

SERAFIM PONTE GRANDE, DE OSWALD DE ANDRADE: UM RECHAÇO À FIXIDEZ FORMAL E UMA EXALTAÇÃO À EXPERIMENTAÇÃO

Bruna Otani Ribeiro – bruna.ribeiro@unila.edu.br

Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE), Cascavel, Paraná, Brasil; Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA), Foz do Iguaçu, Paraná, Brasil; <http://orcid.org/0000-0003-2080-5589>

RESUMO: Este trabalho constitui-se como uma pesquisa bibliográfica que tem por objetivo apresentar uma análise da obra *Serafim Ponte Grande* (1933), de Oswald de Andrade, de modo a destacar a aversão que o escritor sentia em relação às formas fixas de produção literária que existiam antes do Modernismo, as quais, segundo Alfredo Bosi, em *Historia Concisa da Literatura Brasileira* (2001), passaram a sofrer inovações radicais somente a partir de Oswald de Andrade e outros escritores como Manuel Bandeira e Mário de Andrade. Buscar-se-á também expor alguns aspectos da obra que explicitam o gosto pela experimentação relacionada a novas formas de expressão que Oswald de Andrade possuía. A ideia de romper com as escolas literárias, atacando-as, foi uma maneira de produzir literatura adotada pelo escritor em questão que, influenciado pelas vanguardas europeias, propôs a origem de uma arte que se desvinculasse da cultura estrangeira para então criar uma cultura nacionalista. Todo esse processo de produção artística de Oswald caracteriza-se, segundo Leyla Perrone-Moisés (1990), como “antropofagia cultural”, conceito a ser observado e exemplificado a partir da leitura, interpretação e análise de *Serafim Ponte Grande* e da própria crítica oswaldiana.

PALAVRAS-CHAVE: *Serafim Ponte Grande*; Oswald de Andrade; estética da antropofagia.

1 INTRODUÇÃO

O autor da obra *Serafim Ponte Grande* (1933), José Oswald de Sousa Andrade, viveu entre os anos de 1890 e 1954 e se destacou como escritor e dramaturgo durante o Modernismo brasileiro. Antes do lançamento da obra investigada nesse trabalho, dois manifestos foram publicados por Oswald de Andrade, o *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, no *Correio da Manhã*, em 1924, e o *Manifesto Antropófago*, na *Revista de Antropofagia*, em 1928, nesses textos de grande relevância para o Modernismo são expressos princípios sobre o fazer artístico, que deveria, de acordo com Oswald de Andrade em tais manifestos, ser pautado no repúdio à cópia e às escolas literárias bem como ser baseado na substituição de padrões estéticos já existentes por estéticas de outra ordem, as quais valorizassem o desenvolvimento de uma cultura nacional capaz de produzir uma arte livre da imposição dos cânones.

Esses princípios defendidas por Andrade se constatarem, por exemplo, no seguinte fragmento do *Manifesto da poesia Pau-Brasil*: “A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos” (1924, p. 1); nesse trecho se verifica a preferência por uma língua natural, com erros, em detrimento de uma

língua com arcaísmos e erudições, algo que caracterizava as produções literárias que copiavam os padrões estéticos já existentes. Já no *Manifesto Antropófago* há fragmentos como: “Contra todas as catequese” e “Contra todos os importadores de consciência enlatada” (ANDRADE, 1928, p. 3), os quais evidenciam uma negativa às imposições culturais europeias.

Por meio da “antropofagia”, os artistas deveriam conseguir deglutir e assimilar tais cânones, dando origem a obras genuinamente brasileiras, em outras palavras, “a antropofagia oswaldiana surgiu sob o signo do paradoxo, pois representou uma abertura à experiência do novo através da releitura do arcaico”, é o que defendem Rogério Haesbaert e Marcos Mondardo no artigo *Transterritorialidade e antropofagia: territorialidades de trânsito numa perspectiva brasileiro-latino-americana* (2010, p. 27).

*Serafim Ponte Grande*¹, publicado em 1933, trata-se de um texto em que Andrade coloca em prática os princípios sobre o fazer artístico propostos nos manifestos, algo que acontece também em outras de suas obras, haja vista que, na dissertação de mestrado intitulada *Oswald de Andrade e a reelaboração crítica e artística do conceito de antropofagia cultural*, Wallisson Rodrigo Leites (2015, p. 11-12), ao analisar textos de Andrade como os já mencionados manifestos e também sua produção pós 1930, como a *Trilogia da devoração* do teatro oswaldiano – *O homem e o cavalo* (1934), *A morta* (1937), *O rei da vela* (1937) – e crônicas, artigos, ensaios, cartas e outros textos críticos, afirma que “a estética da antropofagia cultural de Oswald de Andrade [...] propunha a deglutição dos padrões artísticos burgueses da época para repensar a cultura no país”. Assim, nota-se que o repúdio ao academismo e a experimentação formal, que implica no conhecimento, ou seja, na assimilação e deglutição de obras artísticas anteriores ao Modernismo para a produção de novos formatos artísticos, são características observadas em *Serafim Ponte Grande* (1933) como também em outras produções oswaldianas.

Nesse sentido, na sequência deste trabalho, serão destacados, interpretados, comentados e analisados fragmentos da obra *Serafim Ponte Grande* (1933), com o intuito de, primeiramente, evidenciar o sentimento de Andrade de aversão à imposição cultural estabelecida a partir da cópia dos modelos canônicos bem como de, a partir da deglutição e assimilação das produções das escolas literárias anteriores ao Modernismo, experimentar novas formas de expressar-se artisticamente, de modo a produzir arte e cultura nacionais, evidenciando a estética da antropofagia cultural. Essa reflexão se desenvolverá a partir de Antonio Candido, em *Literatura e sociedade* (2006), Alfredo Bosi, em *História Concisa da Literatura Brasileira* (2001), José Aderaldo Castello, em *A literatura Brasileira: Origens e Unidade* (1999), Haroldo de Campos a partir do extenso prefácio feito à

¹ A edição utilizada para o desenvolvimento desse estudo foi publicada 2001.

edição da obra *Serafim Ponte Grande* (2001) utilizada para o estudo em questão, Leyla Perrone-Moisés (1990) no capítulo “Literatura comparada, intertextualidade e antropofagia”, contido na obra *Flores da escrivainha*, entre outros críticos da produção oswaldiana.

2 DISCUSSÃO TEÓRICA

Serafim Ponte Grande (1933), assim como a *Trilogia da devoração* do teatro oswaldiano – *O homem e o cavalo* (1934), *A morta* (1937), *O rei da vela* (1937) – e outras obras de Oswald de Andrade, revela o repúdio do autor às formas fixas de produção literária existentes anteriormente ao Modernismo, que, via de regra, seguiam os moldes dos gêneros literários existentes na Europa, e a vontade de experimentar novas formas de expressão. Segundo Alfredo Bosi, em *História Concisa da Literatura Brasileira* (2001, p. 345), os “códigos literários [...] passam a registrar inovações radicais só a partir de Mário, de Oswald, de Manuel Bandeira”. Nota-se essa inovação em *Serafim Ponte Grande* (1933) logo de princípio, pois, ao folhear as páginas do livro, é fácil identificar uma mescla de gêneros, uma vez que a obra ora apresenta alguns versos, ora apresenta poemas, cartas, receita, glossário, errata, ora se constitui como um diário, como confissão, deixando clara a não fixidez na forma de expressar-se de Andrade. Antonio Candido, em *Literatura e sociedade* (2006, p. 97), ao refletir sobre as mudanças trazidas na literatura durante o Modernismo, afirma que

A partir de 1922 o escritor desafogou; e embora arriscando a posição tradicionalmente definida de "ornamento da sociedade" e as consequentes retribuições, pôde definir um papel mais liberto, mesmo não se afastando na maioria dos casos do esquema traçado anteriormente — de participação na vida e aspiração nacionais. A diferenciação dos públicos, alguns dos quais melhor aparelhados para a vida literária, permitiu maiores aventuras intelectuais e a produção de obras marcadas por visível *inconformismo*, como se viu nas de alguns modernistas e pós-modernistas (CANDIDO, 2006, p. 97, grifos nossos).

Outro aspecto que chama a atenção, por revelar uma inovação proposta pelo autor em *Serafim Ponte grande* (1933), diz respeito ao uso de estrangeirismos na obra, também presente, por exemplo, no *Manifesto Antropófago*, de 1928. Segundo Bosi (2001, p. 345), “a ‘fase heroica’ do Modernismo foi especialmente rica de aventuras experimentais tanto no terreno poético como no da ficção.” Há, em *Serafim Ponte grande* (1933), uma profusão de termos em inglês, francês, algo que inclusive confere verossimilhança às viagens ao exterior feitas pelo personagem Serafim. Há também a presença de termos em tupi-guarani, bem como de alguns neologismos. Parece ser instaurada uma mistura de coisas da terra com vanguardas, e tal característica leva à reflexão sobre o local e o global, pois durante o Modernismo há um considerável avanço no que se refere à relação entre esses dois âmbitos. Segundo Candido (2006, p. 118-119),

Na literatura brasileira há dois momentos decisivos que mudam os rumos e vitalizam toda a inteligência: o Romantismo, no século XIX (1836-1870), e o ainda chamado Modernismo, no presente século (1922-1945). Ambos representam fases culminantes de particularismo literário na dialética do *local e do cosmopolita*; ambos se inspiram, não obstante, no exemplo europeu. Mas, enquanto o primeiro procura superar a influência portuguesa e afirmar contra ela a peculiaridade literária do Brasil, o segundo já desconhece Portugal, pura e simplesmente: o diálogo perdera o mordente e não ia além da conversa de salão. Um fato capital se torna deste modo claro na história da nossa cultura; a velha mãe pátria deixara de existir para nós como termo a ser enfrentado e superado. O particularismo se afirma agora contra todo academismo, inclusive o de casa, que se consolidara no primeiro quartel do século XX, quando chegaram ao máximo o amaciamento do diálogo e a consequente atenuação da rebeldia (CANDIDO, 2006, p. 118-119, grifos nossos).

A reflexão apresentada por Candido deixa clara a posição contrária de Andrade, bem como de outros modernistas, em relação ao academismo existente nas produções literárias anteriores ao momento decisivo da literatura brasileira do qual ele fez parte. A inserção de estrangeirismos, assim como a disposição gráfica do texto com espaços não convencionais revela transgressão e inovação, inclusive, configura-se como uma ruptura com a hegemonia da linguagem fixa habitual à época, com a sintaxe padrão imposta pelo sistema colonialista, e a mistura de tipologias textuais na obra é análoga também ao caráter mestiço da população e cultura brasileira.

Essa pluralidade de gêneros em *Serafim Ponte Grande* (1933), envolvendo também uma mistura de tipologias textuais, de disposição gráfica do texto e até mesmo de idiomas, traz à tona a discussão de Bakhtin sobre o plurilinguismo no romance, em *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*, cuja primeira edição brasileira data de 1988, na qual ele menciona que

O romance admite introduzir na sua composição diferentes gêneros, tanto literários (novelas intercaladas, peças líricas, poemas, sainetes dramáticos, etc.), como extraliterários (de costumes, retóricos, científicos, religiosos e outros). Em princípio, qualquer gênero pode ser introduzido na estrutura do romance, e de fato é muito difícil encontrar um gênero que não tenha sido alguma vez incluído num romance por algum autor. Os gêneros introduzidos no romance conservam habitualmente a sua elasticidade estrutural, a sua autonomia e a sua originalidade lingüística e estilística (BAKHTIN, 2002, p. 124).

Bakhtin, sem pensar na obra de Oswald de Andrade, destaca ainda, em *Questões de literatura e estética: a teoria do romance* (2002), que os gêneros inseridos organizam e introduzem o plurilinguismo em romances diversos. Essa pluralidade também pode ser identificada por meio da profusão de diálogos intertextuais presentes em *Serafim Ponte Grande* (1933), haja vista que são encontrados diálogos com *Hamlet, o príncipe da Dinamarca*, de Shakespeare, com *O corvo*, de Edgar Allan Poe, com a *Divina comédia*, de Dante Alighieri, com a biografia da rainha Juana I de Castilha,

conhecida como *Juana, la loca*, com o texto bíblico, etc. As diversas marcas intertextuais encontradas em *Serafim Ponte Grande* (1933) suscitam a proposição de Tiphaine Samoyault, em *Intertextualidade* (2008), de que a literatura só existe porque já existe literatura e de que o desejo da literatura é ser literatura.

O constante diálogo intertextual bem como a diversidade de gêneros presente na obra remete também ao conceito de *bricolage*, estabelecido por Lévi-Strauss em *El pensamiento salvaje*² (1992), o qual se refere a uma estratégia que pretende estruturar de maneira ordenada o que está caótico, partindo de fragmentos de composições pré-existentes que correspondem a um mundo em que já não nos encontramos, mas que servem para a criação de taxonomias novas. Cada um dos fragmentos já existentes reordenados em numa nova disposição configuram individualmente um possível livro, funcionando como uma alusão e ao mesmo tempo como uma contestação a um gênero convencional ou a uma obra já publicada. Nesse sentido, *Serafim Ponte Grande* (1933) se configura como um livro originado a partir da colagem de vários textos, e por eles conformarem uma unidade, o texto como um todo concretiza o propósito de ser um não-livro, como denomina Haroldo de Campos já no título do prefácio feito à 8ª edição da obra: “Serafim: um grande não-livro” (2001, p. 5).

Além de estar associada à *bricolage*, que remete à afirmação de Bosi de que “o que importava ao Oswald leitor dos futuristas e profundamente afetado pela técnica do cinema era a colagem rápida de signos” (2001, p. 359), a intertextualidade presente em *Serafim Ponte Grande* (1933) relaciona-se também com a ideia do texto literário como assimilação antropofágica proposta pelo próprio Andrade em seu *Manifesto antropófago* (1928), uma vez que a obra expõe a ideia de assimilação/releitura do arcaico com o intuito de superação do velho, por meio da produção de um texto novo, de caráter híbrido.

Nesse sentido, cabe citar a teórica Leyla Perrone-Moisés (1990) no capítulo “Literatura comparada, intertextualidade e antropofagia”, contido na obra *Flores da escrivainha*, quando, ao abordar as propostas teóricas do século XX, lança o conceito de *antropofagia cultural*, pois percebe a literatura latino-americana como um processo cultural que se constituía a partir do signo da transformação. A autora apresenta uma analogia entre *antropofagia cultural* e o processo antropofágico que ocorria com tribos indígenas:

Os candidatos à devoração, antes de serem ingeridos, tinham de dar provas de determinadas qualidades, já que os índios acreditam adquirir as qualidades devoradas. Há, então, na devoração antropofágica, uma seleção como nos processos de intertextualidade. Ao mesmo tempo que o *Manifesto antropófago* diz:

² Obra publicada originalmente em francês, em 1962, com o seguinte título: *La pensée sauvage*.

“Só me interessa o que não é meu”, diz também: “contra os importadores de consciência enlatada” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 96).

Entende-se, dessa forma, que assim como certas tribos indígenas devoravam seres humanos que apresentavam qualidades com o intuito de adquiri-las para si, na *antropofagia cultural*, escritores passam pela devoração e deglutição de obras já publicadas, buscando assimilar o que será nutritivo e proveitoso para novas produções artísticas. Segundo Leites,

Vale ressaltar que, por tratar-se de uma estética que busca deglutir aquilo que já foi produzido e assimilá-lo, a antropofagia requer estudos de base intertextual pautada nos pressupostos da Literatura Comparada, a qual traz contribuições fundamentais no que se refere ao estabelecimento de relações entre obra e sociedade de distintos períodos (LEITES, 2015, p. 13-14)

Outra característica que se pode destacar em *Serafim Ponte Grande* (1933) é a metaficção segundo a definição de Linda Hutcheon em *Narcissistic narrative: the metafictional paradox* (1984), pois há alguns momentos na narrativa em que o próprio processo da escrita é tematizado, não permitindo que o leitor se esqueça de que está diante de um texto ficcional. Na sequência, encontra-se um fragmento em que esse processo pode ser identificado:

Mas Serafim insiste; dirige-se atrás dele até o reservado dos homens e grita-lhe:
- Diga-me uma coisa. Quem é *nesse livro* o *personagem principal*? Eu ou você?
Pinto Calçado como única resposta solta com toda a força um traque, pelo que é imediatamente *posto para fora do romance* (ANDRADE, 2001, p. 99, grifos nossos).

Como é possível notar no fragmento acima citado, há um desentendimento entre os personagens Pinto Calçado e Serafim que é expresso para além do enredo do momento, já que Serafim ultrapassa a barreira do ficcional e reflete sobre o fato de ele ser o protagonista da obra, podendo, diante disso, promover a expulsão daquele personagem que estaria roubando a atenção dos leitores. Outro momento em que o fenômeno da metaficção acontece é aquele em que o narrador dialoga com o leitor, deixando explícito o fato de que narra uma história por meio de um texto escrito a ser lido: “Os leitores já terão adivinhado que era Serafim Ponte Grande.” (ANDRADE, 2001, p. 103)

Há ainda o fragmento em que o narrador reflete sobre uma situação ocorrida no início da obra: “Se Dona Lalá viesse agora de saias pelo joelho, fazer as cenas indignas *do começo do volume*, nosso herói a fulminaria, repetindo a frase do seu novo amigo, o Governador da Conchinchina.” (ANDRADE, 2001, p. 119 – grifos nossos). A metaficção, aliada a um sem fim de estratégias estilísticas/estéticas caracterizam a obra como moderna, justamente por ir além dos modelos fixos

e sólidos dos gêneros existentes nas escolas literárias anteriores ao modernismo. Bosi (2001, p. 345), ao refletir sobre a produção de autores como Manuel Bandeira, Mário e Oswald de Andrade, afirma que “as inovações atingem os vários estratos da linguagem literária, desde os caracteres materiais da pontuação e do traçado gráfico do texto até as estruturas fônicas, léxicas e sintáticas do discurso”.

A presença do fantástico, entendido a partir de Louis Vax em *Arte y literatura fantásticas* (1965), e do *nonsense* em *Serafim Ponte Grande* (1933) também contribui para construir o caráter híbrido da obra. Vax aponta que o fantástico “no consiste de ningún modo, en un conflicto entre lo real y lo posible, sino en una transfiguración de lo real” (1965, p. 9). Assim, no momento da narrativa em que, em alto mar, Pinto Calçudo recebe uma notícia de rádio via “antena encefálica” – maneira como é denominada uma verruga que ele tinha na cabeça, causada pelo papiloma vírus –, verifica-se o elemento fantástico, visto que ocorre a citada transfiguração do real, pois a verruga se transforma em antena, sendo capaz de captar ondas de rádio, como narrado no fragmento a seguir:

Eis quando, pálida e trêmula, entra Mariquinhas Navegadeira relatando que Pinto Calçudo recebeu na sua antena encefálica um rádio anunciando a presença de piratas, trágica nova que circula no Rompe-Nuve, deixando todas as passageiras geladas de apreensivo e falso horror (ANDRADE, 2001, p. 97).

Considerando que a definição de *nonsense* apresentada por Win Tiggles, em *An anatomy of literature nonsense* (1988), baseia-se na ideia de alternância entre sentido e falta de sentido, a qual pode ser relacionada à teoria de Tzvetan Todorov sobre o gênero fantástico, em *Introducción a la literatura fantástica* (1999)³, é possível apontar o episódio da verruga/antena encefálica como um elemento da literatura fantástica ou do *nonsense* na literatura. Não se pode caracterizar o episódio especificamente como de um ou outro ramo, dado que não se trata de uma obra que se enquadra como pertencente a um gênero em específico, pelo contrário, configura-se como um texto híbrido repleto de marcas e referências de outras obras e outros gêneros. Assim sendo, trata-se de um livro que atua de modo a desestabilizar a ideia tradicional de gênero e obra literária.

Outro fato que corrobora a mencionada desestabilização está atrelado à temporalidade da obra, já que, como menciona o próprio autor, “Este, livro foi escrito de 1929 (era de Wall-Street e Cristo) para trás” (ANDRADE, 2001, p. 163), ou “terminado em 1928” (ANDRADE, 2001, p. 39), conforme prefácio por ele publicado em 1933, o que indica uma ausência de temporalidade linear. Contribuindo ainda para desarticular a clássica e habitual ideia de obra literária, Haroldo de Campos, no prefácio destinado a *Serafim Ponte Grande* (2001), esclarece que Andrade substitui a

³ Obra publicada originalmente em francês, em 1970, com o seguinte título: *Introduction à la littérature fantastique*.

palavra ‘romance’ na capa do livro recebido em mãos do autor pela palavra ‘invenção’, deixando mais uma vez claro o desejo de desautomatizar e criar um novo conceito de livro.

Em oposição aos direitos reservados às editoras no que se refere à utilização e reprodução das obras literárias, Andrade também transgride as normas habituais e concede, a *Serafim Ponte Grande* (1933), o “Direito de ser traduzido, reproduzido e deformado em todas as línguas” (ANDRADE, 2001, p. 36), algo que provoca certo estranhamento no leitor, por surpreendê-lo, haja vista que escritores não costumavam atribuir essa liberdade relativa à obra aos leitores e às editoras.

Considerando o modo como costumavam ser publicados os textos literários antes do Modernismo, com restrições no que se refere à reprodução e tradução do conteúdo das obras, verifica-se que Andrade vai além do que se espera de um escritor à época ao oferecer tamanha liberdade a quem possa vir a manusear sua obra, algo que traz à tona a seguinte reflexão de Leites (2015, p. 13): “A proposta modernista propõe pensar a arte na perspectiva da desestabilização, de modo que prevalecem nas obras desse período o caos e a instabilidade dos objetos representados”.

Nota-se a partir da obra por hora analisada uma acentuada crítica ao academismo e à maneira de se produzir literatura pelos artistas até então renomados. No entanto, a rebeldia e a insatisfação de Oswald não existem exclusivamente em relação à arte, mas também em relação à burguesia produtora dessa arte, há inclusive um tom de autocrítica, uma vez que o autor também fazia parte dessa classe. É possível identificar um tom irônico e sarcástico sobre a realidade burguesa no prefácio do autor de 1933 quando este menciona:

Continuei na burguesia, de que mais que aliado, fui índice cretino, sentimental e poético. Ditei a moda Vieira para o Brasil Colonial no esperma aventureiro de um triestino, proletário de rei, alfaiate de Dom João 6º.
Do meu fundamental anarquismo jorrava sempre uma fonte sadia, o sarcasmo.
Servi à burguesia sem nela crer. Como o cortesão explorado cortava as roupas ridículas do Regente (ANDRADE, 2001, p. 38, grifos nossos).

A partir de uma literatura de fragmentos, segundo José Aderaldo Castello, em *A literatura brasileira: origens e unidade*, (1999, p, 188), “feita de frases curtas, sintéticas, objetivas ao mesmo tempo insinuantes”, Andrade dessacraliza o texto literário, construindo uma obra que apresenta, como já mencionado, uma desconstrução atrelada à temporalidade, uma ruptura no que diz respeito à cronologia. Não é possível identificar uma narrativa contínua e linear, assim como não existe um narrador onisciente (observa-se alternância entre 1ª e 3ª pessoa) tampouco um personagem capaz de coordenar o enredo, cabendo ao leitor a incumbência de decodificar a trama construída a partir da apresentação de diversos gêneros.

Ao realizar essa atividade de decodificação o que se percebe é que, em suas aventuras, o “herói” Serafim Ponte Grande representa o brasileiro burguês, uma vez que tem condições de estabelecer um envolvimento com a arte e a cultura e de viajar em um transatlântico ao exterior. Assim sendo, a alcunha de “herói” é empregada de maneira carnavalizada, conforme definição bakhtiniana em *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (1987), pois Serafim não se configura como um personagem de notável coragem, ou que tenha desempenhado feitos incríveis, como se espera de um herói, ao contrário, aliás, é retratado com um ser humano comum, sentindo náuseas como qualquer tripulante durante uma viagem em navio, o que se comprova com o fragmento a seguir:

O Rompe-Nuve atinge o 315° de latitude noroeste, dá uma culapada e apita. Todos constatam estomacalmente que o navio abriu na sola. Nosso herói é o primeiro a ter náuseas. Em pleno *dining-room*, espirra do nariz sobre um prato de couves a massa branca do almoço mal digerido e apressadamente os stewards e stewardesses o conduzem de maca para a cabina (ANDRADE, 2001, p. 93, grifos do autor)

Evidencia-se, dessa maneira, a carnavalização no que se refere ao personagem Serafim e a ironia no uso do termo “herói” ao se referir a um ser humano comum, representante, na ficção, da sociedade burguesa. Pensando no conceito de carnavalização, Bakhtin afirma que “era preciso inverter o superior e o inferior, precipitar tudo que era elevado e antigo, tudo que estava perfeito e acabado, nos infernos do ‘baixo’ material e corporal, a fim de que nascesse novamente depois da morte” (1987, p. 70).

Assim, por meio da carnavalização, ou seja, da inversão entre superior e inferior, o que se estabelece em *Serafim Ponte Grande*, obra que tem como pano de fundo a moldura nacional do século XX, é uma ávida crítica ao modelo de país existente, à classe social dominante, ao artista sem engajamento e ao atraso cultural do país quando comparado à Europa, algo anunciado já no primeiro prefácio escrito por Oswald: “O Brasil imigrante começou por trás. Cópia. *Arte amanhecida da Europa requentada* ao sol das costas.” (ANDRADE, 2001, p. 34 – grifos nossos).

Essa crítica se acentua no decorrer da obra, uma vez que vai revelando um país imerso em alienação e hipocrisia, dado que os personagens possuem pouco ou nenhum caráter. Exemplo para tal reflexão é o já mencionado Pinto Calçudo, que na passagem em que se depara com a existência de uma verruga causada pelo papiloma vírus, apesar do desespero inicial, age como se não estivesse portando um vírus contagioso e se banha por horas na piscina do navio – o Rompe-Nuve –, como demonstra o fragmento a seguir:

Logo para as grandes festas de bordo, comemorativas da passagem da linha do Equador, improvisa-se uma enorme piscina sem peixes nem caranguejos, nem siris.

Aí, Pinto Calçado passa nu horas e horas, impedindo que as damas se utilizem de tão agradável refrescante, aliás infeccionando pela sua asquerosa berruga (ANDRADE, 2001, p. 96).

Assim como Pinto Calçado vive despreocupadamente, Serafim também não pode ser levado a sério. Ao interpretar personagens diversos no decorrer do enredo, nem ele mesmo se leva a sério, fazendo emergir sempre o sarcasmo desencadeador do riso. Ora é burguês, ora é viajante, ora é literato, ora é barão. Serafim é um personagem multifacetado e plural que, ao perpassar cenários mundiais em suas aventuras, tem sempre como referência o Brasil, mais especificamente, São Paulo. São diversos os fragmentos que ilustram o fato de que, mesmo no exterior, Serafim carrega a pátria consigo, por exemplo: “O quarto lembrava um hotel de São João del Rei.” (ANDRADE, 2001, p. 140), fazendo menção ao município de Minas Gerais, ou ainda “Em cima fazia uma lua paulista.” (ANDRADE, 2001, p. 141), no momento em que se encontra em Jerusalém.

Parte do enredo que também merece destaque, por mostrar que a referência dos fatos, mesmo fora do país, segue sendo o Brasil, é aquele em que Serafim, ao estar em Jerusalém, busca pelo Santo Sepulcro e descobre que Cristo nasceu na Bahia, como revela o fragmento a seguir:

Havia sombra de guardas ao lado dos degraus de um portão. Serafim aproximou-se. Eram dois soldados curdos. Perguntou-lhes pelo Santo Sepulcro.

- Não há nenhum Santo Sepulcro...

- Como?

- Nunca houve.

- E Cristo?

O outro esclareceu:

- Cristo nasceu na Bahia (ANDRADE, 2001, p. 141).

Como nesse fragmento se identifica um diálogo com o texto bíblico, verifica-se um absurdo geográfico no que se refere ao nascimento de Cristo. Essa incoerência geográfica aliada aos já mencionados absurdos cronológicos colocam em evidência o caráter de montagem da obra, construída ao estilo cubista, uma vez que há uma visível sobreposição de situações, tempos e lugares. Além disso, verifica-se também uma sobreposição no que se refere às figuras de Oswald de Andrade e Serafim, nota-se, em algumas situações, a projeção do autor para dentro da obra, causando falta de clareza em trechos em que personagem e autor se confundem, como ocorre na passagem a seguir:

Um vento de insânia passou por São Paulo. Os desequilíbrios saíram para fora como doidos soltos. A princípio nas janelas, depois nas soleiras das portas. O meu país está doente há muito tempo. Sofre de incompetência cósmica. Modéstia à parte, *eu mesmo sou um símbolo nacional*. Tenho um canhão e não sei atirar. Quantas revoluções serão necessárias para a reabilitação balística de todos os brasileiros? (ANDRADE, 2001, p. 76, grifos nossos).

A inconformidade e insatisfação de Serafim em relação à realidade do país mostra a presença de um autor implícito na obra, considerando que tais sentimentos são compartilhados e explicitados também por Andrade. Segundo Castello, assim como na obra *Memórias Sentimentais de João Miramar*, publicada em 1924, Andrade, em *Serafim Ponte Grande* (1933), “mantém a característica autobiográfica” (1999, p. 188). O personagem Serafim, ao se colocar como “um símbolo nacional”, impotente diante das problemáticas do país, adota uma postura semelhante àquela tida por Andrade ante a sociedade.

Ao passar uma temporada na Europa, Serafim torna-se conhecedor da cultura europeia e posteriormente retorna ao Brasil, caracterizando, uma vez mais, a projeção de Andrade para dentro da obra, haja vista que, após apropriar-se e tornar-se conhecedor da cultura europeia, o autor também regressa ao Brasil para assimilá-la e digeri-la, processo bem exposto em suas produções literárias. Assim, percebe-se que a identidade brasileira (seja de Andrade, seja de Serafim) se constrói a partir do contato com o estrangeiro, como ilustra o diálogo de Serafim com Salomão:

Salomão – Vocês aqui em França têm o hábito de substituírem os meninos e meninas pelos cachorros e cachorras.

Serafim – Eu não sou de França, Excelência! Venho através de algumas caldeações, procurando refinar o tronco deixado numa praia brasileira por uma caravela da descoberta. Tronco que se emaranhou de lianas morenas...

Salomão – Ná! Ná! Ná! Está a gracejar? Mas a mim que vivo de conhecimento e arguição do bicho homem não me ilude. Quer por ventura afirmar que o príncipe da Gran-Ventura que o Tout Paris admira vem dos sertões de Pau-a-Pique?

Serafim – São Paulo é a minha cidade natal.

Salomão - A Chicago da América do sul. Mas nunca me convencerá que a sua desenvoltura que tão preciosa torna a sua estadia entre nós, é originária do Anhangabáú! Guarde para desespero de sua modéstia esta pequena verdade: o meu amigo vem de Florença. E sabe de que Florença? Da dos Médici! (ANDRADE, 2001, p. 113, grifos nossos).

A consciência de brasileiro-paulistano emana a partir do contato com o estrangeiro, quando, por um engano, Salomão supõe que a nacionalidade de Serafim é francesa. A alteridade se percebe no texto literário quando o personagem advindo de um Brasil provinciano se depara com a modernidade europeia, quando se depara com o outro, com o estrangeiro, seja ele da Europa ou do Oriente. Vale destacar também o fato de que Serafim já se encontrava, nesse momento da trama,

tão apropriado da cultura europeia, o que, outra vez, evidencia a estética da antropofagia cultural, que Salomão se recusa a acreditar que ele é brasileiro, como destacado na citação anterior.

Episódios como esse desencadeiam em Serafim reflexões sobre a cultura brasileira em oposição às demais que passa a conhecer, inclusive, durante um baile, intitulado *Dancing metaphysique* – que suscita a ideia de origens e causas primárias do conhecimento e do ser por conta do termo ‘metafísica’ – ocorre no pensamento de Serafim uma mistura que alterna elementos da cultura brasileira e europeia, algo que segue demonstrando a estética da antropofagia cultural proposta do Perrone-Moisés (1990), como se lê no fragmento a seguir:

Apesar de ter achado o Bal Nègre, última invenção, pior do que qualquer *baile* de quarta-feira de cinzas na *Favela*, nosso herói resolve dinamitar o cérebro e a memória em companhia do célebre Raymo banqueiro marital com a própria senhora sua mãe. No corredor sonoro onde reservava mesa, tem logo em frente, atrás, do lado, em cima Carlito, Gloria Swanson, Georges Carpentier, Raquel Meller, Einstein, o Dr. Epitácio e Picassô.

O serrote das *florestas* atávicas o irmana sem barulho às orquestras *mulatas* e *coloniais*. Nem ele inutilmente disfarça. Sobre as peles despidas por Poiret, Patou, Vionet, Lanvin, calombos crescem de perlas, e verrugas verdes de safiras, guinchos de negros, corpos de lamparina e de dentista e *animais de todas as Áfricas* vestidas se esfregam nas *fêmeas brancas*. (ANDRADE, 2001, p. 121-122, grifos nossos).

Termos como os destacados (baile, fêmeas brancas, favela, florestas, mulatas, coloniais) revelam, durante o baile, o pensamento embaralhado de Serafim, constituído por elementos das culturas afro-brasileira e europeia, e essa constituição híbrida que a mente do personagem desencadeia revela também uma nova formação do sujeito brasileiro a se delinear. Serafim representa o ‘tipo’ brasileiro burguês que, por sua vez, é reflexo do próprio Andrade. Além do tipo burguês, o estereótipo do brasileiro que só pensa em festa e diversão, sem conhecer normas ou disciplinas também está presente, como se verifica no trecho a seguir:

Ora, ele é de raça vadia que passa o dia na voz do violão. Sambas e queixumes. Tanguinhos de cozinheira. Valsas das cidades.

- Meu caro amigo, o Brasil é isso. Daqui a vinte anos os Estados Unidos nos imitarão (ANDRADE, 2001, p. 122).

Esse fragmento está construído por alto teor de ironia, pois o estereótipo do brasileiro como vagabundo é exposto como um símbolo positivo da cultura nacional, digno de querer ser imitado pelos Estados Unidos da América. Observa-se um discurso sarcástico, pois a potência americana, à época em ascensão, pouco provavelmente imitaria ou tomaria como modelo uma pátria subdesenvolvida, o que uma vez mais suscita a reflexão sobre o local e o global, o velho e o

novo, o antigo e o moderno, a civilização e a barbárie, opostos que parecem conflitar no pensamento de Serafim, como se nota no seguinte trecho:

No cheiro automático a bundinha de cada stenô senta-se cientificamente ante a letra dum alfabeto cego e a borracha dos papéis perfurados pneumatiza 600 mil palavras por minuto. Relógios imperturbáveis, arcangélicos, oscilografam ameaças interplanetárias. No silêncio monumental a morte se espirala nos transformadores. Até parece a precisão dos tangos (ANDRADE, 2001, p. 122).

Assim, em um misto de reflexões sobre a realidade brasileira em oposição ao mundo – sobre o “paraíso tropical” que começa a se adequar aos avanços tecnológicos propostos processo de globalização –, Serafim vive suas aventuras em alto mar, na Europa, no Oriente e, dando fim à saga, quando declara estar “Fatigado/Das minhas viagens pela terra” (ANDRADE, 2001, p. 149), decide retornar ao provinciano Brasil, mesmo porque, ainda que distante, a lembrança da pátria se faz constante.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Serafim Ponte Grande (1933), tendo em vista a discussão desenvolvida ao longo do trabalho, é um claro exemplo de obra artística que Leyla Perrone-Moisés (1990) classifica como “antropofagia cultural”, pois os diálogos intertextuais com *Hamlet, o príncipe da Dinamarca*, de Shakespeare, com *O corvo*, de Edgar Allan Poe, com a *Divina comédia*, de Dante Alighieri, com a biografia da rainha Juana I de Castilha, conhecida como *Juana, la loca*, com o texto bíblico, entre outros presentes no texto revelam que as escolas literárias foram lidas, deglutidas e assimiladas, de modo a evidenciar que a escrita oswaldiana é um produto genuíno por apropriar-se de modelos estéticos já existentes e combatê-los por meio da experimentação de novas formas de compreender e expressar o mundo pela linguagem. De acordo com José João Cury (2003, p. 15), Oswald de Andrade é “o grande gerador de novas atitudes formais. Em qualquer que seja o recorte de sua obra – poesia, prosa, teatro –, a transgressão dos valores instituídos é a característica preponderante”.

A multiplicidade de gêneros e intertextualidades presentes no livro traz à tona o conceito de bricolage e mostra a constituição do texto a partir de recortes e sobreposições. Isso tudo aliado às diversas estratégias estilísticas e estéticas utilizadas e mencionadas a partir de alguns exemplos no decorrer deste artigo, juntamente a outras tantas não exemplificadas devido à riqueza da escrita oswaldiana, comprova o repúdio por parte do autor em relação à hegemonia da linguagem imposta pelo sistema colonialista bem como às formas fixas dos gêneros literários, evidenciando a aversão

do escritor no que se refere ao academismo que ele combateu com suas obras ao propor, à época, uma escrita experimental.

4 REFERÊNCIAS

- ANDRADE, O. **Manifesto antropófago**. 1928. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf> > Acesso em: 20 jul. 2018.
- ANDRADE, O. **Manifesto da Poesia Pau-Brasil**. 1924. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf> > Acesso em: 20 jul. 2018.
- ANDRADE, O. **Panorama do fascismo; O homem e o cavalo; A morta**. São Paulo: Globo, 2005.
- ANDRADE, O. **O rei da vela**. São Paulo: Globo, 2003.
- ANDRADE, O. **Serafim Ponte Grande**. 8. ed. São Paulo: Globo, 2001.
- BAKHTIN, M. O plurilinguismo no romance. In: BAKHTIN, M. **Questões de literatura e estética: a teoria do romance**. 5. ed. São Paulo: Hucitec, 2002.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo, Hucitec, 1987.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 39. ed. São Paulo: Cultrix, 2001.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.
- CASTELLO, José Aderaldo. **A literatura Brasileira: Origens e Unidade (1500-1960)**. São Paulo: EDUSP, 1999.
- CURY, José João. **O teatro de Oswald de Andrade: ideologia, intertextualidade e escritura**. São Paulo: Annablume, 2003.
- HAESBAERT, Rogério; MONDARDO, Marcos. Transterritorialidade e antropofagia: territorialidades de trânsito numa perspectiva brasileiro-latino-americana. **Geographia: Revista do Programa de Pós-Graduação da UFF, Niterói**, v. 12, n. 24, p.19-50, 2010. Quadrimestral. Disponível em: <<http://www.geographia.uff.br/index.php/geographia/issue/view/26>>. Acesso em: 21 out. 2018.
- HUTCHEON, Linda. **Narcissistic narrative: the metafictional paradox**. 2 ed. New York: Methuen, 1984.
- PERRONE-MOISÉS, Leila. **Flores da escrivaniha**. São Paulo: Companhia das letras, 1990.
- SAMOYAUULT, Tiphaine. **A Intertextualidade**. Trad. Sandra Nitrini. São Paulo: Hucitec, 2008.

LEITES, Wallisson Rodrigo. **Oswald de Andrade e a reelaboração crítica e artística do conceito de antropofagia**. 2015. 129 f. Dissertação. Mestrado em Letras – Universidade Estadual do Oeste do Paraná. Cascavel, PR.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **El pensamiento salvaje**. México: Ed. Fondo de cultura Económica, 1992.

TIGGES, Win. **An anatomy of literature nonsense**. Amsterdam: Rodopi, 1988. Disponível em: <<http://www.openisbn.com/preview/905183019X/>> Acesso em: 29 nov. 2016.

TODOROV, TXVETAN. **Introducción a la literatura fantástica**. 4. ed. Trad. Silvia Delpy. México: Ediciones Coyoacán, 1999.

VAX, Louis. **Arte y literatura fantásticas**. Trad. Juan Merino. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1965.

Title

Serafim Ponte Grande, by Oswald de Andrade: a rejection to formal fixedity and exaltation to experimentation.

Abstract

This paper consists of a bibliographical research whose objective is to present an analysis of *Serafim Ponte Grande* (1933), by Oswald de Andrade, in order to highlight the writer's aversion to the fixed forms of literary production that existed before Modernism, which, according to Alfredo Bosi, in *Historia Concisa da Literatura Brasileira* (1985), began to undergo radical innovations only with Oswald de Andrade and other writers like Manuel Bandeira and Mário de Andrade. It will also be sought to expose some aspects of the literary work that explain the taste for experimentation related to new forms of expression that Oswald de Andrade possessed. The idea of breaking with the literary schools by attacking them was a way of producing literature adopted by the writer in question who, influenced by the European vanguards, proposed the origin of an art that would break away from the foreign culture and then create a nationalist culture. According to Leyla Perrone-Moisés (1990), this whole process of Oswald's artistic production is characterized like "cultural anthropophagy", a concept to be observed and exemplified by the reading, interpretation and analysis of *Serafim Ponte Grande* and the Oswaldian criticism itself.

Keywords

Serafim Ponte Grande; Oswald de Andrade; aesthetics of anthropophagy.

Recebido em: 21/07/2018.

Aceito em: 05/11/2018.