

BENEDITO ANTUNES

A ANTROPOFAGIA DE  
OSWALD DE ANDRADE

Dissertação de Mestrado  
apresentada ao Departamento  
de Teoria Literária do  
Instituto de Estudos da  
Linguagem da Universidade  
Estadual de Campinas

1983

**UNICAMP**  
BIBLIOTECA CENTRAL

Agradeço a

Vera Chalmers e Roberto Schwarz  
pela dedicação com que orientaram  
este trabalho

Iumna Simon e Alexandre Eulálio  
pelas valiosas sugestões  
oferecidas na sua discussão

Este trabalho foi realizado com o auxílio da CAPES.

Os alfandegueiros de Santos  
Examinaram minhas malas  
Minhas roupas  
Mas se esqueceram de ver  
Que eu trazia no coração  
Uma saudade feliz  
De Paris

Oswald de Andrade

## ÍNDICE

INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO I - SÓ A ANTROPOFAGIA NOS UNE	6
1. Lá vem a nossa comida pulando	7
2. Com que roupa	24
NOTAS DO CAPÍTULO I	42
CAPÍTULO II - O METABOLISMO ANTROPOFÁGICO	50
1. Serafim: do primeiro contato com a malícia à sociedade de base priápica	51
2. De geografia e ginástica	59
3. Pernas pra que te quero	68
4. A trepada triunfante	80
5. O gran-finale	87
NOTAS DO CAPÍTULO II	102
CAPÍTULO III - A ARTE DE ENGOLIR SAPOS	113
1. Antropofagia e Utopia	114
2. A Utopia como ideologia da liberação	128
NOTAS DO CAPÍTULO III	145
CONCLUSÃO	153
BIBLIOGRAFIA	157

## INTRODUÇÃO

É nosso propósito com este trabalho esboçar alguns traços de uma possível leitura globalizante da produção literária de Oswald de Andrade. Considerando a enorme variedade e riqueza da obra do escritor, um estudo com tais propósitos só pode ter um caráter introdutório, cuja principal tarefa consistirá em indicar sugestões baseadas em leituras parciais. O esforço principal recairá na organização de certo material criativo e teórico com vistas a demonstrar a viabilidade da interpretação que se pretende introduzir. Ultrapassar esses limites é colocar em risco a seriedade do trabalho, visto não ser possível, no seu âmbito, abarcar com o necessário rigor o leque de problemas que aflora em Oswald de Andrade.

A esta altura, em que tantos são os estudos sobre o Modernismo e Oswald de Andrade, não é estimulante fazer um trabalho para sondar as influências sofridas, analisar tendências estilísticas. Gostaríamos, isto sim, de ir direto à principal indagação suscitada pela obra do ponta de lança do Modernismo. Embora seja uma tarefa difícil, desejariamos captar o movimento que define a obra desse autor e explicar, ainda que precariamente, o móvel da sedução que ela exerce.

Tendo em vista esta preocupação, a escolha de Serafim Ponte Grande como objeto de análise decorre de uma elaboração prévia que tornou possível ler neste romance aquilo que poderia ser designado como a espinha dorsal do pensamento literário de Oswald de Andrade: a Antropofagia. Definir a Antropofagia de Oswald de Andrade e persegui-la enquanto pensamento numa obra literária constituem o caminho necessário para a sua manipulação como marca de dinamismo e coerência no estilo do escritor.

Brincadeira ou coisa séria, a Antropofagia anima todas as formulações literárias, políticas, filosóficas, etc. de Oswald de Andrade, cuja inquietação diante da vida sempre se traduziu numa ativa participação social, seja vendendo manifestos, seja comprando brigas pessoais. E essa militância foi permeada de escritos de toda ordem, desde o simples artigo de jornal até o mais elaborado texto teórico. O traço comum a todos eles, picardia, incoerência, mobilidade. É nesse contexto que aquilo que se denomina Antropofagia pode constituir um selo oswaldiano, que sintetiza com uma certa coerência um pensamento por natureza incoerente. E se a Antropofagia tem coerência, não é um lúdico tout court, é justamente por constituir a aparência de algo real: a contradição de Oswald com o meio em que viveu.

Como síntese de uma contradição real, a Antropofagia enforma uma obra na qual o autor mais radicalmente procurou se rebelar contra o seu mundo, Serafim Ponte Grande. Considerado assim, este romance se elege elemento particular de um todo. Sem perder de vista o conjunto da obra do autor, na qual a Antropofagia foi detectada como categoria universal, ele será estudado como manifestação particular daquela categoria, com a vantagem de poder carrear para si traços que em outros setores da produção de Oswald de Andrade estão apenas ensaiados.

A despeito de tudo que se possa dizer de Serafim Ponte Grande, estamos diante de um livro que exerce uma certa fascinação em seus leitores. É com entusiasmo que se toma conhecimento das peripécias do personagem dessacralizador, com cujo espírito nos identificamos, se nossa consciência de mudança não ultrapassou ainda o ideal libertário. No nosso entender, o estilo antropofágico não contradiz a ideologia assumida por Oswald de Andrade, o que confere ao romance um caráter coerente e lógico. Estamos distantes d'Os condenados ou de Marco Zero, nos quais a intenção não logra se adequar ao estilo. A compatibilidade entre um elemento e outro em Serafim Ponte Grande é que lhe garante a



coerência e induz o leitor a identificar-se com ele no processo de dessacralização.

No primeiro capítulo vai-se tentar definir a Antropofagia de Oswald de Andrade. Ou, mais precisamente, definir Oswald de Andrade como antropófago. Isto é: raciocinar a Antropofagia como seiva do pensamento e elo estilístico do escritor, como elemento responsável pela união dos contrários nas suas formulações teóricas e criativas. Vista assim, a Antropofagia constitui o polo gerador de toda a força estilística do autor e, enquanto tal, substância capaz de determinar o alcance crítico da visada satírica em Serafim Ponte Grande.

O segundo capítulo será destinado à análise do romance propriamente, em que as formulações antropofágicas serão vistas como fio condutor do desenrolar das investidas de Serafim. A análise será desenvolvida com base no estudo feito anteriormente. Consistirá numa discussão dos métodos da Antropofagia, enquanto devoração e assimilação, e do significado desse processo no romance. Deverá ser examinado o problema da sátira, da paródia, do humor, componentes básicos da Antropofagia como forma literária. A manifestação da Antropofagia será observada tanto em termos de princípios conteudistas que são desenvolvidos no romance, a exemplo da própria evolução e percurso do personagem central, quanto em termos de realização formal, através da paródia de diversos gêneros literários, bem como da sátira à moral, à religião, aos costumes.

O terceiro capítulo consistirá numa discussão da Antropofagia e das suas conseqüências na obra de Oswald de Andrade. Mais do que conclusiva, esta parte deverá ser de questionamento. Pretende-se examinar aqui, na esteira da Antropofagia, os limites da utopia como forma de contestação em nossa época. A discussão deverá inevitavelmente ser estendida aos dias de hoje. A atualidade do pensamento antropofágico pode ser comprovada nas diversas manifestações contemporâneas que tendem

a valorizar elementos caros à criação de Oswald de Andrade, dentre os quais podem-se destacar desde as várias experiências formais até a exumação da chamada cultura popular, por aquilo que teria de autêntico e não corrompido pela classe dominante. Além disso, certos fenômenos tidos como especificidades do brasileiro (malandragem, mobilidade, descompromisso) serão relacionados, dentro de determinados limites, à condição histórico-social do Brasil, país nascido praticamente na era imperialista. Tendo então demonstrado nas partes anteriores como a Antropofagia é responsável pela coerência estilística de Oswald de Andrade, a partir destas considerações pretende-se sugerir como ela pode ser, ao mesmo tempo, um limite, por estar vinculada a uma tradição do pensamento nacional que considera típico do Brasil aquilo que corresponde a um determinado estágio do capitalismo em termos mundiais.

I. SÓ A ANTROPOFAGIA NOS UNE

"... com que roupa  
com que roupa eu vou  
ao samba que você me convidou?"

(Noel Rosa, 1930)

1. Lá vem a nossa comida pulando.

Estamos perto de 1928. Oswald de Andrade e Tarsila de Amaral, casados há cerca de dois anos, resolveram levar um grupo de amigos a um restaurante especializado em rãs. É Raul Bopp quem recorda: "Quando, entre aplausos, chegou o prato com a esperada iguaria, Oswald levantou - se, começou a fazer o elogio da rã, explicando, com uma alta percentagem de burla, a doutrina da evolução das espécies. Citou autores imaginários, os ovistas holandeses, a teoria dos homúnculos, para provar que a linha da evolução biológica do homem, na sua longa fase pré-antropóide, passava pela rã — essa mesma rã que estávamos saboreando entre goles de um Dhabli gelado". A essa altura, segundo Bopp, Tarsila interveio: " — Com esse argumento, chega-se teoricamente à conclusão de que estamos sendo agora uns... quase-antropófagos". A partir daí, a tese, temperada com blague, teria tomado amplitude e dado lugar a um "jogo divertido de idéias", em que até o nome de Hans Staden foi evocado: "Lá vem nossa comida pulando"<sup>1</sup>. Alguns dias mais tarde, precisamente a 11 de janeiro de 1928, Tarsila presenteia Oswald com seu último quadro pelos 38 anos do escritor. Oswald fica profundamente impressionado diante do quadro e chama Raul Bopp, que se encontrava em São Paulo. "É o homem, plantado na terra", teria dito Oswald de Andrade. "Vamos fazer um movimento em torno desse quadro", complementa Bopp. Após consultarem o dicionário tupi-guarani de Montoya batizam o quadro: Abaporu, palavra composta de aba (homem) + poru (que come)<sup>2</sup>. Começava a tomar forma a idéia de um "movimento de reação genuinamente brasileiro"<sup>3</sup> que resultaria no Manifesto Antropófago, redigido por Oswald de Andrade e publicado no primeiro número da Revista de Antropofagia, em maio daquele ano, tendo como ilustração o desenho do Abaporu, o mesmo do quadro. O episódio, a exemplo de inúmeros outros que envolvem a figura de Oswald de Andrade, pode não corresponder de forma literal à realidade,

podendo inclusive estar alterado pela fantasia de uma elaboração posterior de quem o vê retrospectivamente, mas é muito significativo e ilustra, com uma feliz coincidência, o percurso teórico-criativo do seu personagem principal. De rãs a Hans Staden: "Lá vem a nossa comida pulando". E lá vem a Antropofagia. Da tirada à teoria, um pulo.

Estavam assim lançadas as bases de um movimento artístico que a perspicácia de Augusto de Campos aponta como o mais importante legado do Modernismo brasileiro<sup>4</sup>. Com efeito, a Antropofagia extrapola de muito os dizeres do Manifesto Antropófago e eleva-se a uma espécie de bandeira de luta dos modernistas mais avançados. Torna-se não apenas um instrumento de destruição da cultura retrógrada do Brasil início do século como também um projeto de ampla renovação social, embasado na mais radical origem nacional.

Ainda que um pouco enviesada, a Antropofagia pode ser resgatada na obra de Oswald de Andrade. É nessa tarefa conta-se com a ajuda da Revista de Antropofagia, cujo espírito foi emprestado de Oswald de Andrade. Porém a ajuda da revista conta até certo ponto, pois, sendo Oswald sua principal cabeça, seu estilo e orientação ligam-se ao escritor muito mais por uma relação de efeito do que de causa, sendo arriscado confundir-se o sentido dessa relação. O ponto mais seguro para a reconstituição do pensamento antropofágico é o próprio Manifesto Antropófago, para cuja consistência, ao nível da formulação, nos chama a atenção Augusto de Campos<sup>5</sup>. Ele não é, entretanto, senão um roteiro que tem de ser preenchido com o restante da obra do autor.

Mas quando chega à Antropofagia, Oswald de Andrade já conta com o respaldo de um respeitável currículo na militância literária, graças sobretudo à sua intensa participação no Modernismo. É necessário, por isso, antes de um exame da Antropofagia, reconstituir sucintamente a atuação oswaldiana nos anos próximos à Semana de Arte Moderna, principalmente porque a sua produção posterior será decorrência do que de

mais avançado houve nesses anos de atualização da cultura brasileira.

Quando se trata da cultura brasileira, uma constante inarredável das abordagens diz respeito ao relacionamento do Brasil com a Europa. No Modernismo esse relacionamento parece adquirir uma tensão maior na medida mesma em que se procura neutralizar os polos da relação. É Oswald de Andrade quem, tratando da Semana de 22 em comparação com a Inconfidência, diz: "Em 22, o mesmo contato subversivo com a Europa se estabeleceu para dar força e direção aos anseios subjetivos nacionais, autorizados agora pela primeira indústria, como o outro o fora pela primeira mineração"<sup>6</sup>. Nem todos os modernistas viram a questão com a dialética de Oswald, mas de um modo geral ela coloriu o horizonte de todos que procuraram, seja ao nível da participação teórica, seja ao nível da criação literária, discutir a nossa cultura. A Europa forneceu-lhes do futurismo italiano ao cubismo de Picasso, de Pirandello a Chaplin, do primitivismo da escola de Paris à Psicanálise de Freud, da Revolução Russa ao fascismo italiano para que procedessem à chamada "a atualização literária" brasileira. Enfim, na fase heróica do Modernismo (de 22 a 30), "tentou-se, com mais ímpeto que coerência, uma síntese de correntes opostas: a centrípeta, de volta ao Brasil real, que vinha do Euclides sertanejo, do Lobato rural e do Lima Barreto urbano; e a centrífuga, o velho transeoceanismo, que continuava selando a nossa condição de país periférico a valorizar fatalmente tudo o que chegava da Europa". Em vista disso, os homens de 22 "viveram com maior ou menor dramaticidade uma consciência dividida entre a sedução da 'cultura ocidental' e as exigências do seu povo, múltiplo nas raízes e na dispersão geográfica"<sup>7</sup>.

É bem verdade que o Brasil passava por uma fase de desenvolvimento em que, como disse Mário de Andrade vinte anos mais tarde, os modernistas serviram apenas "de altifalantes de uma força universal e nacional muito mais complexa" que eles, a qual, de resto, se imporia por

si<sup>C</sup>. Com efeito, a partir da Primeira Guerra Mundial o crescimento da indústria e da economia nacionais assumiu um ritmo novo, o que implicou no processo de urbanização, na vinda de imigrantes europeus, no engrossamento da pequena classe média, da classe operária e do sub-proletariado, e por fim no declínio da cultura da cana no Nordeste e na ascensão do café paulista. Nesse quadro, o poder político da oligarquia rural começou a ser questionado pela "mente inquieta dos centros urbanos, permeável aos influxos europeus e norte-americanos na sua faixa burguesa, e rica de fermentos radicais nas suas camadas média e operária"<sup>9</sup>. Só em 1922, temos a Semana de Arte Moderna, o episódio do Forte de Copacabana e a fundação, ainda que apenas simbólica, do Partido Comunista<sup>10</sup>, sem falar nos movimentos operários que pontilharam São Paulo no final do decênio anterior. Tínhamos assim, como resumem Antônio Cândido e José A. Castelo, uma "sociedade que liquidava os resquícios patriarcais e adotava rapidamente os novos ritmos da vida contemporânea", em que os modernistas dedicavam espaço a "tudo que indicasse a presença da civilização industrial"<sup>11</sup>. A contradição entre a São Paulo industrial e o seu "velho conformismo, amarrado a formas antiquadas"<sup>12</sup>, é de certa forma resolvida pelos modernistas, cuja primeira atitude consistiu na "tomada de consciência de um processo geral de atualização do sistema de comunicações posto em xeque pela revolução industrial"<sup>13</sup>, que agora chegava também ao Brasil.

O Modernismo, em sua significação mais geral, "representa um esforço brusco e feliz de reajustamento da cultura às condições sociais e ideológicas, que vinham, desde o fim da Monarquia, em lenta mudança, acelerada pelas fissuras que a Primeira Guerra Mundial abriu também aqui na estrutura social, econômica e política"<sup>14</sup>. Com o Modernismo, a literatura brasileira, em particular, se insere na problemática da arte contemporânea, cujo marco histórico pode ser localizado na desintegração cultural iniciada em 1848, em que o espaço social para a cria-

ção do imaginário reduziu-se tanto ao ponto de as obras passarem a refletir a "constatação das aparências empíricas mais imediatas" ou a constituição de microcosmos oníricos"<sup>15</sup>. Essa condição do Modernismo implica, de saída, em algumas determinações de caráter ideológico, cujo tom geral será dado por uma certa adequação à ordem vigente. A primeira manifestação desse problema consistirá na prioridade da revolução lingüística na fase heróica do movimento. Comparando esta fase com a que se segue à Revolução de 30, João Luiz Lafetá conclui que "enquanto na primeira a ênfase das discussões cai predominantemente no projeto estético (isto é, o que se discute principalmente é a linguagem), na segunda a ênfase é sobre o projeto ideológico (isto é, discute-se a função da literatura, o papel do escritor, as ligações da ideologia com a arte)"<sup>16</sup>. Embora essa polarização deva ser vista com certos cuidados<sup>17</sup>, não resta dúvida que a grande contribuição dos primeiros anos do movimento situa-se fundamentalmente no campo estético, através da destruição da rigidez formal reinante no meio literário, da libertação do idioma com a incorporação do coloquialismo, da surpresa verbal e do humor.

Nesse movimento de adequação da cultura brasileira a uma nova situação histórico-social em que se transformou o Modernismo, Oswald de Andrade teve papel decisivo. O próprio Mário de Andrade não hesitou em reconhecer que o seu ex-amigo encarnou "a figura mais característica e dinâmica" do Modernismo<sup>18</sup>. Em vista da tarefa que acabou se impondo a este movimento, no sentido de liquidar uma estética rígida e formal no pior sentido, uma atuação agressiva, polêmica e provocadora encampava quase naturalmente suas finalidades. Oswald reunia ainda outras condições para essa atuação, fundamentais por sinal, dado o sentido da Europa na nossa atualização cultural: "Havia nele todos os fatores sociais e psicológicos que concorreram para a construção do literato cosmopolita, daquele homo ludens que se diverte com a íntima contradição ética



alienado-revoltado diante de uma sociedade em mudança"<sup>19</sup>. Antônio Cândido, que além da íntima convivência com as obras partilhou da vida privada do escritor, não mede palavras para destacar as suas qualidades de agitador. Para o crítico, Oswald de Andrade "foi um dos mais vivos ensaístas e panfletários da nossa literatura, com uma rara capacidade de tornar sugestiva a idéia, pela violência corrosiva das afirmações, o humorismo e o fulgor dos tropos"<sup>20</sup>.

Se a participação de Oswald de Andrade em torno dos ideais da Semana foi intensa, no tocante à produção propriamente modernista ele ainda estava por acontecer. Havia publicado Mon Coeur balance. Leur âme, em 1916, duas peças escritas em colaboração com Guilherme de Almeida. Mas Os condenados, embora pronto desde 1920, só veio à luz em 1922. E Miramar, a sua primeira obra realmente importante, foi publicado em 1924. É certo, porém, que ele havia iniciado o romance entre 1914 e 1916, após o retorno de sua primeira viagem à Europa, e que muitos modernistas conheciam trechos da obra inédita<sup>21</sup>. Mesmo Serafim Ponte Grande, publicado em 1933, já havia sido iniciado em 1924. O ciclo de obras anteriores ao Manifesto Antropófago se completa com a publicação do Manifesto Pau-Brasil, em 1924, da Poesia Pau-Brasil, em 1925, de A estrela de absinto e do Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade, em 1927. De todas elas, destacam-se Miramar, Pau-Brasil (o manifesto e a poesia) e Primeiro caderno, por constituírem na prática criativa a realização dos princípios mais caros ao Modernismo, de uma poética nacional e nova, adequada à nova sociedade e capaz de destronar os antigos donos do poder literário. Ao nível da participação teórica, Oswald já vinha "pennando"<sup>22</sup> desde 1909, quando começou a escrever no Jornal do Comércio. Em seguida passou a publicar a coluna "Teatros e salões" no Diário Popular. De 1911 a 1917 publicou O Pirralho, em 1926 Terra Roxa e Outras Terras e de 1926 a 1927 escreveu a coluna "Feira das Quintas" no Jornal do Comércio. É no dia a dia do jornal que Oswald criti-

ca, discute, lança idéias e autores. O recurso à polêmica e à instigação direta consegue levar para o campo de discussão todas as questões literárias do momento. Como destaca Vera Chalmers, "a polêmica é uma tática discursiva da estratégia da propaganda vanguardista de Oswald. A sua palavra persuasiva não procura ensinar os novos princípios, mas derrotar o adversário. Ele não aparece na imprensa como um crítico de profissão ou jornalista de carreira, mas como protagonista interessado da vanguarda literária"<sup>23</sup>.

Passada a agitação da Semana de 22, as várias tendências modernistas acabaram se configurando em correntes mais ou menos definidas. Para o que nos interessa basta destacar as duas mais importantes e que de certa forma se contrapontearam ao longo da década de 20: a primitivista, encabeçada por Oswald de Andrade, e a nacionalista, de Plínio Salgado e seus seguidores. O Manifesto Pau-Brasil, publicado em 1924, pugnava por uma cultura genuinamente brasileira. Era, como afirma Antônio Cândido, "uma tomada de posição primitivista, à busca de uma poesia construída ingênua, de descoberta do mundo, da terra brasileira e da sensibilidade individual"<sup>24</sup>. A sua inocência construtiva constitui uma crítica da nossa cultura ao focalizar a oposição, "que foi um dos móveis de dialética do Modernismo, entre o seu arcabouço intelectual de origem européia (...) e o amálgama de culturas primitivas, como a do índio e a do escravo negro, que teve por base"<sup>25</sup>. E essa crítica ele a realiza através do equilíbrio entre as duas culturas, entre "a floresta e a escola", para usarmos os termos do Manifesto. Sua plataforma nacionalista não atinge, pois, o xenofobismo dos verdeamarelos, que manifestam o desejo de cortar os laços com a cultura universal. Pelo contrário, antecipando uma atitude que será explicitada no Manifesto Antropófago, lança mão da cultura européia para elaborar "um programa de reeducação da sensibilidade brasileira"<sup>25</sup>. O movimento Verdeamarelo -- que Haroldo de Campos já batizou como o kitsch da Poesia Pau-

Brasil e da Antropofagia, por substituir "a contundência revolucionária e dessacralizadora" pelo "bom senso conservantista e ufanista"<sup>27</sup> --- opôs, por sua vez, ao primitivismo de Oswald de Andrade o puro nacionalismo, e sua importância se revela sobretudo por seus compromissos políticos com a direita, cada vez mais evidentes ao se aproximarem os anos 30.

A efervescência iniciada no começo da década, com as tentativas militares de 22 e 24, com a Coluna Prestes em 25, com a própria Semana de Arte Moderna e a fundação do Partido Comunista, culmina na Revolução de 30, um divisor de águas da nossa história moderna, enquanto "cataclismo" e "regeneração"<sup>28</sup>. Grosso modo, ela tirou do poder um setor atrasado dos proprietários rurais e colocou no lugar uma composição de setores mais afinados com a acumulação capitalista que se intensificava no país. Esta definição social exigiu também uma definição ideológica. E os modernistas passaram a trilhar caminhos bem definidos, que correspondiam às suas posições políticas. Se em 22 todos podiam estar sob as asas da burguesia sem muitos problemas, agora era preciso no mínimo bancar o "patinho feio", quando não fosse o caso de um engajamento mais consequente. É neste quadro que, segundo Benedito Nunes, o verdeamarelismo se transforma em Anta e o Pau-Brasil em Antropofagia. O grupo de Plínio Salgado assenta "as bases ideológicas de seu nacionalismo numa 'política brasileira com raízes profundas na terra americana e na alma da pátria'"<sup>29</sup>, enquanto os antropófagos se colocam numa posição nitidamente contestatória de tudo o que é estabelecido. Desse posicionamento, os verdeamarelos penderam para a direita da mesma forma que posteriormente Oswald de Andrade se engajaria à esquerda. A esse propósito, Gilberto Vasconcellos aponta "uma curiosa coincidência" no movimento de 22: "o desdém pela literatura enquanto linguagem anda de mãos dadas com o conservadorismo ideológico (Festa, verdeamarelismo); ao contrário, a sensibilidade para com os problemas da significação li

terária traz uma dimensão crítica, progressista no plano social e político (Oswald de Andrade e Mário de Andrade)"<sup>30</sup>. Enquanto, por exemplo, no Pau-Brasil se verifica "a constante alusão reflexiva à linguagem e o inventário das técnicas literárias da vanguarda européia", no verdeamarelismo quer-se falar "diretamente aos brasileiros, sem a mediação da linguagem"<sup>31</sup>.

Chegamos novamente ao Manifesto Antropófago. O longo parêntese<sup>32</sup> foi necessário para que se tivesse presente, ainda que em poucas linhas e canhestramente esboçadas, o espírito que norteou o Modernismo. Pois é diretamente dele que decorre o eixo central da Antropofagia, radicalizado agora em função de um novo estágio político da sociedade brasileira. Vimos que o Modernismo atendeu de certa forma aos interesses da classe dominante. Embora não tenha sido patrocinado pelos capitães-de-indústria, mas sim por um setor avançado da burguesia rural, correspondeu à fase de industrialização acelerada por que passava o país<sup>32</sup>. Após esse período e à medida que se aproximavam os anos 30, em função da própria contradição social que se acirrava, os modernistas mais conseqüentes viram-se na obrigação de adotar um posicionamento mais definido. É nesse contexto que Oswald de Andrade e os futuros antropófagos, sobretudo os da 2ª fase da Revista de Antropofagia, tendem a abandonar os compromissos diretos com a burguesia, passando a lutar por uma cultura independente, o que equivale, em alguns aspectos, a uma postura revolucionária.

Como procuramos sugerir no início, a temática de uma cultura genuinamente brasileira estava no ar. Mesmo a sua metaforização antropofágica correspondia à última moda européia de usar o canibalismo como recurso destinado a assustar a classe dominante e seus padrões culturais<sup>33</sup>. A contingência dos episódios que teriam motivado a criação do movimento antropofágico dá-lhe um estatuto de puro pretexto para algo que já constituía foco de preocupações. Daí que o significado mais ge-

ral da Antropofagia vincule-se à necessidade quase irracional de rebelar-se contra uma cultura opressora que se sobrepõe à brasileira, sendo a cultura alienígena identificada a partir da colonização, quando a indígena é praticamente aniquilada, e se fazendo sentir até o início do século XX, seja na infra-estrutura econômica, seja nas manifestações superestruturais, em que a intelectualidade brasileira revelaria uma consciência marcada por resquícios de influência externa ("dependente", diria Oswald se vivesse hoje).

É sabido que quem deu o tom à Revista de Antropofagia foi Oswald de Andrade. E nos textos que desenvolveram as "idéias revolucionárias" do Manifesto ele só contou com a colaboração de Oswaldo Costa<sup>34</sup>. De qualquer maneira, o Manifesto ecoa em quase todos os números da revista, quer através da citação direta, quer através da paráfrase ou simples referência<sup>35</sup>. Por isso vamos nos servir do Manifesto e da revista indistintamente para levantar algumas questões da Antropofagia. Mesmo as formulações posteriores de Oswald de Andrade, feitas na década de 50 (sobretudo A crise da filosofia messiânica, 1950, e A marcha das utopias, 1953) e que retomam em sua essência os postulados do texto de 28, serão evocadas na medida em que forem capazes de esclarecer alguns aspectos teóricos do embasamento antropofágico. Para uma síntese das idéias do Manifesto vamos fazer uso da rigorosa leitura que dele realiza Benedito Nunes na introdução aos manifestos e teses de Oswald de Andrade<sup>36</sup>.

No Manifesto, conforme observou B. Nunes, a palavra "antropofagia" é lançada como "pedra de escândalo", destinada a "ferir a imaginação do leitor com a lembrança desagradável do canibalismo, transformada em possibilidade permanente da espécie". Ela "funciona como engenho verbal ofensivo, instrumento de agressão pessoal e arma bélica de teor explosivo, que distende, quando manejada, as molas tensas das oposições e contrastes éticos, sociais, religiosos e políticos, que se acham nela

comprimidos"<sup>37</sup>. Essa arma é empregada para atacar um inimigo cujas faces são: "o aparelhamento colonial político-religioso repressivo [representado pelos jesuítas catequistas e pelos mandatários da Coroa] sob que se formou a civilização brasileira, a sociedade patriarcal com seus padrões morais de conduta, as suas esperanças messiânicas, a retórica de sua intelectualidade, que imitou a metrópole e se curvou ao estrangeiro, o indianismo como sublimação das frustrações do colonizado, que imitou atitudes do colonizador"<sup>38</sup>. Enquanto símbolo da devoração, a Antropofagia possui simultaneamente um caráter metafórico, um diagnóstico e um terapêutico. Como metáfora, "é inspirada na cerimônia guerreira da imolação pelos tupis do inimigo valente apresado em combate, englobando tudo quanto deveríamos repudiar, assimilar e superar para a conquista de nossa autonomia intelectual"<sup>39</sup>. Como diagnóstico, trata da sociedade brasileira, "traumatizada pela repressão colonizadora que lhe condicionou o crescimento"<sup>40</sup>. Como terapêutica, constitui "reação violenta e sistemática contra os mecanismos sociais e políticos, os hábitos intelectuais, as manifestações literárias e artísticas, que, até à primeira década do século XX, fizeram do trauma repressivo, de que a Catequese constituiria a causa exemplar, uma instância censora, um Superego coletivo. Nesse combate sob forma de ataque verbal, pela sátira e pela crítica, a terapêutica empregaria o mesmo instinto antropofágico outrora recalcado, então liberado numa catarse imaginária do espírito nacional"<sup>41</sup>.

A weltanschauung antropofágica de Oswald de Andrade distingue o canibalismo (antropofagia por gula ou fome) da antropofagia ritual, que teria sido encontrada na América entre povos de elevada cultura. Esta antropofagia dava conta do relacionamento do homem primitivo com a Natureza, exprimindo "um modo de pensar, uma visão do mundo, que caracterizou certa fase primitiva de toda a humanidade"<sup>42</sup>. Trata-se de uma forma de assimilar e digerir tanto conflitos interiores quanto adversida-

des do mundo externo. Para Oswald de Andrade, "a autoridade exterior, ou melhor, a interdição climatérica no mais largo sentido, é o tabu"<sup>43</sup>. A transformação do tabu em totem — termos usados por Freud para explicar a passagem do estado natural ao social —, do valor oposto ao valor favorável, constituiria a operação metafísica desse ritual. Como dissemos atrás, a imagem do canibalismo estava presente nas vanguardas européias, de um lado por causa da ação conjunta da arqueologia e da etnologia modernas, de outro devido à moda primitivista e da arte africana. Mas, como observa Augusto de Campos, para o dadaísmo, o "canibal" não passou de uma fantasia para assustar os burgueses. Oswald certamente teve alguma influência do canibalismo dadaísta, mas a ideologia antropofágica não pode ser assimilada ao Canibalismo picasiano senão muito artificialmente. Na revista Cannibale (1920) não há nada "em que se leia qualquer plataforma que pudesse identificar um 'movimento canibal'". O Manifesto Canibal Dada (1920) "é um típico documento dadaísta", em que se prega "um nihilismo que nada tem a ver com a generosa utopia da nossa Antropofagia"<sup>44</sup>.

O primitivismo, de certo modo presente em toda a arte moderna, inspirava às vanguardas um máximo de afastamento em relação à arte convencional do passado. Ora, como lembra Antônio Cândido, "no Brasil as culturas primitivas se misturam à vida cotidiana ou são reminiscências ainda vivas de um passado recente. As terríveis ousadias de um Picasso, um Brancusi, um Max Jacob, um Tristan Tzara, eram, no fundo, mais coerentes com a nossa herança cultural do que com a deles"<sup>45</sup>. Isto contribui, sem dúvida, para a eficácia da Antropofagia oswaldiana, pois para suas finalidades de assimilação crítica conta com a matéria-prima nacional, afeita às últimas exigências da arte moderna e que já havia sido elemento de rebeldia pelo contraste com a cultura européia na elaboração que dela faz Montaigne em seus ensaios<sup>45</sup>. Por isso em toda contraposição à colonização ocidental a Antropofagia erguerá como bandeira

rá as qualidades de vida do primitivo brasileiro, mesmo se baseando nu ma imagem forjada desse primitivo. Assim, uma das vozes mais altas do Manifesto Antropófago falará "contra todas as catequeses" (MA-4)<sup>47</sup>, "contra todos os importadores de consciência enlatada" (MA-10), "contra o Padre Vieira" (MA-30), símbolo da retórica e da eloquência, "contra as sublimações antagônicas" (MA-30), entendidas como o processo de civilização e de catequese, "contra a verdade dos povos missionários" (MA-31), "contra a Memória fonte do costume" (MA-44), enquanto tradição cultural catalogada, enfim "contra a realidade social, vestida e o pressora, cadastrada por Freud" (MA-51). Desse quadro decorrem oposições do tipo: cristianismo / paganismo tupi e africano; sexualidade envergonhada / sexo natural; Parlamentarismo do Império / poder real do tacape; instituições importadas / política e economia primitivas; ourpéis da literatura e da arte / imaginação e lógica do indígena. A Re-vista de Antropofagia, indo um pouco mais além, nomeia diretamente aquilo que no Manifesto é traduzido pela oposição imagética dos emblemas da civilização (Padre Vieira, a retórica e a eloquência; Anchieta, o furor apostólico e a pureza; Goethe, o senso do equilíbrio, a plenitude de inteligência; a Mãe dos Gracos, a moral severa, o culto à virtude; a Corte de D. João VI, a dominação estrangeira; João Ramalho, o primeiro patriarca) aos símbolos míticos (Sol, Cobra Grande, Jaboti, Jacy, Guaracy)<sup>48</sup>. Oswaldo Costa em seus artigos, sobretudo nas séries "De antropofagia" e "Moquém", faz uma crítica arrasadora a tudo que é de origem ocidental, condenando não apenas os abusos que se fazem da sua cultura mas também os usos em geral<sup>49</sup>. Crítica, a partir dessa ótica, os estudos históricos baseados em fatos e anedotas, a falso Modernismo que se submeteu à cultura e à moral ocidentais, a Academia, a igreja e a cultura oficial do Ocidente. Por fim declara que os antropófagos "es-tão de braços abertos para o europeu enjoado da farsa européia, para o europeu descontente. João Ramalho"<sup>50</sup>.



Em lugar dessa submissão à cultura ocidental o que se propõe é a descolonização, através da revolução caráiba. Como resume Raul Bopp, "debaixo de um Brasil de fisionomia externa, havia um Brasil de enla- ces profundos, ainda incógnito, por descobrir. O movimento, portanto, seria de descida às fontes genuínas, ainda puras, para captar os gér- mens de renovação; retomar esse Brasil, subjacente, de alma embrioná- ria, carregado de assombro e procurar alcançar uma síntese cultural própria, com maior densidade nacional"<sup>51</sup>. Era esse o sentido da "desci- da antropofágica" que visava recuperar elementos edênicos da nossa pré- história para proceder à descolonização ocidental. Só a revolução cara- íba "nos devolveria o impulso originário, que unifica 'todas as revol- tas eficazes na direção do nome' [MA-li], outrora recebido, de tor- na-viagem, na rota de nossas importações, como produto intelectualmen- elaborado no estrangeiro, e sob o invólucro de uma forma histórica a- lheia à nossa realidade"<sup>52</sup> e nos conduziria de volta ao matriarcado de Pindorama. Porém esse processo de descolonização deveria se dar, dife- rentemente do estreito nacionalismo da Anta, pela dialética da assimi- lação antropofágica dos valores europeus. Assim como o instinto antro- pofágico do homem primitivo se manifestaria, "primeiro na consciência do sagrado, como entidade estranha e hostil ao homem, como tabu supre- mo e interdito transcendente, e em seguida na atitude devorativa pela qual o selvagem, graças ao ritual canibalístico, incorporava, num ato de extrema vingança, a atitude inacessível dos seus deuses, fincando- os na terra e estabelecendo com eles (...) convivência familiar"<sup>53</sup>, a proposta de devoração dos valores europeus correspondia à imobilização de seus efeitos opressivos para aproveitá-los, enquanto contribuição dinâmica, num estágio cultural posterior em que tanto a "sociedade pa- triarcal" quanto o próprio regime capitalista seriam superados. Aliás, é essa perspectiva de superação que coloca no centro da Antropofagia um componente que percorrerá toda a obra de Oswald de Andrade: a uto-

pia, terreno em que se projetavam os anseios de libertação na livre co-  
munhão de todos.

Tanto quanto se pode depreender da leitura da Revista de Antropo-  
fagia, do Manifesto oswaldiano, de algumas poucas obras reivindicadas  
pelo movimento como realizações antropofágicas, a exemplo de Macunaíma  
e Cobra Norato, e de inúmeros artigos publicados na imprensa, a revolu-  
ção caraíbe implicaria numa atuação que pode ser traduzida por uma cons-  
tante "atitude antropofágica". Por "atitude antropofágica" entende-se,  
com D. Nunes, a "transformação do tabu em totem, como expressão afirma-  
tiva da práxis guiada por impulsos primários, ainda não reprimidos, e  
que se exteriorizariam, em sua natural pujança, na antropofagia ritual  
das sociedades primitivas"<sup>54</sup>. E de acordo com Vera Chalmers, que usa a  
expressão a propósito de Oswald de Andrade, a "atitude antropofágica"  
é responsável pela leitura intertextual presente na obra oswaldiana,  
em que as citações e a paródia dos textos contemporâneos ou preceden-  
tes são uma constante<sup>55</sup>. Vista assim, a "atitude antropofágica" "é so-  
bretudo um modo de organizar os fragmentos já saturados de significa-  
ção cultural"<sup>56</sup>. Mas é na polêmica que ela encontraria o "instrumento  
adequado de atualização (...) porque traduz muito bem a transformação  
da palavra em ação"<sup>57</sup>. A partir dessas conceituações, é lícito empre-  
garmos a expressão para indicar qualquer ação, seja prática ou, e prin-  
cipalmente, lingüística, que vise realizar ou defender os princípios  
da Antropofagia. Se a polêmica constitui o seu instrumento poderoso no  
que se refere aos debates, a irreverência de um modo geral é que marca  
todas as ocorrências daquela atitude. Daí constituírem partes integran-  
tes dela a sátira e um certo anarquismo. Tanto uma quanto outro mantêm  
vínculos estreitos com a perspectiva utópica, que de resto sela as ve-  
leidades antropofágicas. Através da sátira tem-se a interpretação e a  
discussão dos fatos do presente, estabelecendo-se uma espécie de "luta  
cômica" entre uma sociedade normal e outra absurda, em que cabe à vi-

são antropofágica, mais que a construção de uma nova sociedade, a comparação da atual com o mundo utópico<sup>58</sup>. Quanto ao anarquismo, em vista da liberdade individual buscada e da proclamada ilegitimidade do Estado, de que decorre como ideal a convivência desprovida de hierarquia social, a utopia constitui o resultado natural da dissolução da sociedade atual. Embora o anarquismo estivesse presente nos movimentos operários do começo do século, na sua forma anarco-sindicalista, sendo responsável inclusive pela greve geral de 1917, não se pode dizer que os antropófagos fossem anarquistas nesse sentido programático. A sua a tuação se caracterizaria muito mais por uma inspiração anarquista genérica, próxima talvez daquilo que Luís Mercier Vega entende por essa doutrina. Segundo o historiador, o anarquismo surge do desejo que o in divíduo tem de conhecer a si e à sociedade em que se vive para tornar-se dono do seu próprio destino, para se alcançar uma sociedade fraterna e livre. E por isso o anarquismo é, antes de tudo, uma pergunta, u ma inquietação, uma curiosidade<sup>59</sup>.

Apesar desse descompromisso que sugere a "atitude antropofágica", graças sobretudo à sua postura satírica frente a personalidades e instituições culturais e ao referido anarquismo no que diz respeito às propostas de encaminhamento das questões, não se lhe pode negar um forte compromisso com a realidade. Descontado o caráter nacionalista que esse compromisso assumia quando se tratava de identificar na cultura a lienígena tudo o que era ideológico e falso, chegou-se muitas vezes, sob alguns aspectos, às raias de algumas formulações materialistas. Podem ser vistas assim as várias transcrições de Hegel, Marx, Engels, etc., bem como as propostas sociais fundadas na concepção do "homem biológico" que trazia com frequência a Revista de Antropofagia. Com relação às transcrições, deve-se fechar um olho para a ambigüidade de seu fim, que respondia principalmente às determinações sério-cômicas da filosofia antropofágica, capaz de se epossar igualmente de Marx ou Mussolini

(como se pode verificar no "11º número da 2ª edição"), desde que lhe fosse oportuna a sua utilização. Assim, no número de 28.8.1929, ao lado de autores como Pão-de-Ló, Freuderico, Jacob Pim Pim, entre outros, comparece Hegel com um trecho da sua Filosofia do Direito: "Para dizer ainda sua opinião como deve ser o mundo organizado, a filosofia chega sempre muito tarde. Como pensamento do mundo, ela só aparece depois que a realidade terminou completamente seu processo de formação". Em contexto semelhante, comparece Marx no número de 8.5.1929: "É o modo de produção da vida material que condiciona o processo da vida social, política e intelectual, em geral. Não é a consciência dos homens que determina a realidade. É o contrário. É a realidade social que lhes determina a consciência". É talvez em decorrência de postulados teóricos desse teor que tomam corpo certas teses antropofágicas. Algumas delas, mencionadas no número de 19.7.1929, a propósito do Primeiro Congresso Brasileiro de Antropofagia<sup>60</sup>, propugnam pelo divórcio, pela maternidade consciente, pela impunidade do homicídio piedoso, pela supressão das academias e sua substituição por laboratórios de pesquisas, etc. O próprio conceito de religião como "fenômeno de impulsão, como o ato sexual, como o ato de comer", defendido por Tamandaré<sup>61</sup>, retira-lhe o caráter abstrato e o identifica com a prática religiosa concreta do índio, que se fundava no inimigo forte devorado em rituais. Desse ponto de vista, "o animal religioso deve agir dentro dos quadros da realidade" pela "necessidade de absorver o ambiente atraindo-se forças favoráveis"<sup>62</sup>. Particularmente ilustrativas das formulações que tendem ao materialismo são as que se referem ao ensino em função do ambiente. "O ensino antropofágico se apóia nas relações diretas e necessárias do homem com o seu meio físico. Por isso não reconhece e nem aceita a velha pedagogia que pleiteava a uniformidade da alma humana por meio de um modelo de alma coletiva por ela organizado." São estas idéias que abrem o artigo assinado por Garcia de Rezende<sup>63</sup>. Para o autor, o índio

aprendia só o que "tinha imediata e flagrante aplicação na vida livre que vivia". Os seus conhecimentos "não encerravam a menor intenção ornamental. Representavam, pelo contrário, a sua superioridade real na luta e na vitória da sua existência de pelejas diárias contra a florosa e as tribos inimigas"<sup>64</sup>. Trata-se de uma proposta apenas e nela deve-se levar em conta que o índio é usado como ponto de partida não só pela sua vida "natural", mas principalmente pela sua identidade brasileira, enquanto germe da "operação orgânica da qual surgiu, surge e surgirá o brasileiro"<sup>65</sup>. Mesmo assim destaca-se o seu caráter prático na busca de preparar o homem em função do seu próprio desenvolvimento.

Esse aspecto da Antropofagia deve ter contribuído para o engajamento político de alguns membros do grupo, que acreditaram encontrar aí o caminho para suas sonhadas utopias. Por ora, fiquemos com a idéia da que Antropofagia procurava, até com violência, se opor às instituições formais e que não atendiam às necessidades do homem, em sua vivência material. Essa idéia está sintetizada numa transcrição de Marx, feita aliás na coluna "materialismo" de um dos últimos números da revista, o de 16.6.1929: "Se nossa tarefa não consiste em construir o futuro, é fora de dúvida que ela deve ser uma crítica sem piedade no sentido de que não deve recuar ante suas próprias conseqüências, e também no sentido de um possível conflito com os poderes atuais. É por isso que não sou de opinião que devemos levantar bandeira dogmática; ao contrário, devemos tentar ajudar os dogmáticos a esclarecer os seus próprios princípios" (Carta a Arnold Ruge — 1843).

## 2. Com que roupa.

O último número da Revista de Antropofagia circulou a 1.8.1929, cerca de dois meses antes da provável realização do Primeiro Congresso Mundial da Antropofagia. Assim se refere Raul Bopp ao fim do grupo antropofágico: "Estavam os trabalhos, nessa altura, dentro de um esquema

de preparação do Congresso, que ia se realizar em Vitória, já com data marcada, quando surgiram alguns imprevistos, que vieram perturbar o seu ritmo. Desprevenidamente, a libido entrou no paraíso antropofágico. Ocorreu uma changé des dames geral. Um tomou a mulher do outro. Oswald desapareceu. Foi viver o seu novo romance numa beira de praia, nas imediações de Santos"<sup>65</sup>. Por volta de 1930, depois de ter entrevistado Prestes em Buenos Aires, Patrícia Galvão retorna ao Brasil muito entusiasmada com as idéias professadas pelo futuro líder comunista. Na ocasião, Oswald de Andrade teria dito ao escritor Marcos Rey: "A Patrícia voltou da Argentina, onde conheceu um tal de Luís Carlos Prestes e virou comunista; eu também agora sou comunista"<sup>67</sup>. Se não foi exatamente assim que Oswald se tornou comunista, o episódio, mais uma vez, tem muito de plausível no que diz respeito às suas tomadas de posição ao longo de sua vida. É com certa naturalidade que ele tira seus paramentos de católico tomista, veste peles selvagens de antropófago, as quais troca agora pela "casaca de ferro da revolução proletária", para voltar depois às vestes selvagens novamente. Tudo como se mudasse de roupa, ou de fantasia. Aos olhos de alguns críticos, isso cheira a inconseqüência, superficialidade ou, no melhor dos juízos, brincadeira. Porque se ele convencia pouco como católico e tomista, convence menos como revolucionário marxista. E como teórico da Antropofagia, seus fundamentos são mal assimilados, os conceitos mal formulados, quando vistos de uma perspectiva séria. Apenas para exemplificar, vejamos alguns desses juízos. Para Alfredo Bosi, o Manifesto Antropófago "exacerba as posições de Pau-Brasil, quer regredir ao matriarcado primitivo (sic) já agora sob sugestões de um Freud equívoco e mal digerido"<sup>68</sup>. Páginas adiante, Bosi contrapõe aos "aspectos felizes de vanguardismo literário" de Oswald os "seus momentos menos felizes de gratuidade ideológica"<sup>69</sup>. Gilberto Vasconcellos, no seu ensaio sobre a ideologia de direita do Modernismo, ao dizer que não se pode falar de uma polaridade absoluta

entre esquerda e direita naquele movimento, refere-se ao "caráter anacrônico da filiação de Oswald de Andrade ao Partido Comunista nos anos 30"<sup>70</sup>. E sobre essa filiação, Geraldo Ferraz, num depoimento a Maria E. Roaventura, lembra uma piada que se fazia na época: "Oswald de Andrade era um comunista que ninguém acreditava, nem o partido, nem a polícia"<sup>71</sup>. Também Luís Costa Lima discute "as debilidades conceituais, as deficiências de teorizador sentidas em Oswald"<sup>72</sup>. E até Benedito Nunes, um dos mais autorizados leitores da Antropofagia oswaldiana, refere-se à sua "dialética simplificada e simplista"<sup>73</sup>, que "abstrai as exigências do método histórico e despreza as lacunas lógicas que vai deixando pelo caminho"<sup>74</sup>.

Essas apreciações têm a sua razão de ser. Cusam em Oswald de Andrade um percurso extremamente contraditório e conturbado. Ele próprio, no auto-retrato "pintado" a S.l.1950, destaca o contraste que caracterizou sua vida. Diz que, dada a sua descendência ("de uma decadência faustosa de guerreiros, os 'fidalgos de Mazagão'", do lado materno, e de açorianos, do lado paterno), é natural que se debatam nele o trabalhador e o aristocrata, o homem de rua e o estudioso, tendo feito uma conferência na Sorbonne e outra no Sindicato dos Padeiros, Confeitarias e Anexos<sup>75</sup>. Com efeito, uma rápida vista de olhos sobre o seu itinerário confirma esse elemento que desconcerta a todos que procuram entender sua obra através de um entendimento lógico de sua personalidade. De formação católica, Oswald torna-se boêmio e satírico em 1909 aproximadamente, quando entretanto mantém estilo tradicional em sua coluna "Teatros e salões". Em 1914 passa a estudar São Tomás de Aquino na ânsia de recuperar o catolicismo perdido com a morte da mãe. Já havia publicado o periódico O Pirralho (1911) e redigia o Miramar quando pronuncia, em 1919, o discurso de formatura na Faculdade de São Francisco. Em 1923 assume de vez a irreverência com a Antropofagia, que é ambigüamente rejeitada em 1933, quando então já se declarava marxista. Essa ambigüida

de se revoltar na própria publicação de Serafim Ponte Grande no momento em que o renega e é reforçada pelos lances antropofágicos que vão aparecer em O rei da vela, Dião e Ponta de lança. Em 1946, após o rompimento com o Partido Comunista, identifica-se com a burguesia liberal e defende o pacifismo na solução dos conflitos mundiais, embora carregue para o resto de sua vida intelectual algumas categorias marxistas. Tudo isso fora os inúmeros episódios menores, as constantes mudanças de opinião e de posição, sem falar nas duas vezes em que se candidatou à Academia Brasileira de Letras, atitude que, embora satírica, não deixou de validar o símbolo máximo das instituições conservadoras. A própria cronologia de suas obras escapa a certos princípios lógicos de concepção estilística. Quando, em 1941, publica Os condenados, englobando Miramar (novo título de Os condenados, publicado em 1922), A estrela de assinto, de 1927, e A escada (que fora do Jacó em 1922 e vermelha em 1927), Oswald adverte que todo o livro fora "escrito de 1917 a 1921 e publicado em três volumes, espaçadamente, sob o título -- A Trilogia do Exílio". É uma tentativa talvez de, num arranjo posterior, situar os três romances numa época que justificasse a sua fragilidade estilística. Pois sabe-se que, embora os volumes 1 e 2 estivessem praticamente prontos em 1920, a concepção e publicação da Trilogia cobre um período de 15 a 20 anos, durante o qual foram igualmente concebidos e publicados Miramar (o primeiro livro de ficção que Oswald começou a compor, entre 1914 e 1916, segundo atesta Antônio Cândido<sup>76</sup>), Fau-Brasil, escrito entre 1923 e 1924, e Serafim, escrito entre 1924 e 1928. Segundo A. Cândido, a Trilogia e o par Miramar/Serafim foram engendrados mais ou menos entre 1915 e 1920 e manifestam a mesma estrutura, embora se oponham "como o negativo e o positivo de uma fotografia"<sup>77</sup>. Ao estudar a produção romanesca de Oswald, A. Cândido a divide em três etapas: a Trilogia do exílio, o par Miramar/Serafim e Marcos Zero, mas adverte para a dificuldade de se entender essa evolução pela cronologia. É que "além de dispender



um tempo enorme na escrita, o autor conserva muitos dos seus livros na gaveta, anos a fio, antes de publicá-los". E as etapas por ele definidas, "longe de se sucederem regularmente, se misturam"<sup>78</sup>.

Toda essa aparente incoerência e contradição perde seu caráter imotivado quando se observa Oswald de Andrade mais de dentro. É Benedito Nunes que, em seus famosos ensaios, procura demonstrar que na Antropofagia "tudo é contraditório, e tudo é significativo por ser contraditório"<sup>79</sup>. E mais: "Há coerência na loucura antropofágica -- e sentido no não-senso de Oswald de Andrade"<sup>80</sup>. Acompanhando-se essa maneira de pensar é possível concluir que justamente o "sentido" da Antropofagia é que confere sentido ao contraditório em Oswald de Andrade. Em "Antropofagia ao alcance de todos"<sup>81</sup>, o intento de E. Nunes é averiguar, ao nível da produção teórica de Oswald, se as teses da década de 50 (A crise da filosofia messiânica, A marcha das utopias) não constituiriam uma retomada do "resíduo intelectual" do canibalismo modernista. As idéias contidas nos manifestos da Poesia Pau-Brasil e Antropófago, renegadas na fase marxista do autor, seriam reavivadas após o seu rompimento com o marxismo. Para E. Nunes, mesmo suplantadas pelo marxismo, as idéias antropofágicas nunca se extinguíram de vez em Oswald, como se pode verificar nas peças de teatro, nos artigos, ensaios e conferências que constam de Ponta de lança, nos quais o marxismo parece estar submetido a uma filtragem "antropofágica"<sup>82</sup>. Em Oswald canibal, E. Nunes vai mais longe, recuperando para a Antropofagia a fase pré-modernista de Oswald de Andrade. Chama a atenção para o aspecto particular que assume para ele o catolicismo após a morte de sua mãe: "Já sem o lastro da adesão firme à sua primeira crença, sem o apoio espiritual de D. Inês, Oswald, fora do tranqüilo mundo materno e de seus numes familiares, precisou de, pelo menos, manter viva a retórica da fé, que pode ser exercitada como linguagem. Quando isso acontece, a ortodoxia transforma-se num estilo". E E. Nunes comprova essa "retórica da fé" através de al-

gumas passagens de duas cartas escritas por Oswald a Teodolindo Castiglione, em 1914, nas quais exaltava a filosofia tomista. Numa delas, o missivista se utiliza de alguns conceitos nietzschianos, como o da aristocracia do espírito, além de assimilar a condenação à moral do rebanho, comprometendo assim a pureza da filosofia tomista. Após comparar um outro trecho da carta com uma passagem do Miramar, conclui B. Nunes que "tão católico quanto humorista, na medida em que praticou o jogo da ortodoxia, afetando o rigor de uma crença que já entrava em crise, Oswald de Andrade, — João Miramar avant la lettre, — antecessor espiritual e pai de Serafim, escreveu nas cartas a Teodolindo, por baixo da estranha retórica de um fiel cristão aristocratizado por Nietzsche, um subtexto da imagem 'Pau-Brasil'". E para o crítico, "Oswald foi, com a sinceridade da paixão intelectual, católico e tomista nessa fase, como seria antropófago em outra, marxista numa terceira, para voltar, depois, ao antropofagismo"<sup>83</sup>. É parece-nos bastante significativo que Oswald, após se desfazer dos compromissos comunistas, retome a linha do Manifesto e a desenvolva na tese A crise da filosofia messiânica e na série de artigos intitulada A marcha das utopias, sintetizando nesses ensaios o pensamento religioso inicial, a crença mítica no homem natural e a dialética marxista. É dessa perspectiva que se pode falar com B. Nunes: "Medida heterodoxa de uma inteligência, afeita a teorizações esquemáticas, a Antropofagia selou a definitiva aliança entre o inconformismo político de Oswald de Andrade e o fundo religioso e mítico do seu espírito"<sup>84</sup>.

Quanto mais se lê Oswald de Andrade mais se verifica o quanto sua obra está intimamente ligada à sua experiência pessoal. Devido a este fato, por mais que se queira ser objetivo na análise de sua produção literária, terá sempre que se recorrer a dados de sua biografia, que parecem, mais do que explicar e ascortinar as fontes de criação, completar a própria obra literária. Neste sentido, quando Antônio Cândido,

que é capaz de perceber inúmeras sutilezas do processo de criação literária, escreveu "Estouro e libertação"<sup>85</sup>, na década de 40, agiu estrategicamente ao se esforçar para separar o homem da obra. A fama do pianista e escritor inconseqüente estava apagando a obra, de resto já definitiva, do criador Oswald de Andrade. Tanto que, cerca de 30 anos mais tarde, A. Cândido, no não casualmente intitulado "Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade"<sup>86</sup>, volta a incluir com toda a acuidade de bom crítico os aspectos pessoais que praticamente definiram o estilo literário do escritor. Sugere que a Antropofagia seja para ele algo quase natural, no sentido de que está muito de acordo com seu caráter. Oswald era dotado de uma personalidade abrangente e ambiciosa, com necessidade de conhecer tudo e todos, participar dos acontecimentos, estar, enfim, por dentro de tudo<sup>87</sup>. E isso o teria levado a desenvolver uma curiosa maneira de assimilação: a antropofágica, em que tudo passaria por uma espécie de crivo pessoal de adaptação. O ritual antropofágico primitivo só se dava com relação a inimigos fortes e admirados que eram vencidos em combate. Logo, tratava-se de um ato de valorização daquele que era devorado. Oswald, ao formular sua teoria da assimilação crítica a partir da estilização desse ritual, configura de uma maneira extremamente feliz o tipo de relação que há no confronto entre culturas, grupos, ou personalidades antagônicas. Quando o inimigo é forte e importante, e sobretudo temível, é necessário absorvê-lo, não acriticamente, o que equivaleria a ser derrotado por ele, mas de forma a condicioná-lo às necessidades de quem vai proceder a assimilação, i mobilizando efeitos contrários. Quando o inimigo é insignificante, fraço, não ameaçador, pra quê mais que o desprezo? Os inimigos valentes instigam Oswald às mais violentas batalhas de devoração e assimilação. Talvez seja por isso que no tratamento com aliados decaia sua força ou esforço criativo. A sua munição é para grandes combates, e sua causa, mais que ontológica, é odontológica<sup>88</sup>.

Esse aspecto da criação oswaldiana ajuda a entender uma outra questão ligada à sua produção literária: a superioridade da obra contemporânea à sua fase antropofágica, basicamente Maramur, Pau-Brasil e Serafim. As demais, representadas sobretudo por Os condenados e Marco Zero, excetuados os momentos em que a genialidade do autor transparece em toda a sua "braboeira", são por demais sem graça. Há muitas explicações para o fenômeno. Talvez nenhuma convença, sobretudo quando se trata de alguém tão reboante como Oswald, embora haja algumas sedutoras. Uma das que nos seduzem, por exemplo, é vasculhar um pouco o móvel da militância político-intelectual do autor com vistas a detectar seus verdadeiros compromissos políticos, sentir nos seus escorregadios discursos discursos por quem bate seu coração: se pela sua classe ou pela classe oprimida, da qual tentou ser "casaca de ferro". Neste ponto é de grande proveito remeter-nos ao estudo de Vera Chalmers sobre a produção jornalística de Oswald, em que a imediatividade da prática, no caso a política, revelaria mais facilmente os seus verdadeiros compromissos. Ora, justamente esse estudo nos mostra um militante ambíguo, cuja atuação se revela "essencialmente lúdica"<sup>89</sup>. A "anarquia" da sua escritura vanguardista "não está de acordo com os métodos convencionais de doutrinação política"<sup>90</sup>. "A palavra-termo ou palavra especializada, que remete automaticamente ao campo do conhecimento teórico do marxismo e o slogan publicitário do discurso militante substituem a reflexão política"<sup>91</sup>. "A palavra política de Oswald é ambígua, literária"<sup>92</sup>. E, assim como em todos os seus escritos de jornal, que tendem invariavelmente à polêmica, aqui também, ao final de um debate, "o que sobressai é a astúcia de polemista..."<sup>93</sup>. Portanto, podemos concluir com V. Chalmers, o autor demonstre sempre um saber subjetivo, em que "a polêmica dependo de Oswald de Andrade. Ela é efetivamente a sua ação de presença no modernismo brasileiro"<sup>94</sup>. Isto leva-nos a pensar em alguns problemas que se criavam para Oswald quando devia submeter-se a um programa

político em suas criações literárias. Da mesma forma que o discurso político perde sua eficácia pela interferência da obscuridade e sugestão dos efeitos lingüísticos, o discurso literário tendo a aguar ao vos tir uma camisa de força que tolhe os movimentos mais felizes do estilo oswaldiano, afaste aos flashes rápidos e luminosos de sua linguagem descompromissada. No período antropofágico esse tipo de dualidade não ocorreu. Sensível ao extremo aos elementos sociais, Oswald praticamente sintetizou, enquanto homem e escritor, o que de mais significativo houve no Modernismo -- a atualização cultural do Brasil. Sua mente perspicaz e inquieta<sup>90</sup> captou bem o clima do Modernismo e o transmitiu para suas principais obras: Miramar, Pau-Brasil e Serafim. A efervescência do momento histórico, de que, direta ou indiretamente, o Modernismo foi expressão, se adequava bem ao temperamento de Oswald, por excelência a tivo. Aqui podemos nos reportar a uma idéia desenvolvida por Lukács quando compara Balzac com Zola e Flaubert<sup>91</sup>. Segundo essa idéia, é fundamental a intensa participação social para se criar uma obra progressista. O papel social desempenhado por um Balzac na consolidação da sociedade burguesa difere na essência do de um Zola, para quem, por mais ativo que fosse, já não havia o que fazer no sentido burguês. A sociedade não deixava mais espaço ao criador atuante. Daí que ou se passava para a perspectiva do proletariado ou se entregava à ironia ou ao naturalismo. O que Lukács enfatiza, na verdade, é a impossibilidade de uma arte revolucionária por parte de um artista cuja bússola se oriente pelo polo da burguesia quando esta classe deixou de ser revolucionária. A consequência mais imediata dessa posição é encarar a produção artística pós-1848 como reacionária e, no caso das vanguardas, decadente quando não orientada pela revolução proletária. Por isso a idéia lukácsiana aplicada à situação particular do Modernismo brasileiro deve ser utilizada com certos cuidados. Pois, contrariando a vontade de alguns historiadores, não se pode falar de uma revolução burguesa brasileira

na década de 20. Após a revolução burguesa européia, o resto foi atenuação e decorrência. É, mais uma vez, o Modernismo é expressão dessa peculiaridade brasileira. Portanto, o emprego da formulação de Lukács serve-nos mais para ilustrar esse papel que desempenharam os modernistas na nossa atualização cultural e política. No caso de Oswald de Andrade a questão parece um tanto paradoxal. Quando se pensa em atividade social, militância, surge-nos o Oswald comunista, quando não foi, na verdade, essa a sua autêntica militância. Enquanto comunista, além da equivocada assunção dogmática do marxismo, Oswald, a nosso ver, não soube perceber qual era no momento a questão fundamental da perspectiva da revolução proletária. No Modernismo, ao contrário, a questão central estava no ar, e ninguém melhor do que ele para captá-la em sua essência e transformá-la nas suas principais obras.

Sem, até aqui procuramos demonstrar, através do aspecto contraditório do seu percurso intelectual, da cronologia desconhecida de suas obras e da sua própria ambigüidade pessoal, como Oswald de Andrade encontrou na Antropofagia uma espécie de síntese, que, juntando os seus contrários e opostos cria uma unidade coerente. Essa unidade, de caráter extremamente dinâmico, resulta, dadas as peculiaridades histórico-sociais do Brasil modernista, num estilo literário capaz de dar conta, ao nível formal, das mais importantes contradições sociais do momento. Em Oswald de Andrade, a Antropofagia como pensamento e estilo forma um todo tão coerente que Carlos Drummond de Andrade a considerou certa vez como "auto-justificação" — "uma filosofia de vida e uma teoria sociológica para justificar o exercício de sua tendência ao sarcasmo"<sup>97</sup>. Ela constitui, na verdade, a marca de modernidade oswaldiana, nos termos em que formulou Walter Benjamin, em seus ensaios "A modernidade" e O drama barroco alemão, enquanto tragédia do herói que é obrigado a se mover num mundo fragmentado, cuja visão de totalidade deve ser substituída por uma construção alegórica. Nesta há a representação de outro,

de vários outros, mas não do todo, e sua alusividade é pluralista, tendendo à diversidade. A formalização literária da Antropofagia, ou a sua manifestação como estilo literário, será vista no capítulo seguinte, quando vai-se analisar Serafim Ponte Grande. Por ora, gostaríamos apenas de chamar a atenção para alguns de seus componentes básicos ao comentarmos de passagem fragmentos da produção Oswaldiana com vistas a introduzir a análise do romance.

Já destacamos anteriormente o caráter ambíguo, lúdico, enfim literário dos escritos de jornal de Oswald de Andrade. Vejamos como esse caráter concorre para a atualização antropofágica da transformação do tabu em totem, marcada pela incessante assimilação crítica do "outro". Observe-se, por exemplo, como no artigo "Antes do Marco Zero"<sup>53</sup>, Oswald transforma em totem o tabu representado pela crítica profundamente eficaz que Antônio Cândido dirigira à sua obra de ficção. O objetivo do artigo, segundo se pode deduzir de sua leitura, é preparar o terreno para o lançamento do primeiro volume de Marco Zero. Pouco antes, A. Cândido tinha escrito arrasadora crítica ao romance Os condenados que se tornou a última palavra a respeito daquela obra. Oswald, consciente do peso da crítica, procura, em primeiro lugar, desmoralizar o seu autor, apontando como falsa a acusação de que era "o inventor do sarcasmo pelo sarcasmo" e dizendo que A. Cândido confunde sério com cacete; em seguida, desata o "maço de cartas de namorado" e elenca uma série de observações positivas ao romance criticado, começando por Roger Bastide, de quem A. Cândido era assistente na cadeira de Sociologia. Após percorrer vários críticos, conclui: "... o Sr. Antônio Cândido é que é trêfego, leviano e mineiro (mineiro no caso significa aluno do Caraca e sovina) (...). Eu costumo atirar a bola longe, não tenho culpa dela passar por cima de cabeça do Sr. Antônio Cândido e de atingir sensibilidades mais vivas, mais altas ou mais jovens. Ele não deu nenhuma atenção, no seu balanço, à minha obra poética nem à

profecia de meu Testro. Outros darão. Para ele será falho Serafim Fontes Grandes. Mas outros possuem os códigos úteis à exegese desse gran-finais do mundo burguês entre nós. Também para mim vai ser, entre outras delícias, uma experiência, a prova dos nove que espero com a próxima publicação do primeiro volume de Marco Zero. Quero ver como se portam o Sr. Antônio Cândido e seus chato-boys". É curioso que Oswald coloque lado a lado um comentário apaixonado e apologético como o de Roger Bastide e a pensada análise de Antônio Cândido. Mais curioso ainda é que, desta análise, ele mencione uma passagem que valoriza o aspecto formal do romance ("Feliz como solução técnica, Os condenados são um romance falso como criação de personagens, como expressão de humanidade."), lembrando ainda: "Antônio Cândido afirma ser eu o iniciador da técnica cinematográfica do romance, pelo menos no Brasil". Outro detalhe do artigo é o fato de que ele faça vir à tona toda a obra literária do seu autor. Fica evidente, portanto, que o seu assunto inicial (um artigo qualquer de A. Cândido) não passa de simples pretexto. O que interessa mesmo, no caso, é proceder à reabilitação geral de sua obra com vistas ao lançamento de Marco Zero. E para isso a análise de A. Cândido constitui elemento importante, dado o peso que adquirira, não importa se negativo. Tratava-se de inverter as coisas e torná-la positiva, aproveitando as considerações favoráveis e tentando desarmar as demais, apesar de ter de contar, para isso, com o "maço de cartas de namorado". Esse artigo permite perceber com certa facilidade como Oswald age polemicamente. O objetivo último é quase sempre ele próprio e sua obra. Está a todo momento fazendo convergir para si o mundo que o cerca.

Observe-se ainda, em "Álvaro Moreyra e outras questões que não são para todos"<sup>99</sup>, como Oswald, a propósito de defender Mário de Andrade do Sr. Patti, acaba por valorizar a si próprio. Depois de perguntar ao Sr. Patti por que ele "não gostou de 'Amor Verbo Intransitivo', romance excelente e das mais boas coisas que tem honrado as brasílicas



letras", argumenta: "Ao lado de Ribeiro Couto, trabalhador inteligente como o grande poeta, vem agora a contribuição de Mário. Deu dois livros. 'Primeiro Andar'. Não li e não gostei. 'Amar Verbo Intransitivo'. Passadista com as minhas 'Memórias Sentimentais' e seu filho 'O Estrangeiro'. Mas que avango ao lado dos dois 'Dois Irmãos Siameses' de Veiga Miranda! Que corrida longe das poludas asneiras do Afrânio Peixoto!!" Temos aqui um exemplo de como ele vai torcendo os argumentos para beneficiar a si próprio. Mário, diante dos que andam por aí, é bom, mas ele é melhor.

Em "Um documento"<sup>100</sup>, Oswald transforma em virtude a acusação de plágio que lhe faz Tristão de Ataíde. Após receber o recorte de um artigo de jornal do crítico, atribuindo influências expressionistas e surrealistas à sua Poesia Pau-Brasil, assim se defende: "Juro-lhe que fiquei alarmado com a minha sabedoria, pois pela primeira vez tive a vantagem de ler os manifestos epiléticos de André Breton e da cervejaria expressionista, que, pelo que vejo, também são meus. Minha surpresa cresceu diante da sábia manipulação que v. fez para convencer (...) de que houvesse uma coincidência criminosa entre esses ilustres perturbadores do orden mental europeia e a minha tentativa de brasilidade". Neste argumento, a atitude antropofágica de Oswald consiste em descharacterizar o aspecto negativo das influências recebidas, atribuindo-as à "coincidência da primeira construção brasileira no movimento de reconstrução geral" — para usarmos as palavras do Manifesto da Poesia Pau-Brasil. E logo em seguida, fazendo o feitiço voltar-se contra o feiticeiro, devolve de modo irônico o epíteto de plagiário ao seu acusador: "Mas v. faz o mesmo, meu senore prezado Tristão de Ataíde, v. coincide o, imagine com quem, consigo mesmo!" E passa a comparar trechos do seu manifesto com trechos da crítica de Tristão de Ataíde. A comparação é um tanto forçada, mas desmoraliza os argumentos do "inimigo". E o mais interessante disso tudo é que, além de devolver a acusação de

plágio, faz com que este, no crítico, seja de terceiro grau, isto é, plágio do plágio.

Na obra propriamente literária a Antropofagia oswaldiana manifesta-se de modo mais completo. A título mais de exemplo do que para analisar exaustivamente a questão, vejamos como ela ocorre num trecho de Pau-Brasil (transcrição na página seguinte).

O texto, composto de quatro fragmentos interdependentes, é o primeiro da série HISTÓRIA DO BRASIL. Os textos seguintes são: "Sândava", "O capuchinho Claude d'Abbeville", "Frei Manoel Calado", "J.M.P.S. (da cidade do Porto)". Todos eles obedecem mais ou menos ao mesmo princípio de composição: descuberta, corte ou recorte, seguido de uma montagem, em que os elementos extraídos dos textos dos viajantes, missionários, historiadores, etc., são reorganizados, passando a constituir um novo todo. O procedimento em si não chega a ser novidade, e é provável que Oswald o tenha imitado de Blaise Cendrars. A novidade está no efeito que essa posse provocará no conjunto de Pau-Brasil.

Em a descoberta, comparando o fragmento com o trecho original da Carta de Caminha, observa-se a eliminação de: "terça feira" e "que forar xxj dias d'abril que", ambos os trechos detalhes temporais; "alguõs syncaes de terra seendo da dita jiha segundo os pilotos deziam obra de lxx<sup>c</sup> lx ou lxx legoas", um detalhe espacial; "aque chamã fura buchos", um explicativo; e "neste dia aoras de bespera", nova circunstância temporal. Tudo o que foi eliminado diz respeito a detalhes, circunstâncias, explicativos, qualificativos. Como sugere o título, o que foi mantido é o necessário para indicar a descoberta. Em os selvagens, praticamente não há mudança em relação ao original. A novidade são os cortes e o título introduzido. Em primeiro chá, há uma pingada de três elementos do trecho original: um sujeito, um objeto e uma circunstância temporal, que são suficientes, no conjunto dos fragmentos, para recriar com rara felicidade o quadro original, cujos detalhes nos parecem ago-

a descoberta

Seguímos nesse caminho por este mar de longo

Até a cabana da Pésona

Topamos aves

E houveram vista de terra

os solvagens

Mostraram-lhes uma galinha

Quase haviam medo dela

E não queriam por a mão

E depois a tomarem como espantados

primeiro chã

Depois de dançarem

Diogo Dias

Fez o salto real

as mezinhas da gente

Com três ou quatro moças bem moças e bem gentis

Com cabellos mui pretos pelas espaldas

E suas vergonhas tão altas e tão saradinhas

Que de nós as muito bem olhamos

Não tínhamos nenhuma vergonha

"...seguímos nesse caminho por este mar de longo até a cabana da Pésona. Topamos aves e houveram vista de terra..."

"Mostraram-lhes uma galinha quase haviam medo dela e não lhe queriam por a mão e depois a tomaram como espantados"

"...diogo dijz alx<sup>o</sup> que fiz de sacarem que ha homẽ gracioso e de prazer e levou comtigo huu gayteiro noso co sua gaita e metoase co eles adançar tomados pelas moças e eles folgavam e riam e entaoum co ele muy beito ao da gaita. Depois de dançarem fez lhe aly entando no chão muytas voltas ligeiras e salto real..."

"aly entavam entretos tres ou quatro moças bem moças e bem gentijs com cabellos muyto pretos compridos pelas espaldas e suas vergonhas tam altas e tão saradinhas e tam limpas das cabeleirras que de as nos muyto bem olhamos nenhuma vergonha".

re totalmente inócuas. Houi tombôr a grande novidade vem com o título. Em as meninas de ouro, há a eliminação do "aly andouar entrele", uma circunstância de lugar, e de "e tam limpas das cabeleira", mantendo-se o resto sob o inusitado título.

Fensamos que seja desnecessário detalhar muito a comparação. O importante a notar é o procedimento como um todo e a natureza do material com que se trabalha. Um dos aspectos que mais se destacam é a grande capacidade<sup>101</sup> síntese poética de Oswald de Andrade. O despojamento lingüístico aliado ao recurso<sup>102</sup> distribuições espacial na página resultam numa elaboração cuja qualidade definitiva é o mínimo de palavras com que se formaliza a idéia poética. Aliás, este aspecto está presente nas melhores obras do escritor. Haroldo de Campos, ao tratar de Março Zero, diz que "o espírito de Oswald de Andrade, sintético por excelência, não se acomodava à obra de tipo monumental, ao romance-rio, cujo prospecto, não obstante, desde a Trilogia, o fascinava"<sup>103</sup>. E Luís Costa Lima, trabalhando com o binômio sintaxe/semântica, conclui que "a intuição oswaldiana não lhe serve quando procura a semântica de sua 'poesia dos fatos'. Não sabe distingui-la e, inconscientemente, recorre ao armazém das idéias coletivas. Ela, ao invés, mostra-se fecunda quando o nível de abstração teórica é menor e o autor entra em contato com um plano mais concreto", em que o projeto sintático desempenha o primeiro papel<sup>104</sup>. Quanto ao material utilizado, ele nunca é gratuito. A Carta de Caminha, por exemplo, nas palavras de A. Eosi, é uma "autêntica certidão de nascimento" para a história do Brasil<sup>105</sup>, e sobre ela trabalha Oswald no sentido de proceder a uma leitura atualizada e obedecendo a uma programática bem definida. Fora certo tom paródico, responsável pela graça do texto, o seu caráter geral ressalta o cordial encontro do civilizado com o selvagem, do qual resulta um selvagem valorizado em sua pureza e ingenuidade, em oposição aos outros, produtos da civilização<sup>106</sup>. É bom lembrar que Caminha, assim como os demais autores utilizados na

série, pertence a um quadro de onde saíram Thomas More, Campanella, Montaigne, e que pode ser designado como "humanismo europeu". Nos seus estudos antropofágicos da década de 60, Oswald irá se servir largamente destes três autores para descortinar a utopia de suas formulações. É por isso que há uma grande identificação entre os textos de que se serve Pau-Brasil e o resultado de sua recuperação antropofágica. Oswald extrai deles o material para a valorização daquele que seria o homem primitivo brasileiro. Em os selvagens e as meninas da gare, por exemplo, em que a mudança é mínima, percebe-se, apesar do cruzamento temporal que nos dá as índias já na estação, possivelmente prostituídas, uma alteração de foco. Se no original os selvagens são observados pelos europeus, no texto de Oswald eles aparecem em sua pureza.

Esta característica se mantém nos textos seguintes da série. Em "Gândavo", destaca-se a impressão de hospitalidade da terra; em "O cipuchinho Claude d'Abbeville", a imagem da saudável nudez dos indígenas, em harmonia com a beleza natural da vegetação, etc. Isto vai até o texto do anônimo do Porto, "J.M.F.S.", cujo tom é parecido com o do que lhe segue, que é o último da série, "Príncipe Dom Pedro". Aquela valorização do primitivo, em seu ambiente e cultura de origem, se interrompe e temos um novo tempo. O anônimo está falando de vício na fala, em que se coloca uma imposição no falar, ou uma visão gramatical da fala, contra a qual se baterão os antropófagos<sup>106</sup>. Em "Príncipe Dom Pedro", temos um personagem preocupado com problemas mesquinhos: a pequena intriga, o pequeno recado, o pequeno extravio amoroso. A terra e a gente valorizadas nos textos anteriores são agora governadas por esse príncipe. O tratamento simpático dado aos textos anteriores se transforma aqui numa paródia. "A utopia recente em paródia", como diz Luís C. Lima<sup>107</sup>. E de mesma forma que o tempo da Independência, próximo do presente portanto, é parodiado, o passado anterior à descoberta é valorizado em sentido prospectivo, ou, para falar como Benedito Nunes: aque-

los aspectos do exotismo, como "o ídolo, a comunhão fraterna, a sociedade dos deuses, a liberdade sexual e a vida adônica transformam-se em valores prospectivos, que ligam a originalidade nativa aos componentes mágico<sup>4</sup>, instintivos e irracionais da existência humana, ao pensamento selvagem portanto, em torno do qual gravitou a tendência primitivista das correntes de vanguarda que Oswald de Andrade assimilou"<sup>109</sup>. Evidentemente a paródia está presente em todo o texto, mas isto não invalida a nossa leitura, uma vez que a paródia, como se verá no decorrer do trabalho, mantém sempre uma relação ambígua com o objeto parodiado, relação aliás fundamental para a assimilação antropofágica.

Teríamos assim formalizadas poeticamente aquelas idéias que Oswald delineou no Manifesto da Poesia Pau-Brasil e radicalizou no Antropófago: a transformação do tabu em tabernáculo<sup>109</sup>. Não dá para ser taxativo, mas, grosso modo, pode-se concluir que os dois procedimentos básicos dessa atitude são a paródia e a utopia, sendo que a paródia se liga ao tempo presente e suas proximidades e a utopia ao tempo futuro, projetado pelo passado distante. Aquilo que parece exagerado e anacrônico quando formulado teoricamente, na prática formal as criações oswaldianas adquire outro aspecto. Assim é Miramar, é Pau-Brasil e Serafim. O olho crítico desmonta o presente através da sátira e da paródia e o projeta para o futuro, no campo da utopia, em que a natural pureza humana voltaria a reinar.

NETAS DO CAPÍTULO I

1. Raul Bopp, Vida e morte da antropofagia, Civilização Brasileira-MEC, Rio de Janeiro, 1977, pp. 40-41.
2. Aracy A. Amaral, Luzia -- sua obra e seu tempo, Editora Perspectiva-EDUSF, São Paulo, 1978, vol. I, p. 247.
3. Raul Bopp, op. cit., p. 41.
4. "A Antropofagia, que -- como disse Oswald -- 'salvou o sentido do modernismo', é também a única filosofia original brasileira e, sob alguns aspectos, a mais radical dos movimentos artísticos que produzimos." A. de Campos, "Revistas re-vistas: os antropófagos", in Revista de Antropofagia, Editora Abril-Metal Leve, São Paulo, 1978, p. III.
5. A. de Campos, op. cit., p. III.
6. C. de Andrade, "O caminho percorrido", in Obras Completas, vol. 5, Contos de Lança, Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, p. 84.
7. Alfredo Bosi, História concisa da literatura brasileira, Cultrix, São Paulo, 1970, pp. 342-343.
8. C. de Andrade, "O movimento modernista", in Aspectos da literatura brasileira, Martins-MEC, São Paulo, 1972, p. 231.
9. A. Bosi, op. cit., p. 340.
10. No I Congresso do PCB (de fundação) estavam presentes 9 delegados. O partido contava com apenas 70 membros. Cf. Astrojildo Pereira, Formação do PCB, Prelo Editora, S.A.R.L., Lisboa, 1978.
11. A. Cândido e J. A. Castello, Presença da literatura brasileira, Difel, São Paulo, 1968, vol. III, p. 11.
12. R. Bopp, op. cit., p. 23.
13. Haroldo de Campos, "Uma poética da radicalidade", in Oswald de Andrade, Obras Completas, vol. 7, Poesias Reunidas, Civ. Brasileira, Rio de Janeiro, p. liii.
14. A. Cândido, "Literatura e cultura de 1900 a 1945", Literatura e sociedade, Editora Nacional, São Paulo, 1978, pp. 163-164.
15. Cf. José Paulo Netto, "Depois do Modernismo", in Realismo e anti-realismo na literatura brasileira, Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1974, pp. 115-117.
16. João Luiz Lafetá, 1900: A crítica e o Modernismo, Livr. Duas Cidades, São Paulo, 1974, p. 16.



17. Gilberto Vasconcellos não concorda com C. L. Lafetá, entre outros, quanto à politização do Modernismo a partir da década de 30, quando a experimentação de linguajar cearense fugiu para o interesse político dos escritores. Para ele, desde 1924 (ano da publicação do Manifesto de Poesia Pau-Brasil, de Oswald de Andrade), observa-se "o caráter político da produção literária do movimento de 22". Cf. Ideologia curupira. Análise do discurso integralista, Ed. Brasiliense, São Paulo, 1979, pp. 91-92.
18. M. de Andrade, op. cit., p. 237.
19. A. Bosi, op. cit., p. 401.
20. A. Cândido e J. A. Castelo, op. cit., p. 65.
21. O. de Andrade chega a publicar, em 1919, alguns trechos da primeira redação do Miramar no Onze de Agosto, revista editada pelos alunos da Faculdade de São Francisco. Cf. Vera Chalmers, 3 linhas e 4 verdades, Livr. Duas Cidades, São Paulo, 1973, p. 42.
22. "Pannando" é o título do primeiro artigo publicado por Oswald no Journal de Comércio. Cf. V. Chalmers, op. cit., p. 67.
23. V. Chalmers, op. cit., p. 67.
24. A. Cândido e J. A. Castelo, op. cit., p. 15.
25. Benedito Nunes, "Antropofagia ao alcance de todos", in Oswald de Andrade, Obras Completas, vol. 6, Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias, Civ. Brasileira-MEC, Rio de Janeiro, 1970, p. XXI.
26. B. Nunes, op. cit., p. XX.
27. H. de Campos, A arte no horizonte do provável, Ed. Perspectiva, São Paulo, 1969, p. 199.
28. "A revolução, anunciada contraditoriamente como cataclismo ou como regeneração em Retrato de Brasil, contém, em verdade, ambas as coisas. De perspectiva do conservadorismo, ela é o cataclismo, é o fim, acelerado pela crise de 1929, -- de certo modo já previsto por Lima Barreto e pela 'Semana' de 1922 -- de um universo sócio-cultural desintegrado. Do ponto de vista das novas forças, a revolução é a regeneração, a salvação do 'façamos a revolução antes que o povo a faça' -- do burguês amedrontado, que já teme o 'cataclismo' da revolução proletária." Pedro de Alcântara Figueira, Historiografia Brasileira -- 1930-1931 (Análise crítica), tese de doutoramento, Usp, 1970 (inédito), pp. 113-114.
29. B. Nunes, op. cit., p. XXXVI.
30. G. Vasconcellos, op. cit., p. 140.
31. G. Vasconcellos, op. cit., pp. 145-147.

32. Cf. João L. Lafetá, op. cit., pp. 14-15. Para o autor há uma aparente contradição no fato de a arte moderna, ligada à sociedade industrial, ter sido patrocinada por fração da burguesia rural. Contradição, todavia, explicada pelo fato de as relações de produção no campo paulista já terem caráter nitidamente capitalista por essa época, além de uma importante fração da burguesia industrial ser proveniente da burguesia rural. Acresce que esta burguesia, educada na Europa, "não apenas podia assistir a nova arte como, na verdade, necessitava dela".
33. Cf. Benedito Nunes, Oswald canibal, Ed. Perspectiva, São Paulo, 1975, especialmente "Antropofagia e vanguarda", em que se chama a atenção para a presença de "toda uma temática do canibalismo na literatura europeia da década de 20", na qual Oswald se inspirou nas partes das runas originais às suas próprias formulações.
34. Augusto de Campos, op. cit., p. 111.
35. Para se ter uma idéia dessa reconvenção do Manifesto ver Maria E. Scaventura, A vanguarda antropofágica, tese de doutoramento, São Paulo, 1980, pp. 127-135.
36. B. Nunes, "Antropofagia ao alcance de todos", op. cit. Ver principalmente o tópico "A metafísica bárbara".
37. Idem, p. XXV.
38. Idem, p. XXV.
39. Idem, pp. XXV-XXVI.
40. Idem, p. XXVI.
41. Idem, p. XXVI.
42. Oswald de Andrade, "A crise da filosofia messiânica", in Obras Completas, vol. 6, Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias, cit., p. 77.
43. O. de Andrade et alii, "De antropofagia", Jornal do Comércio, Recife, 19.8.1929, Aud. M. E. Scaventura, op. cit., pp. 295-296.
44. A. de Campos, op. cit., p. 11.
45. A. Cândido, "Literatura e cultura de 1900 a 1945", cit., p. 121.
46. Michel de Montaigne, "Dos canibais", in Ensaio, Col. Os Pensadores, vol. XI, São Paulo, Ed. Abril, 1972, pp. 104-110.
47. A partir de agora as citações do Manifesto Antropofágico serão indicadas pelas iniciais "A" seguidas do número do fragmento correspondente.
48. Cf. B. Nunes, "Antropofagia ao alcance de todos", op. cit., p. XXVIII.
49. "Se enganar os que pensam que somos contra somente os abusos da civilização ocidental. Nós somos é contra o uso dela." O. Costa, "De

- antropofagia", in Revista de Antropofagia, 18.6.1929, cit.
50. Tamanduré (Oswaldo Costa), "José IV - Sobremosa", in Revista de Antropofagia, 1.6.1929, cit.
51. P. Bopp, op. cit., p. 41.
52. D. Nunes, "Antropofagia ao alcance de todos", cit., p. XXIX.
53. Idem, p. XXIII.
54. D. Nunes, Swald cannibal, op. cit., p. 69.
55. Cf. V. Chalmers, op. cit., p. 19.
56. Idem, pp. 25-26.
57. Idem, pp. 25-33.
58. Idem, p. 261.
59. Mencionada por Saio Túlio Costa, o que é o anarquismo, São Paulo, Ed. Brasiliense, p. 33.
60. É provável que se trate do Primeiro Congresso Mundial de Antropofagia do que fala Paul Bopp, que seria realizado a 11 de outubro de 1929, com apoio do secretário da Educação do Espírito Santo. Cf. Li- da e morte da antropofagia, op. cit., pp. 44-45.
61. Tamanduré, "O kangerukú do dogma", in Revista de Antropofagia, 12.6.1929, cit.
62. Idem.
63. G. de Rezende, "A propósito do ensino antropofágico", in Revista de Antropofagia, 19.6.1929, cit.
64. Idem.
65. Idem.
66. P. Bopp, op. cit., p. 33.
67. "A guerra particular de Faurícia Galvão", Revista Isto é, 9.1.1930, pp. 44-45.
68. A. Bosi, op. cit., p. 338.
69. Idem, p. 401.
70. G. Vasconcellos, op. cit., p. 159.
71. M. E. Boaventura, A vanguarda antropofágica, op. cit., p. 282.
72. Luís Costa Lima, "Oswald de Andrade - Estudo crítico", in Poetas do Modernismo, Brasília, INL-MEC, 1972, vol. 1, p. 26.
73. D. Nunes, Swald cannibal, op. cit., p. 63.
74. Idem, p. 75.
75. G. de Andrade, "Auto-retrato", O Estado, Suplemento Literário de 24.12.34, São Paulo (transcrito no Diário de Notícias, 6.1.1958), veja Vere Chalmers, o linhas e 4 verdades, op. cit., pp. 16-18.
76. A. Cândido, "Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade", in Várias escritas, São Paulo, Livr. Duas Cidades, 1970, p. 79.

77. Idem, p. 75.
78. A. Cândido, "Educação e libertação", in Vários escritos, op. cit., p. 36.
79. S. Nunes, Sawald canibal, op. cit., p. 34.
80. Idem, p. 37.
81. S. Nunes, op. cit.
82. Idem, p. XVI. Ver também o ensaio Sawald canibal, cit., p. 32, onde o autor nota que determinadas obras publicadas no período (O rei da vala, escrita em 1933 e publicada em 1937, O homem e o cavalo, 1934) reincorporam "a substância ética e estética do Manifesto de 23, ou reconsideraram-na, como Chão (1945) e Ponta de lança (1945), de maneira crítica e objetiva".
83. S. Nunes, Sawald canibal, op. cit., pp. 44-47.
84. Idem, p. 37.
85. Id. cit.
86. Id. cit.
87. Para A. Cândido, um dos "traços de obscuridade do mundo [para Sawald] era justamente supervalorizar tudo o que no momento interessava a sua atenção: games, idéias ou coisas. E aí dos que atrapalham ser a realização da sua curiosidade; que pareciam se interpor entre ela e um visitante estrangeiro, por exemplo, ou tentar afastá-lo de uma reunião, uma cerimônia, um encontro. Frustrado na sua degustação da experiência, podia ser medonho, — inventando apelidos, forjando brocadilhos e histórias, atribuindo os piores costumes a quem o irritava.
- "Diante tudo vejo confirmação do traço que estou sugerindo: fôra de mundo e de gente, de idéias e acontecimentos. Daí a sua devesação não ser destruída, em sentido definitivo, pois talvez fosse antes uma estratégia para construir, não apenas a sua visão, mas um outro mundo, e das utopias que sonhou com base no patriarcalado. A. Cândido, "Dissertação sentimental sobre Sawald de Andrade", cit., p. 77.
88. Quando Sawald se inscreveu na Cadeira de Filosofia da Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo, com a tese A crise da filosofia russiânica, A. Cândido tentou convencê-lo a não concorrer, alegando tratar-se de "uma situação muito técnica, para a qual não estava preparado e que poderia comprometê-lo inutilmente". "Imagine — disse — A. C. — se na defesa de tese Fulano [a examinar potencial, fazer mais tranquilidade] faz perguntas de terminologia que você não domina." "Oh um exemplo!" — retrucou Sawald. "Não sei — disse A. C. — se não entendo disto; mas anda por aí um vocabulário

- tão ao exemplo de 'cor-noc-natur', 'par-oi', 'unifíada existencial' e não sei mais o quê." "Um só exemplo" — inalcio Oswald. "Eh, só para ilustrar: se ele pergunta porosticamente: Opa-me V.S. qual é a importância moderna da problemática ontológica?" E Oswald, se postonejar: "Eu respondo: V. Excia. está muito atrasado. Em nome e ra de devoção universal o problema não é ontológico, é edontológico". A. Bândia, "Digressão continental sobre Oswald de Andrade, cit., p. 72.
88. W. Chalmers, 3 linhas e 4 verdades, op. cit., p. 121.
89. Idem, p. 122.
90. Idem, p. 123.
91. Idem, p. 124.
92. Idem, p. 127.
93. Idem, p. 128.
94. Segundo Alfredo Rasi, Oswald de Andrade foi "quem assimilou as 'ex-naturalidade os grupos conflitantes de uma inteligência burguesa em crise nos anos que precederam e seguiram de perto os abalos de 1929, 30". Op. cit., p. 401.
95. S. Lukács, "Narrar ou descrever?", in Ensaio sobre literatura, Rio de Janeiro, Civ. Brasileira, 1938.
96. S. D. de Andrade, "Imagem do modernismo. O antropófago", in Corpus Paulistano, São Paulo, 24.10.1954, apud L. E. Bonaventura, Antropofagia, op. cit., p. 201.
97. S. de Andrade, "Antes do 'Maracá'!", in Obras Completas, vol. 5, Santa do lance, op. cit., pp. 42-47.
98. S. de Andrade, "Feira das Quintas", in Obras Completas, vol. 10, Telefones, Rio de Janeiro, Civ. Brasileira, 1974, p. 38.
99. Idem, p. 40.
100. Apud Luís Costa Lima, op. cit., pp. 62-63.
101. H. de Campos, "Impressão", in Oswald de Andrade. Trechos escolhidos, Rio de Janeiro, Livr. gin Editora, 1927, p. 14.
102. Luís S. Lima, op. cit., p. 23.
103. A. Rasi, op. cit. p. 16.
104. "No Eu-Brasil, são apresentadas recortes e montagens de línguas das várias origens (...) com um propósito bem diverso [de as paródias estilísticas]: e de mostrar-lhe o sabor e a espontaneidade, restituídas à sensibilidade moderna em flashs, ou tomadas isoladas, não imitativas, mas criativas." H. de Campos, "Um ser no mira", in Oswald de Andrade, Obras Completas, vol. 2, Paródias sentimentais de João Miramar, Serrão Ponte Grande, Rio de Janeiro, Civ. Brasileira,

ra, 1972, pp. VII-10. O professor Faria, numa carta datada de agosto de 1925 declara: "Eu prezecho a linha nacionalista que vem da sentença dos cronistas à berrica dos anúncios do Fróis". D. de Andrade, "Um documento", in Tránsforno, op. cit., p. 40.

106. "Foi porque nunca tivemos gramáticas, nem coleções de velhos vegetais. E nunca soubermos o que era urbano, suburbano, fronteiriço e continental. Fraguiposos na mapa-múndi do Brasil.

"Uma consciência participante, uma rítmica religiosa". D. de Andrade, "Manifesto antropófago", in Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias, op. cit., p. 14.

107. L. C. Lima, op. cit., p. 69.

108. B. Nunes, "Antropofagia ao alcance de todos", cit., p. XXIV.

109. Há já no Manifesto da Poesia Pau-Brasil um sabor antropofágico.

No fragmento 21 lê-se: "A reação contra todas as indigestões de sua poesia". E no fragmento 22: "Língua brasileira de nossa época. E na ocasião de química, de medicina, de economia e de balneária. Tudo digerido". Acresce que há uma valorização do elemento natural, em oposição às convenções culturais, chave do Manifesto Antropófago. Cf. D. de Andrade, Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias, op. cit., pp. 9-10.

II. D METABOLISMO ANTROPOFÁGICO

"Pero el mundo estaba  
impaciente por redondearse."

(A. Carpentier, 1978)

1. Serafim: do primeiro contato com a malícia à sociedade priápica.

Serafim Ponte Grande, a segunda obra-prima da narrativa oswaldiana, foi escrito entre 1924 e 1928 aproximadamente e publicado em 1933, precedido do arrasador prefácio no qual o autor se auto-flagela e inscreve o romance na fase já superada do "sarampão antropofágico". Do término à sua publicação, acontece a Antropofagia. E, curiosamente, dentre as obras reivindicadas pelo movimento, não figura o romance de Oswald de Andrade. Geraldo Ferraz chegou a declarar recentemente que "Serafim Ponte Grande não tem nada de antropofagia"<sup>1</sup>, por ter sido iniciado em 1924. Entretanto, a cronologia em Oswald, como já foi visto, às vezes diz muito pouco, e o romance, ou por antecipar as idéias que seriam teorizadas na Antropofagia, ou por sofrer sua influência nos retoques posteriores, carrega para o texto final marcas explícitas das formulações antropofágicas, sobretudo n'Os antropófagos, para não falar de todo o seu andamento, que, a exemplo das outras obras escritas pelo autor no período, obedece às determinações básicas do pensamento antropofágico. Neste capítulo procuraremos salientar os aspectos responsáveis pela criação de um clima antropofágico no romance. Evidentemente, dada a situação sócio-cultural a que se liga a Antropofagia, sua observação no romance recairá com frequência no elemento histórico, fora do qual ela parecerá acima de tudo non sense e gratuidade. Inicialmente, porém, vamos-nos preocupar em traçar, em linhas gerais, o desenvolvimento da narrativa e a correspondente evolução do personagem central, para só depois procurar as implicações mais diretas desse percurso com a ordem histórica que dá sustentação à Antropofagia de Oswald de Andrade.

Abrindo a narração de suas aventuras, Serafim é apresentado em idade escolar, passando depois pela adolescência. Nesse período, ele se encontra numa situação de descobertas, tendo seus primeiros contatos



com o sexo, que vai marcar todo o desenrolar de sua vida. Tem-se, em seguida, o personagem casando-se na polícia. Como casado, vive problemas rotineiros de uma vida em família, até não suportar mais a convivência com Lalá. Dorotéia, caracterizada como um terremoto, entra na história e dá início aos abalos conjugais. Segue-se sua atuação na Revolução de 24, em que aponta o canhão para Carlindoga, seu chefe na repartição, e para o filho Pombinho, erigidos aqui em símbolos da opressão. Foge em viagem para a Europa e Oriente. Após percorrer várias terras estrangeiras, onde passa pelas mais diversas experiências, sobretudo sexuais, retorna ao Brasil, sendo fulminado por um raio. Depois de morto, inspira a seu fiel secretário Pinto Calçudo nova transgressão da ordem estabelecida (desta vez sem punição) e a realização da utopia, livre de qualquer opressão.

Ao nível da narração, este percurso está distribuído em 11 capítulos, se é que podem ser chamados assim, dada a sua insólita conformação, que inclui desde a simples indicação cenográfica até verdadeiros encartes de outros livros. Os capítulos estão assim divididos: I. Recitativo — notação cenográfica em que se apresenta o personagem; II. Apêndice — narra da infância escolar ao casamento do personagem e engloba os fragmentos "Primeiro contato de Serafim com a malícia" (imitação cômica de uma cartilha), "Recordação do país infantil" (composição infantil), "Paráfrase de Rostand" (poema-paródia), "Da adolescência (A idade em que a gente carrega embrulhos)" (trata da iniciação amorosa), "Propiciação" (poema-paródia) e "Vacina obrigatória" (cena de teatro bufo); III. Folhinha conjugal (Serafim no front) — espécie de diário íntimo que contém o apêndice "O terremoto Doroteu"; IV. Testamento de um legalista de fraque — atuação de Serafim na São Paulo revolucionada de 24, contendo uma notícia, um abaixo-assinado, uma caricatura de ensaio filosófico, uma indicação cenográfica e uma espécie de teatro bufo combinado ao romance de folhetim; V. No elemento sedativo — rela

ção de viagem no transatlântico Rompe-nuve, que contém um glossário, uma imitação de crônica medieval e romance picaresco, um poema com lances arcaicos e um fragmento em tom de notícia cinematográfica; VI. Dérebro, coração e pavio — narra o percurso de Serafim na Europa, sobretudo em Paris, e contém, além de uma epígrafe, 47 fragmentos, em que se incluem poemas, diálogos, cartas, lances oratórios e registros diversos; VII. O Meridiano de Greenwich — apresentado como "Romance de capa e pistola", trata novamente de peripécias de uma viagem marítima; VIII. Os esplendores do Oriente — à maneira de um romance policial, trata do percurso de Serafim pela Grécia, Turquia, Egito e Palestina; IX. Fim de Serafim — é composto de um poema de torna-viagem, de um discurso de Serafim aos "sobrenaturais de todos os Orientes" e de uma visão da cidade de São Paulo; X. Errata — focaliza a construção do "Asilo Serafim" pela família e amigos do falecido; XI. Os antropófagos — "pandemônio com ressaibos de farsa medieval, de missa negra e ritual fálico"<sup>2</sup> que traz uma longa epígrafe extraída de A conquista espiritual de Montoya.

Com base nos princípios de transgressão e fuga, Haroldo de Campos reorganiza esses 11 capítulos do romance em dois movimentos, que, extraídos do seu arcabouço estruturalista, resultam mais ou menos no seguinte: no primeiro movimento temos Serafim, numa situação aparentemente normal, vivendo da infância ao seu casamento com Lalá (capítulos I, II e III), revoltando-se contra a ordem social (capítulo IV), fugindo para o exterior (capítulos IV, V, VI, VII e VIII) e finalmente sendo perseguido e punido (capítulo IX); no segundo movimento temos nova revolta (capítulos X e XI) seguida de nova fuga (capítulo XI)<sup>3</sup>. Essa divisão é muito prática por permitir<sup>que os</sup> visualizemos os dois planos de ação do romance: o verossímil e o mítico. Todo o primeiro movimento se situaria num plano real, em que, descontados certos cruzamentos temporais responsáveis pela quebra da verossimilhança, as ações do personagem se

dão coladas a uma situação social facilmente determinada, ao passo que o segundo movimento salta bruscamente para o terreno da fantasia assim que se verifica a concretização da imprecação metafórica "Raios que te partam!" e transita naturalmente daí para a utopia do final do romance. David Kenneth Jackson, em seu estudo sobre a prosa vanguardista de Oswald de Andrade, é mais objetivo na esquematização do percurso de Serafim. Estabelece três fases: 1) sua formação em São Paulo (capítulos I a IV), 2) suas viagens (capítulos V a VIII) e 3) o mito e a fantasia de seu retorno ao Brasil (capítulos IX a XI)<sup>4</sup>. Com efeito, a evolução do enredo, apesar dos inúmeros cortes, retrocessos e adiantamentos com relação à seqüência temporal, sugere-nos três momentos bem marcados: 1) Serafim às voltas com um sistema social opressivo; 2) Serafim se rebelando contra esse sistema; 3) conflitos solucionados, no terreno da utopia, a bordo do El Durasno. O miolo do romance consiste basicamente no desenrolar do segundo momento, em que o personagem procura devorar criticamente todo o sistema social de que é vítima. Dito de outro modo, ele procura realizar nesse momento a terapêutica antropofágica de que fala Benedito Nunes a propósito do Manifesto antropófago<sup>5</sup>. A aquilo que seria o diagnóstico, nas palavras ainda de B. Nunes, é o assunto do primeiro momento, levado a efeito através de sugestivos flashes satíricos da medíocre vida classe média do personagem. E, como indicamos na leitura de Pau-Brasil, é a "atitude antropofágica" que vai crivar o sistema diagnosticado, com a ajuda do canhão que Serafim movimenta durante suas aventuras. Esse canhão, como se verá, é tão ambíguo quanto tudo que ocorre no romance. Sua função bélica, dadas as finalidades da revolução serafínica, se deslocará inúmeras vezes para a função fálica, que carregará de irreverência e rebaixamento o humor das aventuras relatadas. Vamos agora tentar algumas observações sobre os três momentos distinguidos no romance.

No primeiro momento, Serafim acha-se às voltas com referências

tais como: o pintor Benedito Calixto (figurativo) — "As três crianças berravam em torno do leito materno. Quadro digno do pincel de Benedito Calixto<sup>6</sup>; valsas, que eram tocadas no Stradivarius pela sua mulher; romances naturalistas — ele pretendia escrever um deles; imposições religiosas — casa-se na polícia mas diante de um altar, vai à missa em Santa Efigênia, fica preocupado com a reação do arcebispo ao seu romance naturalista, etc.; rotina familiar — ir ao cinema com a família, preocupação com o orçamento doméstico, doença da mulher e das crianças; sexo — a malícia no a-e-i-o-u, a repressão sexual ("Numa noite de adultério ele penetra na Pensão da Lili. Mas ela diz-lhe que não precisa de tirar as botinas."<sup>7</sup>), o casamento na polícia. Por outro lado, esse clima opressivo vivido por Serafim configura-se de modo ambíguo. Ao mesmo tempo em que convive com a opressão, vai-se criando à sua volta um quê de descontentamento, que evolui até a rebelião instaurada pelo terremoto Doroteu. A propósito do romance que tenciona escrever, por exemplo, ele diz: "Não sei se escreverei a palavra 'coito' com todas as letras (...). Talvez ponha só a sílaba 'coi' seguida de três pontinhos discretos. Como Camões fazia com 'bunda'"<sup>8</sup>. Observe-se que, de um lado, o personagem manifesta uma posição conservadora e moralista com relação ao problema moral na literatura, de outro, a sátira introduzida pela narração coloca as duas possibilidades, apresentando inclusive um Camões desvestido da sua tradicional aura com que figura nas letras nacionais. O mesmo ocorre com o casamento na delegacia. Este se dá para corrigir o "erro" moral de Serafim. Só que é contado de uma maneira altamente satírica (cena de teatro bufo). Enfim, nesse primeiro momento, em que o personagem se encontra enquadrado num sistema do qual é vítima, pode-se perceber, através do recurso satírico, o próprio método de devoração crítica, para posterior superação. É esta superação começa a ser vislumbrada com o aparecimento de Dorotéia, bailarina e atriz, e com o estouro da Revolução de 24. Estes dois fatos implicam num abalo

na vida de Serafim, marcando o início de uma "revolução" que se constitui sob dois aspectos: um moral e outro político-social, intimamente ligados entre si.

Após o aparecimento de Dorotéia, Serafim passa a assumir o amor extra-conjugal. "Ah! Se eu pudesse ir com Dorotéia para Paris! Vê-la passar entre charutos e casacas de corte impecável! Mas contra mim, ergue-se a muralha chinesa da família e da sociedade"<sup>9</sup> (mais uma vez surge a idéia da repressão familiar e social). A Revolução de 24, em que Serafim se vê envolvido, encontra: uma burguesia dividida em agrária, industrial, comercial, financeira; os setores médios, formados pelos destituídos, provenientes da burguesia agrária, e pelos ascendentes; e, finalmente, o operariado, classe ainda não organizada<sup>10</sup>. Serafim pertence aos setores médios, onde se configura como um destituído. E sua participação na revolução se dá sob uma forma anárquica: é contra a burguesia mas não se liga à classe operária. "Mas eu sou o único cidadão livre desta famosa cidade, porque tenho um canhão no meu quintal"<sup>11</sup>. "O meu país está doente há muito tempo. Sofre de incompetência cósmica. Modéstia à parte, eu mesmo sou um símbolo nacional. Tenho um canhão e não sei atirar"<sup>12</sup>. Em meio a esse clima conturbado, Serafim sente-se livre e descomprometido: "Hoje posso cantar alto a Viúva Alegre em minha casa, tirar meleca do nariz, peidar alto! Posso livremente fazer tudo que quero contra a moralidade e a decência. Não tenho mais satisfações a dar nem ao Carlindoga nem à Lalá, diretores dos rendez-vous de consciências, onde puxei a carroça dos meus deveres matrimoniais e políticos, durante vinte e dois anos solares!"<sup>13</sup>.

Com a fuga no Rompe-nuve começa propriamente a segunda fase, a da liberação do sistema opressivo, em que Serafim viaja pela Europa e Oriente Médio. Se no primeiro momento convivia com valsas, agora ele ouve jazz, fox-trote e charleston. Ao invés de Benedito Calixto, tem-se uma referência à pintura cubista: "Síncopes sapateiam cubismos, des

locações. Alterando as geometrias. Tudo se organiza, se junta coletivo, simultâneo e nuzinho, uma cobra, uma fita, uma guirlanda, uma equação, passos suecos, guinchos argentinos"<sup>14</sup>. Em vez de romance naturalista, observam-se uma "poesia futurista" (o "futurista" aí é um tanto irônico mas cabe), o malicioso "Pern'ino" e o "Poema Oval"<sup>15</sup>. Também a religião, de opressora, passa a ser gozada: Dona Branca Clara, uma das conquistas do herói, "vive sonhando que tem relações sexuais com Jesus Cristo e outros deuses"<sup>16</sup>. E no plano sexual, em que supostamente a moral religiosa e burguesa mais reprimia, Serafim consegue, nessa viagem, uma completa libertação. Conquista inúmeros pares de várias nacionalidades, desde mulheres frias sexualmente até homossexuais masculinos e femininos. Aliás, toda a viagem no exterior é marcada por um caráter extremamente orgiaco do personagem. Já vimos que tabu encerra grosso modo tudo o que é contrário, adverso, proibido. E no campo moral a questão sexual figura com um certo destaque, constituindo no romance uma espécie de leitmotiv do enredo. A cada página o tabu sexual é devorado de diferentes maneiras: da simples referência ao sexo à exacerbação de relações pouco convencionais. Parece-nos evidente que a sexualidade é eleita como pedra de escândalo para a satírica "atitude antropofágica" que caracteriza o romance. Serafim é apresentado desde o início com um quê de consciência maliciosa, fazendo-nos vislumbrar sua capacidade de rebeldia. Um dos fragmentos de abertura do livro intitula-se "Primeiro contato de Serafim com a malícia". E ele está apenas aprendendo o ba-be-bi-bo-bu, ca-ce-ci-co-cu. A vertente sexual não é evidentemente a única do livro, mas sem dúvida condiciona todas as demais por aquilo que tem de passional, incontrolado, instintivo — qualidades muito afins com a devoração antropofágica.

Após essa purgação moral, religiosa, familiar, artística e sexual, Serafim retorna ao Brasil muito desprendido e alheio a repressões. No Fim de Serafim lê-se: "Fatigado / Das minhas viagens pela terra /

De camelo e taxi / Te procuro / Caminho de casa / Nas estrelas / Costas atmosféricas do Brasil / Costas sexuais / Para vos fornicar / Como um pai bigodudo de Portugal (...)"<sup>17</sup>. Sob essa ótica, Serafim, "depois de luzir de limpo o seu canhão, ensaia dois tiros contra o quartel central de polícia romântica" e "ameaça em seguida a imprensa colonial e o Serviço Sanitário"<sup>18</sup>. Depois o herói é morto por um raio casual, "quando uma nuvem carregada de eletricidade positiva esbarra sem querer numa nuvem cheia de eletricidade negativa" e dizem: "— Raios que te partam!"<sup>19</sup>. Mas segundo ele próprio diz numa pregação póstuma sob a forma de um testamento, "tudo é tempo e contratempo! E o tempo é eterno. Eu sou uma forma vitoriosa do tempo. Em luta seletiva, antropofágica com outras formas do tempo: moscas, eletro-éticas, cataclismas, polícias e marimbondos!"<sup>20</sup>.

No terceiro momento realiza-se a utopia. "Pinto Calçudo, com um galão na bunda, tomou conta do bar e do leme. Estavam em pleno oceano, mas tratava-se de uma revolução puramente moral"<sup>21</sup>. "Seguiu-se um pega em que todos, mancebos e mulheres, coxudas, greludas, cheirosas, suadas, foram despojadas de qualquer calça, saia, tapacu ou fralda. (...) Foi ordenado que se jogasse ao mar uma senhora que estrilara por ver as filhas nuas no tombadilho que passara a se chamar tombandalho"<sup>22</sup>. Como se percebe pelos trechos transcritos, o sentido dessa rebelião se concentra sobretudo no campo moral. A sociedade de base priápica é uma espécie de ilha flutuante onde "non c'e minga morale"<sup>23</sup>. As referências, do cristão de Montoya (que, em troca da própria roupa, seduzira as meninas e raparigas ao invés de convertê-las) ao sexólogo Havelock Ellis, passando por Freud e pelo Camões deformado para incitar "a ereção da grumetada", são um constante apelo à destruição da moral civilizada para instituir-se a liberdade total.

## 2. De geografia e ginástica.

"Entre uma maioria de soldados — nosso herói. Brasileiro. Professor de geografia e ginástica. Nas horas vagas, 7º escriturário. Serafim Ponte Grande"<sup>24</sup>. Embora modesto funcionário de uma repartição pública, é assim que Serafim nos é apresentado na cena burlesca do seu casamento com Lalá, na delegacia de polícia. Professor de geografia e ginástica. A caracterização é, sem dúvida, motivada pela intenção cômica da cena, em que, a certo ponto, a futura sogra do personagem exclama: "Um dia, eu tinha chegado da feira e espiei pelo buraco da fechadura, a tal lição de geografia!", ao que a filha retruca: "Era ginástica."<sup>25</sup> Mas essa caracterização não é tão circunstancial assim, e sua função não termina aí nesse detalhe. O próprio detalhe não é casual. Observe-se que o personagem é brasileiro e está se casando na polícia, "entre uma maioria de soldados". O casamento é definido como "um esparadrapo para o pudor da Lalá". Sua profissão é exercida "nas horas vagas"; no mais, ele é professor de geografia e ginástica.

Pode-se perguntar qual é o significado dessa caracterização. E aiguma investigação neste sentido talvez conduza a resultados muito práticos para o entendimento do percurso de Serafim. Em Meu testamento<sup>26</sup>, Oswald de Andrade procede a uma divisão geográfica do mundo segundo a sua importância histórica. Entre o Trópico de Câncer e o 60º de latitude norte, onde "demoram os Estados Unidos e a Europa, o Egito, a Judéia e o Japão", têm-se processado os fenômenos mais significativos da história humana. "As sociedades, países ou aglomerados que aí se desenvolveram, dividiram precocemente ou melhor o seu trabalho e criaram mais cedo as suas instituições e as suas éticas. Daí partiram tanto as conquistas da guerra, como saíram os frutos da paz. A geometria e a gramática, a colonização e a máquina, a finança e o direito, a arte, a literatura e a ciência". Ao lado dessa fatia do globo, no anel equatorial, estão o Brasil, a China, a Índia e a África. A terceira e última



faixa está ao sul, entre o Trópico de Capricórnio e o 60<sup>o</sup> de latitude meridional. Esta faixa corresponderia à primeira, e nela "uma atividade de reflexo parece imitar e querer seguir a outra". Aqui situam-se a Argentina, a Austrália, a África do Sul e o sul do Brasil, em que São Paulo aparece como destaque. Feita a divisão, Oswald examina uma certa alternância de quatro fases históricas na faixa privilegiada do globo, predominando ora o elemento individual, ora o elemento coletivo. Estaríamos agora (o texto é de 1944) no limiar de um novo período coletivista, "o verdadeiro limiar da História", que substituiria a agonizante era iniciada com o Renascimento<sup>27</sup>. A época burguesa estaria dando lugar a uma nova época coletivista, e a divisão da terra não prevalece mais devido ao progresso tecnológico já ocorrido. "A era da máquina tecnizou de tal maneira o homem em toda a terra que ele pode alcançar, enfim, uma unificação de destino e igualar-se num padrão geral de vida civilizada. Agora, por exemplo, não prevalecem mais, de um modo decisivo, as diferenças que privilegiaram a faixa eleita (...). A eletricidade, o petróleo, a onipresença trazida pela comunicação, compensaram pouco a pouco as deficiências da faixa equatorial e da faixa antártica." O autor, com sua costumeira genialidade, capta o essencial da era burguesa naquilo que ela significou para a liberação do homem. Mesmo não a creditando expressamente, essa percepção ele deve a Marx, que levou a efeito a mais completa análise da sociedade burguesa. E é com Marx ainda que ele proclama: "É preciso porém que se destaque das mãos aferidas da burguesia o monopólio dos meios de produção. Então o homem poderá ser o mesmo em todo o globo, e pretender portanto os mesmos direitos em qualquer latitude". Vivendo esse período de revolução, Serafim Ponte Grande, professor de geografia e ginástica, fiel à ambigüidade que estas palavras adquirem em "Vacina obrigatória", parte da São Paulo conflagrada e percorre os pontos mais significativos da faixa privilegiada da terra, praticando uma revolução moral que culminará na via-

gem sem fim do El Durasno. O percurso de Serafim constitui uma espécie de re-volta da faixa situada ao sul do Trópico de Capricórnio com relação aos mundos velho e antigo, modelo de imitação graças ao seu status de colonizador. Descontados os elementos de fantasia, é ao quadro revolucionário do fim da era burguesa que se assiste no romance, nos termos em que o formulou Oswald mais tarde, no seu depoimento a Edgar Cavalheiro: "Atacar com saúde os crepúsculos de uma classe dominante não é de modo algum ser pouco sério. O sarcasmo, a cólera e até o distúrbio são necessidades de ação e dignas operações de limpeza, principalmente nas eras de caos, quando a vasa sobe, a subliteratura trona, e os poderes infernais se apossam do mundo em clamor". O que compete discutir é justamente se o sarcasmo puro e simples é suficiente para "destacar" o poder das mãos da burguesia ou se não acaba se transformando apenas no estopim de uma "revolução puramente moral", como a que se verifica no final do romance. Mas essa questão será objeto de discussão no capítulo final do trabalho.

Mário de Andrade chamou certa vez a Antropofagia de "filosofia paulista"<sup>28</sup>. É difícil precisar o sentido exato do epíteto, e desconhecemos que reação teve Oswald frente a ele. O mais provável é que seja de intenção irônica. Porém, raciocinando como Oswald, ele faz muito sentido, pois, como vimos, São Paulo ocupa um lugar de destaque nas formulações antropofágicas. É praticamente a capital, ou centro, do Novo Mundo. E é esse Novo Mundo que deverá, numa atitude altamente irreverente, conquistar o conquistador para, graças à revolução tecnológica, proceder à unificação do globo terrestre. Teríamos, assim, um percurso contrário àquele que marcou as grandes conquistas. Enquanto o percurso destas se deu do Norte para o Sul, o de Serafim, ao contrário, vai de baixo para cima. Ou, para relacioná-lo com o de um personagem histórico que virou personagem literário em El arpa y la sombra, de Alejo Carpentier<sup>29</sup>, enquanto aquele se deu do Oriente para o Ocidente,

este se dá do Poente em direção ao Levante. E só assim o mundo se tornaria realmente redondo, como queria o Colombo de Carpentier com a descoberta do Novo Mundo. Em suas recordações, Colombo diz: "Fundádo-me en las ideas sobre la historia universal concebidas por Pablo Oso-rio, exponía yo que así como el movimiento de los cielos y de los as-tros es de Oriente a Occidente, así también la monarquía del mundo ha-bía pasado de los asirios a los medos, de los medos a los persas, y después a los macedonios, y después a los romanos, y después a los ga-los y germanos, y finalmente a los godos, fundadores de estos reinos. Era justo, pues, que luego de que arrojáramos a los moros de Granada — cosa que no tardaría en suceder — mirásemos hacia el Occidente, prosi-guiendo la tradicional expansión de los reinos, regida por el movimien-to de los astros, alcanzándose los grandes y verdaderos imperios del A-sia — pues eran meras migajas de reinos los que hasta ahora hubiesen entrevisto los portugueses en sus nevegaciones, tomándose los rumbos del Levante"<sup>30</sup>. Coincidentemente o movimento de Serafim Ponte Grande (e este sobrenome também não é gratuito; sugere-nos trânsito, ligação em grande escala, além, evidentemente, da ambigüidade nele presente quando se atenta para a sonoridade de /Ponte/, um anagrama do vulgar com que se designa o pênis) constitui um percorrer os caminhos das grandes conquistas geográficas. Com a diferença de que para ele não só o movimento é ao contrário, mas também a atitude, que é de revolta e levante, numa correlação quase literal de volta ao Levante.

Neste percurso de Serafim, não nos pode escapar o sentido que adquire na obra oswaldiana, especialmente na tematização da antropofagia, a simbologia ligada ao sol. No primeiro prefácio de Serafim<sup>31</sup>, o autor declara: "O Brasil imigrante começou por trás. Cópia. Arte amanhecida da Europa requentada ao sol das costas. Os anúncios mal-direitos de uma legislação romântica nacional. / Serafim é o primeiro passo para o classicismo brasileiro". A Antropofagia busca precisamente inverter es

ta situação, voltando a face brasileira para o sol. Na mitologia do primitivo habitante do Brasil, o sol é o ponto de partida, a "força telúrica" que choca as coisas<sup>32</sup>. Este sol primitivo será contraposto à perspectiva colonizadora do europeu, ao "erro de português": "Quando o português chegou / Debaixo duma bruta chuva / Vestiu o índio / Que pena! / Fosse uma manhã de sol / O índio tinha despido / O português"<sup>33</sup>. Oswald reproduzirá este poema num texto de A marcha das utopias ("O achado de Vespúcio"), quando trata da suposta salvação dos índios pretendida pelo conquistador branco, em que aqueles seriam vestidos, perdendo, portanto, o livre e inocente contato com a força criadora do sol<sup>34</sup>. Serafim constitui justamente a empostação da perspectiva anti-colonizadora. Já no Recitativo seu objeto se define: "A paisagem desta capital apodrece. Apareço ao leitor. Pelotari. Personagem através de uma vidraça. De capa de borracha e galochas. (...) Lá fora, quando secar a chuva, haverá o sol"<sup>35</sup>. Personagem protegido enfrenta ("pelotari" — jogador de pelotas) a paisagem apodrecida (pela chuva?). Após a chuva, o sol. O fato de estar protegido contra a chuva, vestido, conota provavelmente a sua condição burguesa. Mas enquanto "pelotari", com o sabor anarquista que este jogo sugere, está pronto para atirar a bola para a frente. Esta rubrica, em que o personagem é apresentado, constitui uma significativa antecipação das suas peripécias, <sup>que</sup>anunciadas sob o signo do sol, ~~que~~ culminarão com a abolição das roupas no El Durasno. Assim, a simbólica do voltar-se e dirigir-se para o Levante torna-se sensivelmente enriquecida. E a grande novidade de Serafim é que o seu movimento é de ida e vinda, propiciando nesta última uma redescoberta, no caso, do Brasil. Serafim Ponte Grande, especialista em geografia e ginástica, reúne as condições para transformar-se num personagem mítico capaz de, numa inversão de sentido, devorar o mundo colonizador. Num primeiro momento essa devoração obedece a uma perspectiva nacionalista, em que o país de Serafim absorve o que lhe interessa

do velho mundo e refuta os elementos próprios da colonização ou do imperialismo. Entretanto, num segundo momento, é a totalidade do mundo burguês (ou até da civilização ocidental) que se põe em xeque, quando Serafim, após o seu retorno ao Brasil, inspira a viagem mítica.

É portanto a temática da viagem que confere a Serafim uma das suas características básicas: a mobilidade. Seja na rebelião do primeiro movimento, seja na utopia do final do romance, a deslocação espacial é empreendida de forma até vertiginosa. Mesmo a mobilidade temporal, que inclui as paródicas sobreposições culturais, depende via de regra do percurso espacial do personagem itinerante. Em seu belíssimo ensaio "Oswald viajante", Antônio Cândido já destacara a importância do tema da viagem na vida e na obra de Oswald de Andrade. Devemos ter presentes aqui as relações estabelecidas no primeiro capítulo entre a experiência pessoal e o estilo literário do escritor. "Na sua obra — diz A. Cândido — talvez as partes mais vivas e resistentes sejam as que se ordenam conforme a fascinação do movimento e a experiência dos lugares"<sup>36</sup>. E se Miramar e Serafim são considerados os mais típicos nesse sentido, não se pode esquecer que em toda a sua obra a viagem é não só uma constante mas também uma condição da boa realização literária. Curiosamente o seu primeiro escrito, "Pennando", publicado em 1909, no Jornal do Comércio, já constitui um precursor da síntese dinâmica de Miramar e Serafim. Vera Chalmers, ao analisar o texto, nota como "o jovem escritor é capaz de perceber a mobilidade potencial da reportagem, conseguindo realizar uma espécie de literatura sintética de viagem"<sup>37</sup>. Também em Pau-Brasil a tematização da viagem aparece com relevante frequência, especialmente em "Roteiro das Minas" e "Lóide Brasileiro". Fora a constante referência a hotéis — elemento importante para o viajante —, o tema da viagem é explícito em várias passagens, como: "Eu gosto dos santuários / Das viagens / E de alguns hotéis"<sup>38</sup>. Ou então em: "A matraca alegre / Debaixo do céu de comemoração / Diz que a Tra-

gédia se passou longe / O Brasil é onde o sangue corre / E o ouro se encaixa"<sup>39</sup>. Observar aqui, além do elemento móvel presente na série, o cruzamento temporal, que permite pensar numa "viagem no tempo", indo de Minas ao Calvário de Jerusalém. E neste sentido veja-se "As quatro gares"<sup>40</sup>, com lances rápidos da infância, adolescência, maturidade e velhice, em que há, através da visível mistura de tempo e espaço, uma viagem que faz vislumbrar, com poucos traços, o percurso da vida. Note-se ainda, em "Roteiro das Minas", o papel do trem, enquanto veículo para as viagens, na determinação do estilo móvel. O processo é exemplar em "Longo da linha": "Coqueiros / Aos dois / Aos três / Aos grupos / Altos / Baixos"<sup>41</sup>. Ele reaparecerá com igual intensidade em inúmeras passagens de Miramar e Serafim.

Vejamos então como se desenvolve em Serafim a temática da viagem. Logo na epígrafe de Alpendre, onde tem início propriamente a ação do romance, já se anunciam as tendências viandantes do herói: "Passarinho avuô / Foi s'imbora", que, vazada em estilo caipirizante, adquire conotação de elemento oposto ao mundo europeu que se vai percorrer. Ainda neste capítulo, "Recordação de um país infantil" retoma a síntese dinâmica do Pau-Brasil ao traçar, em "um quase retalho de composição infantil", de "estilo ingênuo-poético-malicioso" — para nos servirmos das expressões de Haroldo de Campos<sup>42</sup> —, um percurso da infância à velhice (d'"A estação da estrela d'alva" ao ponto em que "todos morrem"), motivado pelas viagens que o personagem criança recorda. Índices como "lanterna de hotel", "conchas", "praia das tartarugas" se combinam ao carro que "plecpleca nas ruas" e ao "trem que vai vendo o Brasil". Num lance altamente abrangente, o trem da pequena viagem, aos olhos infantis, percorre todo o Brasil, que, de outra parte, é apenas "uma República Federativa cheia de árvores e de gente dizendo adeus"<sup>43</sup>, conforme resulta da mistura do clichê escolar à impressão singularizada de viagem. Assim como em "As quatro gares" do Pau-Brasil, em que as "esta

ções" da vida são tomadas literalmente por "gares", aqui também, na ótica globalizante da criança, o trem vai do percurso espacial ao tempo ral. Nesse écran passam a paisagem e a vida, porque "depois todos morrem". E no percurso do conceito à sua atualização empírica, o toque de novidade é o efeito cômico com a passagem da pompa de "uma República Federativa" à prosaica cena de "árvores e de gente dizendo adeus" — processo de rebaixamento, aliás, muito freqüente no romance.

No terceiro capítulo — Folhinha conjugal —, embora não tenhamos viagens e o seu teor seja até bastante estático do ponto de vista de um personagem de natureza móvel, há algumas notações que refletem o seu anseio de romper com aquela rotina. A mulher quer passar o inverno em Santos. Já fizeram as contas e é impossível. "No entanto, deve ser muito bom mudar de casa e de ares, de objetos de uso familiar e de paisagem cotidiana. (...) E quem sabe se também mudar de paisagem matrimonial"<sup>44</sup>. E depois de conhecer a bailarina que lhe quebra a rotina familiar exclama: "Ah! Se eu pudesse ir com Dorotéia para Paris!"<sup>45</sup>. Após o "Terremoto Doroteu" e a participação na revolução paulista, em que ataca com seu canhão os símbolos imediatos da repressão, Serafim passa por um "Intermezzo", antes de iniciar a viagem no Rompe-nuv.... Nesse intervalo o personagem nos é dado no Rio de Janeiro, para onde inclusive ele já havia manifestado intenção de seguir à procura de Dorotéia. Agora, porém, está com Dindrá, com quem vive uma cena amorosa que dura três dias e é introduzida pela seguinte epígrafe: "Ora, a fornicção é delectável..."<sup>46</sup>. O encontro é pontuado pela presença do mar, que primeiro "urra querendo entrar em Guanabara", para, no fim, servir de espelho ao vitorioso amante: "Serafim vai à janela e qual Narciso vê, no espelho das águas, o forte de Copacabana"<sup>47</sup>. É o personagem que já mira o mar, para seguir viagem no capítulo seguinte.

No elemento sedativo marca o início da viagem intercontinental de Serafim. Ele embarca num steam-ship de nome Rompe-nuve, que, à maneira

caipira, lembra cavalgada. A imagem sertaneja é completada pela epígrafe, também do dialeto caipira: "Mundo não tem portera". É sob esse signo — "pelo tratamento do homem urbano brasileiro como uma espécie de primitivo na era técnica"<sup>48</sup> — que Serafim parte do Rio de Janeiro e chega a Paris, após um percurso de numerosas aventuras pelo Atlântico. A maioria dessas aventuras é narrada em um estilo que se aproxima do da literatura de viagem produzida em Portugal nos séculos XV e XVI<sup>49</sup>. Os lances derrisórios percorrem todos os fragmentos do capítulo, desde o "baedeker" de Pinto Calçudo, que Serafim atira ao mar por falsear positivamente o caráter de sua esposa Lalá, até a "Poesia de bordo" do herói e o "Movietone", que nos mostra Pinto Calçudo sendo expulso do romance por ter assumido foros de protagonista. Mas talvez o mais curioso e significativo dessa viagem seja o "grave desvio na rota do transatlântico", que o faz chegar ao Congo Belga. Como que arremedando a historiografia anedótica que atribui a descoberta do Brasil ao acaso das calmarias, o narrador faz o Rompe-nuve aportar na costa africana, interrompendo sua viagem com destino às "terras do Setentrião". Na suposta descoberta do Brasil, as caravelas portuguesas, ao contornarem o continente africano quando se dirigiam para as Índias, se deslocaram para a América em virtude das calmarias, que lhes teriam impedido seguir viagem. Em Serafim, pleno de inversões e rebaixamentos, da rota programada chega-se às calmarias pela cômica e ambígua maneira com que Pinto Calçudo resolve praticar esporte, enfiando "no óculo da cabina um pau comprido" e remando. Ou, como diria mais tarde ao confessor de bordo: "Fui eu, fui eu meu Pai, que virei o Rompe-nuve para as fornalhas do árido continente. Minhas clavículas e bíceps careciam de remar. Passei um pau comprido pelo óculo do camarote..."<sup>50</sup>. E navegando pelo "mar das descobertas", o aviso de terra à vista:

"— Terra! É Jerusalém!

— Não!



— É México!

— É Guaratinguetá!"<sup>51</sup>

que, dentre outras sugestões, nos revela um grupo de turistas sedentos de burlescas descobertas, sendo que a mistura de México com Jerusalém e a cômica sonoridade de Guaratinguetá conduzem tudo por um veio de pilhéria e gratuidade. Mas ao se descobrir a causa do misterioso desvio, "ordem se dá para que tudo que seja pau, varejão, porrete, mastro, mataréu, taquara, verga, Chuço ou manguara seja urgentemente arrancado e enfiado a título de remo nos óculos das cabinas"<sup>52</sup>, com o que "o Steam Ship alcança enfim mares ventosos"<sup>53</sup>, graças ao mesmo artifício mágico malicioso da galera em que se transformara o transatlântico. Cabe destacar aqui que Pinto Calçudo, como "fiel secretário" de Serafim Ponte Grande, atento às lições do chefe, também pratica a sua ginástica de efeitos geográficos, e é possível que na re-volta ao velho mundo tenha-se lembrado do continente que forneceu a mão-de-obra para a colonização, mão-de-obra esta também digna de uma levante contra o opressor<sup>54</sup>.

### 3. Pernas pra que te quero!

Após o desembarque no Porto de Marselha, Serafim já aparece em Paris. Cérebro, Coração e Pavió, que, como lembra Haroldo de Campos, cons<sup>u</sup>tui "paráfrase picante do camiliano Cabeça, coração e estômago"<sup>55</sup>, narra a orgiaca permanência do herói tropical na "formosa capital do Universo Civilizado", como se lê à página 217. Excetuando-se a rápida escapada para a Espanha e Suíça, com a qual Serafim busca esquecer as saudades do Brasil, todo o capítulo trata da sua estada em Paris, a começar pela irreverente proclamação que faz do alto do Triunfo, passando a seguir pela Rotonde, Montparnasse, Ópera, etc., sempre acompanhado de variadas conquistas amorosas. Estas conquistas são cantadas logo no segundo fragmento da série. O malicioso "Pern'ino"<sup>56</sup>, uma espécie de hino à perna, vai historiando, através do tempo e do espaço, a rela

ção entre as saias e as pernas femininas. Do "repolho de pecados", "fábrica de suores", "ninho de bebês", com que metaforicamente se designam as saias imperiais do Brasil, passa-se à "Saia de dançarina / Das senhoras honestas / De meu século", que, subindo, deixa ver "Os troncos florestais / Onde eu mergulhá". A imagem refere-se certamente às pernas européias, que merecem, no poema, o desfecho exclamativo: "Pernas / Pra que te quero!", cuja ambigüidade contextual nos confirma a intenção de usufruir da liberdade proclamada no segmento anterior, percorrendo caminhos que o levam às pernas femininas.

Deixemos de lado, por ora, as implicações desse percurso parisiense para destacar apenas algumas passagens que definem o objetivo mais geral da viagem. A princípio pode parecer despropositada a epígrafe da História trágico-marítima ("onde havia muitos tigres, Leões, e todo o outro gênero de Alimárias nocivas") para abrir um segmento cujo cenário será a "capital do Universo Civilizado". Evidentemente há um despropósito intencional, mas sua escolha não é de todo imotivada. Parece-nos que sua justificativa se dá no buscado contraste do personagem brasileiro com o mundo civilizado, a partir do qual se aqulariam as contradições culturais com vistas à sua superação por intermédio das iniciativas do incivilizado. No "Pretório", ou "Bordel de Têmis", ao qual é intimado a comparecer para dar "uma prosa a respeito do cachorrinho Pompeque", que havia sido atropelado e morto por um "auto fatídico", Serafim, à primeira interpelação do magistrado, corrige: "Eu não sou de França, Excelência! Venho, através de algumas caldeações, procurando refinar o tronco deixado numa praia brasileira por uma caravela da descoberta. Tronco que se emaranhou de lianas morenas..."<sup>57</sup>. Salomão, o magistrado, põe em dúvida a procedência do personagem, alegando que a sua experiência no "conhecimento e argüição do bicho homem" não reconhecia em Serafim, "que o Tout Paris admira", um originário "dos sertões de Pau-a-Pique". E depois de sorratamente chamar São Paulo de

"a Chicago da América do Sul", aduz: "Mas nunca me convencerá que a sua desenvoltura que tão preciosa torna a sua estadia entre nós, é originária do Anhangabaú!"<sup>58</sup>. A passagem está povoada de sugestões alegóricas, diretamente relacionadas com a configuração mítica de Serafim, que busca em seu percurso internacional a emancipação sócio-cultural brasileira. Os aspectos alegóricos, no entanto, são desvestidos de sua pureza didascálica pela interferência cômica da ambigüidade satírica<sup>59</sup>. Por exemplo: Serafim é considerado um nobre de Florença pelo magistrado devido à "desenvoltura" com que se mexe na capital francesa, ao mesmo tempo em que, sub-repticiamente, seu país de origem — origem de resto confirmada explicitamente pelo personagem e pela evidência da narrativa — é caracterizado como "sertões de Pau-a-Pique", tendo como principal cidade a "Chicago da América do Sul", que, no inevitável a-portuguesamento da pronúncia, resulta em algo depreciativo no contexto do continente. Enfim, na negativo-afirmativa fala do juiz, Serafim não é originário do Anhangabaú, que, além de outros efeitos, etimologicamente remete a espírito do mal, em língua tupi. Ora, desinvertendo tudo, o juiz, que se declara experiente no "conhecimento e argüição do bicho homem", está, na verdade, argüindo um selvagem procedente dos "sertões de Pau-a-Pique", mais precisamente do Anhangabaú da Chicago latino-americana. Selvagem, porém, que se veste muito bem de nobre florentino na capital da civilização ocidental, graças talvez aos poderes mágicos da mitologia tupi-guarani que o termo Anhangabaú nos autoriza inferir.

A ambigüidade presente nesse fragmento induz à interpretação de que teríamos aí uma "visão colonialista do Brasil na Europa, bastante depreciativa", acompanhada de uma "afirmação na busca das raízes de Serafim"<sup>60</sup>. Se há uma visão colonialista do Brasil, ela não nos parece tão depreciativa e, mais do que buscar raízes, seria mais sensato ver dentre os propósitos de Serafim uma destruição de raízes. A impositação satírica da cena desautoriza qualquer leitura linear, uma vez que mis-

tura os planos, em um contexto no qual também o Brasil colonizado é alvo de destruição. O "tronco deixado numa praia brasileira por uma caravela da descoberta", após ter-se emaranhado de "lianas morenas", não retorna às "terras do Setentrião" para procurar as suas raízes, o que equivaleria a uma visão imobilista e pacífica de confirmação do estatuto de colonizado, mas sim para refinar a sua condição. A imagem do pau brasil, enquanto primeira riqueza exportada, já inspirara a Oswald a sua poesia de exportação, apresentada no manifesto correspondente como "a coincidência da primeira construção brasileira no movimento de reconstrução geral"<sup>61</sup>, em que se aproveitaria "o necessário de química, de mecânica, de economia e de balística. Tudo digerido. Sem meeting cultural"<sup>62</sup>, e reaparece aqui como o tronco brasileiro à cata de elementos para a sua refinação, devorando tudo o que possa ser útil a seus interesses através da ambigüidade da sátira, que, por si, condena ao risível o que não é aproveitado. Enquanto a condição de sociedade mais desenvolvida tecnicamente é valorizada e explorada, a de dominadora político-econômica é contestada, a nível alegórico, é verdade, mas com muita irreverência e derrisão, envolvendo nesta contestação inclusive o polo oposto ao do colonizador — a sociedade colonizada com seus valores culturais.

Prosseguindo em suas andanças parisienses, no fragmento "Culturização", "nosso herói pede ao chauffeur que o conduza e elucide a propósito dos grandiosos monumentos que perpetuam a formosa capital do Universo Civilizado"<sup>63</sup>. É levado, então, à Bastilha, símbolo do absolutismo monárquico, sobre a qual marcharam quase 700.000 parisienses em 1789, ao Louvre, depósito valioso de grande parte da cultura ocidental, à Torre de São Jacques, resquício da antiga igreja de Saint-Jacques-la-Boucherie, destruída em 1797, e ao Arco da Étoile, símbolo da era napoleônica, frente à qual o Manifesto antropófago já havia-se posicionado<sup>64</sup>. Não há maiores detalhes desse percurso, a não ser um rápido diá-

logo entre Serafim e o chauffeur a propósito das asas do Génie de la Liberté que encima a coluna da Praça da Bastilha e a informação tendenciosa do chauffeur de que o Arco da Étoile "já foi derrubado várias vezes pelos comunistas e reconstruído pelos capitalistas", para em seguida ambos concordarem que "a França é eterna"<sup>65</sup>. Convém reconhecer que há muita ironia nesta última frase. A eternidade francesa, indicia da por alguns de seus maiores monumentos histórico-culturais, resulta, ao final, simples joguete de capitalistas e comunistas -- símbolos talvez de tendências opostas na manutenção da sua eternidade -- que estariam destruindo e reconstruindo o Arco do Triunfo. Não é certamente por acaso que Serafim inicia sua estada em Paris escalando os degraus desse monumento.

Mas poderíamos ir além na observação dessa tarefa de desmontagem da cultura ocidental empreendida por Serafim. Logo em seguida, Dona Branca Clara, sua "ex-amante", a que "vive sonhando que tem relações sexuais com Jesus-Cristo e outros deuses"<sup>66</sup>, é diagnosticada pelo Seu José, assistente do psicanalista Dr. Sigismundo — Freud que se mexa no túmulo em que estiver —, como "vítima da cristianização do Direito Romano também conhecida pelo mote de Civilização Ocidental"<sup>67</sup>. É conhecida a posição de Oswald de Andrade em relação ao Direito Romano, manifesta sobretudo no Manifesto antropófago, Meu testamento, A crise da filosofia messiânica, muito próxima, aliás, do pensamento de Engels quando constata que "a Revolução Francesa rompeu completamente com as tradições do passado, varreu os últimos vestígios do feudalismo e criou, com o Código Civil, uma adaptação magistral do antigo direito romano às condições do capitalismo moderno"<sup>68</sup>.

Uma última observação cabe ser feita a propósito da caracterização de Serafim. "Parece um cigarro caipira numa tabacaria de Old Bond". "No bolso do seu colete chamalotado por Sulka inventariar-se-ia uma palha tresmalhada de milho e um canivete Roge comprado no mercado de Mo-

gi"<sup>69</sup>. Retorna aqui o mesmo contraste que assinalamos, desde a partida do Rompe-nuve, entre um personagem incivilizado, no caso caipira, e o ambiente cultural europeu. Mas "ele é apenas o que os jesuítas estragaram — magro, desconfiado e inocente do Concerto das Nações enriquecidas pela Reforma"<sup>70</sup>. Diferentemente do que sucede na retomada antropofágica da década de 50, em que os jesuítas, considerados os "maometanos de Cristo"<sup>71</sup>, estão associados à Contra-Reforma, constituindo portanto uma ordem afim às utopias da descoberta da América, dada a sua "cultura de larga visão"<sup>72</sup>, na concepção oswaldiana da década de 20 eles encarnam o ideal catequético tão veementemente repudiado no Manifesto antropófago<sup>73</sup>. Assim, sob o signo da Reforma, o desenvolvimento capitalista proporcionado pelas descobertas teria contado com o respaldo ideológico dos jesuítas, pelos quais Serafim se diz estragado. Vale dizer que Serafim, mais do que vítima dos jesuítas, se considera vítima da Reforma, que deve ser entendida como o espírito que noteou a consolidação da sociedade capitalista, por tornar possível, com o livre e xame, "arrancar a mais-valia do proletariado indefeso que nasce, sem quebra de moralidade", como escreveu Oswald de Andrade n' A crise da filosofia messiânica<sup>74</sup>. Portanto, o contraste, reforçado pela epígrafe cheia de "alimárias nocivas" e pela paisagem brasileira com o fundo de "juncos milenários", caravelas e mamalucos do fim do capítulo, entre o personagem do "país animal" e a cultura européia encerra a função de revolver a história do progresso humano, procedendo-se a uma inversão geográfica simbólica que permitiria a anulação desse tipo de contradição, na sonhada sociedade matriarcal regida pelo direito natural mas beneficiada pelas conquistas tecnológicas e culturais do mundo civilizado.

Sob o signo do Meridiano de Greenwich, marca do tempo universal, temos em seguida Serafim vivendo um "romance de capa e pistola", no qual requesta a tal Dona Solanja. A seqüência é aberta com uma epígra-

fe creditada a "Cristóvão Colombo e outros comissários de bordo" e trata de nova viagem marítima, da França a Nápoles, no navio Conte Pilhan-  
culo. Ao final do primeiro segmento, após o fracasso de uma investida amorosa, Serafim contempla o mar, "a quem já fizera versos", e pensa: "— Por que, oh! por que tanta beleza junta! Por que a brancura sibilante do navio, força geométrica armada e bussolada para a visita de todas as nações? Por que? Para eu viver dentro sofrendo e penando? Penando e sofrendo?"<sup>75</sup>. Para quem "no bojo de cada transatlântico existe uma mulher extraordinária"<sup>76</sup> — isto é, viagem marítima é sinônimo de caso amoroso —, não é estranho que a reflexão motivada pelo caso diga respeito também, e principalmente, à viagem. Consideradas as razões essenciais da mobilidade do personagem, o complemento amoroso figura como apêndice, imprescindível, mas apêndice. Note-se que na reflexão de Serafim, "a brancura sibilante do navio, força geométrica armada e bussolada" destina-se à "visita de todas as nações", num plano, e serve para Serafim ali viver "sofrendo e penando", no outro. Não se diz que o sofrimento seja de amor, e é muito mais provável que a nota se refira ao cumprimento do destino viandante do herói, como, aliás, é afirmado pelo narrador, no segmento seguinte, ao traçar o seu perfil psicológico, ou psicogeográfico: "Ele, ao contrário, desde os mais tenros anos, tinha sofrido o embate dos jacarés e das minhocas de sua terra natal e provavelmente adquirira o bicho carpinteiro que levara outrora os seus gloriosos antepassados — os bandeirantes — aos compêndios geográficos do Brasil"<sup>77</sup>. E podemos aduzir que, enquanto o horizonte dos bandeirantes, de que Serafim teria herdado o "bicho carpinteiro", era nacional, o seu é internacional, com vistas não a alargar o território brasileiro mas a romper as barreiras culturais em busca da universalização.

A última etapa da viagem de Serafim está narrada em Os esplendores do Oriente, cujo fio condutor é a perseguição das lésbicas Pafun-

cheta e Caridad-Claridad, ambas também sul-americanas. Entretanto, esse fio condutor, embora expresso já na epígrafe extraída do "diário noturno" de Caridad-Claridad, é praticamente encoberto pela incessante deslocação do personagem principal. Serafim já "estava aporrinhado de jantar toda a noite no Café de Paris"<sup>78</sup> quando lhe aparece a "girl-d'hoj'em-dia" Pafuncheta, que, após despertar algum interesse no herói, anuncia sua partida para Constantinopla, Cairo e Jerusalém, em companhia de Caridad-Claridad. Foi por causa delas que Serafim "penetrou nos mares da História"<sup>79</sup>, chegando à Grécia e Turquia. Em Istambul, um bilhete o faz seguir para a Palestina e Egito. Graças à ajuda de um detetive, encontra as sul-americanas, e só na parte final do capítulo tem lugar o entendimento amoroso entre ele e Caridad, que culmina com a vitoriosa relação heterossexual. Para nos atermos à linha que vimos traçando, gostaríamos de observar, nesse percurso, o provável sentido dos lugares visitados e da atitude tomada pelo personagem frente a eles. A motivação amorosa continua associada aqui ao significado mais geral da viagem ao mundo antigo.

A viagem perde o seu caráter estritamente turístico e se insere num outro plano a partir de indicações como: "Serafim (...) penetrou nos mares da História pelas mãos convulsas dos sopros clássicos, acorridos à sua aparição, de dentro dos Lusíadas"<sup>80</sup>; "O Mediterrâneo balanceado pelas mitologias poseidônicas pôs nosso herói de cama"<sup>81</sup>; "... o binóculo desenhou a testa do céu amarelo no esquadro fumegante da esquadra abandonada pelos persas nas usinas do Pireu"<sup>82</sup>; "... o porteiro de Ali-Babá fixou o cadeado de orquestrão gordo que costuma eletrocutar os silêncios de Pera"<sup>83</sup>. É bastante evidente a intenção de aproximar o tempo passado do presente, relacionar o espaço geográfico a suas evocações históricas e indiscriminar a história da mitologia, criando um amálgama em que o próprio Serafim comparece através do parentesco luso. Embora Vasco da Gama tenha navegado mais para o Oriente, a cami-



nho das Índias, o apelo à epopéia camoniana deve-se provavelmente à igual chegada ao território do mundo antigo, o que torna possível contrapor àquela a epopéia orgiaca de Serafim. Nesse contexto, além do natural rebaixamento da consagrada obra lusitana, a referência aos Lusíadas remete, sem dúvida, ao seu papel repressivo na concepção tanto lingüística quanto literária do Brasil naquele momento. Num nível mais geral, essa epopéia se relaciona com o mundo grego, evocado seja através das "mitologias poseidônicas", seja pela versão cômica da cristalização metafórica presente no porto de Pireu, que se movia "entre descomposturas homéricas de catraieiros"<sup>83</sup>. E nesse porto, graças ao desenho mágico do binóculo de Serafim, já estava atracada a esquadra que os persas ali abandonariam alguns séculos depois de Homero. Note-se aqui a força criativa com que se sobrepõem imagens distantes no tempo. O binóculo do presente compõe o quadro em que figura ao fundo o céu amarelo (símbolo do envelhecimento fotográfico), cenário para que os navios ali aportados sugerissem na perspectiva do esquadro a perspectiva temporal da esquadra persa. Aparentemente casual, a contigüidade de esquadro e esquadra resulta em chave para se visualizar a sobreposição de imagens pretendida, que marca, no "Pórtico" de Esplendores do Oriente, o ângulo de visão de Serafim Ponte Grande. A mistura de contextos e a sobreposição de imagens buscadas aqui ultrapassam a simples visão turística, que tende a situar no passado o que vê no presente. Na visão de Serafim, o amassilho resultante daquela operação é tido como atuante, e em função disso procede-se à sua destruição, através da dessacralização, da irreverência e da paródia. A atitude derrisória de Serafim é marcada assim que ele penetra nos "mares da História". Na qualidade de anti-herói, "vomitou de Marselha a Nápoles, viu a Itália num catre de chuva, passou sem saber Messina e o farol do Stromboli"<sup>85</sup>, pois estava pouco afeito ao "Mediterrâneo balanceado pelas mitologias poseidônicas"<sup>86</sup>. Depois há a comparação da Acrópole ateniense com o museu do I-

piranga, que para o leitor brasileiro o mínimo descomprometido com a visão nacionalista soa como burlata. Comparece também a justaposição, tão ao gosto de Oswald de Andrade, de elementos anacrônicos: "Serafim (...) viu do outro lado um avião esticar o aço sobre a Acrópole"<sup>87</sup>. A imagem rebaixa a aura clássica da cultura grega no momento em que o narrador acrescenta que esse avião ressuscita a Grécia, morta, portanto, naquilo que teve de historicamente significativo.

Praticamente no mesmo tom, Serafim passa por uma Turquia de "aparência modernizante", com seus edifícios europeus, que "falava francês, inglês, italiano", e que tocava jazz, charleston e fox-trote animado com goma arábica<sup>88</sup>. Depois, sempre no encalço das "girls", resolve dar "uma grelada na Terra Santa. O termo "grelar", além de significar, com um certo humor, observar, cumpre a função dessacralizante de olhar com malícia aquilo que normalmente seria visto com respeito. De um modo geral, essa ambigüidade marca toda a narração desta última etapa da viagem de Serafim. A título de exemplo, poderíamos destacar algumas passagens em que ela se mostra mais acentuada. Chegando à Palestina, "Serafim enfiara um casco da Índia na cabeça de escova e olhava tudo como uma vaca"<sup>89</sup>. Embora ele não estivesse na Índia, parece evidente a intenção burlesca de se fantasiar de vaca sagrada na terra em que teve origem o cristianismo. Assim fantasiado e refestelado por "uma ignorância britânica", Serafim ouve o "chauffeur" soletrar: "— Pa-les-tai-ne!"<sup>90</sup>. Significativamente ele se mune do passaporte, do baedeker, da kodak e da Bíblia. É aquele "estilo descritivo-cubista" que Haroldo de Campos destaca n'Os esplendores do Oriente<sup>91</sup> parece intensificar-se nesta passagem, prestando-se a contrastar a paisagem estática com a visão dinâmica do personagem. Serafim, de carro ou de trem, vai vendo tudo pela ótica da Kodak e da Bíblia, o que, em si, já carrega um gritante contraste histórico e temporal: "A paisagem rajava-se em verde amendoim. Seus olhos filmavam árvores cor-de-fumaça entre uma e outra sombra de

casa cúbica, com as primeiras figurinhas saídas da História Sagrada"<sup>92</sup>. Da mesma forma que no parágrafo anterior a Bíblia juntada aos petrechos do turista compõe a nota cômica e conduz à visão histórica, aqui as "figurinhas saídas da História Sagrada" se atualizam na animação que nelas imprime o olhar cinematográfico de Serafim. "Poços, cisternas, curvas na boa estrada entre filas de camelos beduínos"<sup>93</sup>. A paisagem vai sendo traçada na velocidade do percurso. Depois aparecem São João d'Acre, Haifa, Samaria. "Um trem de presepe afogava-se longe na planície. Duas montanhas iguais e baixas quebravam-se de encontro para deixar perceber o recôncavo de Tiberíades no fundo de teatro do mundo"<sup>94</sup>. O anacronismo do trem no presépio mantém o contraste temporal sob o qual se vislumbra Tiberíades, cidade célebre como cenário dos milagres de Cristo, ou, como quer o narrador descristianizante, "fundo de teatro do mundo". No andamento do quadro que se vai traçando, o contraste entre a visão atual e o significado histórico do cenário caminha para uma solução em que prevalece o ângulo contemporâneo. A partir deste, tudo é irreal, morto, desabitado, destruído, solitário, como se constata neste trecho: "... lago de mármore, onde nada prende à terra e lembra a vida. Ninguém mais morava em Magdala senão árvores, em Betsaida senão urzes, em Cafarnaúm senão destroços. No deserto almojado de um convento um franciscano e uma caseira procriavam a solidão"<sup>95</sup>. A caracterização refere-se a localidades que tiveram relevante papel na História Sagrada. Betsaida assistiu à multiplicação dos pães e dos peixes, em Cafarnaúm Cristo começou a revelar a sua missão, e assim por diante. O que restou disso tudo foi para os livros, que emigraram para o Ocidente. Ou seja, Serafim ataca na raiz uma das tradições mais fortes do pensamento ocidental ao satirizar o cristianismo nas suas ruínas históricas. O fecho satírico do quadro se dá, à maneira de um chiste, com a explicação "econômica" para Cristo ter vivido na Palestina. Segundo "um padre bem vestido", ele "escolhera o país estéril,

a fim de não estragar com a maldição de Deus uma Suíça ou uma Itália<sup>96</sup>. Idêntica atitude vitima o sacro Jordão, agora "magro e sujo", diante do qual "o padre dos turistas dissera que só tomaria um banho para salvar a humanidade em Água de Colônia"<sup>97</sup>. Também o Santo Sepulcro sofre a inversão satírica, quando um dos seus guardas informa ao personagem brasileiro que "não há nenhum Santo Sepulcro" e que "Cristo nasceu na Bahia"<sup>98</sup>, numa cômica homenagem à visão antropofágica, para a qual o deus primitivo, em sua concretidade, nasce onde quer que se queira, ou como diz o Manifesto antropófago: "Nunca fomos catequisados. Vivemos através de um direito sonâmbulo. Fizemos Cristo nascer na Bahia. Ou em Belém do Pará"<sup>99</sup>.

À medida que se aproxima do final, um aspecto da viagem de Serafim vai-nos chamando a atenção: a insistente comparação daquilo que se vê com o Brasil. A Acrópole se parecia com o museu do Ipiranga, um Istambul servem-lhe um "café turco junto a um braséiro brasileiro", em Jerusalém havia uma "lua paulista", para os guardas do Santo Sepulcro "Cristo nasceu na Bahia", no Cairo "os olhos de Serafim aflitadamente procuraram o Cruzeiro no ferro do céu africano", Caridad tem suas formas físicas ostensivamente comparadas às coisas da terra natal do personagem, ocasião em que são evocados "o fumo de minha terra", as "manhãs de Minas", "o sol do Rio de Janeiro", "o calor das águas de minha terra", e, finalmente, em Alexandria, o navio em que Serafim embarca é comparado a um bonde, como se ele o tomasse em sua cidade<sup>100</sup>. A brasilidade de Serafim é lembrada praticamente em todo o seu percurso, e a sua intensificação quase nacionalista que se verifica aqui, para além do natural clichê "saúde da pátria", implicitamente satirizado, sublinha, para o leitor, o fecho do círculo com a volta ao Brasil. Ao término da viagem, em que a perspectiva foi sempre a brasileira, a preocupação é o retorno ao ponto de partida. Após a purgação cultural propiciada pela atitude dessacralizante frente aos mundos velho e anti

go, através dos seus símbolos máximos, que teriam enformado a cultura ocidental, a volta ao Brasil assume um caráter de redescoberta, como se, com sua viagem, Serafim tivesse procurado desfazer toda a história nacional para começá-la de novo, sob nova ótica. É assim que ele chega às "Costas atmosféricas do Brasil / Costas sexuais / Para (...) [fornicá-las] / Como um pai bigodudo de Portugal"<sup>101</sup>.

#### 4. A trepada triunfante.

Segundo indicações de Haroldo de Campos<sup>102</sup>, em virtude da relativização da seqüência temporal que se observa em vários segmentos do romance, toda a viagem de Serafim Ponte Grande, desde a sua partida de São Paulo até o retorno ao Brasil, pode ser vista como flash-back. Em Testamento de um legalista de fraque, há um "ensaio de apreciação nirvanista pelo Sr. Serafim Ponte-Grande-novo-rico", em que se fala de "um estrangeiro saudoso" que regressa à pátria. Em seguida, no "Cômputo", "Serafim como um diamante no dedo da cidade trepa no canhão que colocou graças aos acontecimentos sobre a oscilante banana do arranha-céu onde inutilmente se apresenta candidato a edil"<sup>103</sup>. Logo depois o personagem já aparece no Rio de Janeiro, iniciando o percurso que o levará à Europa e Oriente. Após o seu retorno ao Brasil, no Fim de Serafim, temos praticamente a continuação de "Cômputo": "Acocorado sobre o seu arranha-céu, depois de luzir de limpo o seu canhão, ensaia dois tiros contra o quartel central de polícia romântica de sua terra. Fogueteiro dos telhados, ameaça em seguida a imprensa colonial e o Serviço Sanitário"<sup>104</sup>. Note-se que o seu canhão já havia atingido Pombinho e Carlindoga, símbolos imediatos da opressão que se verifica na família e no trabalho, atingindo agora, num nível mais geral, as letras e o Serviço Sanitário. A intercalação da parte mais significativa do romance — a viagem intercontinental — entre a primeira cena de Serafim no arranha-céu e a segunda, para além da "dimensão de perpetuidade temporal

e de ubiquidade"<sup>105</sup> do herói, sugere-nos outros significados. Seja como flash-back, seja como "retorno ao local do crime", a viagem de Serafim, ao ficar limitada pela sua atuação no pico do arranha-céu, permite-nos ler toda a seqüência da viagem como simples imaginação ou veleidades libertárias. Dessa perspectiva, o caráter mítico que apontamos no segundo movimento do romance se instalaria já nesta viagem, e não apenas na última. Algumas passagens parecem confirmar essa leitura. No "Noticiário", quando Serafim atinge a residência de Carlindoga com o seu canhão, o fato ganha proporções fantásticas e chega-se a "meditar que o artilheiro misterioso houvesse visado das pregas e precipícios do Jaraguá"<sup>106</sup>. Por fim, acha-se uma explicação que acalma as "populações revolucionadas". O atentado é atribuído à aproximação de Marte, "esfinge do espaço"<sup>107</sup>. Assim, a tematização da viagem assume desde logo um aspecto mítico, podendo então dar início àquilo que ficou designado como segundo movimento, uma vez que a primeira fuga passaria também para o terreno da utopia, embora em solo real<sup>108</sup>. Os dois movimentos se reduziriam então a apenas um, em que as duas revoltas se colocariam em seqüência uma da outra e a primeira viagem, em flash-back, como impulso da segunda. Esta nova esquematização nos resolve um problema na estrutura do romance: unifica os dois planos da rebelião de Serafim, o real e o mítico.

Nas três fases da evolução do personagem que estabelecemos anteriormente, a revolução se situaria na do meio, entre o estado opressivo e o estado liberado da utopia final, entre a antítese e a síntese da evolução do homem, de acordo com os termos em que Oswald colocaria a questão anos mais tarde<sup>109</sup>. No interregno dessa passagem, a atuação de Serafim se revestiria de uma função mítica<sup>110</sup> que permitiria empreender a terapêutica da sociedade atual, ou seja, a realização da "caterse dos instintos", que nos livraria da "instância censora do Super-ego paternalista", para nos proporcionar, numa projeção utópica de

suas possibilidades, a livre comunhão de todos<sup>111</sup>. E o símbolo sob o qual se realiza essa passagem é o canhão, que, em sua ambigüidade de sentido, transita da função bélica à função fálica como se se tratasse de dois polos de uma mesma relação<sup>112</sup>. Essa ambigüidade justifica integralmente a existência do personagem, cuja rebelião é marcadamente moral, devido ao insistente apelo à irreverência sexual.

Propositamente temo-nos detido pouco na análise dos aspectos sexuais que revestem a rebelião de Serafim por acreditarmos que eles se evidenciam por si. Constituem, por assim dizer, o móvel da atuação do personagem, dada talvez a força que adquirem como símbolo privilegiado de tabus, entendendo-se por este termo as adversidades a que se refere a teoria antropofágica e que cumpre transformá-las em elementos favoráveis, ou seja, em totem<sup>113</sup>. Mesmo assim, passaríamos agora a destacar algumas passagens em que esses aspectos se manifestam intimamente relacionados aos propósitos dessacralizadores do romance.

Já nos referimos ao percurso de Serafim como "epopéia orgíaca". É desnecessário percorrer todas as instâncias da sua evolução para se comprovar que ele persegue encarniçadamente objetivos morais, como se constata, de resto, na sociedade liberada do final do romance. Além de toda a malícia que já caracteriza o Serafim da primeira fase (da infância ao aparecimento de Dorotéia), malícia que corresponde ao tratamento satírico dispensado às manifestações da moral burguesa, é importante notar que o seu rompimento com a família se dá através do amor extra-conjugal. A "traição" em tudo confirmaria a moral burguesa se não constituísse, no caso de Serafim, o passaporte que o lançaria na revolução paulista e lhe daria acesso às viagens libertadoras. É o relacionamento com Dorotéia que instaura no herói a filosofia do descompromisso. O surgimento desse amor é dado como um verdadeiro renascimento de Serafim: "Não há mais modéstia que me impeça de afirmar que o único sobrevivente de minha falecida família floriu numa grande e formosa ar-

tista"<sup>114</sup>. A prova de que Dorotéia não significa apenas uma "amante" está no fato de, mais do que estabilizar a vida conjugal de Serafim com Lalá, ela conferir àquele forças para que mandasse "às favas" os ciúmes da consorte e "as eternas tosses compridas das crianças". E se "o homem é um microcosmos! Por assim dizer, um resumo da terra e como tal (...) guiado por leis imutáveis e eternas", Serafim declara: "Estou de acordo com essas idéias provadas pela ciência. Porém, há as erupções, há os cataclismas!"<sup>115</sup>. Em linguagem figurada, temos aqui a sua proclamação de independência em relação aos princípios do bom senso e da lógica da "ciência". Mais abaixo declara: "Dorotéia é o meu Etna em flor!"<sup>116</sup>, o que pode significar, da sua parte, uma opção pelo instável, pelo eruptivo. Com efeito, a partir daí, nada mais o preocupa: nem o escândalo do Comendador Sales, que "levou a breca financeiramente", nem a briga do Castanheta com o Birimba na Repartição. Tudo carece de importância frente à sua "grandiosa... vida secreta". A aventura com Dorotéia assume para ele importância monumental, indiciando já aspectos da sua revolta que extrapolam a simples traição conjugal: "Por causa de Dorotéia, vejo tudo possível para mim. Tribunais, Cadeias, Manicômios, Cadeiras Elétricas, etc. etc."<sup>117</sup>. O caso amoroso afinal foi um fracasso. A última aparição da artista, nesta fase, dá-se através da manchete do jornal Macã Descascada, que, reportando-se às filmagens de Amor e Patriotismo, filme em que Dorotéia contracena com o seu novo par, Ernesto Pires Birimba, acusa a "inconvenientíssima ereção" do galã: "O pau duro dos trópicos não respeita estrela"<sup>118</sup>. (A manchete bem se aplicaria a Serafim na sua viagem intercontinental, em que desveste de toda aura os astros da cultura ocidental através da dessacralização moral.) Dorotéia, contudo, permanece como motivo de saudade até aparecer n' O Meridiano de Greenwich como um dos "inúmeros espectros" que aterra o personagem, ocasião em que Dona Solanja a fusila falicamente<sup>119</sup>.



Assumida a postura de rebelde, Serafim comparece na Revolução de 24, cujos eventos são narrados em Testamento de um legalista de fraque. Já observamos que a simbólica relativa a canhão é aqui muito forte e ambígua. O próprio título pode ser lido como paródia do costume difundido entre os antigos hebreus, para falar apenas de um objeto de paródia que nos ocorre ao acaso. Aqueles costumavam prestar seus juramentos colocando a mão sobre os testículos daquele a quem juravam, como se pode verificar no Gênesis<sup>120</sup>. E esse hábito é confirmado pela própria etimologia de testamento, que vem de testis (testículo). Enquanto testamento nessa acepção significa jurar sobre a essência vital, o sêmen humano, tomado também como a substância real da divindade, no romance, a palavra remete à fase transitória de Serafim — quando enterrou o seu passado de compromissos com a moral burguesa —, fase em que a castidade é considerada "contra a natureza e vice-versa"<sup>121</sup>. Aqui Serafim atinge o seu chefe Carlindoga, "o tirano palpável", "com um certo tiro de canhão no rabo"<sup>122</sup>, além de alvejar o próprio filho, símbolo da opressão familiar<sup>123</sup>, terminando, no "Intermezzo" — uma espécie de entrada para as aventuras intercontinentais —, com uma celebração da prática sexual: "Ora, a fornicção é delectável... (São Tomás de Aquino)"<sup>124</sup>. Para continuar a comparação com o costume hebreu, se algum juramento se faz no romance, não é com as mãos sobre os testículos, em gesto de fé, mas montado sobre o canhão, que, dadas as suas conotações fálicas, permite que se empreenda simbolicamente uma revolução social sob a ótica moral.

Esta atitude de Serafim, tomada ainda em São Paulo, frente a uma situação particular e até provinciana, negando a sociedade burguesa através da sátira de sua falsa moral e de uma tomada de posição anarquista num movimento revolucionário cujos melhores resultados consistiriam numa nova nuance da classe dominante, será projetada em duas outras seqüências com relação a elementos de indiscutível significado na

cultura ocidental: o Arco do Triunfo e o Calvário de Jerusalém. O primeiro marca o início de seu percurso no velho mundo, o segundo encerra a sua peregrinação no mundo antigo. A postura de Serafim nestes dois monumentos é de certa forma similar à movimentação do canhão no alto do arranha-céu paulistano, que, como vimos, é simultânea à sua viagem intercontinental, seja pelo ângulo do flash-back, seja pelo caráter ubíquo do personagem. Este, assim que chega a Paris, visita o Arco da Étoile, por cuja portinhola sobe setenta e quatro degraus. À maneira do personagem de Rabelais, que quando entra em Paris brinda os franceses com uma mijada do alto da Notre-Dame<sup>125</sup>, Serafim, no pico do mundo — o arco triunfal de PARIS —, garganteia: "— Fornalha e pêssego! Domingo de semi-deusas! Egito dos Faraós! Roma de Garibaldi! Dás dobrado o que as outras capitais oferecem! Ao menos, dentro de tuas muralhas, se pode trepar sossegado!"<sup>126</sup>. De toda a grandiosidade que metaforicamente atribui a Paris, interessa-lhe apenas a liberdade sexual, como a dizer que, apesar de seu status de centro da cultura ocidental, em nada se distinguiria se não fosse pela maior flexibilidade na vida sexual. "Quando Serafim Ponte Grande, recém-chegado a Paris, dizia que agora podia trepar, exprimia o meu desafogo" — escreve Oswald em suas memórias. "Meu pai me avisara de que as mulheres eram fáceis. Mas, no Brasil, tudo era feio, tudo era complicado. (...) Na Europa, o amor nunca foi pecado. Não era preciso matar para possuir uma mulher. (...) Enfim o que existia era uma vida sexual satisfatória, consciente e livre"<sup>127</sup>. Esta liberdade, no romance, é confirmada depois pelo Salomão d'"O Bordel de Têmis": "... Isto aqui é uma espécie de zona neutra, onde se exercita a caligrafia sexual dos povos liberados"<sup>128</sup>, caligrafia em que Serafim se mostra competente, dentre inúmeras outras ocasiões, no fragmento "Taxímetro", onde há uma relação sexual ao ritmo de uma viagem de coche e cujo ponto alto se dá quando "a berlinda passa no quilômetro 69"<sup>129</sup>.

A mesma ambigüidade verificada na enunciação da subida ao Arco do Triunfo ("... descobriu-se ante a flama do Souvenir e pela portinhola do Arco em espiral subiu setenta e quatro degraus."<sup>130</sup>) será mantida na subida ao monumento cristão: "Mas o guia assuncionista o fez subir de vela na mão os dezoito degraus do Calvário e por capelas e muralhas afundou com ele na escuridão monumental das Cruzadas"<sup>131</sup>. Conვენhamos que este monumento recebe um tratamento um pouco inferior em relação ao outro. Em consonância com os seus 18 degraus, frente aos 74 do Triunfo, a pose do herói é aqui mais degradada: em vez da cidade arborizada que se ajoelha a seus pés, inspirando-lhe a proclamação libertária, agora ele afunda na escuridão das Cruzadas, conduzido por um suspeito "guia assuncionista", provavelmente a mesma pessoa que, ao final do segmento, Serafim vislumbra através dos "olhos em brasa dum pederasta de barbas e batina"<sup>132</sup>. Após esse feito, o restante do capítulo será preenchido com a conquista de Caridad. E pode-se dizer, para concluir, que desde sua chegada ao Triunfo, até a conquista de Caridad, Serafim trionfou e se preparou para o triunfo maior: fornicar as costas sexuais do Brasil, o mesmo Brasil do qual havia partido em fuga. Aqui é bom entender o tipo de sentimento ligado às costas que se verifica em Serafim. Veja-se, a propósito, o final do capítulo III. Folhinha conjugal, em que, após os desencontros e a traição da esposa, Serafim encerra o seu diário com um enfático "enrabei Dona Lalá"<sup>133</sup>. Seu chefe, o Carlindoga, como já vimos, é morto "com um certo tiro de canhão no rabo". E finalmente são as costas brasileiras que ficam sob a mira de Serafim. À maneira de Sade, esse tipo de relação sugere sempre uma destruição, com fins vingativos, para posterior purificação.

O retorno ao seu país, tendo em vista as conotações da ida à Euro para e Médio Oriente, como uma espécie de percurso ao contrário, anti-percurso, e as atitudes tomadas lá e aqui, assume a condição de uma verdadeira redescoberta do Brasil. Processado um quase desfazimento da

orientação cultural que domina a sociedade brasileira, pela negação, na fonte, de seus principais sustentáculos históricos, Serafim retorna ao Brasil apto a conduzir a sua rebelião a um outro nível. Evidentemente a negação diz respeito a toda a sociedade burguesa, mas o horizonte da revolta é particularizado, em função das peculiaridades do Brasil, destinado a cumprir um papel de relevo numa nova etapa da humanidade, como se sonhou desde que os nossos "descobridores" aportaram no Novo Mundo<sup>134</sup>. Oswald de Andrade perseguira esse ideal desde o Fau-Brasil. Em "Lóide brasileiro", de volta da Europa, o poeta redescobre o Brasil, ao passar pelo litoral da descoberta: "Nos nevoeiros históricos / O teu velho verde / Crepita de verdura / E de faróis / Para o adeus da pátria quinhentista / E o acaso dos Brasis"<sup>135</sup>. Essa perspectiva nos é confirmada por Paulo Prado, na introdução do livro: "Oswald de Andrade, numa viagem a Paris, do alto de um atelier da Place Clichy — umbigo do mundo — descobriu, deslumbrado, a sua própria terra. A volta à pátria confirmou, no encantamento das descobertas manuelinas, a revelação surpreendente de que o Brasil existia. Esse fato, de que alguns já desconfiavam, abriu seus olhos à visão radiosa de um mundo novo, inexplorado e misterioso. Estava criada a poesia 'pau-brasil'"<sup>136</sup>. É recorrente, em Oswald, esse movimento de ida e vinda à Europa para redescobrir o Brasil. É o procedimento antropofágico<sup>137</sup>. E tudo isso o próprio autor confirma em mais de uma oportunidade, como o faz em Ponta de Lança: "Se alguma coisa eu trouxe das minhas viagens à Europa dentre as duas guerras, foi o Brasil mesmo"<sup>138</sup>.

##### 5. O gran-finale.

A uma leitura desavisada, o prefácio que Oswald de Andrade escreveu para o Serafim Ponte Grande em 1933 pode parecer uma arrazadora auto-flagelação. Entretanto, ele se inscreve perfeitamente em sua típica mobilidade polêmica, que sabe dizer o que quer da maneira que convém

no momento. A auto-crítica desenvolvida no prefácio não implica em renegar a obra, tanto que ela é publicada. Diríamos até que o seu conteúdo é verdadeiro, bastando que se troque o sinal negativo pelo positivo. As qualidades positivas apontadas no primeiro "prefácio" ("primeiro passo para o classicismo brasileiro", etc.) são agora aprofundadas e elevadas a um nível de maior importância, só que com sinal negativo: "necrológio da burguesia. Epitáfio do que fui". Não se pode esquecer que quando o romance é publicado o autor já havia vestido a "casaca de ferro" da revolução proletária. Para quem nunca pretendeu queimar sua obra, tratava-se agora de despistar as leituras que identificassem o seu compromisso com a burguesia, vestindo o romance de auto-crítica. A final, a década de 30 assistia à publicação de vários romances abertamente comprometidos com a questão social, e Oswald de Andrade não podia ficar à parte, até porque sua musa e companheira também dava à luz um livro quase panfletário sobre a questão operária. Segundo o brasileiro americano Kenneth David Jackson, uma comparação de Serafim com Parque Industrial, o romance de Pagu, publicado no mesmo ano, contribui para "esclarecer e iluminar o agressivo prefácio de Oswald"<sup>139</sup>. Já que ele não tinha no momento uma obra "revolucionária" (A escada só é publicada em 1934), tratava-se de transformar o Serafim numa espécie de liquidação dos seus compromissos com a burguesia e mesmo da própria burguesia. Nos termos em que Oswald colocou essa liquidação, ela parece-nos hoje, despojada do tom emocional da auto-crítica, razoavelmente válida. O Serafim, com efeito, pode ser lido, ao menos enquanto intenção, como o "gran-finale do mundo burguês entre nós", segundo escreveria o autor dez anos mais tarde<sup>140</sup>.

Em nossa leitura, procuramos interpretar a viagem de Serafim Ponte Grande da perspectiva da relação do Brasil com a Europa. Nesta relação, de acordo com as formulações antropofágicas, estava em jogo a emancipação cultural brasileira. Através de suas concepções altamente a

brangentes, a Antropofagia propugnava pela devoração da cultura imposta ao Brasil desde a sua colonização, o que resultaria num embate entre a chamada cultura ocidental, ou seja, a sociedade burguesa, que tinha o cristianismo como ponto de apoio, e a cultura antropofágica, que resumiria alegoricamente a força nativa do homem natural. Dessa forma, o que num primeiro momento aparenta uma crítica da sociedade brasileira, configura-se, ao final, como uma crítica de toda a cultura burguesa. A forma como o romance realiza essa crítica é que lhe garante o seu caráter específico. Trata-se de uma devoração, de uma assimilação antropofágica, com toda a ambigüidade que esse processo encerra. Literariamente ele se traduz numa picante sátira, cujo dilema destruição/assimilação parece confirmar-se a cada passo do personagem. Veremos, posteriormente, que essa assimilação se dará num nível que ultrapassa as intenções do autor de só aproveitar os elementos úteis à emancipação cultural, sobretudo as conquistas tecnológicas e artísticas, acabando por confirmar a sociedade burguesa como um todo. Mas por agora ficaremos com o sugestivo dilema antropofágico da destruição/assimilação. E, neste sentido, Walter Benjamin, num estudo sobre Karl Kraus, nos dá uma indicação importante ao dizer que "o verdadeiro mistério da sátira (...) consiste em comer o adversário". O satírico, para Benjamin, "é a figura sob a qual o antropófago foi acolhido pela civilização"<sup>141</sup>.

Serafim Ponte Grande, como sátira, inscreve-se num plano mais amplo da produção de Oswald de Andrade. Das suas incursões no campo da filosofia e da história (todas tão polêmicas quanto sua produção jornalística e literária) extraem-se sugestivos, ainda que oscilantes, lumes para a leitura do romance. E mais do que simplesmente sugestiva, a aproximação de um veio ao outro adquire mesmo caráter de necessidade num texto cujo objeto principal de sátira é a sociedade do início do século. Ao contrário de obras satíricas pertencentes a outros períodos

da história ~~da história~~ da humanidade, sobre os quais se projetava uma vida ideal, no caso em questão a sátira se dá com relação a uma sociedade que não é mais dada, mas que deve ser concebida através da reconstituição dos fragmentos em que se transformou o todo anterior. Assim, é contra um todo "concebido" que se dirigirão os ataques satíricos, e não mais contra uma sociedade dada, conhecida e totalizante, que, atingida pela sátira, se abalaria em suas estruturas. Se num Rabelais, por exemplo, a sátira pode ainda atingir a sociedade como um todo, contrapondo, na comunidade ideal da "Abadia de Thélème", ao ascetismo medieval um modelo de comportamento renascentista, numa obra do século XVIII já não ocorre. Em uma sátira como El arpa y la sombra, de Alejo Carpentier, não é a humanidade renascentista que está sendo alvejada, mas determinado setor dela, analisado de uma perspectiva atualizada. Assim, quando se satirizam Colombo, suas relações de viagem, seu processo de canonização, o que se objetiva é apagar da história as figuras "invisíveis", evocadas a todo momento pelos historiadores burgueses, o que lhes impede de seguir seu destino normal após a morte. Das figuras históricas destruídas pela sátira resta nem mais nem menos do que foram, isto é, nem mitos perfeitos que mereçam ser canonizados nem demônios que devam ser exorcizados. Alejo Carpentier, parodiando relatos de viagem, documentos e diários, procede a uma espécie de auto-destruição satírica de Colombo e seu meio, da qual resulta, graças à perspectiva de superação das condições sociais atuais, o movimento histórico em sua dinâmica. O alvo da crítica, portanto, localiza-se no terreno da classe burguesa. E a concepção desse alvo depende do posicionamento político do narrador. Da mesma forma, em Serafim, é uma camada ou aspecto social determinado que se procura atingir com a sátira. Por isso cumpre estabelecer, na medida do possível, os limites desse alvo visado pelo romance de Oswald de Andrade para se chegar à apreensão do alcance da sua sátira, baseada sobretudo em desbragada paródia. Note-se,

a propósito, como a referência a outros textos, através da citação, da montagem, da colagem, etc., mais do que a referência à própria realidade diretamente, constitui um procedimento artístico fundamental na época moderna<sup>142</sup>, de que o autor de Serafim se valeu ostensivamente. Para ele a consciência da necessidade teórica era flagrante. Tanto que acabou, nas últimas obras, dando mais espaço para a criação teórica do que para a criação literária propriamente dita.

Enfim nossa intenção é demonstrar que para se atacar satiricamente o mundo burguês atual, cuja característica mais importante consiste, talvez, na perda definitiva da totalidade, é preciso, por parte do artista, uma concepção teórica que defina o fim último de sua investida. É a nosso ver Oswald de Andrade não ignorou esta exigência da arte moderna. A teoria antropofágica é a resposta a este quesito. É possível verificar a sua manifestação no romance ao nível formal, da mesma maneira que até o momento temos procurado verificá-la ao nível conteúdoístico através do percurso e das atitudes do personagem central. Não pretendemos desenvolver muito essas observações aqui, pois de modo implícito o aspecto formal já estava presente na análise anterior. Procuraremos apenas chamar a atenção para alguns aspectos que nos parecem essenciais nessa transposição do pensamento antropofágico de Oswald para o romance.

Um desses aspectos é a linguagem cinematográfica. Esta, nas obras de Oswald de Andrade, perde seu valor estilístico se for vista apenas como o aproveitamento, na literatura, das técnicas e recursos utilizados pelo cinema. Muito mais que isso, o estilo cinematográfico na literatura oswaldiana é a marca da sua modernidade. Em primeiro lugar, tem-se aí o problema da perda da imagem do mundo enquanto totalidade, de que a estética do fragmentário (apontada por Roger Bastide já em Os condenados<sup>143</sup>) seria a resposta formal. Depois, tem-se o próprio espírito de época, na qual o homem já está intrinsecamente ligado à máquina,



quer na sua virtual liberdade material, quer na dependência infra-estrutural do seu pensamento própria da época em que a máquina, enquanto forças produtivas desenvolvidas, atinge o seu ponto máximo. O cinema, surgido na era tecnológica, é o exemplo mais significativo da arte moderna, fruto das inovações introduzidas nesse setor cultural pelas técnicas de reprodução<sup>144</sup>. Assim como à ciência moderna, personificada na máquina, não se permitem mais especulações intuitivas, também à arte moderna não compete mais proceder a divagações impressionistas sobre aquilo que o olho mecânico consegue ver com muito mais acuidade. A câmara, no dizer de Walter Benjamin, "nos abre, pela primeira vez, a experiência do inconsciente visual, assim como a psicanálise nos abre a experiência do inconsciente instintivo"<sup>145</sup>. Dessa forma, cabe ao cinema captar exatamente o que acontece com o homem durante a fração de segundo em que estica o passo enquanto caminha; bem como presenciar "todo o jogo que se desenrola realmente entre a mão e o metal" quando apanhamos um fuzil ou uma colher<sup>146</sup>. Só a câmara cinematográfica, "com seus cortes e seus isolamentos, suas extensões do campo e suas acelerações, seus engrandecimentos e suas reduções"<sup>147</sup>, pode oferecer esses detalhes. Evidentemente esses recursos na literatura aparecem estilizados. Caso contrário, não teriam razão de ser. Mas o princípio é o mesmo. As conquistas da técnica permitem imbuir a escritura de uma nova força, capaz de captar fragmentariamente o detalhe e montá-lo num todo novo<sup>148</sup>. Só uma mente (de autor ou de leitor) já acostumada à simultaneidade espacial e temporal da montagem cinematográfica encara com familiaridade passagens como esta:

"A estação da estrela d'alva. Uma lanterna de hotel. O mar cheinho de siris.

Um camisolão. Conchas.

A menina mostra o siri.

Vamos à praia das Tartarugas!

O menino foi pegado dando, atrás do monte de areia.

O carro plecpleca nas ruas.

O trem vai vendo o Brasil.

O Brasil é uma República Federativa cheia de árvores e de gente dizendo adeus.

Depois todos morrem"<sup>149</sup>.

Este fragmento do romance de Oswald, de que já fizemos alguns comentários interpretativos às páginas 65 e 66, ilustra, pela maneira como recorta na massa indistinta dos registros mentais os índices evocativos de situações vividas, as observações de S. Eisenstein a propósito da criação de imagens na obra de arte. Segundo o cineasta soviético, "o método de criação de imagens na obra de arte deve reproduzir o processo pelo qual, na vida, a consciência e a sensibilidade se enriquecem de imagens novas"<sup>150</sup>. Esse processo consiste em associações, inter-relações, oposições, etc., tendo como fundamento um conjunto maior que justifique as referidas operações. Eisenstein descreve o expediente de que se valeu para fixar na memória a imagem da Rua Quarenta e Dois de Nova York. Depois conclui: "O registro pela memória comporta (...) duas etapas essenciais: a primeira é a formação da imagem, a segunda, o resultado dessa formação e a sua significação para a lembrança. Acresce o fato de que é importante para a memória oferecer o menos possível o resultado, franqueando o processo de formação. É o que distingue a prática da vida da prática da arte. (...) A obra de arte procura, evidentemente, atingir o resultado. Mas é no processo que ela orienta toda a sutileza de seus métodos"<sup>151</sup>. Para Eisenstein o que distingue uma obra de arte verdadeiramente viva das obras mortas é que estas levam "ao conhecimento do espectador o resultado representado de um processo de criação que terminou o seu curso, em vez de o envolver no curso desse processo"<sup>152</sup>.

O ter usado a linguagem cinematográfica não significa, entretan-

to, que Oswald de Andrade tenha, só por isto, feito uma obra revolu  
nária, no sentido de desvelar a sociedade burguesa. Assim como o cine-  
 ma não foi aquela maravilha de arte coletiva vislumbrada, entre outros,  
 por Arnold Hauser<sup>153</sup>, o recurso cinematográfico pode, apesar da sua ca-  
 pacidade de radiografar a realidade, continuar fazendo apenas belas fo-  
 tografias de superfície. Mas, ao comparecer no estilo oswaldiano, esse  
 recurso acusa, entre outras coisas, a acuidade do autor para as exigên-  
 cias da arte moderna. Demonstra a sua capacidade artística de perceber  
 que a literatura tradicional, em linhas gerais contínua e totalizante,  
 não correspondia mais à dinâmica social do momento. E ao fragmentar a  
 sua fluência formal, Oswald desfecha no romance um golpe mortal, confe-  
 rindo-lhe o status de gênero superado em face da superação histórica  
 da classe que lhe deu vida. Estamos, assim, diante de um outro aspecto  
 compositivo importante de Serafim Ponte Grande: a crítica consciente  
 do gênero romance. Haroldo de Campos, ao caracterizar a obra como "um  
 grande não-livro"<sup>154</sup>, destaca-lhe justamente a postura crítica frente  
 a diversas formas narrativas. "O Serafim — diz Haroldo — é um livro  
 compósito, híbrido, feito de pedaços ou 'amostras' de vários livros  
 possíveis, todos eles propondo e contestando uma certa modalidade do  
 gênero narrativo... A operação metonímica — ou mais exatamente a siné-  
 doque, na fórmula pars pro toto da retórica tradicional (os pedaços de  
 livros que, tomados pelo todo, indicam um certo gênero ou uma certa es-  
 pécie no acervo literário inventariado), — adquire então função meta-  
lingüística, pois é por meio dela que o livro faz a crítica do livro  
 (do romance em particular e, por extensão, da prosa e da escritura 'ar-  
 tística' ou não)<sup>155</sup>. Acrescenta ainda que esse exercício paródico pas-  
 sa em revista a própria história do gênero romance ao se servir de for-  
 mas que nutriram o romance em sua maturidade, como a carta, o diário,  
 o livro de viagens, o ensaio e outras. Mais adiante, Haroldo de Campos  
 observa que "não apenas a literatura 'cultivada', mas também as mani-

festações menos 'nobres' do exercício da escrita — da imprensa popular à literatura folhetinesca, do romance de aventuras ao epistolário de circunstância — são 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 escrita estética é evidente, sobretudo nas descrições de lugares e ambientes que pontilham 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'. Esta dessacralização, num outro nível, é desempenhada pelas súbitas intervenções, em anticlímax grotesco, de palavras chulas e do humor escatológico via trocadilho..."<sup>156</sup>.

Ao nível super-estrutural, a crítica do romance como gênero literário é extensiva à sociedade burguesa, àquela altura já em decomposição. Retomando considerações de Hegel, G. Lukács define o romance como "forma típica de expressão da consciência burguesa na literatura"<sup>157</sup>, admitindo a sua dissolução com a decadência geral da ideologia burguesa, especialmente depois de 1848. Segundo Hegel, o romance configura-se como uma "epopéia burguesa", no sentido de que, como gênero literário, mantém as características estéticas gerais da grande poesia épica, ao mesmo tempo em que padece as modificações trazidas pela época burguesa. Essa dualidade constitui, para Hegel, uma contradição entre o caráter poético do mundo antigo e o caráter prosaico da civilização burguesa, sendo que este se manifesta na inevitável eliminação tanto da atividade espontânea dos indivíduos no tempo patriarcal, "heróico" (expresso de forma típica nos poemas homéricos), como da ligação imediata do indivíduo com a sociedade. Neste contexto, não sobra espaço para a poesia, que é substituída pela prosa linear e banal. E, na visão hegeliana, compete ao romance conciliar as exigências da poesia com os direitos da prosa e achar uma "média" entre eles<sup>158</sup>. De acordo

com essa visão, o gênero romance assiste ao seu declínio com a decadência histórica da sociedade burguesa.

Também Walter Benjamin aborda a crise do romance em seu famoso ensaio "O narrador", ao constatar que "a arte de narrar tende para o fim porque o lado épico da verdade, a sabedoria, está agonizando"<sup>159</sup>. Entretanto, Benjamin parece-nos pouco histórico ao falar da crise da narrativa em geral. Em seu modo de ver, essa crise não decorre apenas da "decadência" ou da "modernidade", mas trata-se de um fenômeno de "forças produtivas históricas seculares", que teria afastado a narrativa do âmbito do discurso vivo<sup>160</sup>. Para ele, a epopéia engloba a narrativa e o romance, com o que se perde a fecunda caracterização do romance como epopéia burguesa<sup>161</sup>. Theodor Adorno, anos mais tarde, fala do paradoxo da posição do narrador hoje, quando "não se pode mais narrar ao passo que a forma do romance exige a narração"<sup>162</sup>. Em vista disso, "o romance precisou concentrar-se naquilo de que o relato não dá conta. Só que, em contraste com a pintura, a linguagem lhe põe limites na emancipação do objeto, pois esta ainda o constrange à ficção do relato". Para Adorno, "Joyce foi conseqüente quando vinculou a rebelião do romance contra o realismo a uma rebelião contra a linguagem discursiva"<sup>163</sup>.

As colocações acima referidas fornecem, em diferentes matizes, elementos para se pensar a situação do romance no século XX, enquanto gênero literário que teve um papel histórico relevante e que perdeu sua razão de ser. De uma forma ou de outra, elas apontam para a crise da sua forma clássica. No que diz respeito a Serafim Ponte Grande, que capta perfeitamente esse clima de crise, a destruição do gênero romance faz parte do seu projeto mais amplo de destruição da cultura ocidental. A oposição que se verifica entre Brasil e Europa, transformada na investida antropofágica do primitivo contra o civilizado, resulta numa revolta do primitivo contra a sociedade burguesa. E nesse quadro, a

destruição serafiniana se processa tanto sob o aspecto conteudístico, através da dessacralização dos emblemas culturais burgueses, como sob o aspecto formal, descaracterizando, ao nível da construção do romance, o recurso típico de representação artística daquela sociedade. Tanto num plano como no outro, destaca-se a postura satírica, pela veemência imediata com que se enfrenta o objeto de ataque: desmoraliza pelo rebaixamento, inversão e outras investidas, num plano, e critica pela paródia, humor e demais recursos compositivos, no outro.

Finalizando, vamos tecer rápidas considerações sobre a sátira, visando levantar alguns pontos que se identificam com os propósitos da Antropofagia oswaldiana. Com isto procuraremos sistematizar, ao nível teórico, as noções que orientaram a interpretação do percurso de Serafim Ponte Grande, concebido neste trabalho como um percurso antropofágico.

Para Hegel, a sátira não é um gênero poético, e sim uma "forma transitória do ideal clássico". Enquanto tal, ela não constitui nem uma obra poética, nem uma obra de arte, pois "não se envolve daquela atmosfera de beleza livre, que é origem dos prazeres estéticos, e antes permanece no desacordo entre a subjetividade, com as suas afirmações abstratas, e a realidade exterior"<sup>164</sup>. A sátira situa-se, na visão hegeliana, no período de decadência da arte clássica, e pode corresponder aos anseios de um "espírito nobre, uma alma caridosa a que se recusa a realização das suas conscientes aspirações num mundo de vício e de estupidez". Frente a uma realidade hostil aos seus ideais, esse espírito nobre "ergue-se com apaixonada indignação, com sutis sorrisos ou com sarcasmos mordazes contra a vida que a seus olhos se apresenta, para derrubar ou ridicularizar o mundo que se mostra em flagrante oposição ao seu ideal abstrato de virtude e de verdade"<sup>165</sup>. Também para G. Lukács, que bebeu em Hegel grande parte de suas formulações estéticas, a sátira constitui um modo de expressão literária "abertamente

combativo". A sátira aqui passa a ser própria de todos os períodos de crise, e não só do da arte clássica. De acordo com Lukács, "o autor satírico combate sempre um estado da sociedade, uma tendência da evolução social; mais concretamente, ele combate uma classe, uma sociedade de classe"<sup>166</sup>. Mas em sua caracterização da sátira, ele acredita necessário acrescentar à determinação de Hegel a condição de "oposição imediata" entre essência e fenômeno: "a sátira adquire sua forma plena quando a simples possibilidade de um determinado acontecimento contingente surge imediatamente como a essência escondida do objeto, quando a condenação definitiva que nela se encontra não precisa ser fundamentada, mediatizada"<sup>167</sup>. Em vista disso, "a concepção do mundo do autor satírico deve se encarnar imediatamente em figuras sensíveis"<sup>168</sup>. Daí decorre, para o pensador húngaro, que a profundidade e a precisão da sátira dependem do conteúdo e não da forma. Trata-se de saber se o sistema focalizado é caracterizado e atingido pela sátira de forma eficaz. Comprova-se essa colocação com o exemplo da paródia e do pastiche. A paródia pode assumir uma forma perfeita e resultar ineficaz se a imitação nela contida não tornar evidentes as imperfeições da forma parodiada ao nível do conteúdo, da ideologia e até mesmo da própria forma<sup>169</sup>. Cai-se então na pura contemplação, que em nada se distingue da ironia, dada a distância que esta mantém com o objeto, não se preocupando, portanto, em desvelar a sua essência. A verdadeira sátira, por sua vez, marca-se pela consciente oposição ao objeto de ataque.

Uma característica importante da sátira, ligada ao seu caráter transitório, diz respeito à cumplicidade do público. "Para que a denúncia ou o ataque sejam possíveis, é preciso que o escritor e o público estejam de acordo sobre a negatividade do fato que se discute; isto significa que boa parte das sátiras baseadas sobre rivalidades nacionais, impostações esnobes, preconceitos e ressentimentos pessoais perde logo a atualidade"<sup>170</sup>. Daí a conveniência de que a sátira, para ob-

ter efeito duradouro, se atenha a aspectos essenciais do movimento da realidade, como, aliás, estabelece Lukács no ensaio acima referido. E essa exigência, pelo menos parcialmente, Oswald de Andrade cumpre em Serafim.

De acordo com Northrop Frye, "a sátira requer pelo menos um mínimo de invenção fantástica, isto é, um conteúdo que o leitor reconheça como grotesco, e pelo menos uma norma moral implícita, que é essencial numa tomada de posição militante nos confrontos do mundo da experiência"<sup>171</sup>. Igualmente Lukács admite que a sátira "exagera sua representação no sentido do fantástico, do grotesco e mesmo do fantasmagórico"<sup>172</sup>. Vem daí, talvez, a freqüente incidência da obscenidade nas produções satíricas. É ainda N. Frye quem nos fornece a base para explicar essa incidência: "As convenções sociais fazem com que as pessoas mostrem uma boa aparência, a qual, para ser mantida, exige que se separe a dignidade de certos senhores ou a beleza de certas mulheres das imagens de excreção, de cópula ou de outras igualmente embaraçantes situações"<sup>173</sup>. Como a própria etimologia da palavra indica, obsceno refere-se justamente às partes baixas do corpo, aos órgãos genitais e de excreção<sup>174</sup>. Ninguém melhor do que M. Bachtin caracterizou a função dessa recorrência na obra de Rabelais. Normalmente ligadas ao grotesco, as obscenidades cumprem em Rabelais a função de rebaixar o que é sublime, alto, bem como de elevar aquilo que é baixo, do mesmo modo que no realismo grotesco, "todas as coisas sagradas e altas são reinterpretadas sobre o plano do 'baixo' material e corpóreo, ou colocadas em correlação e misturadas às imagens deste 'baixo'"<sup>175</sup>. Relacionadas com esse "baixo" estão as expressões injuriosas, as blasfêmias<sup>176</sup>. Essas inversões, a hierarquia "ao contrário", o mundo às avessas representam em Rabelais uma espécie de morte-renovação: "o rebaixamento e a destruição ligados à ressurreição e à renovação, a morte daquilo que é velho ligada ao nascimento daquilo que é novo"<sup>177</sup>. Corresponde, enfim,



à liberação da sociedade medieval para abrir caminho à nova sociedade de renascentista.

O caráter de revolta e liberação está presente na sátira antropofágica de Oswald de Andrade. Todas as inversões, rebaixamentos e atitudes dessacralizadoras, resultantes da mobilidade constante do personagem, implicam num processo de liberação que conduz para o espaço utópico do El Durasno. Como diz Kenneth D. Jackson, "as aventuras de Serafim expressam a necessidade de mudança social..."<sup>178</sup>. E mais adiante: "As viagens satíricas voltam-se para o mundo social contemporâneo, uma história de conformismo e de repressão"<sup>179</sup>. Para Antônio Cândido, o romance é "um estouro rabelaiseano, espécie de Suma Satírica da sociedade capitalista em decadência..."<sup>180</sup>. A peculiaridade da sátira em Oswald, porém, reside, a nosso ver, na circunstância de estar ela a serviço da Antropofagia. Os seus mais autorizados leitores confirmam isto. Haroldo de Campos: "A recuperação, em novos termos, do conteúdo antropofágico do Serafim é o que Oswald tentará fazer em sua tese A crise da filosofia messiânica, no começo da década de 50..."<sup>181</sup>. Para Benedito Nunes, o Serafim preside, com seu humor, a filosofia antropofágica que o autor iria desenvolver em suas teses<sup>182</sup>. Também Alfredo Bosi atribui ao Serafim Ponte Grande a condição de "retrato do antropófago civilizado que atuou como mito exemplar no pensamento de Oswald de Andrade até suas últimas produções"<sup>183</sup>. Essa peculiaridade acarreta algumas conseqüências que merecem ser melhor vistas. Embora o próprio Oswald tenha definido a sátira como oposição<sup>184</sup>, na Antropofagia ela com parece exacerbada em sua relação de ambigüidade com o objeto de ataque. Frequentemente, no romance e em Oswald de um modo geral, os objetos de ataque gozam de uma certa validação, algo assim como o que sucede com o chamado "tapa de amor": não dói, e tem gente que até gosta. Esta condição é fruto, naturalmente, do dilema destruição-assimilação que percorre as formulações antropofágicas e que está presente em Serafim. Co

5204/B  
/7029

mo constatou Vera Chalmers, em Oswald "a língua satírica é o resultado da assimilação antropofágica do feixe de textos que compõem a escritura da época, não só do ponto de vista lingüístico mas também do processo social coevo do qual participa enquanto discurso"<sup>185</sup>. Afinal, na devoção antropofágica, através da paródia e da sátira, está implícita a necessária assimilação de elementos favoráveis, como o avanço tecnológico, artístico e mesmo social.

É certamente essa ambigüidade da Antropofagia que requer, como solução das contradições levantadas, uma sociedade utópica. O gran-finale do mundo burguês não resulta numa nova sociedade, em que se superariam as contradições da sociedade burguesa, mas sim numa redescoberta do Brasil, sob a ótica primitiva, em que se aproveitaria o que foi assimilado nos velho e antigo mundos, passando-se depois à total negatividade da utópica viagem permanente — alegoria da liberação não só da cultura burguesa como também de toda a civilização ocidental, em suas diversas manifestações. O navio El Durasno, em sua viagem permanente, configura-se como oposição à civilização "moral" dominante<sup>186</sup>. Ao morrer como um mártir ("Fez então um escuro de Mártir do Calvário"<sup>187</sup>), Serafim passa a comandar, num terreno mítico, a festa da liberação da humanidade. E o caráter orgíaco dessa festa encontra uma explicação satisfatória em Freud, quando este afirma que os padrões da civilização, normalmente repressiva em face de determinadas manifestações do amor, não aceitam a parte essencialmente animal dos instintos sexuais<sup>188</sup>.

Com toda a ambigüidade que Serafim possa conter, ambigüidade esta que inevitavelmente implicará num limite à eficácia do ataque satírico, o romance é modernamente atual frente à decadência da sociedade burguesa<sup>189</sup>, confirmando, mais uma vez, a lapidar frase de Juvenal:

"difficile est satiram non scribere".

NOTAS DO CAPÍTULO II

1. Geraldo Ferraz, depoimento a Maria E. Boaventura, A vanguarda antropológica, tese de doutoramento, São Paulo, 1980, p. 285.
2. Haroldo de Campos, "Serafim: um grande não-livro", in O. de Andrade, Obras Completas, vol. 2, Memórias sentimentais de João Miramar. Serafim Ponte Grande, Civ. Brasileira, Rio de Janeiro, 1972, p. 117. Boa parte da terminologia de que nos valemos na caracterização dos capítulos do livro foi retirada deste estudo.
3. Idem, pp. 124-125.
4. Kenneth D. Jackson, A prosa vanguardista na literatura brasileira: Oswald de Andrade, Ed. Perspectiva, São Paulo, 1978, pp. 77-78.
5. Ver p. 17 deste trabalho.
6. O. de Andrade, Serafim Ponte Grande, op. cit. na nota 2, p. 150.
7. Idem, p. 143. Cf. O. de Andrade, Obras Completas, vol. IX, Um homem sem profissão, Civ. Brasileira, Rio de Janeiro, 1974, pp. 53-55. A propósito desse episódio, Oswald comenta a falsa moral que impedia às mulheres de "sequer revelar a sexualidade natural que todas têm", impelindo os homens para os bordéis.
8. Serafim Ponte Grande, p. 150.
9. Idem, p. 161.
10. Cf. Ana Maria Martinez Corrêa, A rebelião de 1924 em São Paulo, Huicitec, São Paulo, 1976, p 10.
11. Serafim Ponte Grande, 168.
12. Idem, p. 168.
13. Idem, p. 167.
14. Idem, p. 210.
15. Idem, pp. 202, 198, 213, respectivamente.
16. Idem, p. 216.
17. Idem, p. 251.
18. Idem, p. 252.
19. Idem, pp. 252-253.
20. Idem, p. 253.
21. Idem, p. 262.
22. Idem, p. 263.
23. Idem, p. 263.
24. Idem, p. 144.

25. Idem, p. 145.
26. O. de Andrade, "Meu testamento", in Obras Completas, vol. 6, Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias, Civ. Brasileira, Rio de Janeiro, 1972, pp. 21-29. O depoimento foi publicado originariamente no livro Testamento de uma geração, de Edgard Cavalheiro, pela Livraria do Globo, em 1944, Porto Alegre.
27. Essa idéia das faixas terrestres é retomada por Oswald no inédito "O antropófago", com datas que vão de 1952 a 1956. Não tivemos oportunidade de consultar o documento, mas é provável que o seu tom não seja mais tão otimista com relação a esse novo período histórico. A crise da filosofia messiânica, de 1950, já faz severas críticas ao socialismo soviético, e o próprio Oswald já deixara o Partido Comunista em 1945.
28. M. de Andrade, "Antropofagia", in Revista de Antropofagia, nº 10, p. 5.
29. A. Carpentier, El arpa y la sombra, Siglo XXI Editores, México, 1979.
30. Idem, pp. 89-90.
31. O. de Andrade, "Objeto e fim da presente obra (Serafim Ponte Grande)", in Revista do Brasil, 30-11-26, p. 5.
32. "Nos tempos de antigamente (...) só existia o sol e a Cobra Grande. Quando a Cobra Grande se acordou, sentiu que estava parida!". Esses versos instalam-se com uma formidável unidade no pensamento antropofágico. Sol permanente, imemorial, ultra-bíblico, chocando as coisas. Sol molho; ponto de partida de tudo, cravando-se, com uma força telúrica, dentro da teogonia tupi". Saul Bopp, Vida e morte da antropofagia, Civ. Brasileira-MEC, Rio de Janeiro, 1977, p. 73.
33. O. de Andrade, "Erro de português", in Poesias Reunidas, Obras Completas, vol. 7, Civ. Brasileira-MEC, 1972, p. 115.
34. O. de Andrade, Do Pau-Brasil..., op. cit., p. 214.
35. Serafim Ponte Grande, p. 137.
36. A. Cândido, "Oswald viajante", in Vários escritos, Livr. Duas Cidades, São Paulo, 1970, p. 53.
37. V. Chalmers, 3 linhas e 4 verdades, Livr. Duas Cidades, São Paulo, 1976, p. 53. O texto deveria ser uma reportagem sobre a viagem do Presidente Afonso Penna a Curitiba e Santa Catarina. Porém, um pouco devido ao vazio da viagem, um pouco por causa do afastamento que se impôs à imprensa que acompanhava a comitiva presidencial, e ele acaba se construindo pela oposição de dois motivos: um sério,

que é a cobertura da viagem de uma personalidade ilustre, outro humorístico, com base na paródia do primeiro, conforme observa a autora, que acrescenta: "A figura vulgar de um repórter anônimo — o Juca Tigre — toma o lugar do Presidente como protagonista da narrativa" (p. 51).

38. O. de Andrade, "Walzertraum", in Poesias Reunidas, op.cit., p. 43.

39. "Semana santa", idem, p. 71.

40. Idem, p. 98.

41. Idem, p. 75.

42. H. de Campos, "Serafim: um grande não-livro", cit., p. 109.

43. Serafim Ponte Grande, p. 142.

44. Idem, p. 149.

45. Idem, p. 161.

46. Idem, p. 175.

47. Idem, p. 177.

48. Antônio Cândido, "Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade", in Vários escritos, op. cit., p. 85.

49. Cf. Haroldo de Campos, op. cit., p. 113.

50. Serafim Ponte Grande, p. 187.

51. Idem, p. 185.

52. Idem, p. 167.

53. Idem, p. 187.

54. Na descrição da revolução paulista, em Testamento de um legalista de fracue, ao lado dos índios, sapecendo fogo contra as tropas do Governador-Geral, aparecem os negros, o que lhes confere, desde aquele momento, a condição de revoltosos culturais:

"Negros martelam metralhadoras. (...) Famílias dinastas d'África, que perderam tudo no eito das fazendas... uma noite acordando com as garras no sonho de uma bateria. Viva a negrada! Sa peca fogo!

"E os índios onde os missionários inocularam a monogamia, e o pecado original! E os filhos dos desgraçados co'as índias nuas! Vinde! Vinde destroçar as tropas do Governador-Geral! Fogo, indaiada de minha terra tem palmeiras!" (Serafim, p. 169).

55. H. de Campos, op. cit., p. 114.

56. Serafim Ponte Grande, p. 198.

57. Idem, p. 211.

58. Idem, p. 211.

59. Ver a distinção estabelecida por W. Kayser entre a sátira e a literatura didática. Falando do cômico na literatura, ele sustenta que

"quanto mais se nota uma tendência hostil e intencional, apostada na supressão total, tanto mais o cômico se põe ao serviço da sátira. E quanto mais a sátira pretende transmitir opiniões — por meio de uma exposição negativa de um negativo —, tanto mais se afasta da literatura e se dirige para o campo designado como literatura didática". W. Kayser, Análise e interpretação da obra literária, vol. II, Armênio Amado, Editor, Sucessor, Coimbra, 1968, p. 301.

60. Maria Augusta Fonseca, Palhaco da burguesia, Polis, São Paulo, 1979, p. 56.
61. G. de Andrade, "Manifesto da Poesia Pau-Brasil", in Obras Completas, vol. 6, Do Pau-Brasil..., op. cit., p. 7.
62. Idem, p. 10.
63. Serafim Ponte Grande, p. 217.
64. "Contra as histórias do homem que começam no Cabo Finisterra. O mundo não datado. Não rubricado. Sem Napoleão. Sem César". G. de Andrade, in Do Pau-Brasil..., op. cit., p. 16.
65. Serafim Ponte Grande, pp. 217-218.
66. Idem, p. 218.
67. Idem, p. 219.
68. F. Engels, Do socialismo utópico ao socialismo científico, Editorial Estampa, Col. Teoria, Lisboa, 1974, p. 29.
69. Serafim Ponte Grande, p. 221.
70. Idem, p. 222.
71. Cf. G. de Andrade, "A Arcádia e a Inconfidência", p. 37, e "A marcha das utopias", p. 157, in Do Pau-Brasil..., op. cit.
72. G. de Andrade, "A marcha das utopias", cit., p. 157.
73. "Contra todas as catequeses" (fragmento 4); "Nunca fomos catequizados" (fragmentos 13 e 23); "Contra a verdade dos povos missionários..." (fragmento 31); "A baixa antropofagia aglomerada nos pedaços de catecismo..." (fragmento 46). G. de Andrade, "Manifesto Antropófago", in Do Pau-Brasil..., op. cit.
74. In Do Pau-Brasil..., op. cit., pp. 110-111.
75. Serafim Ponte Grande, p. 226.
76. Idem, p. 226.
77. Idem, p. 229.
78. Idem, p. 236.
79. Idem, p. 237.
80. Idem, p. 237.
81. Idem, p. 237.

82. Idem, p. 235.
83. Idem, p. 235.
84. Idem, p. 237.
85. Idem, p. 237.
86. Idem, p. 237.
87. Idem, p. 238.
88. Idem, p. 238.
89. Idem, p. 239.
90. Idem, p. 239.
91. H. de Campos, "Serafim: um grande não-livro", cit., p. 116.
92. Serafim Ponte Grande, p. 240.
93. Idem, p. 240.
94. Idem, p. 240.
95. Idem, p. 240.
96. Idem, p. 240.
97. Idem, p. 241.
98. Idem, p. 241.
99. O. de Andrade, "Manifesto Antropófago", in Do Pau-Brasil..., op. cit., p. 14.
100. Serafim Ponte Grande, pp. 237, 239, 242, 243, 246-7, 248, respectivamente.
101. Idem, p. 251.
102. H. de Campos, "Serafim: um grande não-livro", cit., pp. 119 e ss.
103. Serafim Ponte Grande, p. 174.
104. Idem, p. 252.
105. H. de Campos, op. cit., p. 121.
106. Serafim Ponte Grande, p. 171.
107. Idem, p. 171.
108. Para Kenneth D. Jackson, em Testamento de um legalista de fraque, "Serafim narra sua crescente alienação do mundo social". A prosa vanguardista..., cit., p. 70.
109. Cf. O. de Andrade, "A crise da filosofia messiânica", in Do Pau-Brasil..., cit. Para a visão antropofágica do autor, o "homem como problema e como realidade" viveria as seguintes etapas: 1º termo: tese — o homem natural; 2º termo: antítese — o homem civilizado; 3º termo: síntese — o homem natural tecnizado (p. 79). Ao primeiro termo corresponderia a Matriarcado e ao segundo, O Patriarcado, sociedades que se oporiam pelos binômios: homem primitivo / homem civilizado; cultura antropofágica / cultura messiânica; Deus como supremo mal / Deus como supremo bem. A organização



dessas sociedades se diferenciaria da seguinte forma: filho de direito materno / filho de direito paterno; propriedade comum do solo / propriedade privada do solo; Estado sem classes, ou ausência de Estado / Estado de classes; Direito Natural / Direito Positivo (p. 80). Viveríamos atualmente no 2º termo, "em estado de negatividade" do homem (o homem civilizado caracteriza-se como negação pelo trabalho), em que "só a restauração tecnizada duma cultura antropofágica" resolveria os seus problemas (p. 129).

110. "... um mito é a representação de um valor ou de uma aspiração humana (transmitida já tradicionalmente ou criada especialmente por uma parcela da sociedade), acompanhada de uma sugestão de realização ou de uma técnica de obtenção dessa aspiração, técnica ou processo esse que pode ser considerado válido por toda uma comunidade (no caso dos mitos tribais), ou posto em dúvida por uma parcela da sociedade, que o considera enganoso e mesmo propositalmente enganoso". S. M. S. Carvalho, "Sobre o mito", Almanaque, nº 7, Ed. Brasiliense, São Paulo, 1978, p. 105.
111. Cf. Benedito Nunes, "Antropofagia ao alcance de todos", in Do Pau Brasil..., cit., p. XXXV.
112. É curioso que Serafim mate seu chefe, o Carlindoga, com "um certo tiro de canhão no rabo" (p. 171). Canhão funciona aqui também como um símbolo fálico e antecipa a posterior emancipação moral de Serafim, quando manterá relações sexuais inclusive anais. A palavra canhão remete a um perfeito instrumento de quebra de tabu, uma vez que o sexo, como o mais sério deles, é eleito símbolo de todos os outros. Sob esse aspecto vale notar o inesperado desfecho do "romance de capa e pistola" (onde "espada" é substituída maliciosamente por "pistola") do capítulo VII. O meridiano de Greenwich. Dona Solanja, enciumada, "passou rapidamente a mão nas calças do atarantado Serafim e tirando-lhe a pistola, sem hesitar, sapecou seis vezes azeitonas no coração de desgraçada Dorotéia..." (p. 231).
113. Japy-Mirim, possivelmente Oswald de Andrade, escreveu, na Revista de Antropofagia de 24-3-29, que a "descida antropofágica" "dá ao homem o sentido verdadeiro da vida, cujo segredo está (...) na transformação do tabu em totem". Daí aconselhar: "absorver sempre e diretamente o tabu". Em "A crise da filosofia messiânica", Oswald seria mais explícito: no "devorar que ameaça a cada minuto a existência humana, cabe ao homem totemizá-lo o tabu" (p. 78). Aqui a vida é definida como "devoração pura", tabu como "valor oposto",

"o intocável, o limite", e totem, como "valor favorável".

114. Serafim Ponte Grande, p. 158.
115. Idem, p. 159.
116. Idem, p. 159.
117. Idem, p. 162. Em Um homem sem profissão, Oswald de Andrade escreve a propósito de Landa Kosbach, a bailarina que batizara no Duomo de Milão: "Vejo tudo possível — tribunais, cadeias e mais coisas absurdas. Para salvá-la estou disposto a tudo (...) Quero tribunais!" Op. cit., p. 83.
118. Serafim Ponte Grande, p. 163.
119. Idem, p. 231.
120. "Abraão disse ao mais velho servo de sua casa, o gerente de todos os seus bens: 'Coloca a tua mão sob a minha coxa. Eu te faço jurar por Javé, o Deus do céu e o Deus da terra, que tu não tomarás para meu filho uma esposa entre as filhas dos Cananeus, no meio das quais eu habito'." (Livro XXIV).
- "Quando se aproximou para Israel o tempo de sua morte, ele chamou seu filho José e lhe disse: 'Se eu tenho a tua afeição, coloca a mão sob a minha coxa, mostra-me benevolência e bondade: não me en terres no Egito!'" (Livro XLVII). La Sainte Bible, Les Éditions du CERF, Paris, 1956. Nas passagens transcritas, a palavra pênis está traduzida eufemisticamente por cuisse, conforme adverte Robert Eriffault. Cf. "Do sexo para o amor na religião", in Anatomia do amor, Editorial Bruguera, Rio de Janeiro, s/d, p. 37.
121. Serafim Ponte Grande, p. 171.
122. Idem, p. 171.
123. Notar a revolta imediatista do personagem contra os seus opressores mais próximos — "o tirano palpável". É índice talvez do horizonte estreito da rebelião que empreende nesta fase.
124. Serafim Ponte Grande, p. 175.
125. Cf. F. Rabelais, Gargantua e Pantagrue, vol. I, cap. XVII.
126. Serafim Ponte Grande, p. 197.
127. O. de Andrade, Um homem sem profissão, op. cit., p. 68.
128. Serafim Ponte Grande, p. 212.
129. Idem, pp. 215-216.
130. Idem, p. 197.
131. Idem, p. 242.
132. Idem, p. 243.
133. Idem, p. 164.
134. "As utopias são... uma consequência da descoberta do Novo Mundo e

- sobretudo da descoberta do novo homem, do homem diferente encontrado nas terras da América". Oswald de Andrade, "A marcha das utopias", cit., p. 149.
135. O. de Andrade, "Tarde de partida", in Obras Completas, vol. 7, Poesias Reunidas, op. cit., p. 63.
136. P. Prado, "Poesia Pau-Brasil", in O. de Andrade, Poesias Reunidas, op. cit., p. 5.
137. Haroldo de Campos, ao comparar os métodos de Mário e Oswald de conhecer o Brasil (aquele embrenhando-se nas matas e este viajando para a Europa), diz que "Mário fixava-se talvez na idéia autojustificativa de que esta descoberta poderia ocorrer, com autenticidade, numa viagem à volta do próprio quarto (...)" . H. de Campos, "Uma poética da radicalidade", in O. de Andrade, Poesias Reunidas, p. XIX.
138. O. de Andrade, "O caminho percorrido", in Obras Completas, vol. 5, Ponta de Lança, Civ. Brasileira, Rio de Janeiro, 1972, p. 96.
139. Apud Geraldo G. Ferraz, "Apresentação", in Mara Lobo (Patrícia Galvão), Parque Industrial, Ed. Alternativa, São Paulo, s/d.
140. O. de Andrade, "Antes do 'Marco Zero'", in Ponta de Lança, op. cit., p. 45.
141. W. Benjamin, Avanguardia e rivoluzione, Einaudi, Torino, 1973, p. 120.
142. "Por que quase todas as minhas coisas devem se expressar pela paródia? Por que devo achar que quase todos, ou melhor todos, os meios e as convenções da arte podem hoje servir apenas à paródia?" — interroga um personagem de Thomas Mann. E a resposta vem do mestre de música do personagem: "A arte tinha necessidade de pessoas precisamente como ele... A frieza, a inteligência rapidamente saturada, o sentido do mau gosto, a facilidade de enfastiar-se, a tendência ao tédio e à náusea: tudo isso servia precisamente para fazer do seu gênio uma vocação. Por quê? Porque se referia apenas parcialmente à sua personalidade privada e era, ao contrário, por outro lado, de natureza supra-individual, expressão de um sentimento coletivo de exaustão histórica e da completa exploração dos meios artísticos, do tédio daí decorrente e da procura de novos caminhos". (Doutor Fausto). Apud G. Lukács, Ensaio sobre literatura, Civ. Brasileira, Rio de Janeiro, 1968, p. 213.
143. R. Bastide, "Os Condenados de Oswald de Andrade", in O Estado de São Paulo, 7 de junho de 1942.
144. Cf. Walter Benjamin, "A obra de arte na época de suas técnicas de

- reprodução".
145. W. Benjamin, "A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução", in José Lino Grünewald, A idéia no cinema, Civ. Brasileira, Rio de Janeiro, 1969, p. 87.
146. Idem, p. 87.
147. Idem, p. 87.
148. Ver, neste sentido, as passagens de Miramar e Serafim analisadas por Haroldo de Campos nos ensaios "Miramar na mira" e "Serafim: um grande não-livro", in O. de Andrade, Obras Completas, vol. 2, Memórias sentimentais..., op. cit., e "Estilística miramarina", in H. de Campos, Metalinguagem, Ed. Vozes, Petrópolis, 1970.
149. Serafim Ponte Grande, p. 142.
150. S. Eisenstein, Reflexões de um cineasta, Zahar Editores, Rio de Janeiro, 1969, p. 81.
151. Idem, p. 80.
152. Idem, p. 80.
153. Cf. A. H., História social da literatura e da arte, especialmente as páginas finais da oitava parte -- "A era do filme".
154. H. de Campos, "Serafim: um grande não-livro", cit.
155. Idem, p. 105.
156. Idem, p. 112.
157. G. Lukács, M. Bachtin e outros, Problemi di teoria del romanzo, Torino, Einaudi, 1976, p. 135.
158. Ver, da obra citada na nota anterior o ensaio "O romance como epopéia burguesa".
159. W. Benjamin, "O narrador", in Os Pensadores, Ed. Abril, São Paulo, 1980, p. 59.
160. Idem, p. 59.
161. Idem, p. 67.
162. T. Adorno, "A posição do narrador no romance contemporâneo", in Os Pensadores, Ed. Abril, São Paulo, 1980, p. 269.
163. Idem, p. 269.
164. Hegel, Estética, vol. IV, Guimarães Editoras, Lisboa, 1972, p. 161.
165. Idem, p. 160.
166. G. Lukács, "A propos de la satire" (1932), in Problèmes du réalisme, L'Arche éditeur, 1978, p. 31.
167. Idem, p. 26.
168. Idem, p. 30.
169. Cf. G. Lukács, op. cit., p. 27.
170. Northrop Frye, Anatomia della critica, Einaudi, Torino, 1969, p. 300.

171. Idem, p. 299.
172. G. Lukács, "A propos de la satire", cit., p. 24.
173. N. Frye, op. cit., p. 314.
174. Já Freud se referira à proximidade desses órgãos com a frase "A anatomia é o destino", ao destacar a relação entre a posição dos órgãos genitais — inter urinas et faeces — e os instintos. "Sobre a tendência universal à depreciação na esfera do amor", in Edição Standard Brasileira das Obras Completas, vol. XI, Imago Editora, Rio de Janeiro, 1970, p. 172.
175. M. Bachtin, L'opera di Rabelais e la cultura popolare, Einaudi Editore, Torino, 1979, p. 407.
176. Idem, p. 387.
177. Idem, p. 255.
178. Kenneth D. Jackson, A prosa vanguardista..., op. cit., p. 82.
179. Idem, p. 83.
180. A. Cândido, "Estouro e libertação", in Vários escritos, op. cit., p. 45.
181. H. de Campos, "Serafim: um grande não-livro", cit., p. 127.
182. Cf. B. Nunes, "Antropofagia ao alcance de todos", cit., p. liii.
183. A. Sosi, História concisa da literatura brasileira, Cultrix, São Paulo, 1970, p. 405.
184. "A eficácia da sátira está em fazer os outros rirem de alguém, de alguma instituição, acontecimento ou coisa. Sua função é, pois, crítica e moralista. E através da ressonância, a deflagração de um estado de espírito oposto. A sátira é sempre oposição". O. de Andrade, "A sátira na literatura brasileira", in Boletim Bibliográfico, Biblioteca Pública Municipal de São Paulo, vol. VIII, abril-junho, 1955, p. 39.
185. V. Chalmers, 3 linhas e 4 verdades, op. cit., p. 123.
186. Cf. K. D. Jackson, A prosa vanguardista..., op. cit., pp. 97-98.
187. Serafim Ponte Grande, p. 253.
188. Cf. Freud, "Sobre a tendência universal à depreciação na esfera do amor", cit., p. 172.
189. No prefácio de 1933, Oswald de Andrade, após fazer um levantamento da situação política brasileira, em que o oposto do burguês não era o proletário, mas sim o boêmio, confessa: "Do meu fundamental anarquismo jorrava sempre uma fonte sadia, o sarcasmo. Servi à burguesia sem nela crer. Como o cortesão explorado cortava as roupas ridículas do Regente". E mais adiante se declara "enojado de tudo". Serafim Ponte Grande, op. cit., pp. 132-133.

### III. A ARTE DE ENGOLIR SAPOS

O anarquismo

é uma solução política

"tão boa que é utópica".

(Carlos D. de Andrade, 1982)

### 1. Antropofagia e Utopia.

Acreditamos ter já realizado, dentro dos limites previstos, o fundamental de nosso trabalho, no sentido de empreender uma leitura da Antropofagia de Oswald de Andrade em Serafim Ponte Grande. Em vista disso, o propósito deste capítulo recai sobre uma discussão mais geral do significado da Antropofagia. E, naturalmente, o seu tom será um tanto descontraído, já que nos caberá sobretudo colocar alguns problemas em vez de tentar respostas definitivas.

Em termos gerais, pode-se afirmar que Serafim se situa no centro da Antropofagia, constituindo uma espécie de pressuposto e consequência das suas formulações. A redação do romance mais ou menos coincide cronologicamente com o período de incubação das idéias que seriam lançadas no Manifesto Antropófago, fazendo com que um tenha muito do outro, como temos procurado demonstrar até aqui. Por outro lado, quando Oswald de Andrade retoma a Antropofagia, na década de 50, ele praticamente busca "a recuperação, em novos termos, do conteúdo antropofágico do Serafim"<sup>1</sup>. Isto confere ao romance uma posição central no movimento das idéias antropofágicas, em que ele funciona como uma ponte entre a fase do Manifesto e a das teses. A coincidência de Serafim com as teses, naquilo que constitui a essência da Antropofagia, facilita-nos a observação de alguns aspectos estruturais do romance com vistas a melhor entender o móvel que determina o seu andamento como um todo.

A solução narrativa de Serafim Ponte Grande, em que as contradições diagnosticadas e enfrentadas pelo seu personagem central se anulam na "sociedade anônima de base priápica" a bordo do El Durasno, é em boa parte uma decorrência do próprio enredo. A utopia que finaliza o percurso de Serafim acaba sendo mesmo uma necessidade compositiva tanto pelo teor das peripécias do personagem, quanto pelo caráter mítico que suas viagens vão assumindo. Desse modo, discutir a perspectiva

utópica em Serafim não é cobrar uma visão finalista para o romance, mas sim responder a uma exigência formal, em vista de a solução utópica ser determinada pelo próprio enredo. Sob outro ângulo, pode-se dizer que, tendo presente a utopia como intrínseca à weltanschauung antropofágica em Oswald, cumpre abordar as possíveis determinações ditas por ela ao andamento do romance. E, dessa forma, toda a discussão que se possa fazer da solução utópica do final do romance deverá recair inevitavelmente sobre a construção de Serafim. Então, a discussão não será só da solução do enredo, mas sobretudo do próprio enredo.

É ponto pacífico que a radicalização da Antropofagia, no fim da década de 30, correspondeu à necessidade de um definido posicionamento político. Nesse contexto, a utopia entrou na visão antropofágica como o elemento que abre perspectivas, que atende às exigências de superação das condições sociais vigentes, constatadas pelos intelectuais que faziam parte do movimento<sup>2</sup>. De outra parte, e até certo ponto em decorrência desse componente utópico, a Antropofagia foi fortemente temperada com elementos anarquistas, como constata, por exemplo, Augusto de Campos e Geraldo Ferraz. Para o primeiro, o grupo da Antropofagia parece animado por um "saudável anarquismo", "enquanto busca de definição de um novo humanismo, revitalizado pela visão do homem natural americano"<sup>3</sup>. No entender de Geraldo Ferraz, a Revista de Antropofagia fazia-se porta-voz de tudo quanto era sentimento anarquista — apesar do fundo conservador a que tendia Oswald de Andrade na "sua estacada capitalista e burguesa" —, e nem por isso — acrescenta o escritor, que era um dos redatores da revista — suas idéias anti-sociais eram subversivas, "dada a sua superficialidade"<sup>4</sup>. Ora, sabemos que o anarquismo sempre comportou uma perspectiva utópica na superação dos conflitos sociais. Boris Fausto, ao tentar explicar a fertilidade do movimento anarquista na América Latina até o início dos anos vinte, destaca, dentre outros elementos ideológicos, o componente utópico-milenarista das



doutrinas libertárias, que "deve ter compensado em parte as frustrações das expectativas de ascensão social"<sup>5</sup>.

Ao assimilar o elemento anarquista, a Antropofagia se identifica com as mais famosas correntes da arte contestatória. Koderick Kedward, historiando as manifestações do anarquismo na virada do século, diz que "nas artes, a derrubada dos modelos tradicionais, a busca de novas formas de expressão mais radicais, a ênfase na experiência e a afirmação da autonomia do artista individual deram à cultura da época uma vibrante aura anarquista. A poesia de vanguarda de Apollinaire, o teatro do absurdo de Alfred Jarry, as construções cubistas de Picasso e a música atonal de Shönberg eram tão explosivas para o gosto das classes dominantes como a dinamite de Ravachol e tão chocantes para as convenções da moral burguesa como a liberdade sexual defendida por Emile Armand"<sup>6</sup>.

O anarquismo e a utopia, sob muitos aspectos parentes, são trabalhados esteticamente, na Antropofagia, com o auxílio sobretudo da sátira. Tanto na Revista de Antropofagia como nas obras ditas antropofágicas é a sátira que, ao lado de recursos a ela ligados, como o humor, a paródia, o grotesco, se impõe como meio de expressão. A própria sátira, dado o seu caráter de crítica e recusa, tende a uma certa utopia. Vera Chalmers, na leitura da produção jornalística de Oswald de Andrade, verifica que "a sátira política tem como horizonte a perspectiva utópica de uma revolução carnavalesca (que não é exatamente a ditadura do proletariado como a entende o comunismo estalinista)"<sup>7</sup>. Mesmo Oswald de Andrade, ao estudar os humanistas, embora distinga os afirmativos, como os utópicos, dos negativos, admite que "há um lado criativo, eiva do de sátira e de crítica, onde o Humanismo se torna admiravelmente útil e construtivo". Trata-se de algo que ele denomina "avesso da Utopia", em que figuram os nomes de Rabelais, Cervantes e Erasmo<sup>8</sup>. Com efeito, num Rabelais, por exemplo, ao cabo de arrasadora sátira, em que

se destrói pelo grotesco a decadente sociedade medieval, surge no horizonte utópico a esperança na nova sociedade que começa a se solidificar. Ou seja, a sátira, neste caso, nega para afirmar: opõe-se a uma organização social para tornar-se partidária da construção de uma nova sociedade.

Na linha de afirmações que vêm sendo feitas, é lícito admitir que o próprio caráter ambíguo da sátira é outro elemento que conduz necessariamente à utopia como solução dos conflitos caracterizados numa obra estética. A ambigüidade satírica, que se manifesta claramente quando ela se serve da paródia como recurso construtivo, acaba estabelecendo um diálogo com o seu objeto, o que resulta numa certa validação desse objeto. É ainda Vera Chalmers quem chama a atenção para a ambigüidade satírica presente na fórmula Miramar-Penumbra, "que se constitui numa espécie de diálogo íntimo entre dois sistemas, a tradição e a vanguarda"<sup>9</sup>. Equivale a dizer que um ataque não marcado por propósitos bem definidos, e que se reduz a uma genérica negação, só pode vislumbrar uma nova situação igualmente pouco definida, genericamente utópica.

Em suma, sátira e anarquismo convergindo para a utopia parece ser a fórmula geral da estética antropofágica, ainda que para se chegar a uma definição desse tipo seja necessário esticar os conceitos, extirpar nuances e indiferenciar certas peculiaridades próprias de cada um dos seus elementos. Por outro lado, da mesma forma que o componente utópico em Serafim Ponte Grande encontra base estilística no próprio desenrolar do romance, na teorização da Antropofagia desenvolvida por Oswald de Andrade na década de 50, a acolhida do pensamento utópico resulta <sup>da</sup> necessidade de reativar o cerne mesmo das idéias que adensam o Manifesto Antropófago. Nos dois momentos em que aparece explicitamente, a utopia reflete uma busca de superação das condições sociais existentes. Na década de 20 distingue-se da Anta, que não pensa na supera-

ção; na década de 50 constitui uma alternativa ao socialismo soviético. Porém, revela-se escapista em ambos os casos: no primeiro porque já havia a revolução socialista como perspectiva concreta de superação; no segundo porque se faz uma crítica externa a essa revolução, que vive então momentos críticos.

A retomada antropofágica da década de 50 ocorre após o rompimento oficial de Oswald de Andrade com o marxismo e, de algum modo, com a literatura. Ele deixa de escrever ficção e se dedica ao estudo da filosofia, preocupado, talvez, em recuperar para um terreno sério o que de mais movimentado houve em sua produção modernista. Dois textos se destacam nessa nova fase: "A crise da filosofia messiânica" (1950) e "A marcha das utopias" (1953). E, aqui, as pulsações frequentes nos textos dão-lhe seguramente um caráter mais literário que filosófico, estimulando sobretudo a reflexão estética, assentada no prazer do raciocínio, e não na frieza lógica<sup>10</sup>. As ligações que vão sendo estabelecidas ao se historiar o pensamento humano não obedecem ao rigor da ciência histórica ou filosófica. Têm, sem dúvida, um caminho próprio<sup>11</sup>. Cabe notar também que nesses textos, assim como na sua produção mais significativa de 20 e 30, o autor cultiva o estilo fragmentário. A exposição lógica e ordenada parece nunca lhe ter dado grandes frutos. É através do estilo fragmentário que ele faz passar diante de nossos olhos toda a cultura ocidental, ao que parece, numa desesperada busca da totalidade perdida, ou, quem sabe, para mostrar a própria perda da totalidade. Aliás, um dos méritos da sua última produção é a desmistificação do trabalho intelectual. Com ou sem rigor, ele caminha pelos mais diversos setores da produção cultural do Ocidente; de tudo se apossa e faz com isso o jogo que lhe interessa<sup>12</sup>.

Méritos à parte, a "filosofia" de Oswald de Andrade não deixa de dar alguns saltos no vazio, que ele busca logo corrigir com o jogo da forjadura. Na sua concepção da utopia, a descoberta da América desempe

nha um papel chave. Thomas More, Campanella e outros escreveram suas utopias a partir da revelação de um novo tipo de vida proporcionado pela descoberta da América<sup>13</sup>. O Novo Mundo dá condições ao humanismo europeu de vislumbrar o surgimento do homem novo quando observa que nele havia um ser que levava uma vida radicalmente diferente da que se tinha no mundo civilizado. Surge assim no horizonte a questão do homem natural, "sem culpa de origem e sem necessidade alguma de redenção ou castigo"<sup>14</sup>. Esse novo horizonte permeia todas as formulações de Oswald de Andrade no sentido da substituição do patriarcado por um novo matriarcado, quando "o homem poderá cevar a sua preguiça inata, mãe da fantasia, da invenção e do amor. É restituir a si mesmo, no fim do seu longo estado de negatividade, na síntese, enfim, da técnica que é civilização e da vida natural que é cultura, o seu instinto lúdico"<sup>15</sup>. E nesse processo, como ele próprio diz, "o Brasil não fez má figura"<sup>16</sup>, pois, além de ter tido também as suas utopiazinhas, teve no autor um teórico contumaz. A relação do homem natural com a técnica que Oswald estabelece aqui só funciona ao nível simbólico. No plano histórico real, são duas coisas conflitantes. O próprio autor reconheceu, nas suas formulações, que há nas utopias um "paradoxo profético": "... somente através das conquistas da técnica e do trabalho" seria "possível, mais tarde, a reconquista do ócio para que o homem nasceu"<sup>17</sup>. Trata-se de uma interpretação correta das utopias, em que o trabalho materializado no desenvolvimento das forças produtivas acaba por liberar o homem do trabalho, o que se dará, segundo a frase de Aristóteles que Oswald não se cansa de repetir, "quando os fusos trabalharem sozinhos". Aliás, é só por isso que ele aceita o enaltecimento do trabalho nas utopias. E mesmo assim, quando fala, em "A marcha das utopias", do "ódio ao ócio" como um dos pontos altos do caminho percorrido pelas utopias renascentistas<sup>18</sup>, é bom nos lembrarmos do jogo que faz Mário de Andrade com a palavra ode no poema "Ode ao burguês" e lermos nessa ex-

pressão também a sua outra face: "ode ao ócio". Contudo, na relação de trabalho com progresso dialético, Oswald chega a ser histórico: "A ruptura histórica com o mundo matriarcal produziu-se quando o homem deixou de devorar o homem para fazê-lo seu escravo". Em seguida, apoiado em Engels, destaca o "fecundo progresso dialético" representado por esse passo para a história da humanidade. Da servidão veio a divisão do trabalho e a organização da sociedade em classes, além de se criarem a técnica e a hierarquia social. "E a história do homem, passou a ser, como disse Marx, a história da luta de classes"<sup>19</sup>. Entretanto, com relação à descoberta da América, a situação é um pouco diferente. Marx diz que a descoberta da América e a importação de seus metais preciosos facilitou a acumulação de capitais na Europa — "condição das mais indispensáveis à formação da indústria manufatureira"<sup>20</sup>. E acrescenta, por fim, que "foi a escravidão que valorizou as colônias, foram as colônias que criaram o comércio mundial, e o comércio mundial é a condição necessária à grande indústria mecanizada"<sup>21</sup>. Como se vê, o "homem natural" e o seu mundo não contam para o progresso humano. A base material que o progresso técnico fornecerá à liberação do homem se assenta em princípios bem diversos daqueles que implicariam na valorização do primitivo habitante da América.

Para o marxismo a utopia é fruto da imaturidade histórica. "Desde que existe historicamente o modo de produção capitalista, indivíduos e seitas inteiras houve para quem a apropriação dos meios de produção pela sociedade se punha vagamente como um ideal futuro a atingir. Mas para que isso fosse possível, para que se tornasse numa necessidade histórica, era preciso que antes surgissem as condições materiais para a sua realização"<sup>22</sup>. A observação aqui é endereçada ao socialismo utópico, e não às utopias propriamente. Serve, entretanto, aos nossos propósitos na medida em que as duas tendências utópicas guardam certo parentesco, seja com relação aos seus objetivos, seja com relação à base

histórica que lhe dá origem. No caso dos socialistas utópicos, devido à "falta de maturidade da produção capitalista e do proletariado como classe", eles "queriam tirar de sua cabeça a solução dos problemas sociais, solução todavia latente nas condições econômicas embrionárias. (...) Tratava-se de descobrir um novo sistema mais perfeito de ordem social e de implantá-lo na sociedade, de fora...". "Esses novos sistemas estavam condenados a mover-se no reino da utopia..."<sup>23</sup>. Só com o surgimento do materialismo histórico o socialismo deixa de ser "uma descoberta casual de tal ou tal intelecto de gênio" para se configurar como "o produto necessário da luta de duas classes criadas pela história: o proletariado e a burguesia"<sup>24</sup>. "Em oposição à repulsa pura e simples, ingenuamente revolucionária, de toda a história anterior, o materialismo moderno vê na história o processo da evolução da humanidade e a sua tarefa é a de descobrir as suas leis dinâmicas"<sup>25</sup>. Não podemos ser ingênuos ao ponto de pensar que Oswald de Andrade desconhecesse as colocações do materialismo histórico. O seu ensaio "A marcha das utopias" faz questão de lembrar isso logo em sua abertura: "Pode-se chamar de Ciclo das Utopias esse que se inicia nos primeiros anos do século XVI, com a divulgação das cartas de Vespúcio, e se encerra com o Manifesto Comunista de Karl Marx e Friedrich Engels, em 1848, documento esse que liquida o chamado Socialismo Utópico, aberto com a obra de Morus e que, superado, chega, no entanto, até o século XIX, quando o francês Cabet publica a sua Viagem à Icária, último país onde o puro sonho igualizante encontrou guarida e afago"<sup>26</sup>. O apego de Oswald à utopia corresponde mesmo a uma negação dessa colocação marxista. Ou, como observa Benedito Nunes, "ao abandonar o marxismo, por uma reação contra a ditadura do proletariado e a dogmática obreira do Estado soviético, Oswald não abandonou o pensamento de Marx, por ele conservado naquilo que tem de essencial. É que o poeta (...) nunca deixou de ser utopista. E jamais fez na realidade, a distinção, sabidamente estraté-

gica, entre socialismo utópico e socialismo científico"<sup>27</sup>. Isto, no entanto, não salva Oswald de uma postura reacionária. E o próprio B. Nunes admite que em "A crise da filosofia messiânica" há um "recuo da atitude revolucionária" assumida pelo autor em O rei da vela para uma posição reformista<sup>28</sup>. Esse reformismo chega a aparecer claramente em alguns momentos. Veja-se, por exemplo, em "A marcha das utopias", como ele atribui às utopias um papel nas "soluções da realidade"<sup>29</sup>. E no final do mesmo ensaio ele não resiste e propõe duas soluções dentro da sua "Utopia, de caráter social": 1) "Por que não se organizar o mundo numa política de dois tetos? Ninguém terá mais do que tanto. Ninguém menos do que tanto. No intervalo o homem poderá subir ou descer como quer a sua ambiciosa natureza." 2) "E por que não se criar uma especialização vocacional? Inclusive um corpo político de eleitores formados para isso?"<sup>30</sup>. O reformismo de Oswald de Andrade é uma decorrência da postura pacifista que assume por volta de 1945, época em que formula sua equação pacifista de Browder: tese (burguesia), antítese (proletariado), síntese (Teerã)<sup>31</sup>. No plano nacional, Oswald identifica-se com a burguesia liberal, cuja revolução, o "tenentismo", teria sido obstruída por Vargas e por Prestes<sup>32</sup>. Do seu ponto de vista, os comunistas deveriam se unir à burguesia progressista, representada pelo remanescente do "tenentismo"<sup>33</sup>.

É forçoso reconhecer, entretanto, que o caráter reacionário que assume a utopia de Oswald de Andrade não impede que se veja nela um aspecto muito valorizado pelas novas tendências utópicas do pensamento ocidental. Em "A marcha das utopias", após afirmar que as utopias estiveram presentes em várias revoluções sociais<sup>34</sup>, o escritor defende o pensamento utópico admitindo que "no fundo de cada Utopia não há somente um sonho, há também um protesto", e que a Utopia é "um fenômeno social que faz marchar para a frente a própria sociedade", para concluir que "a Utopia é sempre um sinal de inconformação e um prenúncio de re-

volta"<sup>35</sup>. Esse aspecto não passou despercebido a Haroldo de Campos, para quem a utopia do Serafim, justificada no prefácio de 1933, pode ser relida hoje no "estouro anárquico" do romance, "na perspectiva marxista da recusa, contra o pano-de-fundo do mundo administrado, onde as revoluções parecem converter-se rapidamente em estilemas retóricos e a ideologia monolitizada esvazia-se de conteúdo dialético"<sup>36</sup>. Giuseppe Ungaretti, como lembra ainda H. de Campos, acha que em Serafim Oswald realiza "ante litteram" aquilo que hoje se costuma chamar (sem que contenha a arte do paradoxo e nem a alegre poesia de Oswald) "contestação"<sup>37</sup>.

Num estudo sobre a estética da utopia, Robert C. Elliot estabelece uma distinção entre as utopias negativas e as utopias afirmativas, entendendo por estas as descrições de sociedade ideais, em que, por serem ideais, não há conflitos. Para o autor, "a arte narrativa consiste em transformar as idéias em experiências particulares de seres humanos complexos". Entretanto, "o escritor de utopias raramente foi capaz de operar esta transformação"<sup>38</sup>, justamente porque na utopia ideal a ausência de contradições elimina os conflitos do enredo. Daí ficar implícita uma valorização da utopia negativa, da qual não chega a tratar detalhadamente, ficando apenas na indicação de que ela trilharia os caminhos da sátira, segundo se depreende da citação que faz de Swift com vistas a explicar a maior popularidade da sátira frente ao panegírico: "Sendo tão escasso o material do panegírico, este se exauriu já há tempo. Pois assim como a saúde é uma só e sempre foi a mesma, enquanto as doenças são milhares, além das novas que se lhes juntam todos os dias, todas as virtudes que sempre foram próprias do homem se podem contar nos dedos de uma mão, mas as suas loucuras e os seus vícios são inumeráveis e o tempo aumenta a sua soma de hora em hora"<sup>39</sup>. Nessa linha de considerações, o Serafim se coloca, evidentemente, como utopia negativa, sendo que a viagem permanente do El Durasno simboliza a oposição à



civilização moral dominante<sup>40</sup>, funcionando como uma alegoria que nos faz lembrar a Stultifera Navis — "navio que na Idade Média circunda a costa recolhendo os idiotas da família, desgarrados e fora de ordem", segundo nos informa Heloísa Buarque de Hollanda ao explicar a origem do nome da revista pós-tropicalista Navilouca, também povoada por "uma intelectualidade desgarrada"<sup>41</sup>. Sob esse aspecto não faz muito sentido a crítica que comumente se remete ao final do romance de Oswald, no sentido de exigir-lhe uma maior definição da sua utopia. Afinal não é essa a intenção e, dado o seu caráter negativo, nem poderia ser. Dentre alguns críticos que parecem não compreender isso, poderíamos destacar Heitor Martins e Luís S. N. Henriques. Segundo aquele, "... incapaz de se afirmar como uma reformulação da moral geral, a 'antropofagia' se torna um acontecimento de quarentena, refugiando-se num navio que nunca aporta"<sup>42</sup>. Para o outro, "o ódio subjetivamente honesto de Oswald às formas burguesas transforma-se, paradoxalmente, em recusa a toda e qualquer luta concreta contra estas formas", e o El Durasno "não é mais que uma alegoria destituída de conteúdo histórico-social"<sup>43</sup>. Mesmo que venhamos a dar razão a essas críticas, cabe não esquecer que, enquanto sátira a serviço de uma utopia negativa, a viagem permanente do El Durasno, nos moldes em que se dá no romance, tem um caráter necessário.

Numa linha muito próxima da traçada por Oswald de Andrade, a utopia vem sendo revalorizada atualmente de forma até impressionante. Além de Marcuse, temos nomes respeitados, como Ernest Bloch, Theodor Adorno, que atribuem um papel de relevo à utopia nas transformações sociais. Marcuse fala, por exemplo, no surgimento e desenvolvimento de necessidades vitais de liberdade, "das necessidades vitais de uma liberdade não mais fundada sobre a (nem limitada pela) escassez dos meios e sobre a necessidade do trabalho alienado, mas capaz de expressar o desenvolvimento de necessidades humanas qualitativamente novas e

conseqüentemente, as exigências do fator biológico"<sup>44</sup>. De acordo com a sua visão, todas as necessidades sobre as quais se apóia o atual sistema de poder encontram a sua negação na necessidade de paz, nas necessidades de calma, de solidão, de privacy, na necessidade de tranqüilidade e de alegria, "entendidas todas não como necessidades individuais, mas como forças produtivas da sociedade, como necessidades sociais capazes de exercer uma influência determinante sobre a organização e a direção das forças produtivas"<sup>45</sup>. Selando essas necessidades estariam as "qualidades erótico-estéticas", em que o conceito de estético é tomado no seu sentido originário, como desenvolvimento da sensibilidade, como modo de existir. Para Marcuse, "precisamente porque as chamadas possibilidades utópicas não são absolutamente utópicas, mas antes representam uma determinada negação histórico-social do existente, a tomada de consciência delas — bem como a determinação consciente das forças que impedem a sua realização e que as negam — exigem de nossa parte uma oposição muito realista e muito pragmática, uma oposição livre de todas as ilusões, mas também de qualquer derrotismo, uma oposição que, graças à sua simples existência, saiba evidenciar as possibilidades da liberdade no próprio âmbito da sociedade existente"<sup>46</sup>. Nesse contexto de negação, os grupos pop, hippies, beatniks "são a revelação de uma desagregação em ato no interior do sistema". Só que "como fenômeno em si, isolado, esses grupos não possuem nenhuma força subversiva; mas podem desenvolver uma importante função se entrarem em relação com outras forças, bem mais fortemente ligadas à realidade objetiva"<sup>47</sup>.

Num livro dedicado à interpretação do pensamento utópico de Ernest Bloch, Pierre Furter trata longamente da utopia sob o ângulo da esperança, entendida, segundo as formulações de Bloch, como "uma insurreição humana contra o natural", como "um protesto organizado e sistemático contra o deixar-ser, contra o conformismo, contra a evolução

normal: que conduzem ao nada do nihilismo e que omitem a possibilidade da perfeição"<sup>48</sup>. Trata-se de viver o "princípio da esperança", que constituiria "a mola de uma existência vivida em função de um futuro, além das sobrevivências arcaicas e ilusões míticas"<sup>49</sup>. Aqui os sonhos acordados são apresentados como uma fase primária da utopia; neles "u-nem-se pela primeira vez o que será decisivo para a constituição da u-ma consciência antecipadora: a consciência da fome, e o possível imagi-nário; os desejos e as imagens"<sup>50</sup>. "Ao imaginar, estamos negando a realidade que percebemos, abrindo brechas". A imaginação serve ainda "para prospectar a explorar todas as possibilidades que virtualmente e xistem e que devem ainda ser desenvolvidas e realizadas"<sup>51</sup>. Mas é na esperança que se localiza a vontade de transformação global, pois a es- perança é uma contestação radical: "É um não a uma situação inaceitá- vel que estamos negando porque temos certeza, pela consciência anteci- padora, de poder mudar a situação"<sup>52</sup>. Assim a utopia encontra a sua ra- zão na recusa que o homem opõe ao dado histórico. Aliás, para Ernest Bloch, todo pensamento humano seria, em última análise, animado pela u- topia, segundo nos informa P. Furter<sup>53</sup>. No pensamento de Bloch, entre- tanto, a utopia desemboca numa práxis militante, em que o pacifismo é traição, impostura e cegueira. "Se o futuro no pensamento utópico é an- tes de tudo um possível, a sua realização como provável e depois como fato dependerá justamente da práxis humana. Esta práxis como realiza- ção do possível é para Bloch entendida a partir das análises de Karl Marx em que se ligam a frieza da análise ao entusiasmo para um mundo melhor"<sup>54</sup>. "Não basta sonhar; é necessário construir; se não, recaire- mos no utopismo anterior a Marx"<sup>55</sup>. Nessa leitura que Pierre Furter realiza do pensamento de Bloch, Oswald de Andrade merece uma simpática referência. Segundo Furter, Oswald, como Bloch, reconhece o poder revo- lucionário da imaginação. Ambos, um pela reflexão filosófica, outro pe- la visão panfletária e poética, colocam como tarefa: "Fazer da utopia,

isto é, de um projeto ante-visto, uma realidade. Transformar uma esperança num otimismo militante"<sup>56</sup>.

Ao nível artístico propriamente, Theodor Adorno pensa a utopia como uma aspiração do novo e não como o próprio novo, donde advém que "aquilo que pensa ser utopia resulta numa negação contraposta ao existente e submetida a ele". Para Adorno, uma das antinomias centrais da atualidade é que a arte deve e quer ser utopia. Porém, para não trair a utopia vendendo-a pela aparência e como consolação não lhe é consentido ser utopia. "Se a utopia da arte se realizasse, isto seria o fim temporal da arte". Só mediante a absoluta negatividade da imagem da decadência a arte consegue exprimir o inexprimível, a utopia"<sup>57</sup>. Também no nível da produção artística, Alfredo Bosi considera a utopia quando trata da poesia como resistência. Para ele, a poesia resiste "aferrando-se à memória viva do passado; e resiste imaginando uma nova ordem que se recorta no horizonte da utopia"<sup>58</sup>. "A poesia recompõe cada vez mais arduamente o universo mágico que os novos tempos renegam"<sup>59</sup>. E mais adiante, ao tratar do "presente aberto", A. Bosi considera a sátira como um modo de resistir dos que preferem o ataque à defesa: "O presente solicita de tal modo o poeta-profeta que, em vez de voltar as costas e perder-se na evocação da idade de ouro, rebela-se e fere no peito a sua circunstância". Esse profeta "vive uma dimensão temporal tensa que vai do presente recusado para o futuro aberto, feito de imagem e desejo"<sup>60</sup>. "O lugar de onde se move a sátira é, claramente, um topos negativo: a recusa aos costumes, à linguagem e aos modos de pensar correntes"<sup>61</sup>. Bosi menciona o Guesa, de Sôsândrade, como exemplo de fusão da sátira com a utopia de um socialismo indígena cujo herói traz em si a paixão libertária de Prometeu e de Cristo (fiel à dualidade de recusa e expectação)<sup>62</sup>. Assim como E. Bloch, Bosi não exclui a práxis. Ao projetar "na consciência do leitor imagens do mundo e do homem muito mais vivas e reais do que as forjadas pelas ideologias, o poema

acende o desejo de uma outra existência, mais livre e mais bela. (...)  
A poesia traz, sob as espécies da figura e do som, aquela realidade pe  
la qual, ou contra a qual, vale a pena lutar"<sup>63</sup>.

## 2. A utopia como ideologia da liberação.

Parente da nova tendência utópica, a Antropofagia oswaldiana está sendo reevocada atualmente no Brasil tanto explícita quanto implicitamente. Como quer Augusto de Campos, Oswald, desaparecido por muito tempo, "ressuscitou, nos últimos anos, para nutrir o impulso das novas gerações. Tabu até ontem, hoje totem"<sup>64</sup>. Fala-se também na transposição da Antropofagia para a sociedade de consumo "como uma estratégia de deglutição e subversão"<sup>65</sup>. E Décio Pignatari imagina "que várias coisas teriam ouriçado Oswald, nos anos 60. Mais do que todas, porém: o desbunde 'hippie' — uma maravilhoso onze-de-outubro da juventude na sociedade capitalista. O contra-consumo, a contra-cultura, a revolução sexual e moral, o misticismo, a naturalidade e não manuais sobre como ser natural"<sup>66</sup>. E poderíamos acrescentar a esses fenômenos o comportamento da juventude contemporânea como um todo. Enojada dos valores em voga, ela recusa a sociedade, que considera corrompida, para se dedicar a uma vida "marginal", seja através da criação (artesanato, produção artística não industrializada), seja através da formação de comunidades independentes. A droga e, agora, os alimentos naturais dão o toque básico a esse comportamento. Com a droga, busca-se "sobrepôr a uma realidade contestada a subjetividade dos impulsos e as aspirações que dominam o inconsciente, libertado, artificialmente, de toda forma de censura, restrições ou limitações a que é, de ordinário, submetido"<sup>67</sup>. A comida natural, por sua vez, visa a revolução pelo corpo, tendo como princípio a fuga dos produtos industrializados. Nesses posicionamentos, há os jovens mais radicais e os "desbundados" de fim de semana, como os que costumam povoar a deserta e selvagem praia de Trindade, perto

de Parati, no Rio de Janeiro, "uma espécie de paraíso da liberdade"<sup>68</sup>.

Em todos os contextos em que aparecem, as modernas tendências utópicas implicam num certo distanciamento em relação às contradições sociais. Apesar da busca de superação inerente às utopias, esse distanciamento corresponde, em alguns casos, a uma simples atitude de recusa, em outros, a uma sensação de impotência, resultando sempre, porém, numa capitulação diante da realidade. Em visto disso, procuraremos agora discutir determinados aspectos da Antropofagia com o intuito de arriscar algumas explicações para a capitulação acima referida.

Na teoria antropofágica, quando se contesta a sociedade capitalista, o que se propõe é uma revalorização de um estágio anterior da evolução da humanidade. Mesmo que se desconte aqui o caráter alegórico dessa busca de um estágio natural do homem, não se pode deixar de apontar a sua a-historicidade na desconsideração do papel histórico do capitalismo. Para a Antropofagia, o capitalismo, cuja expansão envolve a colonização — ponto de partida da revolta dos antropófagos —, é tido como um mal, ignorando-se, portanto, o grande avanço proporcionado por esse sistema econômico ao processo de liberação do homem<sup>69</sup>. Mesmo quando se valorizam as conquistas tecnológicas<sup>70</sup>, que são fruto do capitalismo, este não é levado a sério, pois o futuro homem natural não decorre da evolução do homem burguês, da mesma forma que a expansão da sociedade capitalista é vista como um mal que intercepta a cultura indígena.

Para demonstrar a a-historicidade da Antropofagia, vamos examinar a aparência materialista que se verifica em algumas de suas formulações. Há na Revista de Antropofagia<sup>71</sup> a reprodução de uma história que narra a tentativa de Confúcio de converter o "famoso bandido" Tchê, tido como antropófago. Ele costumava almoçar picadinho de fígado humano, e Confúcio, quando expõe sua intenção de convertê-lo, é enxotado do local para onde havia-se dirigido à procura do bandido. Este, ao ouvir

de Confúcio a promessa de que, tomando-o por conselheiro, ganharia o favor de todos os príncipes, seria nomeado senhor feudal, teria centenas de milhares de súditos, argumentara: "... nunca tive vontade de governar os homens. Todo governo é contra a natureza. Não havia isso no começo. Hoang-Ti foi quem fez a primeira guerra e pela primeira vez se sentou num trono. Depois Yao e Choen inventaram as engrenagens administrativas. Desde então os fortes oprimem os fracos sob o pretexto de governo". Na apresentação dessa história, a redação da revista explica: "Parece que a devoração do Tabu quando praticada no plano real restitui ao homem uma dignidade e um sentimento de vida nunca atingidos nas mais altas escalas da atitude. Um índio que fala ou qualquer antropófago de outro continente é a boca límpida da humanidade que se abre, deixando num chinelo estóicos, cínicos leninistas, surrealistas ou primeiros cristãos". Embora haja constantes advertências na revista quanto ao equívoco de se confundir "homem natural" com "homem primitivo", na passagem acima referida, a valorização da pureza humana no índio e em todo antropófago leva à conclusão de que a evolução histórica do homem é um mal. Sendo assim, não adianta a advertência de que não se pretende uma volta atrás, porque negar o progresso humano implica automaticamente num apego ao não-homem, ao bicho, e portanto é retorno. Isto, mesmo que num primeiro momento se possa pensar na visão antropofágica como uma metáfora que ajuda a refletir sobre a condição histórica, material do homem, bem como pensar o homem sem os preconceitos gerados pelas contradições sociais. Mas a metáfora se enfraquece porque a sua perspectiva crítica é a negação do homem civilizado em prol do homem natural, o que equivale à própria negação do homem e não a uma proposta da sua superação. O homem, visto historicamente como produto material das relações de produção, contraditórias, portanto, porque baseadas no princípio da apropriação por uma minoria do produto do trabalho de uma maioria, só pode evoluir, superar sua condição sub-humana, ao

transformar as relações de produção, e não ao negá-las em nome de um desejo de voltar a ser o que nunca foi, pois se foi puro o antropófago, não se pode dizer que tenha sido homem, no sentido que damos a essa palavra no atual estágio histórico. De resto, a valorização do nativo do continente americano constitui flagrante anacronia, uma vez que faz parte de um segmento histórico que não conta para a evolução da humanidade<sup>72</sup>. (É evidente que este fato só reforça as motivações que levaram a Antropofagia a valorizar a sociedade indígena!) É mesmo quando Oswald de Andrade, no 3º termo — síntese — do seu esquema de desenvolvimento da humanidade<sup>73</sup>, engloba o homem civilizado, considerando portanto o homem natural tecnizado como superação do homem civilizado, ele não deixa de incorrer em certa anacronia, pois o homem natural americano, atrasado, não é homem primitivo, este sim de certa importância no produto homem civilizado. O "homem natural", também dessa perspectiva, se reduz a simples metáfora, que estabelece uma relação externa, formal, entre ele e uma condição humana ideal. Há que se dizer que a essência humana não pode ser definida senão no interior das relações de produção que lhe deram origem. Caso contrário, está-se reduzindo o "homem" à condição de bicho, animal não evoluído, puro instinto. A perspectiva histórica consiste em distinguir os aspectos materiais necessários à evolução do homem enquanto tal dos aspectos ideológicos utilizados no domínio de uma classe sobre outra. E cumpre não confundir matéria histórica (homem, portanto) com instinto. A base deve ser sempre a evolução material, depreendida das relações sociais de produção.

Esse caráter a-histórico da Antropofagia resulta em outros equívocos. A perspectiva antropofágica, enquanto assimilação do externo, adverso, em que o indígena é colocado como o elemento a ser valorizado, em oposição ao homem civilizado do Ocidente, só pode ser nacionalista, dando margem à concepção de um caráter nacional, de um homem brasileiro, essencialmente diferente do homem europeu. Mesmo quando se fala na



absorção do homem civilizado geral, em prol do homem natural, a civilização é vista como um mal, dela interessando apenas supostos benefícios materiais. E, casualmente ou não, o homem natural pertence à nação brasileira, devendo, portanto, ser valorizado da sua perspectiva. Estamos diante do mesmo anacronismo que se apontou anteriormente, e a primeira pergunta que se coloca diz respeito à validade de se falar num homem brasileiro. Este certamente não existiria, a menos que se considerasse como tal o indígena, o que equivale a negar a cultura brasileira real. Na medida em que quem está lutando por uma autêntica cultura nacional não é o próprio indígena, mas sim o "brasileiro" descendente da civilização que se está criticando, o que temos, na verdade, é o mais trivial nacionalismo. A tão propalada descolonização, cavaleiro de batalha da Revista de Antropofagia, visa, em última instância, a constituição de uma cultura brasileira original. "Se Oswald 'devora o mundo como um insaciável' é para digerir esses múltiplos elementos de nossa formação [o "lado doutor" do intelectual brasileiro, de influência européia, e o lado tupi, recalcado pela civilização cristã européia] e produzir uma invenção de inspiração nacional"<sup>74</sup>. O procedimento paródico no discurso da Revista de Antropofagia transforma-se em ato crítico, passando a fazer parte de um "processo de descolonização, de uma tentativa de rebelião contra a simples cópia dos modismos culturais vindos de fora"<sup>75</sup>. Ora, defender a formação de uma cultura nacional numa época em que o imperialismo é a forma do capital, que vive inclusive sua "histórica" crise de 29, é uma proposta que condiz pouco com a pretensa atitude progressista da Antropofagia.

Um dos aspectos que mais se destacam na construção formal de Serafim Ponte Grande e o coloca em relação com outros vetores significativos da cultura brasileira é a caracterização do narrador. No romance, o narrador assume várias perspectivas e chega e muda diversas vezes no decorrer da narrativa. Esse narrador móvel, em constante mudan-

ça, coloca-nos a questão de quem é Serafim, pois, em última instância, o que muda é a perspectiva do próprio personagem diante da matéria narrada. Temos, assim, um narrador que coincide diretamente com Serafim, o que se comprova pela utilização da primeira pessoa verbal ou da apresentação direta do personagem através de diários, cartas, etc.; temos um narrador onisciente, que, servindo-se da terceira pessoa do discurso, torna-se o responsável pelos momentos de maior elaboração linguística da narrativa; e temos, finalmente, a narração "cênica", em que, à maneira teatral, os personagens dialogam diretamente, com o auxílio apenas de algumas rubricas, e corresponde, em geral, às seqüências paródicas<sup>76</sup>.

A partir da perspectiva desse narrador, podemos aproximar, para efeito de maior elucidação, Serafim Ponte Grande à série de romances da segunda fase de Machado de Assis, segundo a leitura que dela realiza Roberto Schwarz. Este vê na obra madura de Machado, especialmente Memórias póstumas de Brás Cubas, Dom Casmurro e Quincas Borba, a mobilidade do narrador como a chave para se ler aquele autor. Observa que o narrador incorpora todo o arsenal racional da classe dominante, em termos históricos, ideológicos, de costumes e de pensamento, para usá-lo contra ela própria ao não levá-lo a sério, ao ironizá-lo e desprezá-lo. Esse comportamento pode ser visto em todo o Machado e é o responsável pelo seu estilo humorístico e um tanto satírico. Considerando que o pensamento da classe dominante é praticamente europeu, a postura ambígua de Machado tem a ver com a própria ambigüidade da classe dominante daqui no que tange às discussões políticas e econômicas que estavam na ordem do dia e se relacionavam invariavelmente com a nossa condição de sociedade escravocrata. Machado traz a discussão para a literatura mas não toma partido, limitando-se a jogar com os elementos de sua ambigüidade. Em resultado, ele acaba apontando para as contradições que havia mas não se simpatiza com nenhuma perspectiva de solu-

ção, como que querendo dizer que tanto a escravidão como o que vinha depois dela eram ruínas. Graças a essa perspectiva o autor logrou construir uma prosa altamente moderna e atual, em que o enredo propriamente cede lugar a uma espetacular apresentação do narrador, cuja mobilidade diante de preceitos e da ordem estabelecida constitui o tema literário central. A volubilidade do narrador impede o conflito, deixando o espaço literário para as veleidades pessoais do próprio narrador ( vaidade, brilho pessoal). Tem-se assim uma desmoralização dos valores burgueses pelo capricho pessoal do narrador, em atividade frenética e sem finalidade (traduzida na ausência de sentido de conjunto). Dessa forma, a volubilidade do narrador remete para a própria situação da classe dirigente, numa espécie de formalização satírica dessa situação<sup>77</sup>.

Da perspectiva dos que consideram o Brasil um país atrasado, é um tanto espantoso que um escritor nascido aqui consiga, até com uma certa precocidade, ser tão atual, moderno e mesmo avançado. A questão, entretanto, enseja uma rediscussão do próprio conceito de atrasado. Seria o Brasil realmente atrasado, ou, no caso de Machado de Assis, seriam as condições mundiais da produção capitalista que, nas suas particularidades ligadas à expansão, teriam criado no Brasil uma situação de tal maneira clara e definida de modo a possibilitar uma visão descomprometida como a de Machado justamente por não permitir a uma mente lúcida e desinteressada fazer muitas ilusões a respeito dos desdobramentos da situação sócio-econômica brasileira?

Essa postura de Machado apareceria também, e pelas mesmas razões histórico-sociais, nos modernistas (Mário de Macunaíma, Oswald) e no Tropicalismo, por exemplo. Pense-se no descompromisso com que Oswald podia ver o Brasil no início do século. A nossa condição histórica privilegiada de país nascido na etapa imperialista do capitalismo, que não oferece mais elementos para uma fertilidade ideológica, teria favo

recido o surgimento de uma "atitude antropofágica", que joga com tudo e de tudo se aproveita sem a preocupação de estar desrespeitando uma certa aura cultural. Quanto ao fenômeno tropicalista, é difícil imaginar na Inglaterra um grupo de adolescentes como Os Mutantes que no maior à vontade se apropriasse dos Beatles, sem se importar com o seu caráter quase sagrado, que permitiria no máximo uma imitação. Tanto nos modernistas como nos tropicalistas também um narrador descontraído e até debochado passa por todas as estruturas e estilos e não se fixa em nenhum, satirizando a todos, num processo em que o espaço "ficcional" cede lugar à peripécias do próprio "narrador". Em Oswald de Andra de esse processo é perfeitamente claro em Serafim Ponte Grande, e a chave de Schwarz para o Machado é muito sugestiva para ler também o romance oswaldiano. Na medida em que o enredo romanesco é mínimo, podendo ser resumido no percurso que Serafim realiza da vida conjugal e caseira até as mais variadas conquistas pelo mundo afora, cabendo à narração proceder a uma espécie de contínuo transgredir de normas (familiares, morais, religiosas, sociais), conclui-se que mais importante do que o propriamente narrado são as proezas e peripécias do personagem narrador, cuja mobilidade e inconstância resultam numa completa desmontagem da ordem estabelecida. Para falar com R. Schwarz, essa desmontagem literária chama a atenção ou remete para a situação histórico-social do Brasil no período. Esse percurso de análise, segundo Schwarz, evita o risco formalista de estabelecer relações apriorísticas do contexto histórico-social com a literatura. Evidentemente a desmontagem formal pressupõe a visão crítica do autor, que teria uma razoável consciência das contradições com as quais brinca no romance. Sob esse aspecto parece-nos exemplar o segmento "Testamento de um Legalista de Fraque". Em meio à cidade conflagrada pela Rebelião de 24, Serafim Ponte Grande, num arremedo de militante anarquista, movimenta, do alto de um arranha-céu, o canhão abandonado pelos rebeldes. Encontrando uma

classe operária não organizada, a essa rebelião não restava senão proceder a uma tranqüila acomodação da classe dominante. E neste sentido Serafim, que se aproveita da situação para usufruir de pequenas liberdades domésticas ("cantar alto a Viúva Alegre", "tirar meleca do nariz, peidar alto"), pode realmente constituir um irônico símbolo nacional, tal como proclama em seu retrospecto: "O meu país está doente há muito tempo. Sofre de incompetência cósmica. Modéstia à parte, eu mesmo sou um símbolo nacional. Tenho um canhão e não sei atirar"<sup>78</sup>. Por si só, isto é suficiente para tornar Serafim interessante, independentemente da visão finalista que se vislumbra, num terreno utópico, para solucionar as contradições apontadas. Entretanto, uma vez que a visão finalista existe, ela merece ser levada em conta, pois sem dúvida estará influenciando no processo de desmontagem, como já se observou anteriormente. É claro que essa influência pode ser relativizada, relevando-se o processo de desmontagem naquilo que ele possui de mais dinâmico, ou seja, o jogo com as contradições sociais. De outra parte ela pode ser determinante também para se compreenderem limites ideológicos de certas forças sociais atuantes naquele momento. E assim a grande vitalidade estilística do romance pode residir justamente no fato de ele constituir um todo coerente frente a uma situação contraditória que reflete de modo satírico e irônico. Pense-se, a título de comparação, nos romances que não possuem a mesma força estilística de Serafim e Miramar, como Os condenados e Marco Zero, por resvalar no romantismo um e numa certa idealização da realidade, outro.

Por sua peculiaridade formal, Serafim Ponte Grande se aproxima ainda de uma outra tendência da ideologia nacional. Antônio Cândido, ao analisar Memórias de um sargento de milícias, de Manuel Antônio de Almeida, descobre nesse livro uma vertente "malandra" que caracterizaria um aspecto bastante significativo da tradição cultural brasileira<sup>79</sup>. É ao alinhar a produção que reflete essa vertente, ao longo da

nossa história, enumera, ao lado do Leonardo das Memórias, o personagem Pedro Malazarte, ao nível folclórico, Gregório de Matos e os modernistas Macunaíma e Serafim, além de um gênero humorístico popular e da imprensa cômica e satírica da Regência. A identidade dessa produção se manifestaria no plano do estilo, através de uma libertação, "que funciona como se a neutralidade moral correspondesse a uma neutralidade social, misturando as pretensões das ideologias no balaio da irreverência popularesca"<sup>80</sup>. Segundo A. Cândido, as Memórias se estruturariam pela "dialética da ordem e da desordem", que decorreria da "formalização estética de circunstâncias de caráter social profundamente significativos como modos de existência"<sup>81</sup>. Na economia do livro, bem como na "atitude de espírito com que o narrador expõe os momentos de ordem e de desordem", há uma equivalência da ordem e da desordem, de forma que ambas se articulam solidamente. E essa articulação, "o jogo dialético da ordem e da desordem", funciona como "correlativo ao que se manifestava na sociedade daquele tempo". Daí A. Cândido considerar o romance como "profundamente social (...), não por ser documentário, mas por ser construído segundo o ritmo geral da sociedade, vista através de um dos seus setores"<sup>82</sup>. Em um estudo que funciona como complemento indispensável do ensaio de A. Cândido, Roberto Schwarz<sup>83</sup> destaca que "... a dialética de ordem e desordem é construída inicialmente enquanto experiência e perspectiva de um setor social, um quadro de antagonismo de classes historicamente determinado. Ao passo que noutra momento ela é o modo de ser brasileiro, isto é, um traço cultural através do qual nos comparamos a outros povos e que em circunstâncias históricas favoráveis pode nos ajudar". Esse modo de ser é a generalização da ideologia de uma classe oprimida (os setores médios da sociedade brasileira), generalização essa que nos teria poupado do racismo e do fanatismo religioso, mantendo ainda afinidades com uma ordem mundial mais favorável (pós-burguesa)<sup>84</sup>. Ainda que historicamente descomprometida, a dia-

lética de ordem e desordem fica sugerida como uma força brasileira que embora só no plano dos traços culturais, se opõe ao capitalismo. R. Schwarz parece colocar essa observação com a finalidade de esboçar uma crítica, na medida em que destaca "o comentário impiedoso da atualidade" às perspectivas sociais de "Dialética da malandragem"; ao mesmo tempo, porém, valoriza o espírito de liberdade do "mundo sem culpa" das Memórias, que é generalizado no ensaio de A. Cândido. Evidentemente o que não conta historicamente não pode contar como anseio, restan-do a essa dialética um papel utópico, enquanto uma força libertadora, de acordo com o sentido que se atribui atualmente à utopia.

A relação de Serafim com esses momentos culturais se dá pelo seu caráter irreverente, que a mobilidade do narrador e/ou personagem propicia. É curiosamente o anseio de libertação presente nesse romance pa-deceria da mesma contradição que se pode verificar na "dialética da or-dem e da desordem". Contradição que de resto se verifica na própria "atitude antropofágica" de Oswald de Andrade. Observe-se como ele, ao mudar frequentemente de roupa (paramentos de católico e tomista, peles selvagens de antropófago, casaca de ferro da revolução proletária), re-vela a contradição da postura anarquista, segundo a qual a roupa faz perder a inocência. Sua constante mobilidade é a busca incessante de um estado de inocência que não pode mais ser recuperado. Assim após ti-rar uma roupa acaba vestindo outra, atingindo a paradoxal situação a-pontada por A. Jarry em Ubu Rei, em que mesmo a desobediência pode tor-nar-se a negação da liberdade, quando se transforma em um modo de vida regular. E no caso de Serafim, que vive antecipadamente o próprio Os-wald<sup>85</sup>, a exacerbação da mobilidade, bem como a contínua negação de sistemas, encontra sua inevitável acomodação numa sociedade mítica, sem tempo e sem espaço.

Das questões até aqui abordadas, podemos passar para um outro as-pecto da forma de Serafim Ponte Grande, que segundo o entusiasmo de al

guns críticos constituiria o seu traço mais marcante: a crítica pela linguagem. É comum destacar a importância da linguagem nos processos de cristalização ideológica. Daí se atribuir uma função crítica à linguagem quando se procura desmontar tais processos através da arte, especialmente da literatura. A esse propósito escreve, por exemplo, João L. Lafetá: "... se é na (e pela) linguagem que os homens externam sua visão-de-mundo (justificando, explicitando, desvelando, simbolizando ou encobrendo suas relações reais com a natureza e a sociedade) investir contra o falar de um tempo será investir contra o ser desse tempo"<sup>86</sup>. Sem desconsiderar a justeza dessa colocação, podem-se, entretanto, levantar algumas contradições e ambigüidades inerentes a uma crítica dessa natureza.

Para abordar essa questão gostaríamos de nos valer de uma idéia de K. Marx sobre a crise. Embora pareça de início um tanto despropositada, essa idéia nos ajudará a pensar no caráter histórico da linguagem e nas implicações da sua crítica. Segundo Marx, a crise revela a contradição entre a apropriação privada e o trabalho social. Quando não há crise, a circulação de mercadorias se dá de forma quase natural, sem que se perceba a contradição. É curioso notar que este aspecto da contradição aparece freqüentemente em Marx. No livro primeiro de O capital, quando trata do processo de trabalho, ele diz que "ao servirem de meios de produção em novos processos de trabalho perdem os produtos o caráter de produto". Assim o fiandeiro, no seu trabalho, não se preocupa com o fato de a fibra de linho e o fuso serem produtos de trabalho anterior. Somente quando esses produtos apresentam defeitos e que fazem valer sua condição de produtos de trabalho anterior. "Uma faca que não corta, o fio que se quebra etc. lembram logo o couteleiro A e o fiandeiro B. No produto normal desaparece o trabalho anterior que lhe imprimiu as qualidades úteis"<sup>87</sup>.

Este raciocínio pode ser estendido para outras espécies de produ-



tos, em que, de modo similar, os defeitos chamam a atenção para o processo que lhes deu origem. Um produto artístico, por exemplo, pode chamar a atenção para a sua forma, em detrimento do conjunto informativo forma-conteúdo, por natureza inseparáveis, devido a um desvio na sua normalidade construtiva: uma trilha sonora que se adequa mal a determinada seqüência fílmica, elementos que estão fora do contexto próprio, um corte brusco na narrativa, enfim, qualquer procedimento não usual que se interponha entre o produto estético e o fruidor quebrando o envolvimento quase natural que se cria entre ambos quando a forma passa despercebida. Evidentemente esse processo pode ser decorrência de um puro defeito do produto, de uma gafe do produtor, mas, em muitos casos, ocorre de modo intencional e é reivindicado pelas vanguardas artísticas como método de "estranhamento" destinado a desentorpecer fruidores acostumados a formas convencionais, acreditando com isso transformá-lhes os hábitos e pensamentos ao incomodar as manifestações dos mesmos. Poderíamos adiantar que os limites da contestação pela linguagem, empreendida pela vanguarda, estão dados, de certa forma, na assimilação que dela realiza o sistema contestado. Na medida em que o pensamento de vanguarda acredita destruir um mundo tradicional apenas bombardeando suas manifestações ideológicas, tais como a filosofia, a arte, os costumes, enfim, a linguagem, nunca chegando a uma real oposição à engrenagem social que gera tais manifestações, o próprio sistema se beneficia do novo pensamento no seu necessário processo de modernização. A burguesia inclusive necessita desses movimento de modernização para aprimorar seu domínio ideológico.

Num dos mais importantes estudos da poética de Oswald de Andrade, Haroldo de Campos começa por definir o que é ser radical. Com esse propósito extrai da coletânea de fragmentos de textos de Marx e Engels Sobre a literatura e a arte a seguinte afirmação de Marx: "Ser radical é tomar as coisas pela raiz. E a raiz, para o homem, é o pró-

prio homem". A partir disso, recorre a Marx novamente para demonstrar a radicalidade da poética de Oswald, uma vez que esta trabalha com aquilo que seria a raiz da consciência humana: a linguagem. "A linguagem é tão velha como a consciência, — a linguagem é a consciência real, prática, que existe também para os outros homens, que existe então igualmente para mim mesmo pela primeira vez, e, assim como a consciência, a linguagem não aparece senão como o imperativo, a necessidade do comércio com outros homens. Onde quer que exista uma relação, e-la existe para mim. O animal não está em relação com nada, não conhece, afinal de contas, nenhuma relação. Para o animal, suas relações com os outros não existem como relações. A consciência é, portanto, desde logo um produto social e assim permanece enquanto existam homens em geral"<sup>88</sup>.

O ponto de partida de H. de Campos é muito sugestivo. Entretanto, aprofundada a relação estabelecida por Marx e Engels, estaremos frente a um serviço de sinal contrário àquele que o crítico julga ter recebido. Na própria transcrição aparece a vinculação da linguagem à necessidade de comércio entre os homens, comércio no sentido amplo de relações, mas que implica, por isso mesmo, a questão do dinheiro, o qual, à maneira de um cristal, resultou do próprio desenvolvimento das relações sociais<sup>89</sup>. Dessa forma, pode-se dizer que linguagem e dinheiro estão intrínseca e radicalmente ligados às relações sociais dos homens entre si, quer dizer, não se pode, como queria Proudhon<sup>90</sup>, extinguir o dinheiro por decreto, da mesma forma que não se deve (por ineficaz, a-histórico que seria o ato) declarar guerra à linguagem pensando alterar as relações sociais. É preciso, em ambos os casos, atacar a real raiz das relações humanas para se conseguir a sua crítica.

Quase quarenta anos depois de A ideologia alemã, a que pertence a passagem citada por Haroldo de Campos, Marx volta a discorrer sobre a linguagem, destacando o seu caráter inerente à relação que o homem man

têm com o mundo exterior para a satisfação de suas necessidades. Em "Notes critiques sur le traité d'économie politique d'Adolph Wagner", de 1880, ele lembra que a "denominação lingüística, sob a forma de representação, não expressa senão aquilo que, muitas vezes confirmado, se tornou experiência adquirida, ou seja, que certas coisas exteriores servem para satisfazer as necessidades dos homens que vivem já em relações sociais dadas (e isto decorre necessariamente da existência da linguagem). Os homens atribuem às coisas um nome particular (genérico) porque já sabem que elas servem para satisfazer as suas necessidades e porque eles se esforçam por obtê-las através das ações repetidas com frequência e por mantê-las, pois, em seu poder; eles as designam talvez 'bens' ou de outra maneira, o que significa que eles utilizam essas coisas na prática, que essas coisas lhes são úteis, e eles conferem à coisa este caráter de utilidade como se isso lhe fosse próprio"<sup>91</sup>. Estas idéias são importantes para se ter presentes ao analisar uma obra que, como Serafim Ponte Grande, questiona a sociedade burguesa sob diversos ângulos, inclusive através do questionamento da sua linguagem como um todo. Uma questão que inevitavelmente nos ocorre aqui diz respeito à semelhança ou não que mantêm com a linguagem surgida nos primórdios da história humana (a qual guardaria uma relação de necessidade com o mundo das coisas) tanto a linguagem questionada quanto a linguagem questionante. Se, de um lado, é clara a distância que guardam as linguagens "decadentes" em relação à realidade objetiva, de outro, não é tão clara a posição que assume a linguagem satírica que as desmonta. Mesmo que se atribua à sátira um papel exclusivamente destrutivo, que desmonta fórmulas lingüísticas cristalizadas, e portanto estáticas, não vitais, cabe perguntar pela perspectiva implícita na linguagem satírica. É, talvez, a falta de perspectiva claramente definida que leva a crítica lingüística a adquirir um caráter superficial, anarquista. Isto, de certa forma, se verifica em Serafim, em que, não

por acaso, a solução das contradições é utópica. Trata-se, até certo ponto, de uma consequência da crítica formal das relações sociais através da sua manifestação lingüística. É bem verdade que a linguagem, assim como o dinheiro, vira fetiche. Mas isso, a nosso ver, é uma razão a mais para se ir direto às bases reais desse fetiche, e não atacá-lo enquanto tal, o que, em última instância, acaba por confirmá-lo.

Parece-nos, dessa forma, que a comparação da linguagem com o dinheiro, em virtude de serem ambos produtos do trabalho, isto é, inerentes ao desenvolvimento das relações sociais entre os homens, esclarece-nos quanto às limitações da crítica que se possa fazer a eles autonomamente, sem considerar a fundo a base social que lhes dá fundamento. Da mesma forma que o capital financeiro dá a aparência de o dinheiro gerar dinheiro, a linguagem, no estágio atual das relações de produção, dá-nos a ilusão de possuir um movimento independente e ser passível de auto-revolucionar-se. Esse movimento independente pode até ser real, mas nesse caso a linguagem certamente não corresponderá mais ao seu papel histórico. Em função disso, pode-se dizer que teorizar sobre a linguagem na sua atual situação, sem levar em conta o seu desenraizamento social, é compactuar, ao nível ideológico, com o parasitismo econômico próprio da pequena burguesia que defende as suas migalhas enquanto ajuda a manter em pé um sistema econômico que, por suas próprias leis, já teria saído de cena. O parasitismo econômico trava o desenvolvimento das forças produtivas para não elevar a um nível insuportável as suas contradições<sup>92</sup>. Ao nível ideológico, a linguagem é ela própria parasitária quando escamoteia a questão histórica para se deliciar com os requebras de sua auto-evolução. Por isso deve ser encarada com certos cuidados a grande voga atual da intertextualidade, da paródia, da citação, etc. E a Antropofagia, pelas suas conotações assimiladoras, se insere naturalmente nesse contexto, podendo prestar-se, sobretudo em suas reevocações, a constituir a própria síntese expressiva do parasitismo

imperialista. Ainda que involuntariamente, as idéias antropofágicas passariam a constituir apenas um anseio de superação das condições sociais existentes, na medida em que a tomada de consciência advinda de suas deglutições redundaria quase sempre numa adequação a novas situações.

NOTAS DO CAPÍTULO III

1. Haroldo de Campos, "Serafim: um grande não-livro", in Oswald de Andrade, Memórias sentimentais de João Miramar. Serafim Ponte Grande, Obras Completas, vol 2, Civ. Brasileira, Rio de Janeiro, 1972, p. 127.
2. "Para o grupo reunido na trincheira da Revista de Antropofagia, já em 1929, o antagonismo dos interesses sociais seria solucionado na fronteira da Economia com a Política. Em suma, nossos 'antropófagos' viam, a caminho da Utopia, a política em função da distribuição dos bens sociais; e integraram o Poder, já desvestido de autoritarismo, à sociedade." Benedito Nunes, "Antropofagia ao alcance de todos", in O. de Andrade, Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias, Obras Completas, vol. VI, Civ. Brasileira, R. de Janeiro, 1972, p. XXXV. "Os antropófagos chegaram ao problema político pelo ideal utópico da renovação da vida em sua totalidade". B. Nunes, Oswald canibal, Ed. Perspectiva, S. Paulo, 1979, p. 51.
3. A. de Campos, "Revistas re-vistas: os antropófagos", in Revista de Antropofagia, Ed. Abril-Metal Leve, S. Paulo, 1975, p. 6.
4. G. Ferraz, "Os antropófagos no 'Diário de São Paulo'", in Diário de São Paulo, S. Paulo, 21-10-54, apud M. E. Boaventura, A vanguarda antropofágica, tese de doutoramento, mimeografada, S. Paulo, 1980, p. 292-293.
5. B. Fausto, Trabalho urbano e conflito social, Difel, S. Paulo-R. de Janeiro, 1976, p. 70.
6. K. Kedward, "Os anarquistas", in História do século XX, vol. 1, Abril Cultural, S. Paulo, 1968, p. 262.
7. V. Chalmers, 3 linhas e 4 verdades, Duas Cidades, S. Paulo, 1976, p. 123.
8. O. de Andrade, Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias, op. cit., p. 166.
9. V. Chalmers, 3 linhas e 4 verdades, op. cit., p. 44.
10. Ver, por exemplo, em "A crise da filosofia messiânica", como servi<sub>ç</sub>ão e cristianismo estão associados. "Primitiva, caótica e desorde<sub>n</sub>ada, numa civilização sem relógio, a técnica só podia ser eficien<sub>t</sub>e, apoiada no braço escravo. O escravo só podia existir na condi<sub>ç</sub>ão miserável a que estava reduzido, com a esperança messiânica da

outra vida. Daí o êxito do Cristianismo no desenvolvimento proletário de Roma. Alimenta-se ele da depressão espiritual do trabalhador." (Do Pau-Brasil..., op. cit., p. 97).

11. "Duas afirmações ficaram de pé no meio da conversa mole do Discours de la Méthode: o Homem existe, é uma realidade. Esse Homem duvida, duvida de tudo, portanto, pode duvidar mesmo de Deus". Idem, p. 110.
12. "Na história da Negatividade, Sören Kierkegaard se afirma como sujeito. Ele se insurge contra o que supõe eterna regra da vida. São apenas as leis do Patriarcado que o conduziram ao desfecho que o fez reclamar da existência o milagre da "Repetição". Viver para ele é viver na enfermidade mortal. Conhece que 'o homem natural e a criança não sabem o que é horrendo, mas o homem sabe e treme'. Dá medida do Patriarcado." Idem, p. 115.
13. "A não ser A República de Platão, que é um estado inventado, todas as Utopias, que vinte séculos depois apontam no horizonte do mundo moderno e profundamente o impressionaram, são geradas da descoberta da América." Idem, p. 151.
14. Idem, p. 190.
15. Idem, p. 83. Cf. Thomas More, A utopia, especialmente quando diz que "o fim das instituições na Utopia é de prover antes de tudo às necessidades do consumo público e individual; e deixar a cada um o maior tempo possível para libertar-se da servidão do corpo, cultivar livremente o espírito, desenvolvendo suas faculdades intelectuais pelo estudo das ciências e das letras. É neste desenvolvimento completo que eles põem a verdadeira felicidade" (Os Pensadores, vol. X, Ed. Abril, S. Paulo, 1972, p. 231).
16. G. de Andrade, Do Pau-Brasil..., op. cit., p. 151.
17. Idem, p. 160.
18. Idem, p. 164.
19. Idem, p. 81.
20. K. Marx, A miséria da filosofia, Grijalbo, S. Paulo, p. 129.
21. Idem, p. 178.
22. F. Engels, Do socialismo utópico ao socialismo científico, Teoria, nº 6, Editorial Estampa, Lisboa, 1974, p. 98-99.
23. Idem, p. 53-54.
24. Idem, p. 75.
25. Idem, p. 72-73.
26. G. de Andrade, Do Pau-Brasil..., op. cit., p. 147.
27. S. Nunes, "Antropofagia ao alcance de todos", cit., p. LI-LII.



28. Cf. B. Nunes, Oswald canibal, op. cit., p. 66.
29. O. de Andrade, Do Pau-Brasil..., op. cit., p. 224.
30. Idem, p. 228.
31. O acordo resultante da Conferência de Teerã fez com que muitos homens de esquerda apostassem numa colaboração entre capitalismo e socialismo para a solução dos problemas sociais. Ver, a propósito, O. de Andrade, Telefonema, Obras Completas, vol. X, Civ. Brasileira-MEC, R. de Janeiro, 1974, p. 113.
32. Cf. Vera Chalmers, 3 linhas e 4 verdades, op. cit., p. 193.
33. Idem, p. 196.
34. O. de Andrade, Do Pau-Brasil..., op. cit., p. 191.
35. Idem, p. 194, 196 e 200, respectivamente.
36. H. de Campos, "Serafim: um grande não-livro", cit., p. 125.
37. Cf. O. de Andrade, Memorie sentimentali di Giovanni Miramare, Feltrinelli, Milão, 1970, p. VI. É bom lembrar aqui que a contestação era uma elemento visceral em Oswald. Como anota Mário da Silva Brito em seu Diário intemporal, o escritor estava sempre lhe dizendo: "Tudo temos de contestar. Contestar é um dever que se impõe à inteligência". Cf. M. da S. Brito, Diário intemporal, Civ. Brasileira, R. de Janeiro, 1970, p. 4. Antônio Cândido vai até mais longe e diz que no livro de memórias de Oswald de Andrade "o menino reponta no adulto como tendência constante de negar a norma; como fascinação pelo proibido. A prática do proibido é a possibilidade de evasão, de negação duma ordem de coisas que lhe é intolerável. Daí uma rebeldia que começa pelo uso das palavras proibidas, passa pelos juízos proibidos e vai até os graves pensamentos proibidos, com que orchestra a sua conduta de rebelde das letras e da vida". Cf. A. Cândido, "Prefácio inútil", in O. de Andrade, Um homem sem profissão, Obras Completas, vol. IX, Civ. Brasileira-MEC, R. de Janeiro, 1974, p. XIV.
38. Robert C. Elliot, "L'estetica dell'utopia", in Strumenti critici, nº 9, Einaudi, Torino, junho-1969, p. 306.
39. Idem, p. 311.
40. "A viagem final do 'El Durasno' provê (...) uma conclusão para a vida de Serafim, contrastando, ao nível do mito, valores primitivistas com a moralidade imposta e a cultura importada da Europa." Kenneth D. Jackson, A prosa vanguardista na literatura brasileira: Oswald de Andrade, Perspectiva, S. Paulo, 1978, p. 98.
41. Cf. H. B. de Hollanda, Impressões de viagem, Brasiliense, S. Paulo, 1980, p. 73.

42. H. Martins, Oswald de Andrade e outros, Conselho Estadual de Cultura, S. Paulo, 1971, p. 53.
43. Luís Sérgio N. Henriques, "Contradições do Modernismo", in C. N. Coutinho et alii, Realismo e anti-realismo na literatura brasileira, Paz e Terra, R. de Janeiro, 1974, p. 73-74.
44. Herbert Marcuse, O fim da utopia, Paz e Terra, R. de Janeiro, 1969, p. 17.
45. Idem, p. 20.
46. Idem, p. 22.
47. Idem, p. 24.
48. Pierre Furter, Dialética da esperança, Paz e Terra, R. de Janeiro, 1974, p. 49.
49. Idem, p. 66.
50. Idem, p. 83.
51. Idem, p. 95. Num texto de divulgação da utopia, Teixeira Coelho fala na "imaginação utópica" como a força que "mantém em pé a crença numa outra vida". Cf. T. Coelho, O que é utopia, Brasiliense, S. Paulo, 1981, p. 9. Ele acredita inclusive que talvez nem mesmo Marx e Engels condenassem a utopia em nome da revolução, por achar que uma revolução autêntica não pode dispensar a imaginação utópica (p. 67). Num outro texto, T. Coelho afirma que para a utopia talvez o importante "não seja levar a pedra até lá em cima mas, simplesmente, rolar a pedra", a partir do que conclui que não existe ponto final para a utopia. Cf. T. Coelho, "Utopia, céu e inferno", in Leia Livros, S. Paulo, setembro-1981, p. 12-13.
52. P. Furter, Dialética da esperança, op. cit., p. 117.
53. Idem, p. 151.
54. Idem, p. 227.
55. Idem, p. 251.
56. Idem, p. 71.
57. Cf. T. Adorno, Teoria estetica, Einaudi, Torino, 1977, p. 56-57.
58. A. Bosi, O ser e o tempo da poesia, Cultrix-USP, S. Paulo, 1977, p. 146.
59. Idem, p. 150.
60. Idem, p. 160.
61. Idem, p. 163.
62. Idem, p. 173.
63. Idem, p. 192.
64. A. de Campos, "Revistas re-vistas: os antropófagos", cit., p. 13.
65. Cf. Iumna M. Simon e Vinicius Dantas, Poesia Concreta, Abril Edu-

- cação, S. Paulo, 1982, p. 106.
66. D. Pignatari, "Jantemos Oswald" (depoimento), in Folhetim, nº 70, Folha de São Paulo, 21-05-78, p. 6.
67. Cf. Suplemento de Cultura, nº 113, O Estado de São Paulo, 08-08-82, p. 15.
68. Luiz Fernando Emediato, "A geração abandonada", O Estado de São Paulo, 02-05 a 07-05-82.
69. Aqui é forçoso reconhecer que Oswald de Andrade superou esta posição nas suas tentativas filosóficas da década de 50. Em "A marcha das utopias" ele procede a uma interpretação correta das utopias, ao concordar com o papel que estas atribuem ao trabalho materializado no desenvolvimento das forças produtivas no sentido de liberar o homem do próprio trabalho. Escreve Oswald: "... sob o signo das Utopias, é todo um evangelho de trabalho ativo, e ao mesmo tempo de igualitarismo que se constrói e afirma nos sonhos de Morus e de Campanella". Em seguida ele fala de "paradoxo profético" a propósito das obras dos utopistas, que valorizam o trabalho em suas criações: "... somente através das conquistas da técnica e do trabalho humano" seria "possível, mais tarde, a reconquista do ócio para que o homem nasceu" (Do Pau-Brasil..., op. cit., p. 160). Apesar desse avanço em suas formulações, Oswald de Andrade, nessa fase, ainda concebe o seu "homem natural tecnizado" como a-histórico, na medida em que ele decorreria da realização da utópica sociedade matriarcal.
70. No "Manifesto Antropófago" lê-se: "A fixação do progresso por meio de catálogos e aparelhos de televisão. Só a maquinaria. E os transfusores de sangue." (Do Pau-Brasil..., op. cit., p. 17).
71. Revista de Antropofagia, op. cit., nº 1, "2ª dentição", 17-03-29.
72. Ao estudar as origens do capitalismo Marx diz que este modo de produção, embora convivesse com outras formas sociais, foi o que se elegeu forma dominante na evolução das relações sociais de produção.
73. Cf. O. de Andrade, "A crise da filosofia messiânica", Do Pau-Brasil..., op. cit., p. 79.
74. Sônia Régis, "Nem tudo é festa em Oswald", Suplemento de Cultura, O Estado de São Paulo, 19-09-82, p. 15.
75. M. E. Boaventura, A vanguarda antropofágica, op. cit., p. 9.
76. Cf. Maria Augusta Fonseca, Palhaço da burguesia, Polis, S. Paulo, 1979, p. 71-76. Insistindo nos aspectos que aproximam Serafim do mundo circense, a autora aborda o foco narrativo do livro a partir do "sistema do coringa", que caracterizaria a ubiqüidade do perso-

- nagem.
77. Cf. Roberto Schwarz, Ao vencedor as batatas, Duas Cidades, S. Paulo, 1977, e "Complexo, Moderno, Nacional e Negativo", in Novos Estudos - CEBRAP, vol. 1, S. Paulo, dez-1981.
  78. Serafim Ponte Grande, p. 168.
  79. A. Cândido, "Dialética da malandragem", in Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, nº 8, S. Paulo, 1970.
  80. Idem, p. 87.
  81. Idem, p. 77.
  82. Idem, p. 82.
  83. R. Schwarz, "Pressupostos, salvo engano, de 'Dialética da malandragem'", in Eboço de figura, Duas Cidades, S. Paulo, 1979.
  84. Idem, p. 147.
  85. Serafim revive Oswald em muitos aspectos. É o personagem maroto que fica o tempo todo procurando molecagens para aporrinhar os "adultos". Lança mão de aforismos, desaforos; atira pedras, se rebelia. Tudo que é brincadeira vira coisa séria e vice-versa.
  86. J. L. Lafetá, 1930: A crítica e o modernismo, Duas Cidades, S. Paulo, 1974, p. 12.
  87. K. Marx, O capital, vol. 1, Civ. Brasileira, R. de Janeiro, 1971, p. 207.
  88. Cf. H. de Campos, "Uma poética da radicalidade", in O. de Andrade, Poesias reunidas, Obras Completas, vol. VII, Civ. Brasileira-MEC, R. de Janeiro, 1972, p. XI-XII.
  89. "O dinheiro é um cristal gerado necessariamente pelo processo de troca, e que serve, de fato, para equiparar os diferentes produtos do trabalho e, portanto, para convertê-los em mercadorias. O desenvolvimento histórico da troca desdobra a oposição latente na natureza das mercadorias, entre valor-de-uso e valor. A necessidade, para o intercâmbio, de exteriorizar essa oposição exige forma independente para o valor da mercadoria e persiste até que, finalmente, é satisfeita com a duplicação da mercadoria em mercadoria e dinheiro. Os produtos do trabalho se convertem em mercadorias no mesmo ritmo em que determinada mercadoria se transforma em dinheiro." (K. Marx, O capital, vol. I, op. cit., p. 97).
  90. Cf. K. Marx, A miséria da filosofia. Neste livro Marx desmascara o reformismo pequeno-burguês e anarquista de alguns utopistas, principalmente de Proudhon. Quando critica, por exemplo, Gray, menciona algumas das utopias econômicas por ele formuladas: "bônus de trabalho", "banco nacional", "depósitos de mercadorias". E acres-

centa que "os bônus de trabalho são uma frase econômica sonora que encobre o bom desejo de destruir o dinheiro e, com o dinheiro, o valor de troca; com o valor de troca, a mercadoria; e, com a mercadoria, a forma burguesa de produção". "Mas só ao Sr. Proudhon e à sua escola — conclui Marx — estava reservada a missão de preconizar, seriamente, a degradação do dinheiro e a apoteose da mercadoria, como essência do socialismo, reduzindo assim o socialismo a uma incompreensão elementar da conexão necessária, entre a mercadoria e o dinheiro" (p. 197).

91. K. Marx, Oeuvres, vol. II, Gallimard, Paris, 1968, p. 1539.

92. Ver, a propósito, K. Marx, O capital, livro terceiro, parte terceira, "Queda tendencial da taxa de lucro", em que se observa a relação entre o desenvolvimento das forças produtivas e a diminuição da taxa de lucro como a contradição típica da fase imperialista do modo de produção capitalista. Ver ainda a coletânea de textos de Lênin O imperialismo e os imperialistas, publicada pelas Edições Progresso, Moscou, 1981, cujo tom geral recai sobre o atraso representado pelo imperialismo no tocante ao desenvolvimento das forças produtivas como condição de sobrevivência do atual sistema econômico.

CONCLUSÃO

Levantada a hipótese de que as formulações antropofágicas, ao percorrerem parte relevante da produção de Oswald de Andrade e nela constituírem uma espécie de eixo principal, se apresentem como o veio criativo e o selo de coerência da sua produção literária, tentamos estudar um dos resultados mais significativos dessa produção — Serafim Ponte Grande —, com vistas a detectar aí a manifestação e as conseqüências das idéias da Antropofagia. Procuramos definir a Antropofagia de Oswald de Andrade e perseguir, no terreno específico do texto literário, a sua conformação estilística. Decorrente do que de mais importante houve no Modernismo brasileiro, a Antropofagia acabou por erguer a bandeira de um verdadeiro projeto cultural, cuja atualização na criação literária se deu sobretudo de forma paródica e satírica.

Fazia parte de nossa hipótese inicial o sentimento de que a Antropofagia se beneficiou de uma suposta contradição entre Brasil e Europa no período áureo do Modernismo e dela retirou, graças à sua atitude polêmica, material vivo e atuante para suas formulações. Disso decorreria sua originalidade e tensão criativa, bem como, uma vez que se coloca em discussão o caráter da referida contradição, o seu limite enquanto ideologia que corresponderia a uma situação social falsamente apreendida. O terreno do nosso trabalho compreenderia, assim, a tentativa de apreensão desse dilema em Serafim Ponte Grande.

Se não foi possível confirmar totalmente a nossa hipótese de que a Antropofagia permeia toda a produção do escritor, quer na sua explicitação teórica, quer na sua manifestação estilística, ficou, porém, bastante evidente que as suas obras mais significativas (Memórias Sentimentais de João Miramar, Manifesto da Poesia Pau-Brasil, Poesia Pau-

Brasil, Serafim Ponte Grande), bem como a produção jornalística nutrem-se da, ou mais precisamente, constituem a própria Antropofagia, cuja fundamentação teórica Oswald tentou na década de 50, com suas teses filosóficas, que não chegaram a ser reconhecidas enquanto tais. Na fase áurea do Modernismo, contudo, o projeto cultural da Antropofagia encontrou terreno fértil nas modificações por que passava a sociedade brasileira, graças sobretudo à rediscussão do relacionamento do Brasil com a Europa. Oswald de Andrade, até por características pessoais, encarnou vivamente as contradições próprias do período através das suas formulações antropofágicas. E a sua produção literária dessa época surge como uma espécie de formalização das idéias da Antropofagia.

Esta constatação não eliminou a dificuldade de definir a Antropofagia de Oswald de Andrade com a suficiente abrangência que a sua elasticidade exige. Acabamos por nos valer de conceitos explicitados pelo próprio autor, os quais procuramos relacionar com noções provenientes do pensamento anarquista, da tradição utópica e das formas de contestação em geral. Quanto à sua apreensão estilística no romance propriamente, a dificuldade foi maior. Procuramos neutralizá-la com o auxílio das noções de sátira, paródia, humor. Reconhecemos o grau insatisfatório das conclusões a que chegamos, mas a análise do romance demonstrou ainda que parcialmente, que o seu principal veio de inspiração consiste no cerne da Antropofagia.

Uma outra dificuldade que se nos colocou foi a maneira de discutir, a título de conclusão, os princípios da Antropofagia e suas implicações na produção propriamente literária de Oswald de Andrade. Devido à variedade de temas culturais evocados, tendemos, por uma questão de rigor, a deixar as conclusões em aberto, procurando antes introduzir a discussão com vistas a encaminhar sugestões do que proceder a uma análise cabal do objeto estudado. Com esse propósito abordamos alguns aspectos da Antropofagia que praticamente dão sustentação a Serafim Ponte Grande, ao



mesmo tempo em que tentamos indicar seus limites como uma crítica radical às condições sociais, resultando, por isso, num alegre anseio de libertação.

Assis, 8 de outubro de 1983.

BIBLIOGRAFIA

- ABBAGNANO, Nicola - Dicionário de Filosofia. São Paulo, Ed. Mestre Jou, 1970.
- ADORNO, T. W. - "A posição do narrador no romance contemporâneo". In: BENJAMIN, W. et alii - Textos escolhidos. São Paulo, Abril S.A, 1980, p. 269-273 (Os Pensadores).  
— Teoria estética. Torino, Einaudi, 1977.
- AMARAL, Aracy - Tarsila - sua obra e seu tempo. São Paulo, Perspectiva- USP, 1978.
- AMORA, A. Soares - História da literatura brasileira. 7ª edição. São Paulo, Edição Saraiva, 1968.
- ANDRADE, Mário de - Macunaíma. São Paulo, Martins, 1970.  
— "O movimento modernista". In: — Aspectos da literatura brasileira. São Paulo, Martins-MEC, 1972, p. 231-255.
- ANDRADE, Oswald de - "A sátira na literatura brasileira". Boletim Bibliográfico, vol. VIII. Biblioteca Municipal de São Paulo, abril-junho, 1955.  
— Memorie sentimentali de Giovanni Miramare, Milão, Feltrinelli, 1970.  
— "Objeto e fim da presente obra (Serafim Ponte Grande)". Revista do Brasil, 30-11-1926.  
— Obras completas. 11 v. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira-MEC, 1971/1974.  
— Serafino Ponte Grande. Torino, Einaudi, 1976.
- ANDRADE, Oswald de et alii - "De antropofagia". Jornal do Comércio. Recife, 19-5-1929. Apud BOAVENTURA, M. E. - A vanguarda antropofágica. São Paulo, 1980 (tese de doutoramento; mimeografada), p. 295-296.
- AZEVEDO FILHO, Leodegário A. de - "Introdução geral". In: — (org.) Poetas do Modernismo, vol. 1. Brasília, INL-MEC, 1972, p. 9-19.
- BACHTIN, M. - L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Torino, Einaudi, 1979.
- BASTIDE, R. - "Os 'condenados' de Oswald de Andrade". O Estado de São Paulo, 7-6-1942, p. 4-5.
- BENJAMIN, W. - "A modernidade". Tempo brasileiro, nº 26-27. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, jan-mar. 1971.

- A modernidade e os modernos. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1975.
- "A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução". In: — et alii - Textos escolhidos. São Paulo, Abril S.A., 1980, p. 3-28 (Os Pensadores).
- Avanguardia e rivoluzione. Torino, Einaudi, 1973.
- "O narrador". In: — et alii - Textos escolhidos. São Paulo, Abril S.A., 1980, p. 57-74 (Os Pensadores).
- BOAVENTURA, Maria Eugênia da G. A. - A vanguarda antropofágica. São Paulo, 1980 (tese de doutoramento; mimeografada).
- BOPP, Raul - Cobra Norato e outros poemas. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978.
- Vida e morte da antropofagia. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira-MEC, 1977.
- BOSI, Alfredo - História concisa da literatura brasileira. São Paulo, Editora Cultrix, 1970.
- O ser e o tempo da poesia. São Paulo, Cultrix-USP, 1977.
- BRIFFAULT, Robert - "Do sexo para o amor na religião". In: KRICH, A. M. (org.) - Anatomia do amor. Rio de Janeiro, Bruguera, s/d, p. 30-47.
- BRITO, M. da Silva - "As metamorfoses de Oswald de Andrade". Revista da Civilização Brasileira, nº 17. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, ano IV, jan-fev. 1968, p. 197-223.
- As metamorfoses de Oswald de Andrade. São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1972.
- Diário intemporal. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1970.
- "O aluno de romance Oswald de Andrade". In: ANDRADE, Oswald de - Obras completas. vol. I, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1972, p. XV-XXXVIII.
- BRITO, Antônio C. de - "Vinte pras duas". Leia livros. São Paulo, dez-jan. 1983.
- CAMPANELLA, Tommaso - A cidade do sol. São Paulo, Abril S.A., 1973 (Os Pensadores).
- CAMPOS, A. de et alii - Através, nº 2. São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1978.
- CAMPOS, A. de - Poesia, antipoesia, antropofagia. São Paulo, Cortez & Moraes, 1978.
- "Revistas re-vistas: os antropófagos". Revista de Antropofagia. São Paulo, Ed. Abril - Metal Leve, 1975, p. I-XIII.
- CAMPOS, Haroldo de - A arte no horizonte do provável. São Paulo, Editora Perspectiva, 1969.

- "Estilística miramarina". In: — Metalinguagem. Petrópolis, Editora Vozes, 1970, p. 87-97.
- "Miramar na mira". In: ANDRADE, O. de — Obras completas. vol. II. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1972, p. XI-XLV.
- Oswald de Andrade; trechos escolhidos. Rio de Janeiro, Livraria Agir Editora, 1967 (Nossos clássicos).
- "Serafim: um grande não-livro". In: ANDRADE, O. de — Obras completas. vol. II. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1972.
- "Uma poética da radicalidade". In: ANDRADE, O. de — Obras completas. vol. VII. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira-MEC, 1972, p. XI-LXI.
- CLASTRES, Hélène — "Povos sem superstições". Almanaque, nº 7. São Paulo, Editora Brasiliense, 1978, p. 75-85.
- CARPENTIER, Alejo — El arpa y la sombra. México, Siglo XXI, 1979.
- CARVALHO, S. M. S. — "Sobre o mito". Almanaque, nº 7. São Paulo, Editora Brasiliense, 1978, p. 105-112.
- CAVALCANTI, Waldermar — "Antropofagia". Leite Criôlo, nº 15. Belo Horizonte, 1929. Apud BOAVENTURA, M. E. — A vanguarda antropofágica.
- CHALMERS, Vera M. — "Desconversa". In: ANDRADE, O. de — Obras completas. vol. X. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira-MEC, 1974, p. XV-XXIV.
- 3 linhas e 4 verdades. São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1976.
- COELHO, Teixeira — O que é utopia? São Paulo, Editora Brasiliense, 1981.
- "Utopia, céu e inferno". Leia livros, set. 1981.
- COLETIVO da Universidade de Berlim — Guia para a leitura do Capital. Lisboa, Edições Antídoto, 1978.
- CORREA, Anna Maria Martinez — A rebelião de 1924 em São Paulo. São Paulo, Hucitec, 1976.
- COSTA, Caio Túlio — O que é o anarquismo. São Paulo, Livraria Brasiliense, 1980.
- COSTA, Flávio M. — "A guerra particular de Patrícia Galvão". Isto é, 9-1-1980, p. 44-45.
- DELL, Floyd — "O amor na era da máquina". In: KRICH, A. M. (org.) — Anatomia do amor. Rio de Janeiro, Bruguera, s/d.
- DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos — "Imagens do modernismo; o antropófago". Correio Paulistano, São Paulo, 24-10-1954. Apud BOAVENTURA, M. E. — A vanguarda antropofágica, p. 291.
- EISENSTEIN, S. M. — "O princípio cinematográfico e o ideograma". In: CAMPOS, H. de (org.) — Ideograma; lógica, poesia, linguagem. São Paulo, Cultrix-USP, 1977, p. 163-185.
- Reflexões de um cineasta. Rio de Janeiro, Zahar Editora, 1969.

- ELLIOT, Robert C. - "L'estetica dell'utopia". Strumenti critici, nº 9. Torino, Einaudi, giugno 1969.
- EMEDIATO, Luiz Fernando - "A geração abandonada". O Estado de São Paulo, 2-5 a 7-6-1982.
- ENGELS, F. - Do socialismo utópico ao socialismo científico. 2ª ed. Lisboa, Editorial Estampa, 1974 (Coleção Teoria, nº 6).  
— El origen de la familia, de la propiedad privada y del estado. Madrid, Editorial Fundamentos, 1970.
- ENZENSBERGER, H. M. - "As aporias da vanguarda". Tempo brasileiro, nº 26-27. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, jan-mar. 1971.
- FAUSTO, Boris - Trabalho urbano e conflito social. São Paulo, Difel, 1976.
- FERES, Nites - "Mário de Andrade, leitor de Oswald". Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, nº 2. São Paulo, USP, 1967.
- FERRAZ GONÇALVES, Benedito Geraldo - "Depoimento". In: BOAVENTURA, M. E. - A vanguarda antropofágica, p. 282-290.  
— "Os antropófagos no 'Diário de São Paulo'". Diário de São Paulo. São Paulo, 21-10-1954. Apud BOAVENTURA, M. E. - A vanguarda antropofágica.
- FERREIRA, Livia - "Manifesto da poesia Pau-Brasil: análise quanto à significação". Revista de Letras, vol. 14. Assis, Fafia, 1972, p. 153-175.
- FIGUEIRA, P. de Alcântara - Historiografia brasileira: 1900 - 1930 (Análise crítica). (Tese de doutoramento: mimeografada). Assis, Fafia, 1973.
- FONSECA, M. Augusta - Oswald de Andrade; o homem que come. São Paulo, Editora Brasiliense, 1962.  
— Palhaço da burguesia. São Paulo, Livraria e Editora Polis, 1979.
- FREUD, S. - "Leonardo da Vinci e uma lembrança da sua infância". In: — Edição Standar Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmundo Freud. vol. XI. Rio de Janeiro, Imago Editora Ltda., 1970, p. 59-124.  
— "Sobre a tendência universal à depreciação na esfera do amor". In: — Edição Standard Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. vol. XI. Rio de Janeiro, Imago Editora Ltda., 1970, p. 157-173.
- FRYE, Northrop - Anatomie della critica. Torino, Einaudi, 1969.
- FURTER, Pierre - Dialética da esperança. Rio de Janeiro, Editora Paz e Terra, 1974.
- GALVÃO, Walnice Nogueira - "MIMPB: uma análise ideológica". In: — Saco

- de gatos. São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1976.
- GRUNNEWALD, J. L. (org.) - A idéia no cinema. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1969.
- HAUSER, A. - História social da literatura e da arte. São Paulo, Mestre Jou, 1973.
- HEGEL, G. W. F. - Estética; a idéia e o ideal. São Paulo, Abril S.A., 1974 (Os Pensadores).
- Estética; a arte clássica e a arte romântica. vol. IV. Lisboa, Guimarães Editores, 1972.
- HENRIQUES, Luís S. N. - "Contradições do Modernismo". In: COUTINHO, C. N. et alii - Realismo e anti-realismo na literatura brasileira. Rio de Janeiro, Editora Paz e Terra, 1974, p. 57-74.
- HOLLANDA, Heloísa B. de - Impressões de viagem. São Paulo, Editora Brasiliense, 1980.
- IANNI, Otávio - "O ciclo da Revolução Burguesa no Brasil". Temas de Ciências Humanas, nº 10. São Paulo, Ed. Ciências Humanas, 1981, p. 1-34.
- Il Novissimo Melzi - Dizionario enciclopedico italiano. Milão, Vallardi Editore, 1959.
- JACKSON, Kenneth D. - A prosa vanguardista na literatura brasileira: Oswald de Andrade. São Paulo, Editora Perspectiva, 1978.
- JARRY, Alfred - Ubu Rey. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina S.A., 1976.
- KAISER, W. - Análise e interpretação da obra literária. Coimbra, Arménio Amado, Editor Sucessor, 1967.
- KEDWARD, Roderick - "Os anarquistas". In: História do século XX. vol. I. São Paulo, Abril S.A., 1968, p. 259-262.
- LAFETÁ, João Luiz - 1930: a crítica e o modernismo. São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1974.
- La Sainte Bible. Paris, Les Éditions du CERF, 1956.
- LENIN, V. I. - As três fontes. São Paulo, Global Editora, s/d.
- Esquerdismo, doença infantil do comunismo. São Paulo, Ed. Escriba, s/d (Coleção Bases, nº 9).
- O imperialismo e os imperialistas. Moscou, Edições Progresso, 1981.
- LIMA, Luís Costa - "Oswald de Andrade; estudo crítico". In: AZEVEDO FILHO, Leodegário A. (org.) - Poetas do Modernismo. Brasília, INL-MEC, 1972, p. 23-37.
- LOBO, Mara (Patrícia Galvão) - Parque industrial. São Paulo, Ed. Alternativa, s/d.

- LUKÁCS, G. - "A propos de la satire". In: — Problèmes du réalisme. Paris, L'Arche Éditeur, 1975, p. 15-40.
- Estética. vol. II. Torino, Einaudi, 1970.
- "Il romanzo come epopea borghese". In: LUKÁCS, G. et alii - Problemi di teoria del romanzo. Torino, Einaudi, 1976, p. 131-178.
- "Thomas Mann e a tragédia da arte moderna". In: — Ensaio sobre literatura. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968, p. 191-249.
- MAGI, Giovanna - Paris: guide complet pour la visite de la ville. Florence, Éditions Bonechi, 1975.
- MALINA, Salomão - "Problemas histórico-políticos do PCB". Temas de Ciências Humanas, nº 10. São Paulo, Ed. Ciências Humanas, 1981, p. 35-69.
- MARCOUSE, Herbert - O fim da utopia. Rio de Janeiro, Editora Paz e Terra, 1969.
- MARTINS, Heitor - Oswald de Andrade e outros. São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1971.
- MARX, K. - Miséria da filosofia. Grijalbo, 1976.
- "Notes critiques sur le traité d'économie politique d'Adolph Wagner". In: — Oeuvres, vol. II, Paris, Gallimard, 1968, p. 1531-1551.
- O capital. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1971.
- MONTAIGNE, Michel de - "Dos canibais". In: — Ensaio. São Paulo, Abril S.A., 1972, p. 104-110 (Os Pensadores).
- MELLO E SOUZA, A. C. - "Dialética da malandragem". Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, nº 8. São Paulo, 1970, p. 67-89.
- "Entrevista". Transformação, nº 1. Assis, Fafia, 1974, p. 5-86.
- Literatura e sociedade. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1973.
- "Prefácio inútil". In: ANDRADE, O. de - Obras completas. vol. IX. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira-MEC, 1974, p. XI-XV.
- "Teresina e os seus amigos". In: — Teresina etc. Rio de Janeiro, Editora Paz e Terra, 1980, p. 11-80.
- Vários escritos. São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1970.
- MELLO E SOUZA, A. C. e CASTELLO, J. A. - Presença da literatura brasileira. São Paulo, Difel, 1968.
- MONTEIRO, Douglas Teixeira - "Canudos e Contestado". In: História do século XX. vol. I. São Paulo, Abril S.A., p. 251-256.
- MORAIS NETO, Prudente de e HOLLANDA, Sérgio Buarque de - "OSWALD DE ANDRADE - Memórias sentimentais de João Miramar. São Paulo, 1924". (Resenha crítica). In: Estética, nº 2. Rio de Janeiro, Jan-mar. 1925, p. 216-222 (Edição facsimilada, Rio de Janeiro, Gernasa, 1974).
- MORE, Thomas - A utopia. São Paulo, Abril S.A., 1972 (Os Pensadores).



- NETTO, José Paulo - "Depois do Modernismo". In: COUTINHO, C. N. et alii - Realismo e anti-realismo na literatura brasileira. Rio de Janeiro, Editora Paz e Terra, 1974, p. 105-138.
- NUNES, Benedito - "Antropofagia ao alcance de todos". In: ANDRADE, O. de - Obras completas. vol. VI. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1972, p. IX-LIII.
- Oswald canibal. São Paulo, Editora Perspectiva, 1979.
- PAUWELS, P. Geraldo José - Atlas geográfica. São Paulo, Edições Melhoramentos, s/d.
- PEREIRA, Astrojildo - Formação do PCB. Lisboa, Prelo Editora S.A.R.L., 1976.
- PIGNATARI, Décio - "Jantemos Oswald". (Depoimento). Folhetim da Folha de São Paulo, nº 70, 21-5-78, p. 6.
- PRADO, Paulo - "Poesia Pau-Brasil". In: ANDRADE, O. de - Obras completas. vol. VII. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1972, p. 5-9.
- "QUINCEY, Thomas de - Confissões de um comedor de ópio. Porto Alegre, LPM Editores". (Resenha crítica). Suplemento de Cultura de O Estado de São Paulo, nº 113, 6-8-1982, p. 15.
- RABELAIS, F. - Gargantua e Pantagruels. Novara, EDEPEL, 1974.
- RAMOS, Graciliano - Linhas tortas. 2ª ed. São Paulo, Livraria Martins Editora, 1967.
- RÉGIS, Sônia - "Nem tudo é festa em Oswald". Suplemento de Cultura de O Estado de São Paulo, 19-9-1982.
- Revista de Antropofagia. São Paulo, Ed. Abril - Metal Leve, 1976 (Edição facsimilada).
- ROSSETTI BATISTA, M. et alii (org.) - Brasil: 1º tempo modernista - 1917/29; documentação. São Paulo, IEB-USP, 1972.
- RUDE, Fernand - "Viagem aos confins da utopia". Leia livros, set. 1981.
- SADE, Marquês de - Os 120 dias de Sodoma. São Paulo, Aquarius Editora, 1980.
- SCHWARZ, Roberto - Ao vencedor as batatas. São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1977.
- A sereia e o desconfiado. Rio de Janeiro, Editora Paz e Terra, 1981.
- "Complexo, moderno, nacional e negativo". Novos Estudos - CEBRAP, vol. I, nº 1, dez. 1981, p. 45-50.
- O pai de família e outros estudos. Rio de Janeiro, Editora Paz e Terra, 1978.
- "Pressupostos, salvo engano, de 'Dialética da Malandragem'". In: Esboço de Figura; homenagem a Antonio Cândido. São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1979, p. 133-154.

- SIMON, Juma M. e DANTAS, Vinícius - Poesie concreta. São Paulo, Abril Educação, 1982 (Literatura comentada).
- TELES, G. Mendonça - Vanguarda européia e modernismo brasileiro. Petrópolis, Editora Vozes, 1972.
- VASCONCELLOS, G. - A ideologia curupira. São Paulo, Editora Brasiliense, 1979.