposta passividade tupi como representante ideal da nacionalidade: “Os tupis desceram para serem absorvidos. Para se diluírem no sangue da gente nova. Para viver subjetivamente e transformar numa prodigiosa força a bondade do brasileiro e o seu grande sentimento de humanidade” (Salgado *et al.* *apud* Teles, 1978, p. 301).

Por conta desse escopo ideológico, e ao contrário dos futuristas e dos demais vanguardistas, os adeptos do verde-amarelismo não viam com bons olhos a ênfase técnica e formal. Queriam ser a voz instintiva da nação, de modo intuitivo e espontâneo, sem mediações elaboradas e sem importações de teorias ou de técnicas estrangeiras. Porém, também tinham traços em comum com os demais modernistas, como a crescente priorização da questão nacional e o apego ao elemento irracional do homem, corolário inevitável do exacerbado subjetivismo². Desconfiavam da Razão, seja a de caráter burguês ou (ainda mais) a de caráter marxista. Tinham ódio ao liberalismo democrático, mas ainda mais ódio ao materialismo dialético. Em suma, pensavam a história como uma evolução natural dos bons sentimentos do “povo” e da superioridade intelectual das cepas dominantes. Para encobrir a dominação exploratória, pregavam o pretense pacifismo do Brasil, terra abençoada onde todos teriam lugar ao sol, bastando ser cristãos ordeiros. Obviamente, jamais procuraram entender as reais estruturas de funcionamento do país, contentando-se com essa visão patrioteira, sempre abstrata e deformada – e sempre cultivando a tendência de encarar a arte como mera propaganda ideológica, o que logo ajudaria no programa cultural e comunicativo da Ação Integralista Brasileira, movimento que ao virar partido chegaria a agregar meio milhão de filiados pelo país afora.

De todo modo, a influência cultural mais duradoura do reacionarismo verde-amarelo se deu por via indireta, dado o fato de sua ode à religiosidade e seu halo espiritualista ter atraído a simpatia de talentosos intelectuais e poetas católicos, como San Tiago Dantas, Murilo Mendes, Cecília Meireles e Vinicius de Moraes. As obras mais doutrinariamente embebidas de verde-amarelismo, no entanto, como

¹ Gilberto de Vasconcelos é um dos que fazem esse questionamento, após alargar para os Verde-Amarelos a conhecida tese de Hélio Trindade de que o integralismo foi um fascismo adaptado ao Brasil. Cf. VASCONCELOS (1979) – sobretudo “capítulo 3: Programação Literária Modernista” – e TRINDADE (1974).

² Quem também observa a importância dos traços subjetivistas e irracionistas para o modernismo é José Paulo Netto, que chega a escrever: “a Semana de arte moderna instaurou no Brasil, de modo pioneiro, o irracionalismo moderno” (NETTO, 1972, p. 118).

Martim Cererê, jamais teriam a mesma repercussão artística ou o respaldo acadêmico que iriam gozar as obras progressistas e complexas de Mário e Oswald. Embora o atual bolsonarismo também expresse a tradição ultraconservadora brasileira, não existe uma solução de continuidade entre os políticos de hoje e os movimentos que redundaram na doutrina integralista. Pois, com a derrota mundial do fascismo em 1945 e com a vitória do desenvolvimentismo getulista no Brasil entre 1930 e 1964, o Movimento Verde-amarelo passaria a ser visto, cada vez mais, como de fato sempre foi: uma Escola de Antas, com perdão do trocadilho.

2 REVENDO MÁRIO DE ANDRADE

Ao contrário dos modernistas de inclinação fascista, Mário de Andrade defendia a premissa de que a elaboração estética deveria ter uma relativa autonomia técnico-formal, embora sempre reconhecendo que o conteúdo, sobretudo o “caráter nacional”, também constitui algo decisivo. Com isso ele logrou operar, em sua carreira profissional e em sua obra artística e ensaística, a síntese mais bem acabada das diversas tendências do modernismo, síntese que contou tanto com traços de conciliação agregadora e pragmática quanto com superações críticas de cunho realista. Embora seu percurso biográfico possa ilustrar isso – de seu papel na liderança vanguardista da década de 1920 à atuação em prestigiados cargos culturais de São Paulo –, ainda mais ilustrativo desse ambíguo esforço sintetizador são alguns aspectos estruturais de sua obra magna, a pseudo-brincadeira de férias **Macunaíma**: o herói sem nenhum caráter. Não por acaso, desde sua publicação até hoje, **Macunaíma** tem sido considerada pelos mais diversos críticos a obra-prima do nosso modernismo literário, e isto inclusive por Oswald de Andrade, que tentou reivindicar esse livro como exemplo mais brilhante dos princípios do movimento Antropófago que ele próprio havia inaugurado no mesmo ano da publicação de **Macunaíma**, 1928.³

Nas décadas subsequentes, as proezas e originalidades de **Macunaíma** seriam estudadas por muitos outros ângulos, a exemplo dos estudos pioneiros de Cavalcanti Proença (1974) e de Gilda de Melo e Souza (1979), que além de apontarem os triunfos estéticos e a minuciosa incorporação da cultura popular, entenderam que o livro sempre pretendeu oferecer uma interpretação séria e global do Brasil – algo, aliás, que o insistente uso do cômico antes enfatiza do que anula. Assim, como quase todos os analistas concordam, a sátira contra os supostos defeitos do povo brasileiro assume em *Macunaíma* um símbolo generalizante de vastas pretensões, por mais que Mário de Andrade espertamente tenha tentado negar esse caráter simbólico, sabedor das controvérsias que semelhante ambição

³ Nas palavras de Oswald: “Mário escreveu a nossa Odisseia e criou duma tacapada o herói cíclico e por cinquenta anos o idioma poético nacional. [...] Admitir a macumba e a missa do galo. Tudo no fundo é a mesma coisa. O instinto acima de tudo. Educação da selva. Sensibilidade aprendendo com a terra. O Amor natural fora da civilização, aparatosa e polpuda. Índio simples: instintivo. (Só comia o forte). (...) Veja só que vigor: - Lá vem a nossa comida pulando! E a comida dizia: come essa carne porque vai sentir nela o gosto do sangue dos seus antepassados. [...]. (O *Macunaíma* é a maior obra nacional. Você precisa ler. *Macunaíma* em estado de ebulição. Depois disso coa-se. Toma festim moderado, com saldo a favor)” (Andrade, 1928, p. 3).

poderia gerar (e de fato gerou). Seja como for, ao admitirmos que *Macunaíma* intenta, sim, da primeira à última linha, representar o Brasil de modo amplo e genérico – sendo isto, inclusive, uma das forças mais perenes desse livro – cabe indagar os alcances e limites do retrato objetivamente empreendido pela obra. O país de fato está bem representado no livro, com as cores adequadas e em justas proporções?

Para responder isto sem cair no laudatório, seria pertinente, em primeiro lugar, identificar alguns aspectos problemáticos de **Macunaíma** – e, por extensão, de boa parte do modernismo. Um desses problemas é certa inversão de ênfase na economia estrutural do texto, pois o livro diversas vezes parece esconder o essencial da realidade para ressaltar o secundário e o acessório. Em outras palavras, apesar de se esforçar em ser um símbolo interpretativo do Brasil, **Macunaíma** queda muitas vezes no nível mais epidérmico dos embates culturais (ou até mesmo morais), se aproximando em demasia, a nível de conteúdo, do ensaio sociológico *Retratos do Brasil*, de Paulo Prado, a quem Mário de Andrade dedicou sua rapsódia. Basta lembrar os títulos dos capítulos desse ensaio para entender que as questões abordadas ali, e depois em **Macunaíma**, não são nem de longe as mais essenciais para um entendimento concreto e realista do país: *I - A Luxúria, II - A Cobiça, III - A Tristeza, IV - O Romantismo*.

Há também um outro aspecto, assaz comum às vanguardas modernistas do mundo inteiro, que o próprio Mário de Andrade parece ter percebido como um problema estrutural de sua obra: a árdua complexidade de sua simbologia. Este é um dos traços que acaba por inflar e autonomizar o elemento formal em detrimento do conteúdo, já que este último se mostra por vezes quase ininteligível para o leitor. Sobre isto escreveu Mário:

Francamente às vezes até me chateia, mais frequentemente me assusta, a versidade de intençõeszinhas, de subentendidos, de alusões, de símbolos que dispersei no livro. Talvez eu devesse escrever no livro, pelo menos ensaio, Ao lado de Macunaíma, comentando tudo o que botei nele. Até sem querer! (Andrade, 2013, p. 162).

Tal ordem de complexificação, mais forçada e abstrata do que realmente necessária, só virou uma regularidade para os modernistas por conta da já aludida inflação formalista, cujo aspecto fetichizador nos parece uma derivação acrítica (ou insuficientemente crítica) do próprio *modus operandi* da sociedade burguesa. Lembrando bons marqueteiros, os modernistas foram capazes de exaltar até suas mais difíceis idiossincrasias como um aspecto inerente ao jogo lúdico das formas, jogo que tinha como pressuposto causar um efeito imediato de deleite ou de choque a fim de ampliar ao máximo o *frisson* e a fama dos autores e das obras. Como consequência, nessa tentativa de vender o “novo pelo novo”, nessa ânsia desenfreada por originalidades singulares, foi-se abandonado aquela busca de clareza que desde a Renascença era um dos traços distintivos do humanismo racional (e do realismo). Para muitos modernistas, esclarecer as coisas se tornou

algo anacrônico e improdutivo, crescendo no lugar a inclinação ao obscuro e ao complicado, sedento de uma exegese especializada.

Para o estudante ou o brasileiro culto de hoje, porém, a lembrança da adaptação cinematográfica de 1969, dirigida por Joaquim Pedro de Andrade, ameniza bastante esse aspecto de complexidade do livro, pois muitas cenas concretizam e simplificam, em chave mais materialista e política, aquilo que no texto original se perde em paradoxos mais alegóricos ou metafísicos. Um exemplo disso é o que representa o personagem Vesceslau Pietro Pietra. No filme, este é um burguês enriquecido por evidentes conchavos com a ditadura militar, e usa a pedra muiraquitã apenas como desculpa esfarrapada de ter enricado, na retórica para jornalistas. Já no livro de Mário de Andrade, Pietro Pietra encarna uma abstrata oposição a Macunaíma, e não representa bem nenhuma classe concreta, nem sequer uma nacionalidade específica (pois apesar do sobrenome italiano é um “regatão peruano”). Ademais, tem sua vida mudada unicamente pelos poderes mágicos da muiraquitã, amuleto que por sua vez também não significa nada realista. Segundo Cavalcanti Proença, trata-se apenas de uma intertextualidade com a busca do Santo Graal, presença obrigatória dos romances medievais.

Nada disso, no entanto, anula ou diminui os grandes méritos deste romance-rapsódia, como sua capacidade de criar um protagonista vivo e convincente, capaz de sobreviver ao tempo e de penetrar na consciência nacional (algo raríssimo entre nós). A vasta e bem realizada agregação sintética do folclore e da cultura popular em um painel coerente e múltiplo também é um feito que merece aclamação, e que, aliás, expressa um cume estético que outros dos nossos modernistas também alcançaram, como Tarsila do Amaral na pintura. Mas apesar desses e de outros méritos, a impressão final que nos fica é que **Macunaíma** e o inteiro “modernismo heroico” não conseguiram superar os limites abstratos da preparação especulativa àquelas transformações modernizantes que só iriam ganhar maior concretude e realidade a partir de 1930 – década que também caracteriza o realismo mais profundo e bem realizado de Graciliano Ramos e companhia.

Em suma, como o próprio Mário de Andrade iria reconhecer em sua autocrítica de 1942, faltou algo essencial ao modernismo da década de 1920: faltou vida, pois faltou andar mais perto e ao lado das lutas populares, observando e vivendo os problemas do mundo de modo mais empenhado e consequente. Faltou, em suma, um senso mais preciso e profundo da realidade social. Os modernistas lograram ser antitradicionalistas e antiburgueses, ademais de espíritos livres, críticos e combativos; porém, em essência, continuaram demasiado “aristocratas” (como caracterizou Mário de Andrade), já que se contentaram em se congratularem uns aos outros, no alegre espírito de festa, a cada nova inovação estética retirada da cachola – às vezes fruto da reflexão profunda e responsável, mas muitas outras vezes derivação espontânea do subconsciente, dos sonhos ou do mero arbítrio imaginativo. Daí também o acento excessivo nas polêmicas culturalistas e nas sátiras de fundo moral, com insuficiente atenção às verdadeiras determinações (sociais, políticas e de classe) que moviam efetivamente o país e o mundo:

Francos, dirigidos, muitos de nós demos às nossas obras uma caducidade de combate. Estava certo, em princípio. O engano é que nós pusemos combatendo lençóis superficiais de fantasmas...

Deveríamos ter inundado a caducidade utilitária do nosso discurso, de maior angústia do tempo, de maior revolta contra a vida como ela está. Em vez: fomos quebrar vidros de janelas, discutir modas de passeio, ou cutucar os valores eternos, ou saciar nossa curiosidade na cultura. (Andrade, 1942, p. 72).

Mário de Andrade, ao confessar esses limites do modernismo em 1942, anunciou ao mesmo tempo a impotência dessa tardia percepção. Oswald de Andrade, por outro lado, tomou consciência acerca desses problemas mais de uma década antes, quando fez sua autocrítica pública e transformou radicalmente sua obra na tentativa de colocá-la a serviço da luta política e social, sobretudo após entrar para o Partido Comunista Brasileiro, em 1931.⁴

3 REVENDO OSWALD DE ANDRADE

A passagem da década de 1920 para a de 1930, que tem como marco a crise capitalista representada pelo *crash* de 1929, é um período marcado pela crescente descrença na democracia liberal e pela polarização entre fascismo e comunismo. 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” (Candido, 2012, p. 92). O modernismo internalizou essa configuração polarizada e a reproduziu internamente. As cisões já existentes no interior do movimento se aprofundam, levando à sua efetiva divisão de acordo com a orientação ideológica de cada parte. Nas palavras de Oswald de Andrade:

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, Osvaldo Costa, Geraldo Ferraz, Jaime Adour da Câmara e Tarsila, dirigiu-se para o marxismo e para a cadeia. (Andrade, 1992, p. 135).

No caso específico de Oswald, essa divisão configura uma decisiva inflexão ideológica e estética em sua obra artística, alterando qualitativamente o sentido do

⁴ Sobre a militância comunista de Oswald, cf. CARRERI (2015) e CUNHA (2012).

seu vanguardismo. Percebendo a necessidade histórica de se distanciar da falta de senso materialista do modernismo, em 1931 o escritor paulistano se engaja na luta política e social, elevando a vanguarda expressional ao patamar de vanguarda estética e política: “Encerrei com prazer o período do Modernismo. Pois aquele homem [Luiz Carlos Prestes] me apresentava um caminho de tarefas mais úteis e mais claras. Desde então, se já era um escritor progressista [...], pude ser esse mesmo escritor a serviço de uma causa, a causa do proletariado que Prestes encarnava” (Andrade, 1990, p. 92).

A mudança de teor que ocorre em sua obra a partir dos anos de 1930 decorre, justamente, da necessidade sentida pelo escritor de realizar uma representação artística realista e comprometida, em que a realidade brasileira fosse figurada em suas determinações concretas, livre de mistificações. No período, sem abrir mão do conhecido experimentalismo estético, Oswald dá forma artística, de modo problematizado e crítico, a problemas pungentes da realidade brasileira, como a prostituição, em *O santeiro do mangue*, o confronto entre revolução comunista e 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: A Revolução Melancólica e Marco Zero II: Chão**.

Marco Zero é uma obra bastante representativa da virada ideológica e estética de Oswald, assim como dos problemas do modernismo nos anos de 1920, que na década seguinte colocam em xeque a importância tanto do movimento quanto do próprio escritor. Concebido a partir de 1933, após a publicação do Prefácio autocrítico junto de *Serafim Ponte Grande* e exatamente no início do período conhecido como auge do romance social no Brasil, **Marco Zero** é planejado e executado como uma antítese estético-ideológica do modernismo de 22.⁵ Trata-se de um romance mural, cuja elaboração tem como pressupostos a criação de uma obra comprometida com o povo, com a luta de classes e altamente pedagógica, resultado sobretudo do decisivo contato com as ideias estéticas e políticas do Muralismo Mexicano. A vanguarda mexicana, aliás, é um divisor de águas para o pensamento estético e ideológico de Oswald a partir dos anos 1930, com o seu exemplo prático, em uma sociedade também periférica, de luta política de esquerda através de uma arte experimental, antiburguesa e comprometida com a transformação positiva da realidade nacional.

A representação realista das contradições dos anos de 1930 no país é executada em **Marco Zero** através de um experimentalismo consequente e engajado, distanciando-se do que, via de regra, era a prática modernista na década anterior. Lembre-se que, nos anos 1920, a realidade brasileira era formalizada por Oswald com acentuadas abstrações culturalistas, em que os desajustes da posição periférica do país no capitalismo são “superados” por meio de arranjos formais e ideias mirabolantes como a proposta de “ver com os olhos livres”, demarcando como originalidade nacional e fator positivo nossa modernização conservadora.

Em **Marco Zero**, desmentindo o que se tornou senso comum afirmar desde os anos de 1940, não há abandono da pesquisa estética. Pelo contrário, são mobilizados procedimentos vanguardistas característicos do modernismo, como a montagem, a fragmentação, a síntese, a simultaneidade e o corte de cena. A diferença

⁵ Sobre o romance social do período, cf. Bueno (2006, p. 159-399).

é que agora os experimentalismos são empenhados realisticamente, presididos e ordenados pela forma mestra do romance, o “afresco social” do Muralismo Mexicano. À época do lançamento de **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” (Andrade, 1995, p. 209). **Marco Zero**, aliás, é planejado também como uma antítese – mas apenas estética – do romance do Nordeste, que para ele, apesar de politicamente engajado, era formalmente ruim devido à ausência de pesquisa estética e elaboração artística de boa qualidade:

O movimento de 1922 que iniciamos tão bem com Mário de Andrade sofreu um retrocesso com a literatura linear e primária do Nordeste. Evidentemente, o Brasil letrado (pouco letrado) estava muito mais preparado para receber o romance de cordel dos srs. José Lins do Rego e Graciliano Ramos do que as altas cogitações estéticas da Semana de Arte Moderna de 22. (Andrade, 1990, p. 237).

Esse aspecto leva ao fato de que o romance cíclico também se insere no debate público dos anos de 1930 acerca do engajamento do artista. Por meio dele, Oswald busca se provar um escritor sério e comprometido, livrando-se da imagem do vanguardista *blagueur* de 1922, associado a um experimentalismo hedonístico e acrítico. Embora só tenha sido efetivamente publicado nos anos de 1940, desde 1935 o escritor trabalhava na propaganda de **Marco Zero**, divulgando fragmentos em periódicos e realizando leituras de capítulos para convidados, anunciando-o, assim, como sua obra máxima, seu acerto de contas com a crítica e o meio intelectual: “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*” (Andrade, 1941, p. 42).

É fora de dúvida que a virada da obra de Oswald de Andrade nos anos de 1930 é resultado de um processo de amadurecimento estético e ideológico do escritor. 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 brasileira e livre dos compromissos de classe responsáveis pelo seu relativo conservadorismo da década anterior. Surgem daí obras muito bem realizadas como **O rei da vela** (escrita em 1933 e publicada em 1937), **O homem e o cavalo** (1934) e **A morta** (1937), em que o experimentalismo consequente de Oswald atinge reconhecidamente o êxito estético. Não é esse o caso de **Marco zero**. Embora seja, dentre os romances do autor, o ápice da experimentação vanguardista, de concepções estéticas e ideológicas revolucionárias e possua momentos pontuais de alta qualidade artística, sua conformação na totalidade não é bem-sucedida, o que

se torna um obstáculo para o realismo buscado pelo autor. Olhando para a fatura geral das suas produções na década de 1930, no entanto, não resta dúvida de que a autenticidade artística perseguida é alcançada de modo muito mais pleno do que nos anos de 1920.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O movimento modernista padecia, como vimos, de certa imaturidade estética, que ganharia expressão sob diversos tipos de experimentalismo ou de nacionalismo abstrato. Como aludimos, foi incapaz de revelar o cerne da realidade social, pois ao longo da década de 1920 ou se mostrou demasiado formalista e culturalista (como Mário e Oswald), ou ridiculamente ufanista (caso da ala verde-amarela ou Anta). O futuro mais urbano e moderno que a maioria dos vanguardistas do mundo inteiro proclamava só começaria a ser concretizado no Brasil após a Revolução de 1930. Afinal, se 1930 não chegou a ser uma revolução propriamente dita, a ruptura com a República Velha e a ascensão de Getúlio Vargas – consequências da crise de 1929 – assinalam ao menos o maior divisor de águas do Brasil, isto é, o marco mais irreversível da mudança de um país fundamentalmente agrário para uma nação mais industrial e urbana.

Essa aludida mudança, por ser mais da realidade política e econômica (ou seja, da vida real da população) do que apenas do pensamento estético de vanguardas de elite, iria estimular outras transformações culturais, que seriam refletidas na literatura tanto artística como científica. Com efeito, teríamos a partir de então não apenas os estudos clássicos de nomes como Gilberto Freire, Sérgio Buarque de Holanda e Caio Prado Junior, mas também toda a leva do chamado “romance do Nordeste” ou “romance de 30”, no qual sem dúvida se destaca Graciliano Ramos. É sintomático que de toda a obra desse autor o livro considerado mais frágil e convencional é o único escrito antes de 1930, **Caetés**, enquanto possivelmente a maior obra-prima do Velho Graça é justo o primeiro romance que ele escreveu após 1930: **São Bernardo**, de 1934. Nesse livro já é possível verificar como a ruptura de 1930 permitiu um retrato muito mais concreto das determinações essenciais do país, de suas lutas efetivas e potenciais, conforme eram realmente vivenciadas pelos diversos extratos da sociedade – e não mais apenas sugeridas pelos voos experimentais e subjetivos da imaginação, de modo mais ou menos especulativo e arbitrário, como sugerimos ser a praxe das vanguardas modernistas.

De todo jeito, apesar de haver certa descontinuidade entre os modernistas e muitos dos novos autores dessa geração de 1930, ainda parece válido entender o modernismo como nossa escola artística mais bem-sucedida em preannunciar o futuro, em liberar as formas artísticas de moldes pré-concebidos e até em ensinar as gerações seguintes a pensar de modo mais crítico o Brasil, incorporando todos os extratos da população, conforme defende Antonio Candido:

O decênio de 1920 foi cheio de aspirações e medidas renovadoras (...) que foi a sementeira de profundas modificações no futuro próximo. Os intelectuais, em geral, os artistas e escritores, em particular, passaram a encarar a realidade com olhar mais crítico, denunciando a insuficiência de uma visão oficial que procurava mostrar o país como extensão do modo de ser, de viver e de pensar de suas elites tradicionais. As presenças do negro, do mestiço, do proletário, do campesinato espoliado, do imigrante se fizeram sentir com força graças à mudança social e ao advento de novas relações de trabalho, no quadro da urbanização e da indústria em desenvolvimento (Candido, 2007, p. 97).

O próprio Mário de Andrade também postula algo semelhante em sua já aludida conferência autocrítica de 1942, quando insiste que os modernistas prepararam esse novo país que estava por vir. Parece um pouco forçado asseverar que o modernismo de 1922 influenciou a Revolução política de 1930, mas é possível que tenha sim influenciado (e aí até de modo decisivo) a liberdade formal e a atenção crítica às contraditórias condições nacionais, traços tão necessários ao conjunto de obras realistas que iriam refletir os problemas típicos do Brasil até pelo menos o golpe de 1964.

Não obstante, se o “romance de 30” demonstrou grande amadurecimento ao incorporar criticamente ou ao desenvolver sob novas formas as melhores potencialidades de 1922, em meados do século as tendências que culminariam no chamado pós-modernismo percorreram um caminho inverso: além de não superarem a perspectiva modernista no que ela tinha de mais frágil, em termos de realismo crítico representaram até uma involução no processo de acumulação literária nacional. Talvez o maior exemplo disso seja o Concretismo, que em 1956 elabora seu projeto poético atrelado a uma contraditória (e questionável) revisão da obra de Oswald de Andrade, incorporando justamente seus aspectos mais problemáticos, superados pelo próprio escritor e, em alguma medida, pelo modernismo.⁶

Essa revisão se dá em função do programa estético do grupo *Noigandres*, cujo procedimento é selecionar, com alarde, na obra do modernista o experimentalismo linguístico e a irreverência. Para isso, além de reduzirem a importância do autor à alta produção da década de 1920 (correspondente à poesia e aos “romances-invenções”⁷ (**Memórias sentimentais de João Miramar** e **Serafim Ponte Grande**), os concretistas também reduzem essas obras ao experimentalismo descompromissado, dissociando o indissociável, isto é, forma literária e matéria histórica nacional. O que se incorpora como o princípio fundamental da poesia concreta, em suma, é basicamente o espírito vanguardista de atualização da linguagem artística e pesquisa formal. Tenta-se, assim, recuperar a “radicalidade” do espírito de 1922, sobrevalorizando a inovação formalista e ignorando a estreita ligação existente no modernismo entre o experimentalismo estético e o empenho de

⁶ Para uma análise detida desse processo, cf. SIMON (1990) e PIRES (2009).

⁷ Expressão utilizada pelos concretistas em diversas oportunidades, como por exemplo no artigo “Oswald de Andrade”, publicado em 1957 no *Jornal do Brasil*. Registre-se que o romance **Serafim Ponte Grande** foi publicado em 1933, mas sua redação ocorreu entre os anos de 1923 e 1926.

interpretação sócio-histórica. Por essas e por outras razões, o Concretismo representa um verdadeiro retrocesso no acúmulo realizado a duras penas pelo movimento e aprofundado pelo romance de 30.

Como todo movimento artístico, o modernismo possui suas grandezas e ilusões. Tratam-se de questões históricas e estéticas, que pedem a lucidez necessária para escapar aos lugares-comuns da crítica, frequentemente restrita a analisar os experimentos formais, celebrando a “revolução” no campo artístico e desconsiderando (ou desconhecendo) que a modernização das formas artísticas jamais caminhou descolada da realidade brasileira. Passados mais de cem anos da Semana de Arte Moderna de 1922, mais do que nunca, cabe ao pensamento verdadeiramente crítico, como ensina Walter Benjamin (1987), arrancar a tradição ao conformismo, que não apenas quer, mas há muito já se apoderou dela.

Referências

ANDRADE, Mário de. **Macunaíma, o herói sem nenhum caráter**. E-book: 163 p. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

ANDRADE, Mário de. **O movimento modernista**. Rio de Janeiro: Casa do estudante, 1942. p. 45

ANDRADE, Oswald de. Antes do “Marco Zero”. In: **Ponta de lança**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1971. p. 42-47.

ANDRADE, Oswald de. É um processo. In: BOAVENTURA, Maria Eugenia. **O salão e a selva**: uma biografia ilustrada de Oswald de Andrade. Campinas: Editora da UNICAMP, 1995. p. 209.

ANDRADE, Oswald de. 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, Oswald de. 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, Oswald de. Notas para o meu diário confessional. In: BOAVENTURA, Maria Eugenia (Org.). **Estética e política**. São Paulo: Globo, 1992. p. 135-138.

ANDRADE, Oswald de. Schema ao Tristão de Athayde. In: **Revista de Antropofagia**. Ano I – Número 5, Setembro de 1928. p. 3. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/416410/per416410_1976_00001.pdf. Acesso em 05 dez. 2023.

BENJAMIN, Walter. 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.

BUENO, Luís. Em plena polarização: o auge do romance social (1933-1936). *In: **Uma história do romance de 30***. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da Unicamp, 2006, p. 159-399.

CANDIDO, Antonio. **Entrevista de 14:25 a 15:17 min.** *In: FERRAZ, Isa Grinspum. MARIGHELLA. Direção de Isa Grinspum Ferraz. São Paulo: Paris Filmes, 2012. 1 DVD (96 min.)*

CANDIDO, Antonio. **Iniciação à literatura brasileira**. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007. p. 97-98.

CARRERI, Marcio Luiz. **O socialismo de Oswald de Andrade**: cultura, política e tensões na modernidade de São Paulo na década de 1930. Tese (Doutorado em História) - Faculdade de Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2015. Disponível em: <<https://tede2.pucsp.br/bitstream/handle/12892/1/Marcio%20Luiz%20Carreri.pdf>>. Acesso em: 09 dez. 2023.

CUNHA, Valdeci da Silva. **Oswald de Andrade**: da “deglutição antropofágica” à “revolução comunista” (1923-1937). Dissertação (Mestrado em História) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/VGRO-92MF8F/1/disserta_o_valdeci_2012.pdf> Acesso em: 09 dez. 2023.

FERRO, Antonio. *In: **Klaxon**: Mensário de Arte Moderna, São Paulo: n.º. 03, jul. 1922, Edição Fac-similar, ortografia atualizada, São Paulo: Cosac & Naify, 2013. p. 5.*

KLAXON. **KLAXON**: Mensário de Arte Moderna, São Paulo: n.º. 01, mai. 1922, Edição Fac-similar, ortografia atualizada, São Paulo: Cosac & Naify, 2013.

NETTO, José Paulo. Depois do Modernismo. *In: COUTINHO, Carlos Nelson et al. **Realismo e Anti-Realismo na literatura brasileira***. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972. p. 111-128.

PIRES, Anderson da Silva. Contribuição concreta. *In: **Mário e Oswald**: uma história privada do Modernismo*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009. p. 107-121.

PROENÇA, M. Cavalcanti. **Roteiro de Macunaíma**. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1974.

SALGADO, Plínio; DEL PICCHIA, Menotti; RICARDO, Cassiano. Nhegaçu Verde Amarelo (Manifesto do Verde-amarelismo ou da Escola da Anta). In: TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e Modernismo brasileiro**. 5. ed. p. 301-307.

SIMON, Iumna Maria. Esteticismo e participação: as vanguardas poéticas no contexto brasileiro (1954-1969). **Novos estudos Cebrap**, São Paulo, n. 26, março, 1990, p. 120-140. Disponível em: <<http://novosestudos.uol.com.br/produto/edicao-26/>>. Acesso em 09 dez. 2023

SOUZA, Gilda de Mello e. **O tupi e o alaúde**: uma interpretação de Macunaíma. São Paulo: Duas Cidades, 1979.

TRINDADE, Helgio. **Integralismo**: o fascismo brasileiro na década de 30. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1974.

VASCONCELOS, Gilberto. **A ideologia curupira**: análise do discurso integralista. São Paulo: Brasiliense, 1979.

Para citar este artigo

GUIMARÃES JÚNIOR, W. F.; SIFFERT, A. Q. Revendo o Modernismo: avanços e limites de Mário e Oswald. **Macabéa – Revista Eletrônica do Netlli**, Crato, v. 12, n. 4, 2023, p. 1-17.

Os autores

WAGNER FREDMAR GUIMARÃES JÚNIOR é bacharel em Letras: Português (UFMG 2013), mestre em Letras: Estudos Literários (UFMG 2016), licenciado em Letras: Português (Claretiano 2021) e doutor em Letras: Estudos Literários (UFMG 2022). Atuou como professor voluntário da FALE/UFMG em 2018 e 2019, ofertando a disciplina "Seminário de Leitura: Literatura Brasileira: Introdução à obra de Oswald de Andrade". Durante o ano de 2019, foi professor do Apoio Pedagógico ao Núcleo Comum da FALE/UFMG, elaborando e ofertando para a graduação as disciplinas extracurriculares "Antonio Candido, crítico e teórico da literatura" e "Forma literária e processo social: o problema do realismo no Modernismo brasileiro". Desde 2022, é professor substituto no CEFET-MG de Belo Horizonte, atuando no ensino médio, nas disciplinas Português, Literatura e Redação, e na graduação em Letras, desde 2023-1, na disciplina "Literatura brasileira e suas relações com outras literaturas II". Em 2024-1, ofertará na graduação a disciplina "Tópicos Especiais Em Estudos Literários: O Romance Vanguardista De Oswald De Andrade". Foi aprovado em quinto lugar no concurso público para Professor do Magistério Superior de Literatura Brasileira, na graduação da Licenciatura em Educação do Campo da Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri - UFVJM, Edital N 66/2023.

ALYSSON QUIRINO SIFFERT é mestre e doutor em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), e bacharel em Direito, também pela UFMG. Licenciado em Letras pela Universidade Paulista (UNIP). Atualmente, é professor de linguagens na rede estadual de São Paulo. É um dos fundadores e coordenadores do Programa de Extensão "Contradição: Programa de Formação do Pensamento

Crítico", vinculado à Faculdade de Ciências Econômicas da UFMG. Seu foco de pesquisa está voltado para as áreas das Ciências Humanas e Letras, com ênfase no "realismo crítico" de György Lukács, bem como na literatura e no cinema da América Latina. Organizou e publicou os livros "Bandung" (2011), "Dimensões do Realismo" (2020), além de ter sido finalista dos concursos "Contos da Quarentena" (Ed. Kotter / Brasil 247) e Prêmio Off Flip 2022 (nas categorias crônica e poesia). É ademais o roteirista e diretor de um documentário sobre o desenvolvimento brasileiro. Para esse futuro filme, já entrevistou diversos nomes relevantes do cenário político e intelectual brasileiro, como Celso Amorim, José Dirceu, Jessé Souza, Ciro Gomes, Bresser-Pereira, Samuel Pinheiro Guimarães, Marcio Pochmann, Ladislav Dowbor, Maria Prestes, Marcos Coimbra, Patrus Ananias, João Antônio de Paula e Rubens Figueiredo.