



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LETRAS

FERNANDA BARBOSA DA SILVA

O humor como dispositivo formal em *Serafim Ponte Grande*, de Oswald de Andrade

Recife

2024

FERNANDA BARBOSA DA SILVA

O humor como dispositivo formal em *Serafim Ponte Grande*, de Oswald de Andrade

Trabalho de Conclusão apresentado ao
Curso de Graduação em Letras -
Bacharelado como parcial para obtenção
do título de Bacharel em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Melo
França

Recife
2024

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do programa de geração automática do SIB/UFPE

Silva, Fernanda Barbosa da.

O humor como dispositivo formal em Serafim Ponte Grande, de Oswald de Andrade / Fernanda Barbosa da Silva. - Recife, 2024.

48

Orientador(a): Eduardo Melo França

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Letras - Bacharelado, 2024.

1. Humor. 2. Oswald de Andrade. 3. Modernismo. I. França, Eduardo Melo. (Orientação). II. Título.

890 CDD (22.ed.)

O HUMOR COMO DISPOSITIVO FORMAL EM *SERAFIM PONTE GRANDE*, DE
OSWALD DE ANDRADE

Monografia apresentada ao Curso de Bacharelado em Letras da Universidade Federal de Pernambuco como
requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Letras.

Data: ___ / ___ / 20__

Orientador

Prof. Dr. Eduardo Melo França
Universidade Federal de Pernambuco

Examinador

Prof. Dr. Tiago Hermano Breunig
Universidade Federal de Pernambuco

AGRADECIMENTOS

Agradeço em primeiro lugar à minha mãe, Anadege, e à minha irmã, Bia, por serem minhas melhores amigas e inspiração desde sempre, por nunca deixarem de me apoiar (mesmo no que chamam de minhas loucuras) e por sempre tentarem me ensinar a ser uma pessoa melhor. Sem elas, eu estaria completamente perdida. Sei que tenho sorte por dever minha formação ao esforço que minha mãe depositou em nós duas, e reconheço que parte de tudo que faço vem de um desejo de ser um pouco mais como ela.

À minha família: ao meu avô Vicente, que tinha a sensibilidade e a inteligência para entender literatura de um jeito que eu nunca pude e que sempre vou admirar; às minhas avós, a todas as minhas tias, tios e primos, gente demais para mencionar um por um, mas todos muito importantes; e aos amigos que são parte da minha família: tio Sérgio, Dany, Maurício, Amanda e Vitor.

Às minhas amigas, as melhores que eu poderia pedir, Camila Aragão, Beatriz Vitória, Beatriz Maciel, Vanessa Gameiro, Rafaella Mayra, Izabelly Vieira, Isabel Padilha e Larissa Veloso, que sempre acreditam e me convencem de que tudo vai dar certo.

Ao meu amor, Lucas Ferraz, que provavelmente nem imagina como me inspira e me faz feliz. Quero um dia ser tão dedicada ao que faço quanto ele.

Ao Prof. Eduardo França, por não me dar alternativa senão me encantar pela Literatura, por ser tão gentil, paciente e divertido, por me tranquilizar em todas as oportunidades e me desafiar a trabalhar mais e melhor.

RESUMO

Que papel o humor desempenha no projeto literário de Oswald de Andrade e, mais especificamente, em seu *Serafim Ponte Grande* (1933)? Essa foi a pergunta que originou o seguinte trabalho, cujo objetivo é evidenciar a indispensabilidade do humor em toda a estrutura da obra em estudo e, por consequência, compreender que valor essa escolha formal exerceu dentro do movimento literário no qual *Serafim* se insere, o Modernismo. Este trabalho resulta de uma seleção de textos de três grandes interesses: o Modernismo, a obra e a crítica especializada sobre Oswald de Andrade e o humor. Para nos aprofundar na literatura modernista mundial e brasileira, o trabalho do historiador Peter Gay foi indispensável. Para tratar da obra de Oswald de Andrade, nos apoiamos em Antonio Candido, Haroldo de Campos, Jorge Schwartz e Pascoal Farinaccio. Por fim, para uma compreensão mais profunda da conceituação de humor na sociedade moderna, usamos os trabalhos de Verena Alberti, Sigmund Freud e Luigi Pirandello a respeito do tema. Uma análise do livro vinculada a essas teorias nos levou a localizar, em toda sua estrutura e tema, o elemento humorístico como fonte de toda a rebeldia característica da obra e do movimento modernista. O humor é, portanto, a chave que torna *Serafim Ponte Grande* um livro modernista e revolucionário, uma vez que, por definição, o humor permite a desordem necessária a um livro cuja proposta foi romper com valores clássicos de literatura.

Palavras-chave: Serafim Ponte Grande; Oswald de Andrade; Modernismo; humor.

ABSTRACT

What role does humor perform in Oswald de Andrade's literary project and, more specifically, in his *Serafim Ponte Grande* (1933)? That was the question that originated the following work, whose goal is to highlight the indispensability of humor in the whole structure of the studied material and, consequently, understand this formal choice's value to the literary movement in which Serafim is understood to be, Modernism. This work is the result of a selection of texts from three great interests: Modernism, the work and specialized criticism about Oswald de Andrade and humor. So that we could comprehend universal and Brazilian modernist literature, Peter Gay's texts were indispensable. To make possible for us to study Oswald de Andrade's work, we leaned on Antonio Candido, Haroldo de Campos, Jorge Schwartz and Pascoal Farinaccio. Finally, so that we could achieve a deeper comprehension of humor's concept in modern society, we used the works of Verena Alberti, Sigmund Freud and Luigi Pirandello on the subject. The book analysis linked to those theories helped us locate, in all its structure and theme, the book's humoristic element as the source of the typical rebellion from the book and the modernist movement. Humor is, therefore, the key which makes *Serafim Ponte Grande* a revolutionary example of Modernism era, since, by definition, humor allows the necessary disorder in a book meant to break with classic literature values.

Key-words: Serafim Ponte Grande; Oswald de Andrade; Modernism; humor.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	8
2 O Modernismo	10
2.1 Um teórico do primitivismo	18
3 O humor e o pensamento moderno	28
4 O humor em <i>Serafim Ponte Grande</i>	36
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	46
6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	47

1 INTRODUÇÃO

Desde sua primeira publicação, em 1933, *Serafim Ponte Grande* causa sua parcela de choque e impasse entre leitores e críticos literários. Escrita por Oswald de Andrade, figura polêmica e agitadora do período modernista brasileiro, a obra contribuiu para a expansão do que se compreende por literatura, grande feito do modernismo. Naquela época, o novo estilo formal e temático de *Serafim* custou a encontrar meios de agradar o crítico ou o leitor indisposto a considerar as contradições, fugas à lógica e a qualquer realidade palpável do livro como parte de uma espécie de unidade e de um projeto literário. A destruição, o engano, o desrespeito ao que parece mais firme, acertado e importante entre nós é o que fundamenta obras como a de Oswald.

Prevaleceu a confusão do crítico diante do primeiro contato e posteriores reavaliações: é famosa a classificação que Antonio Candido deu à obra, chamando-a de “fragmento de grande livro” — sobre a qual voltou atrás anos depois, refletindo que *Serafim* é “um grande livro em toda a sua força, [...] levando ao máximo as qualidades de escrita e visão do real que fazem de Oswald um supremo renovador” (CANDIDO, 1977, p. 84). Hoje, com a vantagem de 90 anos de distância, lemos o que se considera a obra-prima de Oswald de Andrade admirados com sua inventividade.

O objetivo deste trabalho foi analisar o texto de *Serafim Ponte Grande* a partir do estudo do humorismo presente em sua estrutura e em seu discurso. Buscamos destacar o papel do humor na radicalização característica da obra, responsável por inseri-la com destaque no panorama da literatura modernista brasileira e mundial.

Com esse objetivo em mente, foi realizada, em primeiro lugar, uma pesquisa a respeito das concepções modernas de humor. Em meio a tantas consideradas essenciais, três obras foram selecionadas: *O riso e o risível na história do pensamento* (2002), escrita por Verena Alberti, que nos forneceu um panorama histórico geral no que diz respeito ao estudo científico do humor; *O Humor* (1996), de Freud, uma vez que *Serafim* se insere na tradição modernista e, portanto, no pensamento do século XX, profundamente influenciado pelas ideias da psicanálise; e, por fim, *O Humorismo* (2009), de Pirandello, por não apenas fornecer uma conceituação consistente de “humor”, mas diferenciar o termo de outros tantas vezes confundidos, como “ironia” e “chiste”.

Também foi necessária uma pesquisa voltada ao período modernista, tanto no cenário mundial quanto, mais especificamente, no Brasil. Os estudos do historiador Peter Gay,

organizados em seu *O Modernismo* (2009), permitiram um desenho dos pensamentos que circulavam nas sociedades europeias, a partir do qual estudamos as ideias que influenciaram no Brasil e em sua literatura. Nesse ponto, autores como Antonio Candido, Haroldo de Campos, Maria Augusta Fonseca, Wilson Martins, João Luiz Lafetá e Jorge Schwartz foram essenciais.

Chegando à análise de fato, observamos que poucos estudos extensos foram publicados sobre *Serafim Ponte Grande*, especialmente quando pensamos no uso do humor dentro da obra. Ainda assim, dois nomes nos deram suporte para levar a análise adiante: Pascoal Farinaccio, que com seu *Serafim Ponte Grande e as dificuldades da crítica literária* (2001) nos forneceu uma grande quantidade de material para contextualização e análise; e também Kenneth Jackson, autor de textos dedicados ao estudo do modernismo e de *Serafim Ponte Grande*, trazendo pontos bastante interessantes no que diz respeito ao uso do humor na obra.

O trabalho está dividido em 3 capítulos: “O Modernismo”, “O humor e o pensamento moderno” e “O humor em *Serafim Ponte Grande*”. No primeiro capítulo, apresentamos o panorama histórico e literário do Modernismo no mundo e no Brasil, explorando acontecimentos, obras e autores emblemáticos. Ainda nesse capítulo, nos aprofundamos na figura de Oswald de Andrade e em sua obra, com atenção especial ao seu trabalho como romancista.

O capítulo seguinte, “O humor e o pensamento moderno”, é dedicado a apresentar um breve histórico do estudo do humor no ocidente e duas concepções fundamentais de humorismo, a de Sigmund Freud, voltada à psicanálise, e a de Luigi Pirandello, construída em torno da literatura.

O terceiro capítulo, “O humor em *Serafim Ponte Grande*”, foi construído a partir do que se discute nos dois anteriores: trata-se da análise propriamente dita do papel do humor no romance oswaldiano mais inventivo. O objetivo desse capítulo é apresentar de maneira concreta a força do humor em *Serafim* e sua contribuição para a importância do romance dentro da literatura modernista.

2 O Modernismo

O século XX parecia fugir da compreensão de quem o vivia: uma série de revoluções incontornáveis alterou definitivamente o que se tinha por eterno — sistemas de governo, de produção, sistemas morais — e nasceu, assim, um descompasso entre os modos e as condições de vida. As condições exigiam que o ritmo da sociedade fosse outro, que acompanhasse o das máquinas que já tomavam conta das indústrias e das guerras. No impulso de renovação, até mesmo a arte parecia empurrar o ser humano para uma nova forma de sociedade.

Wilson Martins escreveu que os artistas notaram antes de todos “que a própria natureza, a própria qualidade do espírito humano iam se modificar ao impacto da máquina” (MARTINS, 2002, p.17); entenderam, portanto, que as inovações tecnológicas não se acrescentavam à vida, mas a alteravam profundamente, em todas as suas esferas: a linguagem, a estética, as ideologias e os valores sociais não foram menos afetados que a economia.

A atmosfera de início do século estava carregada com o prazer da novidade e a angústia do desconhecido — e sob os dois, assombravam as ideias de individualidade, de um “eu” interior a todas as pessoas e de mundos particulares criados pelo pensamento humano propostas pela psicanálise e cada vez mais populares.

Procurava-se o novo porque não restava nada de firme do passado; tornaram-se questionáveis, dessa forma, movimentos artísticos consolidados pelo bom gosto e pela tradição e nasceram, em contrapartida, dezenas de outros cujo primeiro resultado era o choque. Jorge Schwartz descreve esses primeiros anos do século XX como “um verdadeiro laboratório cultural, cujo caráter de experimentação altera por completo o panorama das artes até nossos dias” (SCHWARTZ, 1983, p.1): o balé clássico experimentava novas composições, novos movimentos, novos cenários; a pintura fugia dos símbolos já conhecidos e compreensíveis pelos estudiosos; a literatura buscava uma nova linguagem, novos temas e heróis. Repetiam-se as cenas de espectadores ofendidos deixando teatros e obras literárias incompreendidas pela crítica especializada; de outro lado, parte da classe artística sentia-se estimulada pela liberdade da rebeldia.

Uma vez que “o sinal mais evidente da ‘vida moderna’ era a *velocidade*, manifestação exterior de um fato muito mais profundo e essencial que foi a penetração da consciência do Tempo no espírito do homem” (MARTINS, 2002, p.41), o tempo tornou-se um elemento material, palpável e cada vez mais divisível (de que importam os séculos quando, na

realidade, nossa vida acontece nos minutos e segundos?), companheiro constante das atividades mais simples. O tempo passou a ser visto, também, como objeto da expressão artística.

Os usos do novo material pareciam ilimitados: primeiro, Baudelaire carrega sua poesia com a vida urbana parisiense; depois, o símbolo dessa urbanização, as máquinas, tornam-se não apenas “tema estético por excelência”, mas “objeto de glorificação a partir do movimento que inicia a maior revolução da arte contemporânea: o futurismo italiano” (SCHWARTZ, 1983, p.3). No meio tempo, o estilo expressionista circula e influencia movimentos mais organizados. E uma das grandes invenções do século, o cinema, faz da captura do movimento elemento essencial para a arte moderna.

Foi nessa atmosfera que nasceu o Modernismo. O historiador Peter Gay, em sua análise do período modernista europeu, indicou duas características definidoras dos artistas modernistas: “o compromisso com um exame cerrado de si mesmos por princípio”, e também “o fascínio pela heresia, que impulsionava suas ações a confrontar as sensibilidades convencionais” (GAY, 2009, p.20).

O “exame cerrado” do íntimo humano partia de um pressuposto comprometido com as teorias da psicanálise do fim do século XIX e início do XX: o de que nossa espécie, em algum momento, abandonou o reino da natureza e, por isso, precisou construir algo diferente para si. Teríamos abandonado os instintos e colocado em seu lugar a responsabilidade dos desejos e da cultura — como se vivêssemos em um mundo de criação nossa, artificial. O que nos caracterizaria como humanos, portanto, seria a ficção que criamos de nós mesmos, o reconhecimento de um “eu” interior que nos singularizaria entre outros biologicamente semelhantes a nós.

No entanto, esse desejo pela singularidade nunca é totalmente satisfeito, uma vez que todos temos o potencial para todo tipo de sentimento, embora queiramos nos convencer de que temos limites bastante particulares. Acontece, então, que se realizamos um exame profundo de nós mesmos, nos deparamos inevitavelmente com as contradições que não esperaríamos encontrar caso estivéssemos convencidos de que somos seres puramente coletivos ou mesmo que cada indivíduo é, de fato, quem parece ser, sem surpresas ou contradições em suas atitudes.

De maneira que o exame de si mesmo acabou por revelar uma fragmentação de nosso interior: temos sentimentos, gostos e desejos contraditórios, que não se anulam, no entanto. Apenas compõem antes de tudo um indivíduo — e um que não pode, conscientemente, fornecer uma opinião definitiva sobre o mundo. A consciência experimentada pelos artistas

modernistas propunha que nada do que podemos observar está completo, pois observamos toda a vida a partir de nossas contradições íntimas.

Descortina-se, portanto, ainda um outro universo desconhecido: o das paixões humanas. São reconhecidos sentimentos e impulsos obscuros, que se opõem às regras sociais e a qualquer limite moral. Então, se a arte é criada a partir desse modo de ver o mundo e nós mesmos, ela também desafia as regras e, por consequência, é essencialmente subversiva.

É essa subversão fundamental que Peter Gay chama de “elogio à heresia”, entendendo-se heresia como tudo o que desafia o sagrado, mesmo o sagrado da literatura. Por isso, as obras literárias modernistas valorizam o radical, o grotesco, desafiam até o próprio gênero de que fazem parte. Anteriormente, valorizou-se a promessa de beleza comportada por uma obra, garantida pela continuidade de uma tradição; seguindo estruturas pré-definidas (a quantidade de versos com que se faz um soneto, os elementos básicos de uma tragédia, os atributos do herói de um romance), as obras ofereciam uma ideia de conforto — era conhecido o que se poderia esperar delas e existiam critérios para sua avaliação. O conforto é, portanto, abandonado em favor da fidelidade à condição subjetiva e cultural do sujeito moderno do início do século XX: rejeita-se o bom gosto, pois ele se justifica apenas pela tradição. Prioriza-se o atual — desconhecido e vulgar.

Essas são ideias que nascem nos círculos artísticos europeus, mas que encontram seus intermediários para chegar ao Brasil. Naquela época, o país era um misto bastante estranho de provincianismo e modernidade. Era evidente que os casarões e carroças não resistiriam muito tempo ao outro mundo que avançava com seus carros, arranha-céus e notícias de guerras mundiais. Os filhos de aristocratas rurais e de famílias tradicionais viajavam à Europa e voltavam ao lado de imigrantes com ideias de industrialização e revoluções, sinais da ruína de seu próprio meio, mas que adicionavam um charme a mais à extravagância do seu modo de vida.

Esses jovens andavam com as cabeças cheias de inovações estéticas, expressavam sua rebeldia através de inconformismo artístico, desavisadamente preparando o terreno para futuras manifestações de inconformismo social. Nesses meios, novas formas e temas de se esculpir, escrever e compor geravam grandes polêmicas de valor moral. Em retrospectiva aos anos de 1920, o poeta Mário de Andrade contou, em 1942, numa conferência a respeito do Modernismo, como parte de sua família ficou chocada com uma escultura de Brecheret adquirida por ele, uma cabeça de Jesus Cristo com trancinhas.

Acontece que tudo era muito novo, embora a vanguarda literária brasileira já sinalizasse, desde a década de 1910, o tédio que o esgotamento do Parnasianismo e do

Simbolismo causava. João Alexandre Barbosa, em seu texto “A Metáfora Crítica”, pontuou que existia também na literatura brasileira, como na europeia, uma “*crise de representação da realidade* que começa a dar sinal de vida mesmo a partir daquilo que hoje — depois de Tristão de Ataíde — se costuma chamar de ‘Pré-Modernismo’” (BARBOSA, 1974, p. 80). Na passagem dos séculos, a sociedade havia se alterado de tal forma que a linguagem artística parecia condizer a outros tempos, a um grupo artístico que não existia mais.

Entretanto, “a maior parte dos que se declaravam a favor de uma renovação, desejavam, ao mesmo tempo, que ela nada alterasse” (MARTINS, 2002, p.60), buscando uma renovação no lugar de uma revolução. É sempre destacado o chamado “Caso Anita Malfatti”, resultado de sua exposição de arte em 1917: os quadros da artista, cujas características futuristas produziram polêmica e um certo entretenimento aos interessados por arte na época, recebem hoje os créditos de haverem “introduzido no Brasil todo o imenso debate estético que dominava os círculos artísticos europeus desde o início do século” (MARTINS, 2002, p.36); é a partir desse episódio que “penetra em nosso país o que viria a ser a inquietação artística moderna, o lado cosmopolita e internacional do Modernismo” (MARTINS, 2002, p. 36). Enquanto artistas como Mário de Andrade encaram quadros como “O Homem Amarelo” com entusiasmo e verdadeira devoção pela novidade, fomentadora do “estado de poesia” (ANDRADE, 1942, p. 16) que seu grupo experimentava, outros, como Monteiro Lobato, teciam duras críticas às inovações da artista.

Vale destacar que Monteiro Lobato não era um Parnasiano, Romântico ou Simbolista estritamente tradicionalista no quesito literário: no fim das contas, quem é Jeca Tatu senão uma oposição aos heróis românticos brasileiros, guerreiros de valores europeus? Foi, sem dúvidas, moderno para aquela época; mas nem Monteiro Lobato, nem outros hoje chamados “pré-modernistas”, juntaram-se ao grupo que nutria por essa modernidade um interesse mais apaixonado e ousado.

Alguns momentos-chave marcam a história do Modernismo brasileiro: os anos de 1917 (pelo evento já mencionado), 1922, 1924 e 1928. De acordo com Wilson Martins (2002), são autores fundamentais do período modernista de 1917 Manuel Bandeira, Menotti del Picchia e Guilherme de Almeida (embora seja importante destacar que naquele momento não se dava o nome de “Modernismo” a suas manifestações, e também que a imagem que fazemos hoje do Modernismo ainda estava em fermentação no ano de 1917); a partir de 1922, Mário e Oswald de Andrade; e a partir de 1926, destaca-se o nome de Plínio Salgado. Na categoria de obras representativas do movimento, Wilson Martins inclui *Paulicéia Desvairada* (1922); *A escrava que não é Isaura* e *Pau Brasil* (1925); *Retrato do Brasil*,

Macunaíma e Martim Cererê (1928); *Cobra Nonato* (1931); e *Casa-grande & senzala* (1933) — nem todas literárias, nem todas consideradas unanimemente representativas do pensamento modernista; mas neste trabalho, daremos destaque às obras de interesse literário produzidas antes de 1930. São os anos de 1920 alguns dos mais interessantes da literatura brasileira.

Mário de Andrade lembrou, em *O Movimento Modernista* (1942), que o movimento consistia inicialmente em um “grupinho de intelectuais paulistas” (p. 16) encantados com as possibilidades de ruptura com a tradição propostas pela arte de vanguarda europeia. Isso tornava o Modernismo

nitidamente aristocrático. Pelo seu caráter de jogo arriscado, pelo seu espírito aventureiro ao extremo, pelo seu internacionalismo modernista, pelo seu nacionalismo embrabecido, pela sua gratidão antipopular, pelo seu dogmatismo prepotente, era uma aristocracia do espírito” (ANDRADE, 1942, p. 28-29).

Não à toa a classe burguesa se opunha tão fortemente às “orgias intelectuais” daquele grupo. É esse período de choque inicial, anterior a 1922 e sua Semana de Arte Moderna, que Mário chamou de “período heróico” do Modernismo. De acordo com sua memória,

Durante essa meia-dúzia de anos, fomos realmente puros e livres, desinteressados, vivendo numa união iluminada e sentimental das mais sublimes. Isolados do mundo ambiente, caçados, evitados, achincalhados, malditos, ninguém não pode imaginar o delírio ingênuo de grandeza e convencimento pessoal com que reagimos. O estado de exaltação em que vivíamos era incontrolável. Qualquer página de qualquer um de nós jogava os outros a comoções prodigiosas, mas aquilo era genial!” (ANDRADE, 1942, p.30-31).

Teorias artísticas eram discutidas durante horas em salões de intelectuais ricos e cada vez menos politicamente influentes. Experimentava-se na arte a atitude de destruição importada da guerra que acontecia na Europa; Mário de Andrade descreveu o Modernismo brasileiro como “uma ruptura”, um momento de “abandono de princípios e de técnicas consequentes, foi uma revolta contra o que era a Inteligência nacional” (ANDRADE, 1942, p.25).

Os fundamentos teóricos que circulavam nessas discussões eram aqueles vindos da Europa; o interesse pelo presentismo, o desejo de alcançar em diferentes expressões artísticas o efeito cinematográfico de luz e som atrelados ao movimento, as alterações na relação estabelecida entre o homem e o tempo na modernidade... Mas tudo bastante nosso. Wilson Martins concluiu que “Tais preocupações teóricas e tal atmosfera não poderiam encontrar em outro estilo que não o Expressionismo a sua forma natural de realização artística”

(MARTINS, 2002, p. 50). Vale notar que um estilo não é uma escola literária; de maneira que o Expressionismo em si não possui valores, nem segue a programas — trata-se de uma forma de utilizar a linguagem: “frases breves, incisivas, desprovidas de adjetivos, sacolejantes, munidas de pontos de exclamação; acrescente-se a intenção rítmica, os saltos, a falta de desenvolvimento, de justificação, a sucessão de proposições que, aparentemente calmas, têm a força de invectivas” (MARTINS, 2002, p. 51). Dessa maneira, “Os poemas deixam de ser estáticos e adquirem movimento: é a penetração da velocidade na criação poética” (MARTINS, 2002, p.51).

Mário de Andrade explica no *Prefácio Interessantíssimo* (1922):

Quem leciona História do Brasil obedecerá a uma ordem que, certo, não consiste em estudar a guerra do Paraguai antes do ilustre acaso de Pedro Álvares. Quem canta seu subconsciente seguirá a ordem imprevisível das comoções, das associações de imagens, dos contatos exteriores. Acontece que o tema às vezes descaminha (ANDRADE, ANO, p. 66-67).

O estilo estava, portanto, a favor de um pensamento norteador, mais modernista que carros e aviões. De fato, aparição de automóveis, cinemas e um mundo de símbolos das cidades modernas nos poemas do grupo modernista se justifica, portanto, no poder de expressão que a velocidade dessas imagens carrega:

Escrever arte moderna não significa jamais para mim representar a vida atual no que ela tem de exterior: automóveis, cinema, asfalto. Se estas palavras frequentam-me o livro não é porque pense com elas escrever o moderno, mas porque sendo meu livro moderno, elas têm nele sua razão de ser (ANDRADE, ANO, p. 74).

A ideia era fazer algo novo. A agitação culminou na Semana de Arte Moderna de 1922. É na Semana que o grupo largamente identificado como “futuristas” funda de fato o Modernismo — não como uma escola literária, e sim como um pensamento, uma atmosfera. O mais provável é que o idealizador da Semana tenha sido o pintor Di Cavalcanti (MARTINS, 2002, p. 73), cuja proposta foi reunir em um só grande evento o que havia de moderno na música, nas artes plásticas e na literatura brasileira. Durante a Semana, o público ouviu composições de Villa-Lobos e obras literárias que usavam o mínimo do que tradicionalmente se acreditava essencial para a poesia. Nesse quesito, destacam-se os nomes de Oswald de Andrade, Mário de Andrade e Manuel Bandeira. São bem conhecidas as vaias que algumas das obras expostas e artistas que se propuseram a expô-las levaram do público; ainda assim, não havia volta: a expansão do que se entende por arte não obrigatoriamente altera o olhar de uma sociedade sobre suas manifestações, mas o questiona com força suficiente para cansá-lo.

Acontece, então, que

ao mesmo tempo coroamento lógico dessa arrancada gloriosamente vivida (desculpem, mas, éramos gloriosos de antemão...), a Semana de Arte Moderna dava um primeiro golpe na pureza no nosso aristocracismo espiritual. Consagrado o movimento pela aristocracia paulista, se ainda sofreríamos algum tempo ataques por vezes cruéis, a nobreza regional nos dava mão forte e... nos dissolvia nos favores da vida (ANDRADE, 1942, p.33)

O que era inevitável: os excessos daquele grupo eram antes de tudo um sinal de seu declínio — se não artístico, social. A gula nasce do medo da privação, e aqueles eram artistas que em alguns anos reconheceriam sua necessidade de engolir tudo, toda cultura que lhes apetecesse. Uma vez que

não tinha nenhuma realidade vital, como certos reais de agora, a nobreza paulista só podia transmitir sua gratuidade. Principiou-se o movimento dos salões. E vivemos uns oito anos, até perto de 1930, na maior orgia intelectual que a história artística do país registra” (ANDRADE, 1942, p.34).

Wilson Martins considerou Oswald de Andrade o representante do período mais extravagante do Modernismo (posto condizente com sua figura, da qual falaremos mais adiante), deixando a Mário de Andrade a responsabilidade pela verdadeira transição do Futurismo para o Modernismo — em outras palavras, de estabelecimento do Modernismo brasileiro. Isso se deu primeiramente através de uma forte negação ao Futurismo originário daquelas novidades. Foi essa posição que marcou a primeira grande divergência entre os modernistas: pois se

para Mário de Andrade como para os escritores e artistas que lhe estavam mais chegados, o movimento de revolução sempre foi modernista, e jamais futurista; o contrário talvez seja verdadeiro de Oswald de Andrade e, assim, os dois Andrades marcariam as duas tendências divergentes da escola (MARTINS, 2002, p. 90).

Além dessa, apenas inicial, pois mesmo Oswald diferenciaria posteriormente o Futurismo do Modernismo, haviam outras divergências. Chegaria o tempo, como é inevitável, em que Mário diria:

Ora o nosso individualismo entorpecente se desperdiçava no mais desprezível dos lemas modernistas, “Não há escolas!”, e isso terá por certo prejudicado muito a eficiência criadora do movimento. E se não prejudicou a sua ação espiritual sobre o país, é porque o espírito paira sempre acima dos preceitos como das próprias ideias... (ANDRADE, 1942, p. 47).

Mas em 1925, quando é publicado seu *A escrava que não é Isaura*, ele e outros modernistas se punham firmemente contra os “ismos”: negava-se a existência de uma escola,

de um programa único, e dessa forma criaram vários programas, diversas variantes da escola. Para eles, o que existia era “um grupo de amigos, independentes, cada qual com suas idéias próprias e ciosos de suas tendências naturais. Livre a cada um de seguir a estrada que escolher” (ANDRADE, ANO, p. 231).

Considera-se o ano de 1924 decisivo para o grupo modernista, uma vez que é por volta dele que essas divergências se estabelecem. Há o grupo do “Pau-Brasil”, que segue Oswald de Andrade em sua busca pelo primitivismo (também tratado com mais detalhe adiante); de outro lado, Plínio Salgado, junto a Cassiano Ricardo, Menotti del Picchia e Mota Filho, inaugura o “verde-amarelismo”: esse grupo acreditava que o primitivismo proposto por Oswald era um tanto falso, afrancesado demais, mais internacional que nacional. O grupo do verde-amarelismo estaria posteriormente ligado ao Integralismo (o chamado fascismo à brasileira), o que em 1925 ainda não estava em discussão, mas que não deixa de vir à mente em uma análise posterior. Pascoal Farinaccio descreve sua filosofia como “simultaneamente tradicionalista, sentimental e reacionária, com sua aposta numa renovação nacional em consonância com as instituições conservadoras” (FARINACCIO, 2001, p. 115). Ainda disse mais:

exibiam repúdio pela sugestão oswaldiana de reaproveitamento do espírito combativo do mau selvagem. Interessava-lhes antes o exemplo do índio tupi, que teria sabido socializar-se com os portugueses e por isso resistir e eternizar-se, ao contrário do índio tapuia, mau e preconceituoso selvagem, aniquilado, solitário, numa luta inútil na selva (FARINACCIO, 2001, p. 115).

E então, em 1928, circula a Revista de Antropofagia, “golpe supremo” de Oswald de Andrade, seu “último limite na volta à floresta” (MARTINS, 2002, p. 106). Sua proposta era que a arte engolisse tudo que lhe interessava: estilos, escolas, tecnologias internacionais seriam nacionais se assim quisesse o artista — o outro era nosso. O cenário era guloso, agitado, instigante, mas havia também a realidade política que reivindicava seu lugar:

Mil novecentos e trinta... Tudo estourava, políticas, famílias, casais de artistas, estéticas, amizades profundas. O sentido destrutivo e festeiro do movimento modernista já não tinha mais razão-de-ser, cumprido o seu destino legítimo. Nas ruas, o povo amotinado gritava — Getúlio!Getúlio!...” (ANDRADE, 1942, p.43-44).

Assim termina o período modernista, curto e tumultuado, como são as coisas na infância. Mais tarde, o movimento (pois fez-se dele uma escola) passou a ser reconhecido como fundador da literatura brasileira do restante do século XX para cá. Em retrospectiva, o Modernismo pode ser considerado como “*uma escola de obras falhadas*” (MARTINS, 2002,

p.52), mas a característica não é um demérito. Wilson Martins escreveu que mais importante que as obras modernistas, é sua importância literária. Para ele, a contribuição mais significativa do movimento modernista é a “sensação de liberdade que instaurou definitivamente na literatura brasileira; mais tarde, mesmo as obras pouco modernistas ou antimodernistas, só foram possíveis porque se beneficiaram dessa atmosfera” (*Idem*, p.53). A seguir, nos aprofundaremos mais na sua figura talvez mais escandalosa, Oswald de Andrade.

2.1 Um teórico do primitivismo¹

Existem figuras que impõem sua presença sobre tudo que se propõem a fazer. E que prazer não causa acompanhar os escândalos e excessos de quem se recusa a trabalhar em silêncio no escuro, de quem tem prazer em chocar? Oswald de Andrade parece ter sido um exemplo espalhafatoso desse tipo de figura, consolidando-se, na sociedade paulista dos anos 1920, como “Uma presença enorme, catalizadora, barulhenta, remexedora por excelência”, cuja “ação literária superava o escritor e que esta ação havia sido sobretudo de presença” (CANDIDO, 1977, p. 46).

Se podemos dizer que, em sua poesia, Mário de Andrade é o intelectual do Modernismo, talvez a figura mais consciente dos caminhos do movimento, Oswald pode ser considerado o artista inventivo do grupo. Resgatando as ideias de Peter Gay, a obra de Mário representa a subjetividade característica da arte modernista, enquanto que a de Oswald, concretiza o culto à heresia. É esse gosto pelo desrespeito, pela quebra das normas literárias, que permite a Oswald atravessar toda sua obra, entre manifestos, poesia, teatro e, em seu ponto máximo, seus romances, pelo humor, como veremos adiante.

Nos primeiros anos do Modernismo no Brasil, Oswald é “o líder do grupo, ‘o Arauto da Semana de Arte Moderna’, como chamou Mário da Silva Brito” (FONSECA, 1982, p. 10). 50 anos depois de toda a agitação do período precedente ao evento, Antonio Candido afirmaria, referindo-se a Oswald:

Seu entusiasmo iconoclasta valeu como poucos para desabafar a literatura brasileira de uma série de anteparos e ilusões; sua crítica irreverente foi arma fecunda de derrubada; como agitador a sua importância foi primordial (CANDIDO, 1977, p. 46).

¹ Termo utilizado por Antonio Candido em sua *Digressão Sentimental Sobre Oswald de Andrade*: “a Escada possui, todavia, o episódio da ilha, extraordinariamente belo, onde vemos as qualidades de poesia e de expansão do eu que fizeram de Oswald de Andrade, na fase porventura mais significativa de sua carreira, um teórico do primitivismo” (CANDIDO, 1977, p.40).

Oswald escreveu artigos criticando das maneiras mais absurdas autores consagrados — Castro Alves tornou-se “o batateiro épico da língua”, lembra Maria Augusta da Fonseca (1982, p. 12) — e especialmente os poetas parnasianos. São organizados banquetes e reuniões para se discutir a nova forma de fazer arte e o grupo dos modernistas só faz crescer. Em meio aos esforços de renovação literária, a figura de Oswald toma conta da cena: seus hábitos boêmios, o cadillac verde que usa para passear pela cidade, seus inúmeros casos amorosos, as roupas extravagantes e o sarcasmo feroz espantam os conservadores e agitam os mais rebeldes.

Muitas lendas são criadas a seu respeito,

Mas esse Oswald lendário e anedótico tem razão de ser: a sua elaboração pelo público manifesta o que o mundo burguês de uma cidade provinciana enxergava de perigoso e negativo para os seus valores artísticos e sociais. Ele escandalizava pelo fato de existir, porque a sua personalidade excepcionalmente poderosa atulhava o meio com a simples presença (CANDIDO, 1977, p. 74).

No artigo *Oswald Viajante*, publicado em ocasião da morte do autor, Antonio Candido estabelece um paralelo entre seu gosto pelas viagens e pelo desconhecido com o estilo de “movimento constante” que empresta às suas obras:

rotação de palavras sobre elas mesmas; translação à volta da poesia, pela solda entre fantasia e realidade, graças a uma sintaxe admiravelmente livre e construtiva. Estilo de viajante, impaciente em face das empresas demoradas; grande criador quando conforma o tema às iluminações breves do que ele próprio chamou o seu ‘estilo telegráfico’ (CANDIDO, 1977, p.54-55).

Jorge Schwartz o qualificou como uma “personagem polêmica em todos os aspectos”, ao que atribuiu o fato de ser “matéria de discussão e revisão até hoje” (SCHWARTZ, 1983, p.153). Mesmo porque parece ter existido uma tentação entre os críticos contemporâneos a Oswald de analisar a obra a partir de seu autor.

Sabemos que nem sempre obras literárias são analisadas de acordo com o que se propõem a ser. É bastante recorrente na história da crítica literária, e até mesmo compreensível, que obras de vanguarda sejam escanteadas para anos depois serem resgatadas como obras-primas (ou mesmo esquecidas totalmente). A diferença entre a rejeição e a aceitação não está, muitas vezes, em outro fator senão a compreensão tardia das propostas de inovação artística de princípio inapreensíveis para os críticos com olhos já treinados em estilos literários bem definidos pelo tempo. Junte-se a isso a baixa circulação de obras como *Serafim Ponte Grande* e *Memórias Sentimentais de João Miramar*, apontada por Antonio Candido (CANDIDO, 1977).

Emprestando as palavras de Pascoal Farinaccio, destacamos que “o artista de vanguarda, além de artista, é teórico, empenhado em precisar o sistema cultural mais amplo em que sua obra se inscreve e atua” (FARINACCIO, 2001, p. 38). Caso não encontre uma crítica também imersa nos novos conceitos propostos nesse meio, toda obra produzida pelo artista de vanguarda será alvo de análises anacrônicas, ocupadas em observar o novo com os olhos do costume, com seu cansaço típico, que ao mesmo tempo procura repetições e rapidamente se enfada com elas — mas não responde à novidade em seu próprio jogo.

Assim ocorre que o trabalho de Oswald de Andrade (e, ao seu lado, de muitos outros autores modernistas brasileiros), tenha gerado dificuldades para a crítica literária especializada. Depois de se dedicar tão profundamente a obras realistas ou parnasianas, por mais cansado que estivesse dos valores antigos, como um crítico reagiria a algo como *Serafim Ponte Grande*, uma grande negação de todos os ideais estéticos e éticos de uma literatura anterior?

Por muitos desses fatores e ainda outros, Antonio Candido afirmou: “Oswald de Andrade é um problema literário” (CANDIDO, 1977, p. 35). E não se enganou totalmente quando disse em *Estouro e Libertação*, texto publicado inicialmente em 1944, imaginar que os críticos do futuro não seriam mais gentis que os críticos daquela época em relação às produções de Oswald — podemos mencionar a opinião severa de Alfredo Bosi (1970, p. 356), que muito embora considere ser “a partir de Oswald que se deve analisar criticamente o legado do Modernismo paulista”, define sua obra como “um leque de promessas realizadas pelo meio ou simplesmente irrealizadas” (*Idem*, p. 357).

A crítica de Bosi não parece considerar, no entanto, o poder das contradições oswaldianas, tanto na estrutura interna de obras como *Serafim Ponte Grande*, quanto no panorama geral de seu projeto literário. Maria Augusta Fonseca não nos deixa esquecer que “O movimento e o rompimento de amarras serão os fundamentos mais presentes na sua obra literária, no seu espírito crítico e na vida pública” (FONSECA, 1982, p. 15), e essa brusquidão deixa algumas pontas soltas, algumas ideias irrealizadas — talvez não por acidente, mas por cumprimento de uma promessa de rebeldia e choque. É verdade que “Oswald levou às últimas consequências seu projeto”, mas porque sabia “que só a demolição mais radical conseguiria despressurizar o domínio elitista da língua, da literatura, da cultura no Brasil, forjadas em modelos obsoletos” (FONSECA, 1982, p. 16).

A pergunta inicial era: até que ponto a estrutura de um poema pode ser reduzida sem que perca sua poeticidade? A proposta de Oswald de Andrade era radicalizar ao máximo sua poesia — no sentido de levá-la à sua raiz, ao seu caráter mínimo. A pergunta que nos obriga a

fazer é: quais são os limites da poesia? E também: é possível que eles nem mesmo existam? Ou talvez existam, mas possam ser expandidos infinitamente?

Por isso, Haroldo de Campos observou que a poesia oswaldiana “afeta, na raiz, aquela consciência prática, real, que é a linguagem” (CAMPOS, 1974, p. 10), atitude combativa diante de

um Brasil trabalhado pelos ‘mitos do bem dizer’ (Mário da Silva Brito), no qual imperava o ‘patriotismo ornamental’ (Antônio Cândido), da retórica tribunícia, contraparte de um regime oligárquico-patriarcal, que persiste República adentro (CAMPOS, 1974, p. 10).

O experimento é conquistar o efeito poético com o mínimo possível. Jorge Schwartz observou na poesia oswaldiana “um cubismo despojado, dotado da qualidade que tanto entusiasmara Eisenstein no haicai: ‘a forma mais lacônica de poesia’” (SCHWARTZ, 1983, p.180). O “conteúdo” desses poemas é menos interessante que o experimento de que fazem parte, pois os vazios de elementos compreensíveis nos levam a questionar o que determina a aceitação e o reconhecimento de uma obra como artística. Tudo que não é dito, todo elemento canônico não utilizado nos poemas de Oswald abrem um espaço que só pode ser preenchido com questionamentos e propostas de significação. Levando isso em consideração, duas vertentes fundamentais compõem a poesia de Oswald:

a destrutiva, dessacralizante, e a construtiva, que rearticula os materiais preliminarmente desierarquizados. E ambas interligadas, permeáveis, como verso e reverso da mesma medalha, naquele atualíssimo horizonte do precário a que aludimos, onde perimem as certezas da estética clássica (CAMPOS, 1974, p.28).

São características observadas nos seus poemas-paródias (o “Canto de Regresso à Pátria” é um exemplo, reduzindo os sabiás da *Canção do Exílio*, de Gonçalves Dias, a passarinhos), e também nos usos de neologismos e experimentos com a língua portuguesa, presente em poemas “imantados pelo ‘erro criativo’” (CAMPOS, 1974, p. 29), atitude compreensivelmente autorizada em qualquer livro a que se dê o nome de “Primeiro caderno do aluno de poesia” (1927). Destrói-se, frequentemente com o uso do humor, para se construir algo totalmente novo, infantil em sua liberdade.

Haroldo de Campos (1974) comparou esse processo ao “ready made” de Marcel Duchamp. O artista se apropria de objetos já existentes e bastante funcionais, mas os utiliza de maneira inesperada, própria a ponto de tornar-se desrespeitosa com o propósito original do objeto, seja ele uma roda de bicicleta, um urinol ou, no caso de Oswald de Andrade, a linguagem.

Embora Oswald seja reconhecido como um dos grandes idealizadores da Semana de Arte Moderna, a São Paulo de 1924 não era a mesma de 1922. A essa altura, Mário de Andrade já era reconhecido como o grande nome do movimento e em um curto espaço de tempo, o cenário do modernismo brasileiro sofreu grandes mudanças, e novas vertentes do grupo foram inauguradas. A política tornava-se mais presente em todas as áreas, inclusive na literatura. Foi em 1924 que ocorreu a Revolta Tenentista; foi por volta dessa época que o grupo modernista começou a se dividir em suas diferentes propostas artísticas e ideológicas, como já mencionado, parte dele juntando-se a Oswald no projeto de Poesia Pau-Brasil.

De acordo com o *Manifesto Pau-Brasil*, a poesia é, para o grupo, “a contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos” (ANDRADE, 1970, p. 6); não está nos transportes metafísicos de outros poetas, mas na inocência do artista que inventa, que caminha pelo desconhecido. É um “trabalho contra o detalhe naturalista — pela *síntese*; contra a morbidez romântica — pelo *equilíbrio* geométrico e pelo acabamento técnico; contra a cópia, pela *invenção* e pela *surpresa*” (ANDRADE, 1970, p. 8)

O poeta desafia o erudito com o primitivo — mergulha o erudito, o “lado doutor” de citações e conhecimentos eternos, na barbaridade: “O Carnaval no Rio é o acontecimento religioso da raça. Pau-Brasil. Wagner submerge ante os cordões de Botafogo”. E que seja bárbaro, pois ao menos é “Bárbaro e nosso” (ANDRADE, 1970, p. 5).

O primitivismo não é resgatado por si próprio, por seu valor artístico; é, antes, interessante pelo choque que causa sua aparição na Europa e no Brasil. O interesse não é necessariamente na arte indígena ou de origem africana, mas em seu poder de destruição e decomposição do mundo culto europeu.

O bacharelismo, o gabinetismo e o academismo, as frases feitas de sabedoria nacional, a mania das citações, tudo isso serviria de matéria à poesia pau-brasil. que decompõe, humoristicamente, o arcabouço intelectual da sociedade brasileira, para retomar, através dele ou contra ele, no amálgama primitivo por esse arcabouço recalcado, a originalidade nativa e para fazer desta o ingrediente de uma arte nacional exportável (NUNES, 1990, p. 12).

Não se trata, portanto, de recuperar a cultura nativa como quem busca algo puro e exótico; nada é exótico: “O ideal do Manifesto da Poesia Pau-Brasil é conciliar a cultura nativa e a cultura intelectual renovada, a *floresta* com a *escola* num composto híbrido que ratificaria a miscigenação étnica do povo brasileiro” (NUNES, 1990, p. 13). Essa é a “fórmula com que o Manifesto quebra a aura exótica da cultura nativa” (NUNES, 1990, p. 13).

Seguem os anos de viagens pela Europa, ao lado de Tarsila do Amaral (namorada de Oswald na época): “Encontros com Léger, Cocteau, Satie. Nos teatros e cafés cruzam com os surrealistas, conhecem Blaise Cendrars” (FONSECA, 1982, p. 39), e depois viagens pelo Oriente Próximo. “Em meio disso, o casal compra quadros, porcelanas, móveis, vinhos. É o delírio do fausto. Tarsila vestida pelo famoso estilista Poiret. Ainda as exposições da artista, os amigos, visita a Picasso” (FONSECA, 1982, p. 40). É nessa atmosfera que Tarsila pinta o quadro que Oswald e Raul Bopp decidem chamar “Abaporu” — o homem que come. E desse quadro nasce ainda um novo movimento: o Antropófago.

Com ele, pretende-se pôr abaixo de uma só vez o bom selvagem e o doutor civilizado, aqueles que aceitam a catequese; “Nunca fomos catequizados. Vivemos através de um direito sonâmbulo. Fizemos Cristo nascer na Bahia. Ou em Belém do Pará” (ANDRADE, 1970, p. 14). A Antropofagia não se isola em um nacionalismo purista, livre dos universalismos, mas se recusa a emprestar o que se lhe oferece, a copiar o que recebe de fora. Antes, devora o que recebe, transforma em seu mesmo que seja para cuspir em seguida:

é o pensamento da devoração crítica do legado cultural universal, [...] mas segundo o ponto de vista desabusado do “mau selvagem”, devorador de brancos, antropófago. Ele não envolve uma submissão (uma catequese), mas uma transculturação; melhor ainda, uma “transvaloração”: uma visão crítica da história como função negativa (no sentido de Nietzsche), capaz tanto de apropriação como de expropriação, desierarquização, desconstrução. Todo passado que nos é “outro” merece ser negado. Vale dizer: merece ser comido, devorado (CAMPOS, 1992, p. 234-235).

As ideias antropofágicas não são expostas sem humor e polêmica, elemento mais característico de Oswald: “Usando-a pelo seu poder de choque, esse Manifesto lança a palavra ‘antropofagia’ como pedra de escândalo para ferir a imaginação do leitor com a lembrança desagradável do canibalismo” (NUNES, 1990, p. 15). Propõe-se a Revolução Caraíba, a qual seria maior que a Revolução Francesa. O *Manifesto Antropofágico*, ligado intimamente ao Manifesto Pau-Brasil, foi ainda mais político que seu antecessor, mais direto em seus ataques, mais claro em suas proposições e mais debochado.

Seu trabalho, no entanto, foi além da poesia, por mais que seja especialmente através dela o seu reconhecimento. Como dramaturgo, Oswald foi autor de *O Homem e o Cavalo* (1934), *O Rei da Vela* (1937) e *A Morta* (1937), entre outras, algumas escritas em língua francesa. Mas é nas três mencionadas, apelidadas pelo crítico literário Sábato Magaldi de “Trilogia da Devoração”, que Oswald leva adiante paródias de valores sociais caros aos tradicionalistas brasileiros, trazendo sempre à tona relações de classe conturbadas. O que podemos observar no teatro de Oswald “é uma problematização de uma dada realidade,

apontando para formação de princípios estéticos e ideológicos que se referem a escolhas do escritor e dramaturgo na sociedade” (LEITES, 2011, p. 301) — proposta bastante inovadora para a época. De acordo com Sábato Magaldi, na década de 1930, “Dominaram nossas encenações de comédias de costumes costuradas ao gosto do público” (MAGALDI, 2004, p. 2), restando pouco espaço para as obras que se propunham modernas e políticas. Estando, portanto, a radicalidade presente também em suas peças, não espanta o fato de *O Rei da Vela* só haver sido encenada em 1967. Em sua análise da dramaturgia de Oswald, Magaldi afirma: “O território de Oswald é o da crise, mais consentâneo com sua índole religiosa, sempre em busca do absoluto. As brincadeiras testemunham já a irreverência, que seria uma de suas armas terríveis” (*Idem*, p. 30).

O trabalho de Oswald como romancista concretiza sua radicalidade. O trabalho realizado em duas obras, *Memórias Sentimentais de João Miramar* e *Serafim Ponte Grande*, retomam todas as características infantis, disruptivas, primitivistas e humorísticas propostas pela poesia, pela dramaturgia e por seus manifestos. Antonio Candido divide os romances de Oswald em 3 fases: “a Trilogia do exílio, o par Miramar-Serafim e Marco zero” (CANDIDO, 1977, p. 40). Essas não são fases cronológicas, não constituem momentos bem definidos no tempo; a divisão de Candido baseia-se em estilos distintos explorados por Oswald que encontram ressonância em mais de uma obra de seu projeto literário.

Na Trilogia do Exílio — composta por *Os Condenados* (1922), *A Estrela de Absinto* (1927) e *A Escada Vermelha* (1934) —, Antonio Candido reconhece uma preocupação particular de Oswald com a forma, mas também uma falta de complexidade em suas personagens, divididas sempre entre o bem e o mal (característica que atribui à influência católica reconhecida por Oswald no prefácio de *Serafim Ponte Grande*: “Acoroçado por expectativas, aplausos e quireras capitalistas, o meu ser literário atolou diversas vezes na trincheira social reacionária. Logicamente tinha que ficar católico” (ANDRADE, 1972, p. 136)). É apenas em *A Escada Vermelha* que Candido finalmente reconhece a maior qualidade literária do autor: uma linguagem notavelmente poética — menos pomposa, ainda que mais fantasiosa —, além da superação do problema simplista do bem e do mal.

O veredito, no entanto, é um elogio aos futuros experimentos: para Candido, a trilogia “é uma tentativa falha de romance, revelando aliás um Oswald de Andrade diferente da lenda, — profundamente sério, não raro comovido, roçando, por inabilidade, no ridículo de um patético verboso e falso” (CANDIDO, 1977, p.42), mas que revela, em meio ao patético, “uma personalidade forte, uma vitalidade romanesca” (CANDIDO, 1977, p. 42) que se revelará, mais adiante, em seu uso mais radical da poesia e do humor.

As publicações referentes à trilogia foram intercaladas pelas das *Memórias Sentimentais de João Miramar* (1924) e de *Serafim Ponte Grande* (1933), estabelecendo um contraste que leva Antonio Candido a supor que Oswald desejasse respeitar suas próprias contradições ao escolher não abandonar o tradicionalismo da Trilogia nem a rebeldia conquistada após a Semana de Arte Moderna de 1922.

São essas duas obras que figuram na opinião de muitos como as de maior interesse de Oswald, período de total negação aos valores burgueses expressos tanto na literatura quanto na sociedade. A experimentação formal, com uma mistura de gêneros textuais sem fim e brincadeiras com a língua, além da crítica expressa contra a vida estéril da burguesia levam Maria Augusta Fonseca a coroar as *Memórias Sentimentais de João Miramar* como “o grande salto inovador, a primeira água do grupo de 1922 que rompe as comportas” (1982, p. 20). Haroldo de Campos famosamente chamou *Serafim Ponte Grande* de “romance-invenção”, tratando-o como uma continuidade dos esforços de expansão ou mesmo destruição dos limites entre poesia e prosa observados nas *Memórias Sentimentais de João Miramar*. Vale notar que nem todos os autores interessados no trabalho de Oswald como romancista dão muita importância para sua crítica à burguesia; Haroldo de Campos mal menciona essa característica dos textos oswaldianos. O fato é que todo elemento da obra de Oswald, mesmo os discursivos e críticos, por mais sociais que sejam, devem sua força à sua expressão formal. Portanto, é menos significativa sua crítica à burguesia do que a maneira como essa crítica é levada adiante, pela inovação literária, pelo desrespeito humorístico.

Antonio Candido descreve *Miramar* como “um dos maiores livros da nossa literatura” (CANDIDO, 1977, p. 43), no qual acredita encontrar uma fusão entre prosa e poesia não repetida por Oswald em nenhuma outra obra — nem mesmo em *Serafim*, embora considere esse livro o “acontecimento mais sensacional de sua carreira de ficcionista” (CANDIDO, 1977, p. 44). Pois se em 1944 Candido considerou *Serafim Ponte Grande* um livro “falho e talvez algo fácil sob muitos aspectos”, não negou que aquele fosse o ponto de maior ruptura de Oswald com a burguesia, de total fuga do parnasianismo tão presente na literatura brasileira.

Foi diferente a recepção de Alfredo Bosi, que não escondeu suas reservas em relação à obra oswaldiana, e chegou a criticar a presença de estereótipos em *Serafim Ponte Grande* (1933):

Pena é que, na esteira do “primitivo”, o escritor haja reiterado tantos estereótipos do caráter nacional [...]: a “luxúria”, a “avidez” e a “preguiça” com que nos viram os colonizadores do século XVI e as teorias

colonialistas do século XIX, e que estarão presentes em “Serafim Ponte Grande”, retrato do antropófago civilizado que atuou como mito exemplar no pensamento de Oswald até suas últimas produções (BOSI, 1970, p. 359).

À crítica, cabe a resposta de Farinaccio: “a crítica realizada por Bosi, no caso, padece de um superficialismo que, a par de promover uma compreensão substancialmente denotativa do texto oswaldiano, não cogita a sua dimensão transgressora com relação aos seus sistemas de referência principais” (FARINACCIO, 2011, p. 44).

Não à toa Haroldo de Campos compara *Serafim* a *Tristram Shandy*, de Sterne: “é um livro que, desde logo, põe em discussão a sua estrutura” (ANDRADE, 1972, p. 112), partindo dessa proposta a primitividade das personagens. A fragmentação e incompletude de ideias e caracterização atingidas por Oswald não são, na visão de Haroldo de Campos, um defeito de sua obra, uma vez que “justamente através da síncope técnica e do inacabamento dela resultante é que a construção ficava manifesta, é que a carpintaria do romance tradicional, como ‘prióm’, como procedimento, era posta a descoberto” (ANDRADE, 1972, p. 114).

Em 1944, Candido acreditava que as *Memórias Sentimentais de João Miramar* e *Serafim Ponte Grande* não fossem suficientes para fazer jus à importância que Oswald assumia para o movimento modernista. Esperava, como muitos críticos, que após o estouro combativo dessas duas obras, viesse uma outra, dessa vez “definitiva, amadurecimento de tudo o que nelas duas, obras de combate e exemplo, não passava de inovação e ataque” (CANDIDO, 1977, p. 46). Foi tão diferente o caso quando, em 1970, escreveu sua *Digressão Sentimental sobre Oswald de Andrade*:

Pelo fato de, em 1943, Oswald estar vivo e em plena forma; sobretudo pelo fato de anunciar que ia publicar a obra máxima, todos admitiam que a sua produção era mesmo algo incompleto, necessitando maior justificativa. A ninguém ocorria que já tivesse feito o suficiente para não haver mais necessidade de obras novas como condição do seu lugar na literatura (CANDIDO, 1977, p. 62)

Distanciado pelo tempo, o crítico assume a defesa das *Memórias Sentimentais* e de *Serafim Ponte Grande* como obras máximas do trabalho de Oswald enquanto romancista, observando nas duas a “transposição ótima dos elementos favoráveis, contendo a experiência pessoal e o humorismo” (CANDIDO, 1977, p. 80). O impacto negativo que a publicação de *Marco Zero* provocou naquela época se empalidece hoje diante do valor de revolução atribuído à dupla Miramar-Serafim, tão conectada à sua poesia e aos ideais defendidos nos manifestos elaborados por Oswald.

Produziu-se, nos anos 1920, o que só a extravagância ideológica e material pode produzir. Com a quebra da bolsa de valores de 1930, a classe alta brasileira perde muito do

seu dinheiro e prestígio, sendo Oswald um dos afetados. Chega-se ao fim dos passeios no cadillac, das viagens pela Europa, dos banquetes oferecidos para discussões literárias. É nessa época que conhece Pagu, com quem casa depois de separar-se de Tarsila do Amaral e que inicia uma fase de aspirações revolucionárias mais políticas, filiando-se ao Partido Comunista. É também dessa época o término de sua amizade com Mário de Andrade, nunca totalmente explicado ou superado. Oswald ainda publica o antropofágico *Serafim Ponte Grande* em 1933, mas depois disso o cenário da literatura brasileira já é outro.

3 O humor e o pensamento moderno

Que Oswald de Andrade usasse do humor em sua postura e em suas obras, é compreensível. Na arte, talvez a atitude que melhor expresse o sentimento do moderno seja a humorística. Existe nela uma necessidade de desrespeito ao real e de ruptura característica à toda arte vanguardista. Em *O Humorismo*, Pirandello afirmou que “Toda a arte humorística [...] tem sido sempre e continua sendo arte de exceção” (PIRANDELLO, 2009, p.58); foram exceções Dom Quixote, Tristram Shandy, Brás Cubas e Serafim Ponte Grande — de uma forma ou de outra, colocaram à prova valores morais, sociais e estéticos aparentemente inabaláveis, ainda que frágeis diante do riso.

São personagens e obras que introduziram modernidades, e cujo ponto de conexão mais forte é o humor. Nasce dele a capacidade também compartilhada de nos lembrarem que não existem limites nem acordos fortes o suficiente entre nós que o riso não possa contestar: nossos valores nos sustentam, nos tornam parte de uma sociedade e de uma vida comum, mas são bases muito frágeis para o pensamento humano; parece estar em nossa natureza o desejo pela comodidade e o impulso da anarquia.

Centenas de obras representantes de diversas áreas do conhecimento se propuseram a analisar as causas e os efeitos do humor. Neste capítulo, apresentaremos de início um panorama mais amplo desses trabalhos. Considerando, no entanto, que nosso objetivo é analisar o papel literário do humor na obra modernista *Serafim Ponte Grande*, optamos por destacar as teorias de Freud desenvolvidas em *O Humor*, devido à inegável influência do estudo psicanalítico sobre o pensamento moderno a partir do século XX; e também as de Giuseppe Pirandello, presentes em seu texto *O Humorismo*, cuja grande contribuição é diferenciar o conceito de “humor” de outros fundamentais, como “ironia” e “chiste”.

Verena Alberti, em seu livro *O riso e o risível na história do pensamento* (2002), considerou que como objeto de interesse filosófico, o riso “partilha, com entidades como o jogo, a arte, o inconsciente etc., o espaço do indizível, do impensado, necessário para que o pensamento sério se desprenda de seus limites” (ALBERTI, 2002, p. 11). Disso decorre que o riso muitas vezes se estabeleça como “carro-chefe de um movimento de redenção do pensamento” (ALBERTI, 2002, p. 11).

Lidamos mais uma vez com limites: quanto no mundo, em seus eventos, nossos comportamentos e sentimentos, segue os princípios da razão e da moral? Quanto é

compreensível para o pensamento lógico? Viver uma realidade racional pressupõe a renúncia de uma outra realidade, presente entre nós, mas inexplicável. Chamamos o incompreensível de “impossível”, palavra de barreira eventualmente derrubada a favor da expansão das possibilidades humanas — seja por meio do conhecimento ou da rebeldia. Por exemplo: pareciam impossíveis para o leitor de poesia no século XVIII as liberdades que os modernistas tomavam no século XX. Com isso não quero sugerir que a arte se justifique pelo meio onde é produzida, mas que cada momento histórico apresenta ao artista um mundo de possibilidades e impossibilidades bastante específico, no qual as inovações artísticas dependem da inconformidade do artista ao seu meio.

Georges Bataille escreveu bastante a respeito do domínio do “impossível” na vida humana. Falou dos maiores impossíveis que conhecemos: a crueldade, a morte — coisas que não compreendemos, espécies de negação da vida como nos parece que ela deveria ser. A atitude de aceitar o inexplicável, de encarar a morte como a vida, de igualar o impossível ao possível, é uma que Bataille considera de caráter “espiritual”, defendendo ser espiritual “aquilo que deriva do êxtase, do sacrifício religioso (do sagrado), da tragédia, da poesia, do riso — ou da angústia” (BATAILLE, 2017, p. 306). Destacamos, para o estudo do humor, a importância de reconhecermos o riso como parte do mesmo universo que o poético e o trágico. Mas também destacamos o uso da palavra “sagrado” para se referir a esse universo.

Bataille cita a frase de Zaratustra: “Ver as naturezas trágicas soçobram e *poder rir disso*, apesar da profunda compreensão, da emoção e da simpatia que sentimos, isso é divino”. Mais uma vez, o humor é apresentado em sua aura de elevação, de superioridade. No entanto, aqui, não basta igualar o impossível ao possível, mas observá-los à distância, com uma indiferença simpática pelo que existe de bom e mau, de apreensível e insondável. É com uma postura superior e, mais uma vez, de simpatia pela condição humana, que rimos de nossas fraquezas. De forma que “Rindo do impossível que me atinge, rindo por me ver soçobrar, sou um deus, que zomba do possível que ele é” (BATAILLE, 2017, p. 308).

É esse universo quase impalpável que o humor permite existir diante de nossos olhos quando reduz a importância das coisas lógicas, nos permitindo rir delas. É, portanto, frequentemente como um elemento desestruturante que o humor aparece na história do pensamento ocidental — por isso a habilidade de abrir espaço para o novo. Comentando a respeito da obra de Joachim Ritter, *Sobre o Riso*, Verena Alberti escreveu:

O riso está diretamente ligado aos caminhos seguidos pelo homem para encontrar e explicar o mundo: ele tem a faculdade de nos fazer reconhecer, ver e apreender a realidade que a razão séria não atinge. Além disso — o

que é fundamental —, o riso e o cômico tornam-se o lugar de onde o filósofo pode fazer brilhar o infinito da existência, que foi banido pela ratio como marginal e ridículo (ALBERTI, 2002, p. 12).

A partir da abertura provocada pelo riso, o filósofo se vê pronto para explorar o universo o mais livremente possível, distante de qualquer paralisia provocada pelo respeito — atitude compartilhada pelo artista de vanguarda.

Outros autores contribuíram para conferir ao riso seu valor de “‘lugar-chave’ no esforço filosófico de alcançar o ‘impensável’” (ALBERTI, 2002, p. 16). Verena Alberti menciona a experiência de Foucault lendo em um texto trechos de uma enciclopédia chinesa incompreensíveis para seu pensamento a uma imensa distância cultural e linguística; esse distanciamento tornou a enciclopédia absurda para Foucault: “A taxionomia inusitada, ‘o charme exótico de um outro pensamento’ e ‘limite do nosso’, diz Foucault, impedia qualquer tipo de apreensão” (ALBERTI, 2002, p. 16). Não havendo pontos de conexão entre as enciclopédias conhecidas anteriormente por ele e a que encontrava naquele momento,

‘Aquilo’ — aquele algo impensável, indizível, não-nomeável — o fez rir longamente e lhe causou mal-estar pela impossibilidade de encontrar um lugar-comum e pela ausência da sintaxe que mantém juntas as palavras e as coisas. Como nos afásicos, diz Foucault, o texto de Borges fez com que sentisse o incômodo de ter perdido o ‘comum’ do lugar e do nome (ALBERTI, 2002, p. 16).

De repente, a forma ocidental de usar o pensamento e a linguagem não servem de muita coisa, não ajudam a compreender, parecem menores do que pareciam quando Foucault poderia usá-los para acessar qualquer texto. A diminuição do que parecia seguro e de importância inquestionável provoca, então, o riso.

Mas é ao trabalho de Freud sobre o humor que Verena Alberti dá o título de uma verdadeira “teoria do riso” (ALBERTI, 2002, p. 17). A tentativa de Freud foi atribuir ao riso “razões psíquicas: é a expressão de um prazer original reencontrado, ao qual tivemos de renunciar quando a razão nos impôs o sentido” (ALBERTI, 2002, p. 19). Dessa forma, o riso segue “vinculado a um ‘não-lugar’ do pensamento, mas a um ‘não-lugar’ passível de explicação no sistema teórico de Freud” (ALBERTI, 2002, p. 19). Falaremos mais dessas teorias no tópico a seguir.

Em *O Humor*, artigo escrito no ano de 1927, Freud estabelece que o prazer decorrente do humor se deve a uma “economia de energia”, que funciona da seguinte forma: é criada uma expectativa em torno de um evento grave — talvez a expectativa de uma atitude digna de dois noivos diante do altar. Se, por exemplo, a noiva se engana com seus votos, ou o noivo

derruba as alianças, a energia de tensão acumulada graças à seriedade exigida pelo momento encontra um ponto de escape na comicidade da situação, e por esse novo canal escapa o riso.

Outro exemplo é o que se passa com o leitor que, preparado para encontrar assuntos sérios tornados ainda mais graves pela poesia da literatura, encontra em obras como *Serafim Ponte Grande* a poesia em favor da desmoralização do que é sóbrio e respeitável. Nesse caso, o leitor vê Serafim (como personagem e como obra)

numa situação que o leva a esperar que ele produza os sinais de um afeto, que fique zangado, se queixe, expresse sofrimento, fique assustado ou horrorizado ou, talvez, até mesmo desesperado; e o assistente ou ouvinte está preparado para acompanhar sua direção e evocar os mesmos impulsos emocionais em si mesmo. Contudo, essa expectativa emocional é desapontada; a outra pessoa não expressa afeto, mas faz uma pilhéria. O gasto de sentimento, que é assim economizado, se transforma em prazer humorístico no ouvinte (FREUD, 1996, p. 99-100).

Freud também pontua algumas características do humor: além da liberdade que permite experimentar, devido ao desrespeito essencial de que falamos, “possui também qualquer coisa de grandeza e elevação, que faltam às outras duas maneiras de obter prazer da atividade intelectual” (FREUD, 1996, p. 100) — o chiste e o cômico. Não é a primeira vez neste texto que se fala do status de elevação do humor, mas Freud acrescenta à observação uma motivação de ordem psíquica: a grandeza do humor estaria no “triumfo do narcisismo, na afirmação vitoriosa da invulnerabilidade do ego” (FREUD, 1996, p. 100) que acreditava encontrar em suas manifestações.

Aqui, é necessário um aprofundamento maior em certos conceitos freudianos: existe também na natureza psíquica humana o apreensível e o inapreensível — o consciente e o inconsciente. No artigo *O Ego e o ID*, de 1923, Freud explica que o pensamento humano nem sempre é consciente; pelo contrário, a consciência é transitória:

uma idéia que é consciente agora não o é mais um momento depois, embora assim possa tornar-se novamente, em certas condições que são facilmente ocasionadas. No intervalo, a idéia foi... Não sabemos o quê. Podemos dizer que esteve latente, e, por isso, queremos dizer que era capaz de tornar-se consciente a qualquer momento. Ora, se dissermos que era inconsciente, estaremos também dando uma descrição correta dela. Aqui ‘inconsciente’ coincide com ‘latente e capaz de tornar-se consciente’ (FREUD, 1996, p. 10).

Essas ações psíquicas inconscientes não são menos poderosas e certamente não são menos responsáveis por nossas ações que as conscientes. Pelo contrário, “podem produzir na vida mental todos os efeitos que as idéias comuns produzem (inclusive certos efeitos que podem, por sua vez, tornar-se conscientes como idéias), embora eles próprios não se tornem

conscientes” (FREUD, 1996, p. 10). O inconsciente é um universo que se manifesta de alguma forma em algum momento, portanto. Se os elementos psíquicos inconscientes manifestam-se verbalmente, talvez por atos falhos, Freud os considera “pré-conscientes”. Caso não se tornem conscientes (Freud propõe como método para torná-las conscientes a psicanálise), esses pensamentos estarão em “repressão”. Qualquer coisa incompreensível em repressão até que uma ação o coloque à altura do compreensível: nada disso foge ao que já foi dito aqui em relação ao processo humorístico — o que não acontece sem razão.

De forma bastante literária, Freud criou o Ego, domínio do psíquico ao qual os pensamentos conscientes estão ligados:

o ego controla as abordagens à motilidade - isto é, à descarga de excitações para o mundo externo. Ele é a instância mental que supervisiona todos os seus próprios processos constituintes e que vai dormir à noite, embora ainda exerça a censura sobre os sonhos. Desse ego procedem também as repressões, por meio das quais procura-se excluir certas tendências da mente, não simplesmente da consciência, mas também de outras formas de capacidade e atividade (FREUD, 1996, p. 11).

Todas as percepções que recebemos do mundo exterior e também nossas reações ao que nos é apresentado (nossas sensações e nossos sentimentos), diz Freud, são do domínio mais “superficial” do Ego, são conscientes. No entanto, mais interiormente, outras movimentações psíquicas ocorrem: “Muito pouco se conhece sobre essas sensações e sentimentos; os que pertencem à série prazer-desprazer ainda podem ser considerados como os melhores exemplos deles” (FREUD, 1996, p. 14). Freud os julga “mais primordiais, mais elementares, do que as percepções que surgem externamente, e podem ocorrer mesmo quando a consciência se acha enevoada” (FREUD, 1996, p. 14). A esse outro domínio da mente, ao qual o inconsciente pertence, Freud dá o nome de “Id”. No que toca a relação entre o Ego e o Id, acontece que “aquilo que chamamos de nosso ego comporta-se essencialmente de modo passivo na vida e [...] nós somos ‘vividos’ por forças desconhecidas e incontroláveis” (FREUD, 1996, p. 15).

É também importante destacar que, nessa relação, “o ego procura aplicar a influência do mundo externo ao id e às tendências deste, e esforça-se por substituir o princípio de prazer, que reina irrestritamente no id, pelo princípio de realidade” (FREUD, 1996, p. 16). No mundo social, as paixões são censuradas pelo senso comum — o que significa dizer que no mundo psíquico, o Id é contido pelo ego, formado socialmente.

Mas e se conscientemente alguém se recusa a abrir mão do prazer, em detrimento do princípio da realidade, ou do senso comum, ou dos limites sociais, ou de como quer que se chame a barreira da lógica e do costume? O Ego que “se recusa a ser afligido pelas

provocações da realidade, a permitir que seja compelido a sofrer”, que “Insiste em que não pode ser afetado pelos traumas do mundo externo; demonstra, na verdade, que esses traumas para ele não passam de ocasiões para obter prazer” (FREUD, 1996, p. 100) — essa é a característica essencial do humor.

A grandeza do humor não parte, portanto, da aceitação de uma realidade livre de ilusões analisada logicamente. O personagem que, em um velório, conta uma piada, não produz humor se o faz a partir da consciência de que a morte é inevitável ou de que o fim de uma vida não afetará toda a realidade humana; para produzir humor, é preciso que esse personagem compreenda e sinta a perda como grave, mas ainda assim se recuse a sofrer. Nas palavras de Freud, “O humor não é resignado, mas rebelde. Significa não apenas o triunfo do ego, mas também o do princípio do prazer, que pode aqui afirmar-se contra a crueldade das circunstâncias reais” (FREUD, 1996, p. 100).

Luigi Pirandello, escritor e teórico dos séculos XIX e XX, também leva à discussão sobre o que é o humor sua concepção a respeito da consciência. Ele diz que durante o processo de criação artística, a consciência do artista se faz presente, mas “não ilumina todo o espírito; especialmente para o artista, ela não é uma luz distinta do pensamento, que permite à vontade atingir nela como que um tesouro de imagens e idéias”, pois “A consciência, em suma, não é uma potência criadora, porém o espelho interior em que o pensamento vai remirar-se; pode-se dizer antes que ela é o pensamento que vê a si mesmo, assistindo àquilo que este faz espontaneamente” (PIRANDELLO, 2009, p.146).

No caso do processo artístico humorístico, a reflexão ou consciência não deixa de ser como um espelho para o pensamento, mas um espelho

de água gelada, em que a chama do sentimento não se mira somente, mas mergulha e se apaga, o chiado da água é o riso que o humorista suscita; o valor que dela exala é a fantasia muitas vezes um pouco fumacenta da obra humorística” (PIRANDELLO, 2009, p.152).

O que se explica: para Pirandello, o humor não é apenas o que provoca o riso, nem qualquer tipo de riso. Porque, dessa forma, confundiríamos “a caricatura, a farsa, o grotesco com o humorismo” (PIRANDELLO, 2009, p.12), e também a ironia e o chiste. Mas o humor nasce a partir de um desapaixamento: o riso é resultado de um sentimento intenso que, mais uma vez, se apaga diante de uma reflexão, diante da consciência.

Alguns exemplos apresentados por Pirandello podem nos ajudar a compreender o que existe de particular no humor. O primeiro cenário é o seguinte: se encontramos uma senhora já idosa com os cabelos pintados em uma cor muito forte, uma maquiagem bastante

exagerada e toda de um tom artificial, podemos rir da sua aparência. Nesse cenário inicial, há uma situação cômica, não humorística, pois

Adivrto que aquela velha senhora é o contrário do que uma velha e respeitável senhora deveria ser. Assim posso à primeira vista e superficialmente, deter-me nessa impressão cômica. O cômico é precisamente um advertimento do contrário” (PIRANDELLO, 2009, p. 147).

Mas se levamos o caso adiante e refletimos sobre a cena, supondo, talvez, que a aparência artificial da mulher é resultado de um desejo desesperado de recuperar a juventude, por medo da velhice e da solidão, “já não posso mais rir disso como antes, porque precisamente a reflexão, trabalhando dentro de mim, me leva a ultrapassar aquela primeira advertência, ou antes, a entrar mais em seu interior” (PIRANDELLO, 2009, p. 147).

O humorismo possui, portanto, um lado comovente, que não extingue, mas esfria o riso provocado pelo cômico. De fato, “por seu processo íntimo, especioso e essencial, inevitavelmente *decompõe*, desordena, discorda” (PIRANDELLO, 2009, p. 72). É assim também com personagens literários, como Dom Quixote:

Coragem a toda prova, espírito nobilíssimo, flama de fé; mas essa coragem só lhe traz bastonadas; essa nobreza de espírito é uma loucura; aquela flama da fé é uma mísera estopa que ele se obstina em manter acesa, pobre balão mal feito e remendado, que não consegue pegar vento, que sonha lançar-se a pelejar com as nuvens, nas quais vê gigantes e monstros, e entrementes vai ao rés da terra tropeçando em todas as sarças, todos os espinhos e todos os galhos, que o dilaceram, miseravelmente (PIRANDELLO, 2009, p.126).

Assim ocorre também em nossa literatura, com Serafim Ponte Grande, como mostraremos mais adiante. Mas agora que distinguimos o humor do cômico, também precisamos distingui-lo da ironia.

De uma maneira geral, a ironia ocorre quando se diz o contrário do que se quer dizer; mais uma vez temos um jogo de contrastes, mas dessa vez no campo da retórica. A ironia é como uma zombaria: ocorreria se, na situação da idosa descrita acima, alguém dissesse “olhe, como ela está bem” ou “veja, que mulher jovem”. Dizemos o contrário do que realmente queremos que entendam, o que Pirandello considera

um fingimento que é absolutamente contrário à natureza do franco humorismo —. Implica, sim, essa figura retórica, uma contradição, mas fictícia, entre o que se diz e o que se pretende que seja compreendido. A contradição do humorismo nunca é, porém, fictícia, mas essencial, como veremos, e de natureza bem diversa (PIRANDELLO, 2018, p. 12-13).

A partir dessa distinção, reforçamos a honestidade essencial do humor, fruto da reflexão de um íntimo. A ironia pode fazer parte do humor, mas é só um pedaço, ainda sem a

sensibilidade do trágico presente em todo humorismo, sem a indulgência e simpatia perante as falhas e o ridículo humano. O humorismo provoca necessariamente

um sentimento do contrário nascido da reflexão sobre aqueles casos, sobre aqueles sentimentos, sobre aqueles homens, os quais provocam ao mesmo tempo o desdém, a contrariedade e a irrisão do humorista, que é tão sincero nesta contrariedade, nesta irrisão, neste desdém, quanto naquela indulgência, naquele compadecimento, naquela piedade.

Na literatura, Pirandello define o personagem de obras humorísticas como “aquele que se encontra no lugar daquele que se teria gostado de ter aqui” (PIRANDELLO, 2009, p. 162). Existem na vida e na literatura e na vida ideais de heróis, vilões, amantes... E quando o comportamento humano foge desses ideais, o humorista observa essas “perversões” com o riso superior mas simpático de quem reconhece essas falhas em todos nós.

O processo também tem suas consequências na estrutura do texto humorístico. Pirandello escreveu que frequentes digressões, interrupções e desestruturações são compreensíveis em obras humorísticas:

Esse descomedimento, essas digressões, essas variações já não derivam do bizarro arbítrio ou do capricho dos escritores, mas são precisamente a consequência necessária e inobviável da perturbação e da interrupção do movimento organizador das imagens por obra da reflexão ativa, que suscita uma associação por contrários: isto é, as imagens, em vez de associadas por similitude ou por contiguidade, se apresentam em contraste: cada imagem, cada grupo de imagens desperta e chama as contrárias, que naturalmente dividem o espírito, o qual, irrequieto, se obstina em encontrar ou estabelecer entre elas as relações mais impensadas (PIRANDELLO, 2009, p.153).

Não é possível deixar de resgatar, nesse ponto, os contrastes e as incongruências das obras modernistas, também justificadas pelas variações do pensamento humano e da reflexão sobre eles. Por consequência, encontramos tanto em obras modernistas quanto nas humorísticas material de grande interesse para estudo literário. São obras de complexidade estrutural e emocional, de desestabilização de valores e ideais. E sabemos que “É grande coisa, como se verifica, ter um ideal — religioso, como o de Manzoni; cavaleiresco, como o de Cervantes — para vê-lo depois reduzir-se pela reflexão em Dom Abbondio e em Dom Quixote!” (PIRANDELLO, 2009, p.163) — e em Serafim Ponte Grande!

4 O humor em *Serafim Ponte Grande*

Serafim Ponte Grande, “romance-invenção”² escrito por Oswald de Andrade na movimentada década de 1920 e publicado em 1933, é, na concepção de Haroldo de Campos, “uma dessas obras que põem em xeque a ideia tradicional de gênero e obra literária, para nos propor um novo conceito de livro e de leitura” (CAMPOS, 1972, p. 110). Desde seu prefácio até a última página, são o inusitado, o incomum e o paródico (e, portanto, humorístico) que compõem *Serafim*.

É justamente o uso do humor que sustenta a narrativa caótica de *Serafim Ponte Grande*: é essa a ideia base desta análise, que considera o humor como elemento capaz de conter a anarquia modernista e, mais particularmente, oswaldiana, em sua lógica. Aspectos sempre lembrados por críticos interessados na prosa de Oswald, como as elipses, a poeticidade do texto, os vazios de sentido, são todos elementos sem dúvida essenciais, mas que se justificam no humor. Sem ele, faltaria à obra oswaldiana um sentido de ser elíptica e poética, uma personalidade que a diferencia de outros cujo estilo segue um caminho semelhante. Acreditamos que o caráter modernista de *Serafim Ponte Grande* repousa antes de tudo na aplicação do humor como ferramenta formal.

Muito embora o uso do humor seja mencionado com frequência em estudos a respeito de *Serafim Ponte Grande*, de alguma forma, pouco ainda foi dito sobre esse elemento fundamental para a narrativa. Aqui vão alguns exemplos: em *Estouro e Libertação* (1944), primeiro texto teórico seriamente dedicado à obra de Oswald, Antonio Candido comenta que, em *Serafim*, “o autor se perde para se encontrar no seu elemento favorito: a sátira e a pilhéria”, e também: “Aqui, o esfuziante talento verbal do autor é canalizado para a ironia violenta, quase a luta, e o seu imagismo aproveitado como arma de extraordinário ridículo” (CANDIDO, 1977, p. 45) — únicas menções no texto a elementos relacionados ao humor na obra, como “ironia” e “pilhéria”; o assunto é resgatado, mais tarde, na *Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade* (publicada pela primeira vez em 1970): estabelecendo pontos de diferença entre a Trilogia do Exílio e a dupla Miramar-Serafim, Candido declara:

sempre que acertava o tom na craveira do sarcasmo, da ironia ou da sátira, é como se ligasse a corrente salvadora que comunica à sua escrita um frêmito diferente; quando desafina naquele tom, ou escreve a sério, a tensão baixa e,

² O termo foi utilizado por Haroldo de Campos em seu *Serafim: um grande não-livro*

a despeito dele usar os mesmos processos de composição, o texto parece sufocado pela herança da retórica decadentista (*Trilogia*) ou naturalista (*Marco Zero*) (CANDIDO, 1977, p. 80).

Nesse ponto, Antonio Candido reconhece a importância do humor para as obras mais significativas de Oswald, sem no entanto se estender no assunto. Kenneth Jackson também comenta o papel do riso em *Serafim*, declarando que Oswald construiu “um romance às avessas, um teatro do texto operado pela metáfora canibal, em que a comicidade e a carnavalização como elementos autoconscientes da escritura se realizam numa constante metamorfose do livro em progresso” (JACKSON, 1984, p. 10). O que Kenneth Jackson comenta, embora breve, não é de forma alguma um detalhe: o elemento mais característico de *Serafim*, a completa inconstância da sua forma, ocorre a favor do riso.

Essa estrutura disforme, que hoje nos parece interessante fonte de estudo, teve em sua época um impacto adicional; por muitos anos, *Serafim Ponte Grande* foi considerada uma obra marginal à literatura brasileira, o que vem mudando ao longo do tempo. Referindo-se ao tema, Pascoal Farinaccio sugere que façamos um esforço para reconstituir aquela época distante, de diferentes valores sociais e estéticos. A expectativa em torno de um escritor e sua obra eram tais que Oswald não poderia corresponder a elas, pois é fato que não era um “cantor sentimental de sua pátria” (FARINACCIO, 2001, p. 148).

Mesmo em textos posteriores, escritores como Carlos Drummond e Manuel Bandeira viram a obra de Oswald como um “sacrifício” necessário para a expansão das possibilidades literárias brasileiras, mas não a incluíram ao lado de outras consagradas pelo costume (FARINACCIO, 2001, p. 148-149). A exclusão não ocorre sem consequências: o primeiro estudo totalmente dedicado a *Serafim Ponte Grande* e sua fortuna crítica é o de Farinaccio, publicado em 2001. Segundo o autor, “Oswald é reconhecido por seus colegas como um certo modo de ausência, definido por sua indefinição radical: Oswald, não-escritor de não-livros!” (FARINACCIO, 2001, p. 150). E mesmo nesse texto, embora o mais completo, pouco é dito a respeito do humor. O tema é sempre mencionado, mas jamais aprofundado.

Nos parece que essa falta de aprofundamento do tema do humor no estudo da obra de Oswald de Andrade é um dos fatores que afetam negativamente a compreensão de sua importância no panorama modernista mundial e nacional. Pascoal Farinaccio atribui grande parte das dificuldades da crítica em análises a *Serafim Ponte Grande* ao estilo fragmentado do texto, essencial para o artista que reconhecia as novas formas de compreender o tempo na vida humana, como já dissemos anteriormente;

A escrita fragmentária nasce, portanto, do sentimento de que toda totalização reveste algum tipo de falseamento. Para evitá-lo, ela acaba sempre por remeter [...] ao caos, isto é, revela a obra não mais como um produto, mas como produção (não tanto como estrutura, antes estruturação) (FARINACCIO, 2001, p. 154).

Mas, afinal, o que é esse estilo fragmentado senão a consequência da reflexão humorística? Mais uma vez, reforçamos que, após dessacralizar o que quer que seja, o riso provoca a reflexão e, através dela, a consciência de um vazio. Dessacralizada a literatura de forma naturalista, resta a Oswald o infinito de formas literárias que só podem ser expressas em fragmentos, pois “A reflexão, ao assumir aquela atividade especial, vem perturbar, interromper o movimento espontâneo que organiza as idéias e as imagens de forma harmoniosa” (PIRANDELLO, 2009, p.153). Deriva do infinito de possibilidades, reconhecido pelo autor, a melancolia de sua obra: *Serafim Ponte Grande* pode ser compreendida como uma obra melancólica do ponto de vista formal, pois, como é característico do humor, não propões soluções para a inadequação das formas antigas à escrita moderna. O livro se realiza, portanto, em sua irrealização, contrariando opiniões mencionadas anteriormente, como a de Alfredo Bosi (1970), de que a incompletude da forma do romance o prejudicaria de alguma forma. Compreendemos, na verdade, o oposto: a incompletude das formas atesta a superioridade do romance diante da impossibilidade de formas passadas.

Em relação ao estilo fragmentário da obra, Haroldo de Campos, em seu artigo *Serafim: um grande não-livro*, analisou com detalhe as seções do livro, que se configuram em:

I - Recitativo
 II - Alpendre
 III - Folhinha Conjugal
 IV - Testamento de Um Legalista de Fraque
 V - No Elemento Sedativo
 VI - Cérebro, Coração e Pavio
 VII - O Meridiano de Greenwich
 VIII - Os Esplendores do Oriente
 IX - Fim de Serafim
 X - Errata
 XI - Os Antropófagos
 (CAMPOS, 1972,, p. 115).

Em cada seção, pelo menos um gênero literário é explorado e desrespeitado, e um novo Serafim Ponte Grande, o herói do não-livro, é apresentado. A extensão e complexidade das seções é, por isso, bastante variável, assim como seu compromisso de continuidade dentro do livro como um todo. A primeira seção, *Recitativo*, serve apenas para apresentar o

herói, ao estilo de uma rúbrica teatral; já em *Alpendre*, temos trechos cômicos de cartilhas (como o *Primeiro Contato de Serafim e a Malícia* (ANDRADE, 1972, p. 142): “A-e-i-o-u / Ba-Be-Bi-Bo-Bu / Ca-Ce-Ci-Co-Cu”) e tentativas um tanto falhas de poemas, tudo em uma escrita que parece infantil, qualidade característica do texto humorístico, de liberdade e crueldade infantil; a terceira seção, *Folhinha Conjugal*, se inicia com um texto dramático a respeito de um deslize romântico de Serafim que o leva a casar com Dona Lalá, e a partir desse momento, o texto toma as formas de um diário (bastante apropriado, se considerarmos que nesse momento, como marido, pai e funcionário, a vida de Serafim toma ares de rotina) — apaixonando-se, no entanto, por Dorotéia, uma dançarina, o texto de *Folhinha Conjugal* passa a ser uma imitação da prosa tradicional e das crônicas de sociedade da época. Haroldo de Campos resume a quarta seção, *Testamento de um legalista de fraque*, da seguinte forma:

além do retrospecto das peripécias de Serafim na cidade conflagrada, contém uma paráfrase de notícia político-jornalística (“Noticiário”); uma espécie de “objet trouvé” (um “Abaixo-assinado por alma de Benedito Carlindoga”); um “ensaio nirvanista” (“O Largo da Sé”), caricaturando os discursos sobre o óbvio de certa sublitteratura meditativo-filosofante; um “Computo” (que funciona como registro cenográfico, e cujas implicações veremos mais adiante); um “Intermezzo”, combinando teatro bufo e romance de folhetim (este anunciado pela pluralidade disjuntiva dos subtítulos: “Dinorá a todo cérebro ou seja A estranha mulher do Copacabana Palace ou seja A ex peitudinha do Hotel Fracaroli ou seja O mais belo amor de Casanova”) (CAMPOS, 1972, p. 117)

O mais interessante, em seu resumo, é observar como tanto gêneros considerados mais nobres quanto os mais populares são igualmente

convocadas por Oswald de Andrade, que assim, enquanto provoca o “estranhamento” do gênero romance, dissolvendo-lhe a categoricidade, o dessacraliza, utilizando o material “nobre” ou “artístico” — vejam-se certas passagens onde a intencionalidade da escritura estética é evidente, sobretudo nas descrições de lugares e ambientes que pontuam este Serafim — ao lado do mais banal, da cartilha ao livro de cordel, do abaixo-assinado à carta, à intimação judicial, ao diário de “boudoir” (CAMPOS, 1972, p. 117).

Chegamos, então, à seção mais cosmopolita do livro, *No Elemento Sedativo*; após um período de guerra em São Paulo, Serafim parte em viagem à bordo de um transatlântico, o “Steam Ship Rompe Nuvem”, mistura do sofisticado com o caipira. O número de paródias nesse trecho é imenso: Haroldo de Campos chama atenção para a semelhança entre alguns trechos com textos de Flaubert e com o caráter de novela de cavalaria e romance picaresco dos capítulos envolvendo Pinto Calçado, secretário de Serafim desde os tempos de repartição e agora companheiro de viagem, que ganha destaque no início dessa seção (do que falaremos mais adiante). A paródia é um elemento particularmente humorístico, uma vez que reduz uma

forma de escrita e de pensamento consagrada (seja ela a forma romântica, o estilo naturalista, a poesia parnasiana, os diários de viagem...) a uma imitação cômica. A comicidade se faz, então, humorística, por seu alvo ser algo considerado grande e superior, de repente transformado em riso e em nada diante dos olhos do leitor. Aqui está a teoria psicanalítica de Freud a respeito do humor aplicada à literatura: o riso humorístico não existe sem a melancolia de uma perda, triunfando o ego do artista que não se intimida com a gravidade das formas e temas célebres.

Em *Cérebro, Coração e Pálio*, acompanhamos Serafim por mais viagens pela Europa, em uma espécie de “colagem” de acontecimentos e personagens que levaram Haroldo de Campos a observar um estilo cubista no trecho. Nessa seção,

Não faltam ainda paródias em todos os níveis: poemas; cartas; lances oratórios; diálogos facetos em estilo de dramalhão; psitacismo de escola de idiomas (“A Aula” é uma retomada escatológica do poema “Escola Berlites”, de Pau Brasil); inquisitório de tribunal puxado a literatura de cordel (“Serafim no Pretório — O bordel de Têmis ou Do pedigree de Pompeque”); um registro psicanalítico de sonho (“Confessionário”), etc (CAMPOS, 1972, p. 119).

Na seção *O Meridiano de Greenwich*, Serafim é já um outro personagem, dessa vez o “Barão Papalino”, apaixonado por uma “Dona Solanja”. O texto assume ares de romance e em sua epígrafe lemos ser um “Romance de Capa e Pistola”. Aqui, como “nos romances “românticos”, a efusão amorosa acaba em tragédia (no caso, porém, em tragicomédia, com uma fuzilaria “fálica” e um linchamento humorístico)” (CAMPOS, 1972, p. 120).

Os Esplendores do Ocidente é dedicado às viagens de Serafim pela Turquia, Grécia, Palestina e Egito. Ele passa o seu tempo em busca de duas mulheres a quem chama de “girls d’hoje em dia”, uma das quais toma a narração para si, em um diário através do qual ficamos conhecendo suas relações íntimas com Serafim.

O nono trecho, *Fim de Serafim*, traz o retorno de Serafim a São Paulo e sua morte. A *Errata* que segue o capítulo é a décima parte do livro; nela, ficamos sabendo da construção de um manicômio em homenagem a Serafim, sendo o primeiro hóspede “justamente o pintor incumbido de retratar o defunto” (CAMPOS, 1972, p. 120).

O último trecho de Serafim é *Os Antropófagos*. Serafim volta à vida como um pirata, e aqui

linguagem é invadida por espanholismo estropiados (que grifam as fanfarrônicas do sobressalente herói-segundo), trocadilhos (tombadilho/tombandalho) e citações “preparadas” ou deformadas (um longo excerto de A Conquista Espiritual do jesuíta e catequista Montoya,

solertemente arrancado de seu contexto, dá o sinal de partida para o festim antropofágico) (CAMPOS, 1972, p. 121).

Haroldo de Campos compara mais uma nova viagem de Serafim à chegada à virtude pelo vício de Sade, “num exercício de liberdade total como radical negatividade” (CAMPOS, 1972, p. 121). É essa “radical negatividade”, a negação de tudo que é estabelecido e a consequente liberdade da rebeldia de fazê-lo que, como vimos, caracteriza o humor.

Enquanto personagem, Serafim tenta ser o autor de sua história a todo custo e, em todas as tentativas, falha de alguma maneira — seja no ridículo do seu eruditismo ou na vulgaridade de seus sentimentos. Haroldo de Campos, em sua análise do livro, escreveu que muito da dessacralização da literatura respeitável empreendida por Oswald em *Serafim Ponte Grande* “é desempenhada pelas súbitas intervenções, um anticlímax grotesco, de palavras chulas e do humor escatológico via trocadilho” (CAMPOS, 1972, p.117).

Um exemplo: enquanto ainda é casado com Dona Lalá, Serafim se apaixona por Dorotéia, “Dançarina dos tangos místicos, flexão loira, boca onde mora a poesia” (ANDRADE, 1972, p.132); a paixão apresentada inicialmente como um tanto romântica e impossível é consumada e tornada pública duas páginas depois — primeira queda. A essa altura, a narrativa ainda é feita em forma de diário, mas a intensidade dos sentimentos de Serafim por Dorotéia pede qualquer coisa mais profunda, extensa e menos repetitiva, e então somos transportados a um romance propriamente dito, ao menos no que toca tradições estruturais e vocabulares do gênero. Assistimos à banalidade de sua história com Dorotéia ainda mais acentuada pela inadequação das situações comuns narradas ao novo estilo que assume. Depois de descobrir a traição de Dorotéia com um colega da sua repartição, Birimba, Serafim escreve:

Que será do futuro se a vida crescer de intensidade e diapasão como sinto que cresce? O meu futuro, o de Dorotéia, o do Birimba, o de Pinto Calçudo, de Lalá e meus filhos? Caio de joelhos, e exclamo: — Deus que salvastes Fausto e perdoastes São Pedro, tende consideração! (ANDRADE, 1972, p.134).

Nesse trecho, não apenas a traição torna-se ainda menor diante dos dramas de Fausto e São Pedro, mas esses nomes, tão grandiosos, tornam-se menores simplesmente por haverem sido postos ao lado dos de Serafim, Dorotéia, Pinto Calçudo, Birimba e Lalá. Na verdade, até os nomes das personagens envolvidas, de tão triviais e familiares, trivializam também a situação. Têm o mesmo efeito as juras de amor feitas por Serafim e Dorotéia em um restaurante chamado “Ao Buraquinho da Sé” e a promessa que fazem um ao outro, de comerem por toda a vida no mesmo prato. Quanto mais simples a promessa, o ambiente, as

relações, maior é o contraste entre a realidade como se apresenta e o desejo por circunstâncias mais nobres. Essa redução é, também, elemento humorístico, uma vez que, por nossas experiências com a literatura séria de outros autores, somos sempre confrontados pelo personagem que Serafim poderia ser e que jamais será, o que ocupa o lugar do herói que “se teria gostado de ter aqui” (PIRANDELLO, 2009, p. 162).

Coisa semelhante se dá quando, participando de um baile, um Serafim reconhecido como nobre (“Dom Serafim”), participa de um baile em uma de suas muitas viagens. Mas o herói considera o “Bal Nègre, última invenção, pior do que qualquer baile de quarta-feira de cinzas na Favela” e “resolve dinamitar o cérebro e a memória em companhia do célebre Raymo banqueiro marital com a própria senhora sua mãe” (ANDRADE, 1972, p. 208). Outras “sobreposição” de extremos enchem o livro: “Rios, caudais, pontes, advogados, fordes pretos, caminhos vermelhos, porteiras, sequilhos, músicas, mangas” — é como estão descritos os “Estados Unidos do Brasil” (*Idem*, p. 209). E é ocupada em comer uma carambola que Serafim encontra a heroína de seu “romance de capa e pistola”, Dona Solanja (o nome também é um bom contraste com a situação), mulher sem nacionalidade definida. Mas talvez nenhum exemplo seja mais claro que o diálogo travado entre Serafim e Dona Solanja, quando após censurá-lo pela vulgaridade de amar, ela mesma o cobre de outras vulgaridades, menos graves:

E como durante a caminhada ele insistisse em amá-la, ela o interrompeu rindo e debicando: — Amar! Que vulgaridade senhor Barão!
 — Honra lhe seja feita. A senhora não sabe como eu sopito...
 Tínam-se abancado no famoso Gambrinus. Os dentes pontiagudos de ambos e do guia trincavam voluptuosamente os barbantes da macarronada.
 — Outra dose?
 — Obrigado. Estou cheia. Só quero lavar as mãos e mijar!
 — Não vai uma gemada? propôs ele delicadamente.
 — Tenho medo que me dê gases! (ANDRADE, 1972, p. 217).

A própria técnica dos gêneros literários utilizados parece sempre fugir a Serafim e se perder em suas aspirações, que por serem honestas — afinal, o homem realmente acredita viver um romance de Dostoiévski ao lado de Dorotéia³ —, são humorísticas. O leitor é exposto a um deboche e um compadecimento simultâneos: primeiro, pelas inabilidades de Serafim; e depois, por sua falta de personalidade definida, sua falta de caráter (no sentido daquilo que nos caracteriza como indivíduos). Aí estão as

³ É o que Serafim declara, quando, envolvido com Dorotéia e casado com Dona Lalá, sua vida parece tornar-se mais complexa: O fato é que minha vida está ficando um romance de Dostoiévski. Por causa de Doroteia, vejo tudo possível para mim: Tribunais, Cadeias, Manicômios, Cadeiras Elétricas, etc. etc. E vejo tudo lucidamente. Sou o crítico teatral de minha própria tragédia!

‘contradições’ fundamentais às quais se costuma dar por causa principal o desacordo que o sentimento e a meditação descobrem ou entre a vida real e o ideal humano ou entre as nossas aspirações e as nossas debilidades e misérias, e por principal efeito aquela tal perplexidade entre o pranto e o riso; depois o ceticismo de que se colore toda observação, toda pintura humorística e, por fim, seu proceder minuciosamente e também maliciosamente analítico (PIRANDELLO, 2009, p.143).

O que Serafim escreve em suas tentativas de romancista é pomposo demais; em seu diário, absurdo demais; em seus poemas, vulgar demais para o gosto clássico. Alguns exemplos: decidido a escrever um romance naturalista, Serafim falha de uma só vez pelo eruditismo excessivo e por um aparente desconhecimento de como levar o projeto adiante:

Ando com vontade de escrever um romance naturalista que está muito em moda. Começaria assim: “Por todo o largo meio disco de praia de Jurujuba, havia uma vida sensual com ares gregos e pagãos. O mar parecia um sátiro contente após o coito”.

Nota: Não sei ainda se escreverei a palavra “coito” com todas as letras. O arcebispo e as famílias podem ficar revoltados. Talvez ponha só a sílaba “coi” seguida de três pontinhos discretos. Como Camões fazia com “bunda” (ANDRADE, 1972, p. 148).

Outro caso é o da sua “Paráfrase de Rostand”: quando ainda é jovem, Serafim se mete a fazer uma paráfrase de um trecho de *Cirano de Bergerac*, obra-prima de Edmond Rostand. Se, no original, Cirano louva o sol com que sua amada o doura, se diz que “Como acontece a alguém que fita o sol dourado / E vê depois em tudo um círculo encarnado” e que, por isso, vê, mesmo quando distante, em tudo as suas “nódoas louras” (ROSTAND, 1986, p. 178); em Serafim, o que o apaixonado enxerga graças a sua amada são “rodelinhas vermelhas”. E se acontece de deixar de vê-la, declara: “Assim também quando eu deixo / Os fogos de que tu m'inundas / Meu olhar espantado / Pousa as manchas em que tu abundas” (ANDRADE, 1972, p.143) — as possibilidades do amor romântico são desperdiçadas por Serafim e reduzidas ao nada pelo riso que provocam. Na visão de Kenneth Jackson, existe nesses casos

a paródia dos grandes estilos literários, referindo aos maiores escritores da língua (“Napoleão, segundo me disseram, aprendeu a ler aos 29 anos e o grande Eça de Queiroz escreveu O Crime do Padre Amaro com 50 anos!”), e aos sub-literários — do diário e testamento ao dicionário de bolso, do “romance de capa e pistola” ao folhetim e jornal da sociedade, contendo “notícias, ensaios, abaixo-assinados e cartas” (JACKSON, 1984, p. 10-11).

Assim, por reconhecermos as obras, estilos e gêneros em que se inspira, rimos da falha, mas não sem um pouco de compadecimento por ela e especialmente pelo vazio que

deixa quando, depois de rir do que nos parecia superior na literatura, nos damos conta da fragilidade de sua qualidade e importância.

Também foge ao personagem a narrativa e o protagonismo de sua própria história. Em adição às falhas de estilo, Serafim enfrenta, em diversos momentos, uma dificuldade de manter-se no papel de narrador: no trecho *Os Esplendores do Oriente*, a narrativa passa para as mãos de Caridad-Claridad, amante de Serafim e autora de um diário íntimo e erótico.

O caso mais incomum, no entanto, é o de Pinto Calçado. Na seção *No Elemento Sedativo*, narrativa que acompanha uma viagem no “Steam-Ship Rompe Nuvem”, o narrador em terceira pessoa deixa Serafim de lado para se dedicar a Pinto Calçado; por cerca de oito páginas, nada é dito a respeito de Serafim, herói original, e Pinto Calçado envolve-se em todo tipo de situação com os outros passageiros (desenvolvendo em seu corpo, inclusive, uma verruga capaz de interceptar sinais de rádio). Quase todos os capítulos desse trecho têm o nome de Pinto Calçado no meio: *De como Pinto Calçado querendo fazer esporte, enfia no óculo da cabina um pau comprido e rema [...]*⁴, *Em que Pinto Calçado tomado de pânico, revela o segredo que produziu a nefasta ida ao Congo*⁵, *De como um papiloma chamado berruga vegeta inopinadamente na cabeça de Pinto Calçado e dos transe que ele vem a passar*⁶, *De como Pinto Calçado querendo fazer o “Olho do Porco” produz um desenho imoral pelo que é de novo posto a ferros*⁷, etc. O protagonismo do secretário de Serafim chega a um ponto que o herói se incomoda, e resolve ele mesmo tomá-lo de volta:

Na noite estrepitosa Serafim passeia para cá e para lá. Chegando-lhe os ruídos da farra de despedida em que a voz nasal de Pinto Calçado tudo domina, produzindo balbúrdia e riso. Vendo-o levantar-se tragando um cigarrinho e se dirigir ao W. C., o nosso herói intercepta-lhe a marcha e passa-se entre ambos o seguinte diálogo:

— Venha cá...

— Agora não posso. Estou com famílias.

Mas Serafim insiste; dirige-se atrás dele até o reservado dos homens e grita-lhe:

— Diga-me uma coisa. Quem é neste 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, 1972, p. 186).

Que efeito essa quebra tem na narrativa? Haroldo de Campos (1972) notou que os trechos de maior destaque de Pinto Calçado, suas aventuras no navio, são narradas em estilo medieval e picaresco:

⁴ ANDRADE, 1972, p. 177

⁵ ANDRADE, 1972, p. 179

⁶ ANDRADE, 1972, p. 180

⁷ ANDRADE, 1972, p. 183

Por este veio Oswald remonta à literatura portuguesa de viagens dos séculos XV e XVI, que nos deu uma obra-prima, a Peregrinação de Fernão Mendes Pinto, cuja estrutura autobiográfica é picaresca e cujo tom crítico e de cinismo ingênuo é também pícaro, como reparam agudamente Antônio José Saraiva e Oscar Lopes. O relato converge para uma “Poesia de Bordo”, onde se misturam arcaísmos: “gran”, “assi”; estrangeirismos: “crêpe-santé”, “mantô”; palavras ditas “poéticas”: “zéfiro”, “lúrida”; recursos voluntariamente histriônicos (rimas fáceis; a inversão sintática “Do navio às usinas”; a apócope “co” em lugar de “com”), tudo num clima de “pastiche” e derrisão (CAMPOS, 1972, p. 118).

Notou, também, o contraste que é a influência cinematográfica de Serafim sobre a narrativa, interrompendo os fatos e quebrando a chamada “quarta parede”, evidenciando o processo de criação do autor — “Nesta cena chega ao auge o “desvendamento” do processo romanesco [...] quebrando a ilusão e o distanciamento da leitura (até onde tais fatores ainda eram mantidos nesta obra “sui generis”)” (CAMPOS, 1972, p. 118). O processo extremamente modernista, de inserção do elemento moderno em sobreposição ao clássico para causar algum tipo de choque, serve, como todos os elementos do livro parecem servir, a um ponto em comum: o humor que provoca, seguido pela redução do valor daquilo de que se ri.

Sendo o trabalho de Oswald redutor (reduz ao máximo a poesia e a prosa, expandindo os limites do que se reconhece como tal), e sendo essa sua característica modernista mais marcante, não se dá por acaso o uso do humor: lembramos que por definição, o humor “inevitavelmente *decompõe*”, e dessa forma “desordena, discorda” (PIRANDELLO, 2009, p. 72), abrindo espaço para o vazio e o riso.

Que efeito é conquistado a partir disso? É através da constante metamorfose do texto, fonte de humor, que Oswald aplica “conceitos da antropofagia ao romance, disfarçando a identidade do livro na constante paródia mutante de diversos estilos literários e na referencialidade a um mundo de livros, autores e personagens re-ficcionalizados” (JACKSON, 1984, p. 9). De maneira que o caráter antropofágico do texto, singular dentro do modernismo, estrutura-se em estratégias de produção do humor, em seu caráter tragicamente cômico, tipicamente moderno (para a realidade literária do século XX), essencialmente rebelde.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O humor constitui peça fundamental da obra antropofágica de Oswald de Andrade, uma vez que a inovação técnica e temática explorada por Oswald em *Serafim Ponte Grande* foi, para além de uma inovação, uma ruptura com ideais e técnicas firmemente estabelecidas nas literaturas brasileira e mundial. É o humor, por seu caráter intrinsecamente rebelde e destruidor, que permite a devoração dos gêneros e limites literários em *Serafim Ponte Grande*.

A sobreposição de mundos opostos, de ideias que em uma outra sociedade se anulariam, encontram espaço no pensamento moderno do século XX: sofisticado e vulgar, tecnológico e obsoleto, são contrastes que tomavam conta daquela sociedade e que foram incluídos na literatura por meio de grandes “estouros”. Na literatura de Oswald de Andrade, a chave de entrada foi o humor. A presença desse elemento em *Serafim Ponte Grande*, portanto, não torna o texto, em sua estrutura, enredo e personagens numa “‘piada’, uma exacerbação grotesca ou amplificação de preconceitos que não fariam senão atualizar, em versão ficcional, velhos ditados-dilemas desde sempre correntes” (FARINACCIO, 2001, p.44), mas permite a desidealização inerente a todo processo humorístico observada por Freud, a redução dos grandes valores ocidentais até então tão presentes na literatura brasileira e mundial.

É através do humor que o romance de Oswald se insere em lugar de destaque no Modernismo, ao lado de obras universais, ao mesmo tempo que contribui para o cenário literário nacional: em *Serafim Ponte Grande*, Oswald de Andrade inaugura o leque de novas possibilidades que artistas posteriores puderam explorar, uma vez reduzidos pelo desrespeito os ideais literários do século XIX.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBERTI, Verena. **O riso e o risível na história do pensamento**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.
- ANDRADE, Mário de. **A escrava que não é Isaura**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Agir, 2009.
- ANDRADE, Mário de. **O Movimento Modernista**. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1942.
- ANDRADE, Oswald de. **Obras Completas: do Pau-Brasil à Antropofagia às Utopias**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1970.
- ANDRADE, Oswald de. **Obras Completas: Memórias Sentimentais de João Miramar e Serafim Ponte Grande**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1972.
- ANDRADE, Oswald de. **Obras Completas: poesias reunidas**. 4ª ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1974.
- BARBOSA, João Alexandre. **A Metáfora Crítica**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.
- BATAILLE, Georges. **Sobre Nietzsche: vontade de chance; Seguido de Memorandum; A risada de Nietzsche; Discussão sobre o pecado; Zaratustra e o encantamento do jogo**. 1ª ed. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2017.
- CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem & Outras Metas: ensaios de teoria e crítica literária**. 4ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.
- CAMPOS, Haroldo de. Serafim: um grande não-livro. *In*: ANDRADE, Oswald de. **Obras Completas: Memórias Sentimentais de João Miramar e Serafim Ponte Grande**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1972.
- CAMPOS, Haroldo de. Uma Poética da Radicalidade. *In*: ANDRADE, Oswald de. **Obras Completas: poesias reunidas**. 4ª ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1974.
- CANDIDO, Antonio. **Vários Escritos**. 2ª ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades: 1977.
- FARINACCIO, Pascoal. **Serafim Ponte Grande e as Dificuldades da Crítica Literária**. 1ª ed. São Paulo: Ateliê Editorial: 2001.
- FONSECA, Maria Augusta. **Oswald de Andrade: o homem que come**. 2ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense: 1982.

FREUD, Sigmund. O Ego e o ID. *In: O Ego e o ID e outros trabalhos (1923-1925)*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996.

FREUD, Sigmund. O Humor. *In: O Futuro de uma Ilusão, o Mal-Estar na Civilização e outros trabalhos (1927-1931)*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996.

GAY, Peter. **Modernismo**: o fascínio da heresia. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

JACKSON, Kenneth David. 50 anos de Serafim: a recepção crítica do romance. Campinas: **Remate de Males**, 1986, v. 6.

JACKSON, Kenneth David. A metamorfose dos textos em Serafim Ponte Grande. Florianópolis: **Travessia**, 1984, v.5, n.8/9.

LAFETÁ, João Luiz. **1930**: a crítica e o Modernismo. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

LEITES, Wallisson Rodrigo. O Rei da Vela e a transgressão estética do teatro moderno brasileiro. Cascavel: **Revista de Literatura, História e Memória**, vol. 7, n. 10, 2011, p.293-306.

MAGALDI, Sábado. **Teatro da Ruptura**: Oswald de Andrade. 1ª ed. São Paulo: Global Editora, 2004.

NUNES, Benedito. **A Utopia Antropofágica**: a antropofagia ao alcance de todos. Editora Globo, 1990, São Paulo.

PIRANDELLO, Luigi. O Humorismo. *In: GUINSBURG, Jacob (org). Pirandello*: do teatro no teatro. São Paulo: Editora Perspectiva, 2009.

SCHWARTZ, Jorge. **Vanguarda e Cosmopolitismo**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1983.