

SIGNIFICADOS HISTÓRICOS E ESTÉTICOS DO PROJETO DE *MARCO ZERO*, ROMANCE DE OSWALD DE ANDRADE

Wagner Fredmar Guimarães Júnior*

 <http://orcid.org/0000-0002-1367-5395>

Como citar este artigo: GUIMARÃES JÚNIOR, W. F. Significados históricos e estéticos do projeto de *Marco zero*, romance de Oswald de Andrade. *Todas as Letras – Revista de Língua e Literatura*, São Paulo, v. 27, n. 3, p. 1-18, set./dez. 2025. DOI: <https://doi.org/10.5935/1980-6914/eLETLT16760>

Submissão: 22 de janeiro de 2024. **Aceite:** 25 de abril de 2024.

Resumo: Este trabalho discute os significados históricos e estéticos envolvidos no projeto do romance *Marco zero* (1943-1945), de Oswald de Andrade. Para isso, realiza uma breve introdução ao problema, seguida da análise crítica detida de três assuntos-síntese de seu desenvolvimento: a disputa estético-política com autores do chamado romance do Nordeste, a polêmica com os críticos do Grupo Clima e a defesa de uma concepção engajada de artista, de arte e de literatura. Essa análise se dá por meio de textos escritos e publicados por ele durante as décadas de 1930 e 1940, fontes essenciais para a compreensão do projeto de *Marco zero*, planejado e concebido no conturbado ambiente histórico-cultural brasileiro do período.

Palavras-chave: *Marco zero*. Oswald de Andrade. Significados históricos e estéticos. Romance de 30. Grupo Clima.

* Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, MG, Brasil. E-mail: wagnerfgjr@gmail.com

INTRODUÇÃO

■ **"M**arco Zero foi iniciado em 1933. Os seus primeiros cadernos trazem essa data", afirma Oswald de Andrade (1974a, p. 270) na nota final de *Marco zero I: a revolução melancólica*. Um projeto ambicioso, que se arrasta por cerca de 12 anos, cuja soma dos cadernos de preparação chega a quase uma centena. 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). Os números vultosos correspondem à grandiosidade do projeto e da matéria histórica que o escritor escolhe figurar artisticamente:

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 (Ferreira, 1996, p. 25).

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. 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 1922 e procedimentos artísticos do muralismo mexicano, aspecto determinante e centralizador do romance, que subordina os demais aspectos na forma estética da obra. Sua nova compreensão acerca da realidade, consciente da centralidade da determinação econômica, assim como os rumos que tomam as histórias nacional e mundial (e, especialmente, a literatura brasileira) nos anos 1930, dá origem e fundamenta estética e ideologicamente o projeto de *Marco zero*. 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 (2011, p. 35-36), "*Marco Zero* tinha uma espécie de fama antecipada. [...] Nas rodas, falava-se desse romance preparadíssimo, anunciado como a realização mais completa do seu autor". 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 (Ramos, 1986, p. 164-165).

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.

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 sublinhar o fato de que o projeto de *Marco zero*, portanto, não implica renúncia às conquistas estéticas da revolução modernista, muito menos ao experimentalismo, mas sim sua incorporação à fatura estética do complexo romance. À época do lançamento de *Marco zero I: a revolução melancólica*, Oswald (1995, p. 209) 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.

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” (Andrade, 1974a, p. 280).

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 – entre 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 (Paz, 1993). 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 – por meio dos murais que expunham os conflitos e as contradições da sociedade mexicana para gerar, assim, um pensamento crítico no povo¹.

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. Estão presentes 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.

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 artigo.

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 – por 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 1930 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 substituições, 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 como de uma carga inoportuna, apoiados em um outro desertor da nossa clarividência (Andrade, 1992b, p. 47).

1 Sobre o assunto, ver, no livro de Héctor Jaimes (2012), uma exposição das ideias marxistas do muralismo.

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 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 (Andrade, 1992b, p. 48).*

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 de 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 1930².

O que o escritor critica, sobretudo, é um problema de fato dos anos 1930, largamente demonstrado por Luís Bueno (2006) em *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 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 (Andrade, 1992b, p. 48).

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). Nesse sentido, é notável no trecho citado a observação que o escritor

2 Na década de 1930, Oswald publica três peças teatrais: *O rei da vela* (escrita em 1933 e publicada quatro anos mais tarde), que figura o subdesenvolvimento brasileiro; *O homem e o cavalo* (1934), que aborda o confronto entre revolução comunista e capitalismo; e *A morta* (1937), que dramatiza o problema do engajamento do artista na luta contra a sociedade capitalista. Trata-se de textos altamente experimentalistas, modernos e explicitamente engajados nos problemas da realidade brasileira no contexto mundial. Por seu caráter exacerbadamente vanguardista, sua estética inovadora e distinta da dramaturgia convencional do panorama brasileiro da época, as peças não foram encenadas enquanto Oswald estava vivo. Isso só aconteceria em 1967, 13 anos após a morte do modernista, quando *O rei da vela* é levada ao tablado pelo Teatro Oficina de São Paulo, de José Celso Martinez. Ressalte-se, apenas a título de ilustração, o comentário do grande crítico Sabato Magaldi (1962, p. 190) a respeito do teatro oswaldiano: “A audácia da concepção, o ineditismo dos processos, o gênio criador conferem a essa dramaturgia um lugar à parte no teatro brasileiro”.

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, consequentemente 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, Oswald da Costa, nesse admirável sarapão 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 (Andrade, 1992b, p. 48-9).

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 nove 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 18 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 no período histórico trabalhado.

Em 1943, pouco tempo antes da publicação de *Marco zero I: a revolução melancólica*, Antonio Candido publica dois artigos no jornal *Folha da Manhã*³. 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*. 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 *enfants terribles*, como o próprio Candido (1943, p. 1, grifo do autor) vai chamá-los posteriormente para argumentar que a geração de 1922 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 [...] tomo-a como exemplo por ilustrar o lado fraco e superficial do seu espírito crítico, que

3 No mesmo ano, Candido publica ainda um terceiro artigo, dessa 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.

esquece frequentemente, no entusiasmo do ataque, que o fundamento ético da crítica é a análise-justificativa. Mas não será isso uma questão de gerações?

Candido expressa uma ideia decorrente do juízo que se tinha formado à época sobre a geração de 1922 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 ele encarou esse projeto como oportunidade para acertar as contas com a crítica, que de modo geral compartilhava da opinião expressa por Antonio Candido⁴. 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 (Candido, 1943, p. 1)⁵.

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” também de 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 seriedade autoatribuída por Candido é transformada por Oswald em argumento para o ataque que desfere⁶. Há a seguir um trecho 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 maquiagem 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, alinhar 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 (Andrade, 1971c, p. 42-43, grifo nosso).

4 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. Ver nota 2.

5 É importante dizer que posteriormente o crítico reavaliou suas ideias, reconhecendo o equívoco da posição e situando historicamente o erro de visão (cf. Candido, 2011).

6 Anos depois, os concretistas se valeram, entre outros, desse texto de Oswald para também atacar a geração de Candido e a crítica sociológica de modo geral. Ver, por exemplo, o artigo “A evolução da crítica oswaldiana”, de Haroldo de Campos, escrito meses antes de sua morte, em agosto de 2003.

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 1922, entre, segundo Candido, a seriedade e 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 (Andrade, 1971c, p. 45).

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 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 (Andrade, 1971c, p. 45).

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 S. Paulo*, de meados de 1943 a princípios de 1944, publicada em livro um ano depois. São 29 entrevistas com intelectuais brasileiros, entre os quais os membros do Grupo Clima Paulo Emílio Sales Gomes e 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, tornando 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 mesmo de “palhaço da burguesia”, ao encetar uma fase mais funcional da sua carreira (Candido, 1945, p. 32).

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 (2001, p. 60-79), para quem não se pode deixar de lado o fato de que o 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 [...].

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. É 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 (1945, p. 33) 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.

Ainda em 1944, como desdobramento objetivo dos problemas que originaram o longo debate público entre o escritor paulistano e o crítico, ocorre outro fato decisivo na trajetória de Oswald no 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 “Semaninha 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 “Semaninha” 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. 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, acontecimentos que em muito lembram a Semana de 1922. Segundo a jornalista Clarissa Carvalhaes (2014, p. 1):

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 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.

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 antes⁷. 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 1922 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 maioridade do Brasil. Essa maioridade fora prenunciada em Minas pelos inconfidentes (Andrade, 1971b, p. 93, grifo do autor).*

Não é pouco o peso histórico de articular a Semana de 1922, o Levante de Copacabana e ainda cimentar esse movimento com a “bênção” dos inconfidentes, colocados como prenunciadores da maioridade do Brasil. Nas páginas que se seguem, Oswald evoca a Semana e alguns dos eventos históricos mais importantes dos anos 1920 a 1944: a Revolta Paulista de 1924, a Coluna Prestes, a Revolução de 1930 e o tenentismo.

É importante ter em mente que a defesa do Modernismo por Oswald – e consequentemente sua autodefesa – 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 verdes-amarelos, a

⁷ Em seu livro *Mário e Oswald: uma história privada do Modernismo*, Anderson Pires (2009, p. 67-73) 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.

que chama de “triste xenofobia que acabou numa macumba para turistas” (Andrade, 1971b, p. 95)⁸. 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 em 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 (Andrade, 1971b, p. 95-96).

A “Semaninha 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 22 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 – concordem 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:

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 A. 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 (Andrade, 1971b, p. 96-97).

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:

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 (Andrade, 1971b, p. 97).

8 Lembre-se de que os fascistas do movimento verde-amarelo foram satirizados na peça de Oswald *A morta* (1937).

Outro momento importante da conferência é o chamado à participação dirigido aos intelectuais, compelidos a tomar posição na hora histórica de 1944, em que os progressistas de todo o mundo ainda lutam contra o nazifascismo e, no Brasil, contra a ditadura do Estado Novo. O Oswald que fala de papel do intelectual e do artista perante a história responde objetivamente, em suas palavras, a todas as acusações dirigidas a ele nos últimos 22 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 juizes 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 lutavam sem tréguas e muitas vezes sem esperança, os estetas se divertiam dizendo aos católicos que eram comunistas e as estes que eram católicos. O papel do intelectual e do artista é tão importante hoje como o do guerreiro de primeira linha (Andrade, 1971b, p. 99-100).

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.

A DEFESA DA CONCEPÇÃO ENGAJADA DE ARTISTA, DE ARTE E DE LITERATURA

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 perante os 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, nos livros *Estética e política* e *Os dentes do dragão*.

“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.

Sob a 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 arte era 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 infeliz**. Não podendo realizar-se na sua função harmônica de guia e mestre social nem explicar o ciclo que o repudia, nele se entumela 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?* (Andrade, 1992a, p. 148, grifo nosso).

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 o 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 sobrevive (Andrade, 1992a, p. 148).

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 que surge. Com os pintores mexicanos aparece o sentimento do trabalho, a semana de quarenta horas* (Andrade, 1992a, p. 152)⁹.

⁹ 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.

“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 (Andrade, 1990, p. 88-89).

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. 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 (Andrade, 1992c, p. 86-87).

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 Siqueiros¹⁰ 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 (Andrade, 1971a, p. 103-104).

O trecho citado articula os problemas vividos por Oswald nos anos 1930 e 1940: a 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* ensina 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” (Andrade, 1971a, p. 106). Essa necessidade, naturalmente, decorre do contexto histórico da Segunda Guerra Mundial e da luta contra o nazifascismo em todo o mundo, contexto de que o artista consequente 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

10 Lembre-se de 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 “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”.

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? (Andrade, 1971a, p. 106-107, grifo nosso).

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 (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 (2009, p. 55), “a derrubada de toda uma velha ordem oligárquica e o anúncio de novos tempos, nos quais as massas populares não poderiam ficar à margem do jogo político”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conforme busquei demonstrar, o projeto do romance *Marco zero*, de Oswald de Andrade, insere-se no contexto mais amplo do cenário histórico e cultural das conturbadas décadas de 1930 e 1940 no Brasil, no contexto mundial. Trata-se de um romance que, por diversas razões, foi pouquíssimo estudado pela crítica, mas que representa um ponto de virada fundamental no rumo da obra do escritor modernista: a conjugação entre experimentalismo estético e engajamento político e histórico.

A disputa estético-política com autores do chamado romance do Nordeste, a polêmica com os críticos do Grupo Clima e a defesa de uma concepção engajada de artista, de arte e de literatura são, como demonstrado, problemas fundamentais envolvidos no planejamento e na concepção de *Marco zero*, o que permite dizer que esse romance, embora publicado somente nos anos 1940, é representativo do controverso ambiente histórico-cultural do Brasil da década de 1930. Sem a ilusão de esgotar o assunto, busquei, aqui, jogar alguma luz nessa ordem de problemas ignorados pela crítica ao longo de décadas, convidando os eventuais leitores a conhecer o assunto e se debruçar sobre ele.

HISTORICAL AND AESTHETIC MEANINGS OF THE *MARCO ZERO* PROJECT, A NOVEL BY OSWALD DE ANDRADE

Abstract: This work discusses the historical and aesthetic meanings involved in the project of the novel *Marco zero* (1943-1945), by Oswald de Andrade. To this end, it provides a brief introduction to the problem, followed by a careful critical analysis of three synthesis issues of its development: the aesthetic-political dispute with authors of the so-called romance do Nordeste, the controversy with critics of Grupo Clima and the defense of a engaged conception of artist, art and literature. This analysis takes place through texts written and published by him during the 1930s and 1940s, essential sources for understanding the *Marco zero* project, planned and conceived in the turbulent Brazilian historical-cultural environment of the period.

Keywords: Marco zero. Oswald de Andrade. Historical and aesthetic meanings. 1930's novel. Grupo Clima.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, O. de. Aspectos da pintura através de *Marco zero*. In: ANDRADE, O. *Ponta de lança*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971a. p. 103-110.
- ANDRADE, O. de. O caminho percorrido. In: ANDRADE, O. *Ponta de lança*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971b. p. 93-102.
- ANDRADE, O. Antes do “Marco Zero”. In: ANDRADE, O. *Ponta de lança*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971c. p. 42-47.
- ANDRADE, O. de. *Marco zero I: a revolução melancólica*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974a.
- ANDRADE, O. de. *Marco zero II: chão*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974b.
- ANDRADE, O. de. Só o escritor interessado pode interessar. In: ANDRADE, O. *Os dentes do dragão: entrevistas*. São Paulo: Globo, 1990. p. 86-88.
- ANDRADE, O. de. Elogio da pintura infeliz. In: ANDRADE, O. *Estética e política*. São Paulo: Globo, 1992a. p. 146-153.
- ANDRADE, O. de. Hora H. In: ANDRADE, O. *Estética e política*. São Paulo: Globo, 1992b. p. 46-49.
- ANDRADE, O. de. O poeta e o trabalhador. In: ANDRADE, O. *Estética e política*. São Paulo: Globo, 1992c. p. 86-87.
- ANDRADE, O. de. É um processo. In: BOAVENTURA, M. E. *O salão e a selva*. Campinas: Editora Unicamp, 1995. p. 209.
- BUENO, L. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Edusp; Campinas: Editora Unicamp, 2006.
- CANDIDO, A. Antes do Marco Zero. *Folha da Manhã*, 15 ago. 1943.
- CANDIDO, A. Antonio Candido de Mello e Souza. In: NEME, M. *Plataforma da nova geração*. Porto Alegre: Globo, 1945. p. 29-39.
- CANDIDO, A. Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade. In: CANDIDO, A. *Vários escritos*. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011. p. 35-63.
- CAMPOS, H. A evolução da crítica oswaldiana. *Literatura E Sociedade*, São Paulo, v. 9, n. 7, p. 46-55, 2004. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i7p46-55>
- CARVALHAES, C. “Semaninha de Arte Moderna”: a semana que dura 70 anos. *Hoje em Dia*, Belo Horizonte, maio 2014. Disponível: <https://www.hojeemdia.com.br/almanaque/semaninha-de-arte-moderna-a-semana-que-dura-70-anos-1.256874>. Acesso em: 7 dez. 2023.
- DIAS, N. V. *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: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/VGRO-7YBGJB>. Acesso em: 5 dez. 2023.

FERREIRA, A. C. *Um eldorado errante: São Paulo na ficção história de Oswald de Andrade*. São Paulo: Editora Unesp, 1996.

JAIMES, H. *Filosofía del muralismo mexicano: Orozco, Rivera y Siqueiros*. Madrid: Plaza y Valdés Editores, 2012.

MAGALDI, S. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1962.

MARTINS, R. *Um ciclone na pauliceia: Oswald de Andrade e os limites da vida intelectual em São Paulo (1900-1950)*. São Paulo: Unibero, 2001.

PAZ, O. Mural painting. In: PAZ, O. *Essays on Mexican art*. Translation Helen Lane. New York: Harcourt Brace and Company, 1993. p. 111-202.

PIRES, A. *Mário e Oswald: uma história privada do Modernismo*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

RAMOS, G. Conversa de livraria. In: RAMOS, G. *Linhas tortas*. São Paulo: Record, 1986. p. 164-165.