



# miguilim

revista eletrônica do netli

volume 8, número 3, set.-dez. 2019

## O PROBLEMA DO REALISMO NOS ROMANCES INICIAIS DE OSWALD DE ANDRADE



## THE PROBLEM OF REALISM IN OSWALD DE ANDRADE'S EARLY NOVELS

Wagner Fredmar GUIMARÃES JÚNIOR  
Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

[RESUMO](#) | [INDEXAÇÃO](#) | [TEXTO](#) | [REFERÊNCIAS](#) | [CITAR ESTE ARTIGO](#) | [O AUTOR](#)  
RECEBIDO EM 30/04/2019 • APROVADO EM 03/01/2020

---

### Resumo

---

O propósito deste trabalho é analisar os romances iniciais de Oswald de Andrade (*A trilogia do exílio: Alma, A estrela de Absinto e A Escada*) sob a ótica do realismo, entendido sobretudo como “uma forma de representação da realidade histórico-social, um princípio de estilização que capta e transfigura artisticamente as tensões objetivas do mundo”. Procuramos compreender, de forma mediada, como a visão do mundo do escritor influenciou decisivamente na configuração artística dos romances, resultando em um tipo específico de realismo. Como introdução necessária à abordagem, discutimos brevemente a conformação do realismo nas três etapas da obra romanesca do escritor paulistano, problematizando teoricamente o conceito em cada uma delas, para então proceder à análise efetiva da *Trilogia*.

---

### Abstract

---

The purpose of this work is to analyze the early novels of Oswald de Andrade from the perspective of realism, understood mainly as "a form of representation of the historical-social reality, a stylization that captures and artistically transforms the objective tensions of the world." We try to understand, in a mediated way, how the writer's worldview influenced decisively the artistic configuration of the novels, resulting in a specific kind of realism. As a necessary introduction to the approach, we briefly discuss the conformation of realism in the three stages of the writer's romanesque work, theoretically problematizing the concept in each of them, and then proceed to the effective analysis of the *Trilogy*.

---

## Entradas para indexação

---

**PALAVRAS-CHAVE:** A trilogia do exílio. Oswald de Andrade. Realismo estético.

**KEYWORDS:** A trilogia do exílio. Oswald de Andrade. Aesthetic realism.

---

## Texto integral

---

### INTRODUÇÃO

O ano de 1933 marca uma significativa mudança de rumo na trajetória de Oswald de Andrade. Sob nova orientação ideológica, após aderir dois anos antes ao Partido Comunista, o escritor assume também uma nova concepção acerca do papel do intelectual na sociedade. Declarando o seu desejo de contribuir com a revolução proletária, passa a produzir obras mais diretamente comprometidas com os problemas do país. Durante a década de 1930, publica três peças teatrais<sup>1</sup> nessa linha e se dedica ao ambicioso projeto do romance mural *Marco Zero*, iniciado em 1933, com o qual busca produzir uma literatura participativa e crítica ao desenvolvimento do capitalismo no Brasil, além de se livrar da imagem de escritor desinteressado e irreverente.<sup>2</sup>

O que foi visto por parte da crítica como uma *mudança total* de rumo na obra de Oswald<sup>3</sup>, causando espanto, é um desdobramento do processo de amadurecimento ideológico (tomada de consciência) que já vinha sendo gestado em sua obra romanesca e estoura após a quebra da Bolsa de Nova Iorque, em 1929, culminando no seu engajamento político e estético:

A sua evolução moral e mental acompanhou a transformação social do país, condicionada talvez por ela. A alta [do café] vira florescer um romancista torturado pelo problema do mal, maniqueu parnasiano e místico; a quebra, que o atirou na rua da amargura, apressou o florescimento do escritor revolucionário (CANDIDO, 1992, p. 18).

Esse mesmo movimento está presente no prefácio autocrítico de *Serafim Ponte Grande* (1933), em que Oswald analisa impiedosamente sua confusão ideológica (do catolicismo à “anarquia boêmia” ao comunismo) e declara ter sido um “palhaço da burguesia”:

Fui [...] um palhaço de classe. Acoroçado por expectativas, aplausos e quireras capitalistas, o meu ser literário atolou diversas vezes na trincheira social reacionária. Logicamente tinha que ficar católico. A graça ilumina sempre os espólios fartos. [...]

Do meu fundamental anarquismo jorrava sempre uma fonte sadia, o sarcasmo. Servi à burguesia sem nela crer.

Eu prefiro simplesmente me declarar enojado de tudo. E possuído de uma única vontade. Ser pelo menos, casaca de ferro na Revolução Proletária. [...]

Seja como for. Voltar para trás é que é impossível. O meu relógio anda sempre para a frente. A História também (ANDRADE, 1973, p. 112-114).

Vendo as coisas mais de perto, sem a ideia de que o *realismo* de Oswald depende do seu *engajamento político e estético*, os romances anteriores ao *Marco Zero* (*Os condenados*<sup>4</sup>, *Miramar* e *Serafim*) já eram críticos e traziam sua interpretação da realidade. Na *Trilogia*, são reveladas as mazelas sociais de São Paulo dos anos 20 e, em *Miramar* e *Serafim*, há uma crítica ferina ao comportamento da burguesia brasileira por meio da sátira e da ironia violenta. Não se trata de um realismo consciente e reflexivo, como existe em *Marco Zero*. O problema não aparece nas obras de forma meditada, e sim a contrapelo da configuração dada pelo autor e *diluído na/pela configuração antirrealista*. Além disso, não há nos romances anteriores um horizonte crítico que aponte para além do capitalismo; eles não transbordam os quadros da burguesia como faz *Marco Zero*, fato que não exclui o seu realismo, embora o qualifique como menor. Lembre-se que após 1930, a passagem da consciência “tranquila e otimista” do atraso brasileiro à consciência pessimista do subdesenvolvimento muda os termos da relação e leva a uma atitude diferente diante da realidade:

A “politização” dos anos trinta descobre ângulos diferentes: preocupa-se mais diretamente com os problemas sociais e produz os ensaios históricos e sociológicos, o romance de denúncia, a poesia militante de combate. Não se trata mais, nesse instante, de “ajustar” o quadro cultural do país a uma realidade mais moderna [como na Fase Heroica do Modernismo]; trata-se de *reformular ou revolucionar essa realidade, de modificá-la profundamente, para além (ou para alguém...) da proposição burguesa* (LAFETÁ, 2000, p. 30, grifos nossos).

A mudança de rumo de Oswald se insere nesse movimento, de modo que a voltagem do seu realismo aumenta, tornando-se mais consciente e refletido. Ele agora, com *Marco Zero*, já não crê mais no capitalismo, e sua diretriz estética segue sua necessidade ideológica. Esse “novo Oswald” surge de um “velho Oswald” que acompanha o processo social brasileiro, vive suas próprias contradições de classe e, sentindo profundamente as desigualdades sociais do país e do sistema capitalista, percebe que suas antigas convicções ideológicas e estéticas deveriam seguir, agora, noutro rumo, correspondente à tomada de consciência política e histórica. Tudo isso o leva, inevitavelmente, à *práxis* política e artística. Oswald vai da fase burguesa católica, passa pela negação e satirização da burguesia [essas duas etapas coexistindo] e chega à fase comunista, síntese das contradições. Vai da aceitação da burguesia ao estouro (fase ainda de um protesto incoordenado e demolidor) e chega, finalmente, à libertação da consciência burguesa, com a crítica social construtiva.<sup>5</sup>

Interpretando a mudança de rumo de Oswald como um aprimoramento de consciência e um salto qualitativo em seu projeto estético, é possível falar na existência de um realismo em sua obra de ficção, hipótese que ainda deve ser calmamente investigada e aprofundada para que se tirem dessa afirmação maiores consequências. Importante notar que o movimento de aprimoramento de consciência do escritor é acompanhado pela elevação do grau de experimentação estética em seus romances. Isto é, quanto mais se aproximava de uma visão realista da vida, Oswald incorporava e mobilizava mais e diversos recursos estéticos de vanguarda, inclusive procedimentos antirrealistas. A trilha que articula dialeticamente experiência estética e reflexão histórica em sua obra segue um crescendo em que *Marco Zero* é o ponto em que se pode dizer, propriamente, que havia uma *consciência realista* quanto à matéria histórica dramatizada e que as intenções do autor estavam articuladas com a configuração dada à obra. Dito isto, farei alguns apontamentos dessas questões nos romances iniciais de Oswald.

## PARTE 1

Antonio Candido é certo quando relaciona a visão do mundo de Oswald de Andrade com a visão do mundo expressa em seus romances iniciais. Não se trata, naturalmente, de um processo mecânico de transferência de consciência do autor para a sua obra; mas não se pode ignorar a existência dessa relação e as consequências que isso tem para o realismo da *Trilogia*. No caso de Oswald, sua visão do mundo mística e católica determina a configuração das obras e impede um reflexo literariamente exato e profundo da realidade, de modo que seus preconceitos individuais e classistas levam a melhor, por assim dizer, resultando num tipo específico de realismo, ainda sem força para se estruturar com plenitude na configuração dos romances. Lembre-se, no entanto, que o problema do realismo artístico vai muito além da ideologia do escritor, de modo que não bastaria, portanto, que Oswald tivesse uma visão do mundo mais objetiva para que sua obra assim se expressasse. Como ensina György Lukács, trata-se de um problema de composição, de como a matéria é configurada literariamente:

Existem casos nos quais uma concepção do mundo política e socialmente reacionária não é capaz de impedir o nascimento de grandes obras-primas realistas; e existem outros nos quais precisamente a posição política avançada de um escritor burguês assume formas que obstaculizam seu realismo artístico (LUKÁCS, 2010a, p. 76).

Se o realismo não depende *necessariamente* de uma concepção do mundo avançada por parte do escritor e esta, por si só, nada garante, também é verdade que uma concepção objetiva do movimento da realidade pode amplificar as possibilidades de representação desta na construção ficcional. Cabe ao escritor realista no alto sentido perceber, compreender e configurar literariamente essa realidade de modo a não falsificá-la por conta de concepções do mundo distantes da vida concreta. A questão é ver “se a *elaboração* da realidade que se expressa na concepção do mundo do escritor abre-lhe o caminho para uma consideração sem preconceitos da realidade, ou se interpõe entre o escritor e a realidade uma barreira que impede sua plena entrega às riquezas da vida social” (LUKÁCS, 2010a, p. 76, grifos nossos). No caso de Oswald, essa barreira é sua concepção católica, que, dividindo o mundo entre o bem e o mal, procura na transcendência explicações para os problemas concretos, o que resulta em uma visão deformada da realidade e determina a configuração artística, não rompendo com a mistificação. Se, nos termos de Lukács, “todo *realismo verdadeiro* implica a ruptura com a fetichização e com a mistificação” (LUKÁCS, 2010a, p. 81, grifos nossos), a *Trilogia* não pode ser chamada de realismo no alto sentido; não se trata, portanto, de um realismo autêntico. Se pensarmos, no entanto, num conceito mais amplo de realismo, como “uma forma de representação da realidade histórico-social, um princípio de estilização que capta e transfigura artisticamente as tensões objetivas do mundo” (FERNANDES, 2014, p. 1), é possível falar na existência de certo realismo na *Trilogia*. Realismo ainda bastante diluído *na forma* dos romances, prejudicado pela configuração de um mundo particular regido por princípios transcendentais e problemas existenciais. Ainda assim, realismo, sobretudo pelo desejo ali já expresso de *crítica e análise da vida*, pela procura por explicações para um certo “sentimento de desajustamento do homem” (CANDIDO, 1992, p. 16) (que depois ganhará cores materialistas) e pela escolha por representar artisticamente a realidade social, embora sua visão realista ainda não fosse *nítida, definida e configurada*, fosse mais *pressentida e entrevista*, prejudicada pela visão do mundo mística. Na *Trilogia*, em suma, Oswald já “*entrevê* a problemática humana fecundada pelas contradições do capitalismo e pesquisa vícios sociais que *correm paralelos* aos dramas e tragédias dos que comem, no seu dizer, ‘a lama da vida’” (BRITO, 2003, p. 29, grifos nossos).

## PARTE 2

Primeiro volume da *Trilogia, Alma* (1922) tem seu mundo regido pela noção cristã do bem e do mal. A luta entre esses dois princípios, destacados com nitidez quase maniqueísta, é o que estrutura o enredo e determina a criação dos personagens. Cada um possui sua “etiqueta moral pendurada no pescoço” (CANDIDO, 1992, p. 15). Todas as páginas do romance são ocupadas pela luta entre o bem (representado pelo telegrafista e poeta João do Carmo) e o mal (na figura do cafetão Mauro Glade), em torno da protagonista Alma d’Alveolos. Alma é uma prostituta de luxo de 20 anos, que atende a burguesia paulistana dos anos de 1910/1920 e é explorada por Mauro Glade, com quem tem um caso amoroso e por quem é diversas vezes agredida. Apaixonado por Alma, Joao do Carmo deseja retirá-la da prostituição e redimi-la. Ele vive um dilema moral por gostar de alguém cuja profissão é reprovada socialmente e por se questionar sobre o caráter da moça – para ele, a prostituição é um desvio moral e um pecado, do qual ele quer salvar Alma. O conflito se desenrola a partir daí, sempre balizado pela questão moral<sup>6</sup>, enquanto a realidade social vai aparecendo aqui e ali apenas como “paisagem”, para dar verossimilhança à história, localizando-a no tempo e no espaço. O narrador, por sua vez, é bastante tímido, posicionando-se raramente e, quando sim, num tom moralista e religioso. A história fica limitada ao seu ponto de vista, que só é ultrapassado pelos personagens no sentido de uma religiosidade maior que a sua, nunca criticamente.

A protagonista Alma mora com seu avô, Lucas, um velho empresário falido que vive do aluguel de duas casas num cortiço de um bairro operário de São Paulo, mas acaba perdendo por hipoteca seu único meio de vida. Ao descobrir que a neta espera um filho do cafetão Mauro Glade, Lucas a expulsa de casa e, depois, morre subitamente. A tragédia de Alma continua. Mauro tenta convencê-la a abortar e, com a recusa, agride a moça, que quase morre. Nascido seu filho Luquinhas, Alma vai viver com João do Carmo num quarto simples alugado pelo telegrafista e abandona a prostituição. Entre idas e vindas com João do Carmo, conhece Teles de Melo, rico engenheiro que a sustenta financeiramente, e abandona o poeta. Após voltar a se encontrar com Mauro Glade, é expulsa de casa por Teles e passa a viver num quarto da humilde casa de dona Rosalva. Com a morte do filho, Alma volta a trabalhar como prostituta e reata com João do Carmo. Ao descobrir que ela retoma os encontros com Mauro, João do Carmo se joga de um viaduto no centro de São Paulo. O suicídio encerra o primeiro volume da *Trilogia*. O Mal acaba vencendo.

Submetida a essa baliza de concepção do mundo, a realidade social aparece na configuração da obra como pano de fundo, e não de modo dinâmico, articulada à trama e sendo determinante para os acontecimentos que se desenrolam. A perspectiva de tratamento da matéria social leva o autor a não abordar o tema a partir de uma visão realista do problema, abstraindo assim as determinações concretas, ou melhor, desligando-as das vidas dos personagens, que correm paralelas. Enquanto os personagens e o narrador veem a questão da prostituição como um problema moral, passa ao largo deles uma visão socialmente crítica e relevante a esse respeito. A configuração dada ao romance trata como moral um problema que é de ordem social e deveria ser tratado, se numa visão realista profunda e correta da realidade, de modo concreto. Enquanto o problema aparece configurado no romance subordinado a essa visão, o leitor é levado a aderir a esse

ponto de vista ideologicamente acríptico, passando a um palmo do seu nariz o conteúdo social relevante. A representação crítica e socialmente comprometida da realidade não acontece, devido ao ponto de vista que extrai dessa matéria apenas uma “história de amor”, um triângulo amoroso entre Alma, João e Mauro. Em suma, a visão religiosa deforma a realidade e o realismo do romance é obtido a duras penas, dificultado pela configuração, e com um enorme esforço do leitor, que deve ler a contrapelo e fazer o trabalho de articulação entre o enredo e a realidade que deveria enformá-lo.

*A estrela de absinto* (1927), segundo romance da série, segue a mesma trilha do anterior em termos de configuração e realismo. Novamente, a perspectiva de tratamento da matéria é a do bem e do mal, dirigida quase que exclusivamente através da consciência de Jorge d’Alveolos, protagonista da trama. O narrador é neutro e apresenta os fatos pela ótica de Jorge. As causas dos problemas não são pesquisadas em termos concretos, a realidade aparece novamente entrevistada pela perspectiva mística da vida. A grande diferença é que nesse romance, ocorre certo movimento de consciência de Jorge, que pelo menos põe em questão a existência ou não de Deus, mas termina por renovar sua fé, após ser “agraciado” com o sucesso artístico como escultor em São Paulo. O problema que rege a vida de Jorge na trama é o amor. As duas mulheres por quem é apaixonado (Alma e Mary Beatriz) morrem e, por isso, ele questiona Deus. Jorge d’Alveolos, primo de Alma, volta ao Brasil após anos vivendo na Europa. A trama se passa no “calvário” do artista. Ele chega a São Paulo, se envolve com Alma, mas vive desconfiado da fidelidade da moça, que acaba o traindo. Mauro Glade, o cafetão de Alma do primeiro romance, reaparece e, numa briga, a agride brutalmente. Ela passa dias no hospital, mas acaba morrendo, motivo pelo qual Jorge (religioso) questiona a existência de Deus. Sentindo-se culpado por não ter denunciado Mauro, decide matá-lo durante o carnaval de São Paulo, mas desiste da ideia. O escultor acaba por tentar o suicídio, dando um tiro no próprio peito.

Em suma, *A estrela de absinto* é tomado pela tortura existencial do protagonista e culmina, após o seu sentimento de vazio e incompletude, na reconciliação com Deus. Mais do que o romance *Alma*, o segundo livro da série é envolto por uma atmosfera religiosa, de modo que o seu realismo perde força, em relação ao anterior, que já era, como dito, bastante fraco e inexpressivo enquanto figuração.

No último livro da *Trilogia*, essas questões ideológicas (visão do mundo do narrador e dos personagens) sofrem uma tentativa de resolução por parte do autor, o que se deve ao fato de *A escada vermelha* ter sido publicada em 1934, já na fase comunista de Oswald, que reescreveu partes da obra sob sua nova perspectiva. Isso não soluciona o problema, mas já aponta para a tomada de consciência do autor quanto à questão da visão do mundo expressa nos dois primeiros volumes da obra. *A escada* não resolve o problema do realismo nos romances da fase inicial de Oswald, mas acaba por injetar no conjunto um *mea culpa*, certa dose de autocrítica ideológica e literária.

Em *A escada*, diz Antonio Candido,

O sentimento de angústia, causado pelas desarmonias da vida, rompe com as barragens que o prendiam à tradição para se expandir numa revelação definitiva. O bem e o mal nada significam, tomados em si mesmos, porque não são categorias absolutas. É necessário pesquisar as suas causas em termos de existência humana. A tragédia de Alma e de Mauro Glade sublimase no drama de Jorge d'Alveolos que reconhece o caráter social e relativo de tantas desarmonias (CANDIDO, 1992, p. 16-17).

Agora, contrariamente ao que acontece em *Alma* e *A estrela de absinto*, há pelo menos uma tentativa de observação realista da realidade na formalização do romance. A começar pelo narrador, que embora ainda tímido, já faz reflexões acerca da questão social e se posiciona no decurso da narrativa. Há o mínimo de crítica na visão dele:

Eram [os artistas da cidade], com exceções, decaídos de famílias estabelecidas no continente num estouvamento de fidalguia, estendendo o seu domínio por gentes e escravos, campos e serras. O império dera-lhes baronatos, a terra trabalhada pelos negros dera-lhes ouro. E no país assombrado haviam-se vinculado a preconceitos tutelares de glória paroquiana, feudais senhores de chapelão e barba, gerando numa sexualidade redobrada pelo degredo, rebentos inúteis e pomposos, falhos rombudos de orgulho nativo, pedaços anacrônicos da Meia-Idade portuguesa. O tempo trouxera a libertação dos escravos legais e as novas imigrações. E a terra cansara de dar a moeda rubra na ponta verde dos velhos cafezais.

Sobre a geração do Centenário, estalara a crise econômica no combate cego com as novas estirpes, vindas já depois da guerra e da revolução bolchevista, sem o trambolho dos brasões, o lastro pesado das fidalguias ilógicas, o aluvião dos bentinhos caseiros, das guinés morais, dos atavismos literários e das canseiras históricas (ANDRADE, 2003, p. 296).

Em outra passagem, ele critica duramente a visão religiosa, o que já representa um salto qualitativo na concepção do mundo da obra:

Na nave imensa, ajoelhavam-se devotas. Um sacerdote paramentado, seguido de um coroinha, dava-lhes a eucaristia numa pressa maçada. Fechou o santuário, foi-se.

Ante um inexpressivo altar, um outro padre rezava em altas vozes inexpressivas.

Não era sincera aquela prece. Aquele homem não era sincero. [...]

Lá fora, na aridez das ruas, dos quartos humanos, das praças tristes, os homens buscavam à toa os direitos caminhos de Deus.

*Deus era como esses bichos de sotaina [batina], covarde e libidinoso, vesgo de julgamento, sedento de vingança. Os seus acólitos, que acolitavam as classes ricas, cínicos, de olhos torvos, festejavam a vida em satíriases ocultas, desmoralizavam inocências numa repetida e cautelosa hipocrisia (ANDRADE, 2003, p. 297).*

O romance *A Escada*, como um todo, é o caminho de Jorge até a tomada de consciência materialista e conversão ao comunismo. Todo o processo aparece, literariamente falando, como algo artificial e súbito. Jorge, já quase totalmente descrente em Deus, está em busca de um sentido para sua vida. Ele pensa em se casar para “renovar a existência” (nas palavras do próprio). Após agredir um empresário que se recusa a pagar por uma escultura que havia feito, Jorge é denunciado à polícia. Por isso, deixa a capital paulista e vai para um refúgio em Ilha Verde. Lá, vive atordoado pela contradição que se instalou nele entre Deus e uma visão materialista da vida. Logo que é inocentado, volta a São Paulo capital e, ao sofrer mais uma desilusão amorosa, conhece Mongol, uma militante comunista que o leva à tomada de consciência quanto à materialidade das questões terrenas:

Carlos Bairão e a desconhecida tinham subido de automóvel a Santana e procurado o *Clarim*. O amigo devotado conduzia uma mulher magra, amarela e escultórea até o refúgio onde Jorge tentava renascer num alento desesperado. Tinha-a descoberto no barulho de uma redação de jornal.

Discutiam no *atelier*.

– Tudo está errado. Não só a sua arte, como a sua vida. [...]

Somos um setor atrasado da luta de classes.

A Mongol sentara no vasto divã. As suas maçãs ósseas sorriam uma simpatia amorosa por dentes agudos e alvos.

– Grandes desviados! Que fizeram aqui vocês, enquanto nós transformamos o mundo? [...]

[Mongol] Era uma revolucionária militante ligada ao subterrâneo humano da Terceira Internacional.

Tomara o poder com Bela-Kun na Hungria. Fora torturada na China, atirada e ferida pela polícia burguesa nas ruas de Berlim.

Como viera até ele? Como aparecera? [...].

Pela primeira vez alguém lhe falara que havia um mundo, a pátria organizada de todos os revoltados, de todos os oprimidos, de todos os condenados da sociedade burguesa.

Havia um mundo que justificava os protestos de sua vida.

A Rússia vermelha tomou conta do cérebro de Jorge (ANDRADE, 2003, p. 340-341).

Noutro trecho, continua o narrador:

Pela primeira vez, alguém lhe quebrara as hipnose ancestrais.

Pensava em partir com ela, em ligar-se ao seu agitado destino, em ser um artista anônimo da Revolução.

[...] Fizera-o ler os revolucionários sociais e conhecer os pintores murais mexicanos.

Discutira com ele. Chamara-lhe pequeno-burguês lancinante. E ele identificara-se subitamente. Era de fato uma formação feudal desarrazoada e monstruosa em pleno século XX.

[...]

O seu atraso sobre os horários do mundo precisou-se. Pensou com acanhamento em afrontar agora, nas definitivas batalhas, a confusão agitada dos renovamentos humanos que a revolução social indicava. Sentia-se pequenino, provinciano, fechado.

Ela insistia em transformá-lo.

– Não quero que fiques só um “artista”. Quero te dar a consciência de tua pobreza, do teu trabalho e das tuas lutas contra os exploradores da vida! (ANDRADE, 2003, p. 341-342).

Descontado o caráter algo artificial da tomada de consciência de Jorge, o processo tem grande importância no conjunto da *Trilogia*. A nova baliza pela qual o escultor vê o mundo joga nova luz sobre os acontecimentos dos dois livros anteriores. Jorge toma consciência acerca do caráter social da tragédia de Alma, que até então, aparecia para ele como acontecimento de um destino trágico e pessoal dela, cuja explicação se encontraria na transcendência ou no amor:

Mas a sua formação reacionária resistia.

Às vezes surpreendia-se ensimesmado, trágico absurdo. Um sentimento de recuo vinha-lhe dizer que continuasse levando resignado e sozinho a cruz da família, pelos velhos caminhos de cardos. Apertava-lhe, porém, de súbito, o coração e a lembrança dos pais pobres nas aflições da sua infância. Pensou no avô todo branco que o carregara criança. *Pensou em Alma, vítima sangrenta do capitalismo. A burguesia impiedosa, pela mão de seus justicadores – cafténs e usurários –, estraçalhara-os sem hesitar.*

A Mongol tinha razão! (ANDRADE, 2003, p. 343, grifos nossos).

No fragmento seguinte, também fica clara a percepção de Jorge acerca da causa concreta da tragédia de Alma. Livre da baliza religiosa e transcendente, ele pode ter uma visão materialista da vida, percebendo o caso estruturalmente como um resultado do capitalismo:

Afinal tudo lhe aparecia bem nítido.

A religião e a arte eram tóxicos para as massas proletárias, para as massas pequeno-burguesas. Ele mesmo se envenenara dando à tragédia *capitalista* de Alma uma repercussão falsa e torturante, que o levava a tentar o suicídio no Palácio das Indústrias (ANDRADE, 2003, p. 349, grifos nossos).

Outra passagem que cumpre o mesmo papel de “reavaliar”, por assim dizer, o ocorrido com Alma é o delírio de Jorge, em que ele sonha com Mauro Glade e conclui que *o capital* a matou:

E, num assombro antigo, viu que tinha consigo, viajando no mesmo banco, Mauro Glade, o cáften de Alma.

O trem em que iam devorava os trilhos lá fora procurando a manhã.

Foram assim longamente, tristemente, lado a lado. Pressentiam-se solitários, irmãos, numa mútua angústia e numa invencível hostilidade.

[...] – Ela morreu – fez Jorge.

Mauro Glade dobrou a velha cabeça canalha e disse que ia lhe fazer uma pergunta. Jorge sentiu uma aflição virar em todo o seu ser, dismantelar num segundo o seu peito forte. O homem sussurrava:

– Quem a matou?

– O amor.

O homem adunco tirou o feltro mole e negro. Estava encanecido. Readquiriu um minuto a feição insultosa e gelada com que se revelara a Jorge na estação perdida da ferrovia antiga. Disse metálico e lento:

– *Foi o capital!*

Os outros passageiros dormiam na penumbra do vagão em marcha. Uma mulher ressonava pela boca aberta num banco.

Jorge sentiu que pairava longe, para lá da felicidade burguesa, no país dos soviets (ANDRADE, 2003, p. 344-345, grifos nossos).

O problema da tomada de consciência de Jorge é como ela é configurada. Não há um processo dramatizado e exposto, as coisas não acontecem *em ato*, não vemos o processo ele mesmo.<sup>7</sup> No lugar disso, a solução literária é o narrador, que vai explicando ao leitor o que aconteceu na consciência de Jorge – leitor que fica surpreso por ver apenas o resultado de um processo do qual não acompanhou o desenrolar. É uma carta na manga sacada por Oswald:

Ele compreendia agora, no silêncio ativo do *atelier*, que toda a sua vida tinha sido feita das aspirações e dos sofrimentos de uma subclasse, num reduzido ambiente semicolonial da América portuguesa.

Essa convicção o desenfeitava. O velho sentido bruxo e torvo da arte desaparecera. Revia nele mesmo e nas suas criações as torcidas íntimas, os desejos obscuros, os sonhos sexuais e enfim as soluções estéticas e místicas da pequena burguesia. Que fora afinal a sua vida senão o reflexo erótico e religioso de uma classe média industrial, nas flutuações do pós-guerra? O exílio anarcóide e a psicose deísta depois da carnificina mundial do ano 14. Acuado no plano estético, ele fôra apenas um pequeno-burguês liberado e dramatizante nas malhas angústias do país feudal.

Declamara, fizera tolices trágicas. E acabaria em Deus ou num hospital se não tivesse superado.

Jorge d'Alveolos criticava-se. Fôra preciso uma mulher para fazê-lo mudar, descobrir exatos caminhos revolucionários. Fizera-se nele o processo mórbido de uma geração, desviada no cenário longínquo e colonial do Brasil, bestificada pelo recalque sexual que o feudalismo e a igreja mantinham, ignara e romântica, doentia, tarda e tímida. [...].

A realidade da luta se encarregaria de transformá-lo.

Pretendia melhorar, procurava agora, numa descoberta emotiva e sensacional, os ambientes que desprezara na sua cretina aristocracia de artista. Lentamente se lhe relevou, face-a-face, o mundo dividido em suas classes – a dos exploradores que ele tantas vezes servira e a dos explorados que àqueles se engrenavam numa luta de todas as horas, mantida pela incerteza, pela miséria e pela revolta (ANDRADE, 2003, p. 348-349).

Por fim, Jorge torna-se militante comunista, o que ocorre de maneira algo patética pelo fato de o socialismo ocupar em sua vida o lugar antes preenchido pela religião. O próprio tom da narração demonstra essa ideia:

Sentia-se ainda místico. Ia aos comícios como antigamente ia à missa. Mas o materialismo caminhava na salvação do seu ser humano. Suas pretensões eram mínimas. Sabia que os pequenos burgueses, orientados para o marxismo como ele, por um acidente, só poderiam seguir a reboque do proletariado como antes tinham vivido nas águas do capitalismo (ANDRADE, 2003, p. 350).

O tom artificial e pretensamente heroico da militância de Jorge continua. Ele é preso num comício de 1º de maio no Brás. Solto, foge para Santos, onde continua sua militância:

[...] Jorge sentia, através do trabalhador, uma ligação secreta com a humanidade tumultuosa que construiria o futuro.

Longos anos atrás descera aquela serra ao lado de Alma, individualista, ciumento, odioso, numa roda de meninos bonitos e inúteis.

Depois fugiria sem compreender como devia lutar contra o capitalismo que o perseguia, sem saber que a vida era um choque de classes.

Era outro homem o que procurava agora comunidades ilegais, preso para sempre às cordas humanas da revolução social. [...].

Poderia, assim, varar fronteiras, percorrer países de outra língua, passar continentes, cidades, granjas, matas e caminhos. Nunca seria um estrangeiro entre os *condenados sociais e os oprimidos pelo capital* (ANDRADE, 2003, p. 352-353, grifos nossos).

Por fim, os condenados, que nos romances anteriores eram condenados *por Deus*, torturados por problemas morais, agora são os condenados *sociais* e os *oprimidos pelo capital*, apontando assim para a mudança de direção sofrida pela *Trilogia* com a reescrita e publicação do terceiro volume (até então inédito) em 1934. Como visto, as novas cores dadas à obra tentam sem sucesso solucionar um problema literário. Ficam, no entanto, os registros da confusão ideológica do autor, gravados como resultado artístico na fatura estética da *Trilogia*.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A discussão acerca do problema do realismo no romance de Oswald de Andrade não oferece resposta fácil e requer reflexão profunda. Trata-se de uma obra comprometida, que perscruta, pondera e busca compreender os problemas da vida nacional num de seus momentos cruciais, o contexto da modernização capitalista nas primeiras décadas do século XX, período de decisivas transformações sociais no Brasil. Quanto mais se aproximava, nos romances, de uma visão realista do processo histórico-social do país, inserido no capitalismo mundial, Oswald incorporava e mobilizava mais recursos artísticos de vanguarda, mais crescia o grau de experimentação estética empenhado na construção das obras. Na *Trilogia*, embora já haja uma importante tentativa de operar com uma estrutura romanesca diferente da usual, as inovações ainda são tímidas. Com capítulos menos discursivos e mais fragmentários, o escritor paulistano tenta criar um efeito de simultaneidade das ações, numa ordem expositiva diferente da lógica linear – aqui Oswald já ensaia a bricolagem cubista e a desarticulação futurista da

sintaxe. Tímida na experimentação e enviesada na visão do mundo expressa, a *Trilogia* possui uma fatura artística falha, um realismo incipiente, ainda carente de amadurecimento e habilidade na formalização. Já *Memórias sentimentais de João Miramar* e *Serafim Ponte Grande* elevam extraordinariamente a voltagem vanguardista (com o uso de técnicas futuristas, surrealistas e cubistas), muito bem articulada com uma crítica ferina à burguesia brasileira (por meio da sátira social), e sua fatura resulta num realismo potente e ácido, embora o rompimento ideológico com a burguesia, ali expresso, ainda não superasse certo anarquismo e estivesse articulado numa perspectiva antiburguesa construtiva. *Marco Zero*, por sua vez, é o ápice da experimentação vanguardista, de concepções estéticas e ideológicas revolucionárias, como o Muralismo Mexicano, o Cubo-futurismo russo e o realismo socialista, além das demais técnicas já acumuladas no acervo do autor. No entanto, sua fatura artística é falha e o realismo, embora dotado de uma crítica social construtiva, não é feliz.

Ora, essa problemática dá a medida do realismo, que se trata essencialmente de *configuração*, do modo como a matéria histórica é artisticamente trabalhada, transfigurada, estilizada. Como já dito, e *Marco Zero* ilustra bem essa ideia, mesmo num momento de feliz encontro entre um alto grau de vanguardismo e uma visão realista da vida, a fatura estética da obra não é bem-sucedida devido à realização, devido à forma como a matéria é sedimentada. Nesse mesmo bojo, importante demarcar posição e defender a ideia de que vanguarda e realismo não se excluem (!) a priori, de modo que tudo é uma questão, de novo e ainda, de configuração, de como o conteúdo se constitui em forma literária. Procedimentos artísticos não são mais nem menos realistas *em abstracto*. Inclusive, e toda a obra de Oswald está aí para provar, o realismo se constitui muitas vezes a partir de técnicas consideradas antirrealistas. Com o discernimento de sempre, Antonio Candido nos ensina que “talvez a realidade se encontre mais em elementos que transcendem a aparência dos fatos e coisas descritas do que neles mesmos. E o Realismo, estritamente concebido como representação mimética do mundo, pode não ser o melhor condutor da realidade” (CANDIDO, 1993, p. 123).

## Notas

1 *O homem e o cavalo* (1934), *A morta* e *O rei da vela* (ambas de 1937).

2 Segundo Antonio Celso Ferreira, “Oswald era julgado [pela crítica] muito mais por sua postura pública, tendo sua imagem (um tanto autoconstruída) como a de um homem inconstante, demolidor de convenções, piadista, irreverente e superficial” (FERREIRA, 1996, p. 14).

3 Do pouco que foi escrito sobre *Marco Zero*, os trabalhos mais relevantes dentre os que o consideraram uma mudança total de rumo na obra de Oswald são: CAMPOS, 2004; PIGNATARI, 1964 e HELENA, 1985. Visão reproduzida pelas poucas historiografias literárias que analisaram *Marco Zero*: COUTINHO, 1986; MOISÉS, 1989 e BOSI, 2006. Quanto à recepção crítica da obra quando de seu lançamento e posteriormente, ver o livro de Antonio Celso Ferreira citado na nota de rodapé anterior.

4 “A *trilogia do exílio* tem uma história acidentada e cobre cerca de vinte anos entre concepção, escrita e publicação. Em 1922 saiu o primeiro volume, *Os condenados*, estando programados o segundo e o terceiro, com os títulos: *A estrela de absinto* e *A escada de Jacó*. Em 1927 sai *A estrela*, mas aí a programação mudara. A série passa a chamar-se *Os romances do exílio* e o terceiro volume, “a sair”, vira *A escada*, aparecendo finalmente em 1934 como *A escada vermelha*. A evolução dos títulos vale por um sintoma da evolução das crenças. Em 1941, os três romances foram reunidos num só volume, em edição da Livraria Globo, com o título geral do primeiro: *Os condenados*” (CANDIDO, 1992, p. 14). Neste estudo, usarei as denominações do volume único para me referir individualmente às obras – *Alma*, *A estrela de absinto* e *A escada vermelha* – e a denominação *Trilogia* para o conjunto.

5 Importante explicitar a divisão feita por Antonio Candido para a obra romanesca de Oswald, a qual utilizamos em nossa análise: “A obra de ficção de Oswald de Andrade apresenta três faces distintas: *A Trilogia do exílio*, o par *Miramar-Serafim* e *Marco Zero*. Melhor diria três etapas, porque elas são justamente fases de uma evolução dinâmica e não raro contraditória, ao longo da qual, todavia, percebe-se um desenvolvimento coerente. O leitor ficará desnorteado, no entanto, se tentar uma análise explicativa baseada na cronologia das edições. [...] A linha que procuramos discernir é, pois, uma linha interrompida, sendo preciso um critério firme para entendê-la. [...]. Veremos então que os romances de Oswald de Andrade se agrupam nos três momentos de uma evolução de que a primeira etapa é *A trilogia*, a segunda o par *Miramar-Serafim*, e *Marco Zero* a síntese” (CANDIDO, 1992, p.12-13).

6 Lembre-se que a prostituição é objetivamente uma relação de compra e venda, do corpo e da alma, o que reduz o indivíduo submetido a ela à condição de mercadoria. Walter Benjamin analisou esse fenômeno social nos capítulos “Parque Central” e “Jogo e Prostituição”, do livro *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*, refletindo sobre o processo de mercantilização de coisas e pessoas no capitalismo europeu do início do século XX. Em uma das passagens, ele diz “O ambiente objetivo do homem adota, cada vez mais brutalmente, a fisionomia da mercadoria. Ao mesmo tempo, a propaganda se põe a ofuscar o caráter mercantil das coisas. À enganadora transfiguração do mundo das mercadorias se contrapõe sua desfiguração no alegórico. *A mercadoria procura olhar-se a si mesma na face, ver a si própria no rosto. Celebra sua humanização na puta*” (BENJAMIN, 2010, p. 163, grifos nossos).

7 Quanto ao processo de dramatização na representação literária, ver LUKÁCS, 2010b..

---

## Referências

---

ANDRADE, O. *Marco Zero I: A Revolução Melancólica*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

\_\_\_\_\_. *Marco Zero II: Chão*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

\_\_\_\_\_. *Memórias sentimentais de João Miramar; Serafim Ponte Grande*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1973.

\_\_\_\_\_. *Os condenados: A Trilogia do Exílio*. 2.ed. São Paulo: Globo, 2003.

\_\_\_\_\_. Prefácio de Serafim Ponte Grande. In: \_\_\_\_\_. *Memórias sentimentais de João Miramar; Serafim Ponte Grande*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1973. p. 111-114.

BENJAMIN, W. Parque Central. In: \_\_\_\_\_. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Martins Barbosa et. al. 3. ed. 3. Reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 2010. p. 151-181.

BOSI, A. Oswald de Andrade. In: \_\_\_\_\_. *História concisa da Literatura Brasileira*. 43. ed. São Paulo: Cultrix, 2006. p. 355-360.

BRITO, M. O aluno de romance Oswald de Andrade. ANDRADE, Oswald de. *Os condenados: A Trilogia do Exílio*. 2. ed. São Paulo: Globo, 2003. p. 7-33.

CAMPOS, H. A evolução da crítica oswaldiana. *Revista Literatura e Sociedade*, São Paulo, DTLLC/FFLCH/USP, v.?, n. 7, p. 46-55, mês? 2004.

CANDIDO, A. Estouro e Libertação. In: \_\_\_\_\_. *Brigada ligeira*. 4. ed. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992. p. 17-32.

CANDIDO, A. Realidade e Realismo (Via Marcel Proust). In: \_\_\_\_\_. *Recortes*. São Paulo, Companhia das Letras, 1993. p. 123-129.

COUTINHO, A. Oswald de Andrade. In: \_\_\_\_\_. *A literatura no Brasil*. vol. 5 Era Modernista. 3. ed. Niterói: Eduff, 1986. p. 299-312.

FERNANDES, M. R. C. Texto de apresentação da página do simpósio 'Quem tem medo do realismo?'. Disponível em: <http://www.quemtemmedodorealismo.letas.ufmg.br> Acesso em: 13 nov. 2018.

FERREIRA, A. C. Introdução. In: \_\_\_\_\_. *Um eldorado errante: São Paulo na ficção história de Oswald de Andrade*. São Paulo: UNESP, 1996. p. 13-16.

HELENA, L. Ficção/Revolução. In: \_\_\_\_\_. *Totens e tabus da modernidade brasileira: símbolo e alegoria na obra de Oswald de Andrade*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Niterói: UFF, 1985. p. 79-108.

LAFETÁ, J. L. Da fase heroica aos anos 30. In: \_\_\_\_\_. *1930: a crítica e o Modernismo*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000. p. 25-31.

LUKÁCS, G. Marx e o problema da decadência ideológica. In: \_\_\_\_\_. *Marxismo e teoria da literatura*. 2. ed. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2010<sup>a</sup>. p. 51-103.

LUKÁCS, G. "Narrar ou descrever?: uma discussão sobre naturalismo e formalismo". In: \_\_\_\_\_. *Marxismo e teoria da literatura*. 2. ed. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2010<sup>b</sup>. p. 149-185.

MOISÉS, M. Oswald de Andrade. In: \_\_\_\_\_. *História da literatura brasileira*. Modernismo. São Paulo: Cultrix; Edusp, 1989. p.83-92.

PIGNATARI, D. Marco Zero de Andrade. *Alfa: Revista de Linguística*, Marília, PROPe /Unesp, v, 5/6, n. ?, p. 41-55, mês? 1964.

---

## Para citar este artigo

---

GUIMARÃES JÚNIOR, Wagner Fredmar. O problema do realismo nos romances iniciais de Oswald de Andrade. *Miguilim – Revista Eletrônica do Netlli*, Crato, v. 8, n. 3, p. 187-203, set.-dez. 2019.

203

---

## O autor

---

**Wagner Fredmar Guimarães Júnior** possui graduação em Letras (2013) e mestrado em Letras: Estudos Literários (2016), ambos pela Universidade Federal de Minas Gerais. Atualmente, cursa o terceiro ano do doutorado em Letras: Estudos Literários, na mesma instituição, com pesquisa sobre a ficção de Oswald de Andrade, e é professor de "Introdução aos estudos literários" e "Teorias da narrativa" no Apoio Pedagógico ao Núcleo Comum, da Faculdade de Letras da UFMG. Seus interesses estão nas relações entre literatura e sociedade, com foco na primeira metade do século XX.