

50 ANOS DE SERAFIM: A RECEPÇÃO CRÍTICA DO ROMANCE*

KENNETH DAVID JACKSON
Universidade de Austin, Texas

Serafim Ponte Grande, romance-invenção vanguardista de Oswald de Andrade, escrito nos anos vinte e publicado em 1933, ficou por muitos anos esquecido ou marginalizado pela crítica do Modernismo literário brasileiro. Hoje é considerado “um grande livro em toda a sua força”, “um grande não-livro” ou “a mais completa e conseqüente maneira literária que jamais aconteceu neste país”, formando junto às **Memórias Sentimentais de João Miramar** e **Macunaíma** a “tríade mais importante da prosa modernista brasileira”.

A data de publicação de **Serafim** e sobretudo o agressivo prefácio, escrito em 1933, dificultaram a caracterização do romance dentro do mesmo processo criativo de **Miramar**: transposição para a ficção da paródia e da sátira do mundo modernista. Em **Serafim**, escrito segundo Geraldo Ferraz em guardanapos nos cafés de São Paulo, depois passados a ele para organizar, Oswald acentuou, com sarcasmo e carnavalização desestruturante, a fragmentação estilística comparativamente mais bem comportada de **Miramar**. Conseguiu levar às últimas conseqüências um estilo que parecia ter chegado ao máximo nos cadernos cubistas de **João Miramar**, através de uma corrente alternada que produziu entre 1923-1926 (ou “de 1929 para trás”), ao lado da composição descontínua, uma escritura às avessas, “canibalizando” e destruindo os elementos de composição. **Miramar** e **Serafim** são, enfim, romances contemporâneos que passaram por várias versões manuscritas e que Oswald ensaiou para os círculos modernistas nos primeiros anos da década de 20.

Antes do romance chegar à sua forma definitiva, alguns fragmentos foram publicados em revistas da época: “O meridiano de Greenwich” em **Terra Rocha e Outras Terras** (set. 1926); “Os esplendores do oriente” em **Verde** (nov. 1927) e “Dinorá a todo cérebro...” em **Martinelli e Outros Arranha-Céus** (ago. 1928), onde Oswald se refere ao texto como “cineromance”. Há um primeiro prefácio publicado na **Revista do Brasil** (30 nov. 1926), que situa o romance

dentro do mesmo espírito dos manifestos, republicado e comentado por Mário da Silva Brito (**O Fantasma sem Castelo**, p. 52-56). O amadurecimento de **Serafim** é resultado de um largo processo de adensamento estilístico, produtor de um texto lúdico, de irreverência demolidora. Maria Eugenia Boaventura nos lembra o anúncio da impressão de **Serafim**, feita por Oswald em carta datada de 1923 a Blaise Cendrars. Em 1924 o autor de **Miramar** mostrou um manuscrito do romance a Mário de Andrade, que o considerara, em conversa com Tarsila e Sergio Milliet, fraco e inferior às **Memórias Sentimentais**. A reação negativa de Mário de Andrade pode ser entendida em função do seu entusiasmo para com a “prosa nova” de **Miramar** - sobretudo pela inocência construtiva da infância - em virtude das primeiras versões mal-acabadas de **Serafim** e da nascente dimensão antropófaga da paródia. Tratava-se de um romance de destruição em construção.

Serafim Ponte Grande foi publicado em 1933 pela editora Ariel numa tiragem limitadíssima, o que era comum. O conhecimento do romance foi prejudicado também, como observou Manuel Bandeira, porque a classe que teria condições de lê-lo era a mesma atacada pelo sarcasmo de suas invenções. “Quase-romance, brincadeira, deformação”: o principal problema da crítica dos anos 30 era como definir **Serafim** dentro dos cânones do gênero. Uma visão retrospectiva dos 50 anos de crítica, que promoveu sua reavaliação (em termos de uma produção brasileira de vanguarda), nos interessa por mostrar a evolução dos postulados críticos neste período.

Manuel Bandeira, numa resenha de 1933, acentua as deformações individualistas no romance, caracterizando-o como “diletante e ferroz”. Questiona o ato de publicar uma obra renegada, concluindo que “o gesto do autor, publicando-a, faz compreender a cautela do partido comunista que não o quis aceitar até hoje. De fato, não se imagina ninguém mais longe da mentalidade marxista”. Para o poeta de **Libertinagem**, **Serafim** repete **Miramar**: “o romance não acrescenta quase nada à obra do Andrade”, e a transformação das experiências modernistas em matéria de ficção representa uma falha: “com o mesmo defeito de misturar freqüentemente os sentimentos e os processos de escrita do autor com os de seus personagens”. O que Bandeira mais admira é a incorporação da poesia dentro do romance: “como **Miramar**, **Serafim** se torna de vez em quando o poeta admirável que foi e continua a ser Oswald de **Pau Brasil** e do **Primeiro Caderno de Poesia...**”. Com uma versão social da década de 30 servindo de base, Bandeira identifica no individualismo caprichoso, fora do lugar, “ainda o palhaço da burguesia” e, numa escritura zombeteira e divertida, a subversão do gênero praticado: “...vejamos se o homem do **Pau Brasil** é capaz de, em bem da revolução, se despojar daquele individualismo que tanto se compraz, acima de tudo se compraz, na deformação diletante e feroz, de que o seu **Serafim** e o seu prefácio são o último exemplo”.

Num ensaio de 1935, outro modernista, Aníbal Machado, vê na insolência de Oswald “um analista lúcido, um adversário militante da hipocrisia” que sabe o valor da utilização social da irreverência e em cujas brincadeiras aflora sempre o moralista com um sentido humano. A “deformação burlesca” de obras como **O Homem e o Cavalo** e **Serafim** é interpretada como uma fusão de “sensibilidade poética” e “invenção cômica”, uma aventura antropófaga em que o leitor encontra “o riso de um homem são”. Para Aníbal, Oswald incorpora as dimensões épicas do Modernismo de vanguarda, juntando “exuberância vital” à “irreverência heróica” numa produção literária zombeteira, de luta social de fundo anárquico, justapondo “truculências e delicadezas”. Na atitude profana de gargalhada satírica, Oswald encontra, segundo Aníbal, “o caminho da liberdade”. Há uma referência óbvia a **Serafim** na análise do método oswaldiano: “Egresso da burguesia e traidor dela, Oswald conhece todos os segredos cômicos com que ela organiza sua comédia desumana. Daí a sua

ciência em mexer com as molas que movimentam os bonecos da farsa, em insuflar-lhes aquela comicidade a um tempo hilariante e corrosiva". Aníbal é dos poucos críticos a valorizar o papel da linguagem pela síntese e riqueza do estilo trabalhado: "Seu estilo é dos mais saborosos da língua portuguesa. Não pela agilidade formal, mas pela densidade de seus períodos, pela utilização dos elementos populares, pela abundância das alusões subjacentes, às vezes vagas de mais... O estilo de Oswald adquiriu hoje uma eficácia precisa e um raro poder de sugestão..."

Por sua vez, Agrippino Grieco vê nas estruturas fragmentárias de **Serafim** uma construção intencional, à procura da verdade brasileira imediata, de um "homem de uma desordem sabiamente premeditada, ou melhor, muito bem ordenada". Oswald lança as bases do desregramento e o crítico reconhece em **Serafim** um "livro agressivo, cínico, paradoxal, desses que jamais figurarão na distribuição de prêmios dos colégios austeros...". Antecipando a terminologia do anti-romanece, Agrippino afirma, "mas uma coisa é segura, seguríssima, em se tratando de **Serafim Ponte Grande** e do Sr. Oswald de Andrade. **Serafim Ponte Grande** é um romance e o Sr. Oswald de Andrade é um romancista". Também para ele, a comicidade e irreverência do autor explicam o romance, "os atrevimentos deste homem que nada toma a sério, nem a organização burguesa, nem a técnica do romance, nem as pobres criaturas que lamentam não trazer algodão nos ouvidos quando ele se põe a soltar certos palavrões escandalizantes". Grieco é dos primeiros a reconhecer em **Serafim** um retrato paródico de tipos e grupos modernistas da Paulicéia: "... gente realmente viva existe nesse volume. São às dezenas as frases que, parecendo descuradas, desconexas, marcam definitivamente caracteres e grupos sociais da Paulicéia". Mas Oswald, em vez de lisonjear a freguesia, segue Cocteau e Aragon "descompondo o freguês e procurando desconsiderar o mais possível a própria mercadoria". Agrippino inventa o termo "segunda escritura", ou "escritura encoberta" para referir-se à paródia disfarçada do mundo modernista dentro da própria prosa burlesca, concluindo que Oswald "permanece intacto por debaixo das insolências e dos paradoxos de um dos romances mais destabocados que já se publicaram no Brasil".

No volume **Crítica: Os Modernos**, João Ribeiro estuda Oswald como uma figura em revolta, mas misturada com humor, um "humor indignado contra processos velhos" que o conduz à concepção de uma nova arte caracterizada por "humor, graça e delicadeza", juntando uma realidade geométrica à naturalidade selvagem. Observa em Oswald um antropófago de idéias na crítica feita ao Modernismo: "Oswald reduziu a complicação à folha... simples e primitiva... eliminando sucessivamente todas as idéias que recebia até chegar a um Brasil bastante pré-histórico". Assim, considera Oswald original, "tem assaz talento e bastante espírito para resistir ao espírito alheio". O livro, porém, é quebra-cabeça para o crítico; define-o como a "produção libérrima do quase romance", que, em sua narrativa tradicional, fica "fora da crítica". Talvez a maior novidade de sua resenha sejam as observações que faz a propósito da sua escritura definindo-a como musical e dramática, embora não aprofunde essa idéia.

Saul Borges Carneiro, no **Boletim de Ariel**, louva o romance como "uma penetração de raio-x... na vida chata, sensual, estúpida, terra a terra, cheia de gozos efêmeros da burguesia". Carneiro faz a primeira leitura crítica dos fragmentos episódicos, chegando a interpretar **Serafim** como um símbolo, que "como tal exige do leitor capacidade de compreensão"; com seu "temperamento luxurioso, mentalidade lúbrica e imaginação pornográfica, o herói do romance afunda cada vez mais num pantanal de tédios e de amarguras, sobrando apenas ambições de luxo e aguçadas fomes amorosas". Reconhece a fantasia burlesca dos episódios, repara no traço forte e no detalhe do estilo e

pergunta: “É **Serafim Ponte Grande** uma obra-prima ou uma burla?”. Como Agrippino, alude à existência de trechos esotéricos que pedem comentário e decifração. Para Carneiro, **Serafim** é uma “síntese acabada”, juntando à comi- cidade, “narrada em linguagem despida... à boa maneira de Boccaccio e Rabe- lais”, uma arma de combate social, pertencente “à linhagem de **Pantagruel**, de **D. Quixote**, de **Ubu-Rei**...”

Em 1935, **Serafim** é resenhado por Aderbal Jurema, a partir do ponto de vista ideológico de um revolucionário do proletariado. O espírito cômico, in- dividual, e a espontaneidade são vistos como defeitos; o seu autor é conside- rado “um escritor anti-burguês” que “não conseguiu ser um perfeito intelec- tual revolucionário, atulhado de defeitos do Modernismo klaxon, Antropofa- gismo & Cia.”; e sua estrutura, a de “um dos homens mais inteligentes do Brasil”, dando “a impressão de que escreve por esportismo e não por neces- sidade de lutar contra o capitalismo absorvente”. Todavia aceita **Serafim** pois “mostra em carne viva a organização mundana da sociedade moderna”, diri- gindo a anarquia do autor a um determinado fim social: “livro dissolvente porque estimula a anarquia burguesa para facilitar a vitória proletária”. Sen- do assim, o estilo serafinesco procura a novidade pela novidade, através de técnicas poéticas, frases de efeito, em que o crítico desconta “certo luxo ridí- culo”, até chegar à camada “humana e verdadeira”.

O crítico simbolista Andrade Muricy, em 1937, ataca Oswald veementemen- te, estabelecendo alguns argumentos básicos contra a sua obra, ainda hoje repetidos. Contrariando a opinião de Bandeira, acredita que o romancista não consegue realizar nada de significativo, porque se espoja delirantemente na blague. É o Oscar Wilde ou André Gide brasileiro, “playboy” de requinte bur- guês. Entrando na blague da própria crítica, Andrade Muricy comenta que “o seu mais considerável rival foi Piolin, o original palhaço paulistano”, a quem Oswald de Andrade devia atrozmente invejar, porque “palhaço é outra coisa”. Repete que a Antropofagia “é a tradução rastaquera de **Cannibale**, revista dadaísta, publicada por Picabia, em Paris (1920)”. Ataca também o Modernismo, do apenas “ruidoso empresário da reforma diretamente importada do ‘alto de um atelier da Place Clichy’”, observa ironicamente: “Lá, em Paris, Oswald de Andrade dispôs-se a descobrir o Brasil”, vendo hoje nele qualidades dadaístas de um “novo chic” que o crítico desaprova: “expansão explosiva e suicídio pela farsa e pelo humor, niilismo, espírito essencial de destruição, de urgente necessidade de prazer, de transbordamento universal da libido, de licença ideológica e artística: crise tífica, anódina... que só assustou quando podia pa- recer fosse capaz de perdurar” e sua escritura experimental modernista repre- senta somente uma “válvula de escape,... saltos e contorsões de alívio frenéti- co”. No comentário específico a **Serafim**, Andrade Muricy acrescenta: “acu- mulação às toneladas de materialidade infecciosa e gases meffíticos”, “triumfo da pornografia que moleque escreve em muro... Escrito deliberadamente para fazer bobagem, para escandalizar com lugares comuns da galhofa desbocada, é livro-monumento internacional de tolice... exuberante anedotário de grossa vulgaridade pedantesca, o mais puro espírito de impotência senil”. Ainda na sua opinião, Oswald sempre deixa sua obra “aberta”, em busca de novos es- petáculos, porque é um “bailarino” e seus livros burgueses talvez não valham o esforço de uma resenha crítica. Isto porque a nova prosa brasileira, para Andrade Muricy, se encontra em Adelino Magalhães (**Casos e Impressões**, 1916).

Dulce Salles Cunha relaciona o romance ao espírito antropófago, no ensaio “O Movimento Antropofágico”, incluído no livro **Autores Contemporâneos Brasileiros**, escrito a partir de uma entrevista com o escritor. Considera o ro- mance um presente régio à Literatura brasileira (a expressão é de Oswald), ao lado de **Macunaíma** e **Cobra Norato**, e o caracteriza como “legítimo fruto an-

tropofágico". Em contraste com a rapsódia de Mário, classifica **Serafim** como romance de folclore urbano, "com personagens que nada têm que ver com o índio, mas relacionados diretamente com o espírito antropofágico". Exemplifica com o capítulo "Os antropófagos" e reconhece na deformação estilística um esforço de realismo liberado. Pioneiramente, aproxima essa "liberdade integral de palavras" do **Serafim** à escritura automática surrealista; da mesma forma que Sérgio Milliet, Dulce identifica na comicidade rabelaisiana o lirismo de Oswald, porém realizado por processos mecânicos.

Antonio Candido, num ensaio de 1945, estabelece as bases para a recuperação de **Serafim** no conjunto da obra de Oswald. Pela sátira e estilo fragmentário, o ensaísta liga esse romance às **Memórias Sentimentais**, formando um par; ao lado de *Miramar*, *Serafim* "estoura, rompendo com o mundo onde vivera". Considera-o um documento intelectual, à base da sátira e da pilhéria, dentro do espírito rabelaisino, "espécie de Suma Satírica da sociedade capitalista em decadência, e pelo seu caráter de confluência de temas e tiques nacionais, uma sorte de **Macunaíma** urbano". Ao nível da linguagem, Candido aponta para o "esfusiante talento verbal", empregado em ironias, lutas violentas e no imagismo levado até o "extradordinário ridículo". Em 1945, para a crítica, **Serafim** é "um fragmento de grande livro".

Em "Oswald, viajante" (1956) encontra-se a primeira interpretação temática do livro: "a busca da plenitude através da mobilidade". A agitação oswaldiana tem como fim, segundo Antonio Candido, a libertação, através de sonhos e viagens, da "fome antropofágica". No movimento incessante do romance, é encarnado o mito da liberdade, superação total das normas e convenções à procura da redenção numa sociedade perfeita. "Numa viagem interior à busca das raízes do seu ser inquieto e agitado", Oswald produz uma escritura utópica do Modernismo rebelde, caracterizada por Candido como "mágica, elástica, fascinante".

No ensaio de 1970, "Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade", Candido faz uma reavaliação de **Serafim**, tratando-o não mais como um fragmento de grande livro mas "um grande livro em toda a sua força, mais radical do que *Miramar*, levando ao máximo as qualidades de escrita e visão do real que fazem de Oswald um supremo renovador". À idéia da viagem libertadora, à mobilidade de "Oswald, viajante", acrescenta agora o conceito de devoração - estilística, filosófica e pessoal: "a sua capacidade surpreendente de absorver o mundo, triturá-lo para recompô-lo". Segundo o crítico, a mobilidade da vida de Oswald se aplica também às estruturas móveis do seu estilo fragmentário: "a elipse, a alusão, o corte, o espaço branco, o choque do absurdo...". A fragmentação e a diversidade estilística de **Serafim**, por conseguinte, são "a devoração e a mobilidade em grau máximo", manipulando o sarcasmo e a agressão para criar literariamente a "apoteose da liberdade absoluta". Candido estuda as fontes do "par ímpar" na busca de traços populares e indígenas, girando à volta do eixo antropófago e do vanguardismo europeu, anticonvencional e humorístico. A alegre libertação modernista passa pela "Carta às Icamíabas", de **Macunaíma**, e culmina em **Serafim** com os valores máximos das invenções, "virtuosismo e variedade".

Mário da Silva Brito nos proporciona uma riqueza de informação e documentação, vinda da amizade que teve com Oswald e da pesquisa que lhe tem dedicado. Considera a sua obra ficcional no contexto artístico e social: "um exegeta atilado e imprevisível, nem sempre justo, mas sempre útil, instigante e polêmico". A crítica de valores, o humor, a sátira e a pureza de expressão nos romances vanguardistas são para o crítico o resultado do seu espírito moral e ético: "um espírito de irresistível juventude, intranquilo, informal, incômodo, inconformado, indomável". Em **Serafim** indica algumas profundas ligações entre a sua escritura e o mundo modernista, vivido pelo autor; aponta o em-

prego de um estilo cinematográfico, do ponto contraponto atribuído a Huxley (1928) e levado às últimas conseqüências de fragmentação visual na gramática romanesca. Por fim, divulga um prefácio esquecido, além de mais informações relativas ao autor e ao romance.

Geraldo Ferraz, velho “açougueiro” da **Revista de Antropofagia**, valoriza o romance como ponto culminante de um ciclo que se inicia com **João Miramar** e passa pelos poemas de **Pau Brasil** e pelos dois manifestos. Esse ciclo renovador é atribuído ao temperamento do autor, às contradições fundamentais de sua sensibilidade - “uma contingência de sarcasmo e de zombaria”, válvulas de uma angústica freudiana. De uma posição social de domínio, o escritor forja um instrumento que revela a sua revolta. Em **Serafim** freme o rabelaisiano autor que “desce a campo razo a mais completa e poderosa aplicação da sátira social no Brasil”. Para Ferraz, **Serafim** representa o outro lado do “herói sem nenhum caráter” que Mário criou em **Macunaíma**, é fixação documental com o riso humanista de Cervantes ou Gargantua, uma expressão legítima e humana de permanente validade lírica; é o mais autêntico esforço romanesco que tivemos, “o maior livro produzido pelo Modernismo brasileiro em ficção. A publicação do romance é um ato revolucionário, não pelo prefácio, mas pela publicação - cinco anos depois de terminado o livro - do autor em sua forma autêntica e coruscante, adotando a mais completa e conseqüente maneira literária que jamais aconteceu neste país”.

Haroldo de Campos é um dos maiores exegetas da obra oswaldiana, desde 1957. Autor do clássico estudo, “**Serafim**, um grande não-livro”, ofereceu uma leitura estrutural dos fragmentos considerados como sintagmas, à base da teorização do formalismo russo, paródias de possíveis livros, num processo de estranhamento do próprio ato de escritura, e de destruição da noção do gênero. O que é considerado mais típico nessa obra é o “desnudamento do processo”, via **Tristram Shandy** chegando a Machado de Assis, pondo a estrutura em discussão. Em **Serafim** há um “continuum” da invenção protéica, levado pela operação metonímica à função metalingüística. O pensamento poético e selvagem, ou a bricolagem, destrói o romance tradicional e põe em risco os mesmos materiais do seu “anti-livro”, pelo virtuosismo das variações e manipulações paródicas. Oswald, segundo Haroldo, carnavalesca o romance em progresso e produz um texto aberto para o leitor/crítico participante, ao mesmo tempo, o romancista consegue transformar o seu procedimento ficcional em alusão à condição antropófaga, pela libertação de pensamentos e costumes da sua época, abrindo uma dialética entre escritor e sociedade. Haroldo considera **Serafim** um exercício lúdico, uma escritura utópica, tornando fábula as funções chamadas literárias; faz uma leitura musical e dramática, como queria João Ribeiro, possibilitando com os “movimentos” uma aproximação a **Macunaíma** nos elementos míticos de transgressão à ordem, fuga e finalidade.

A crítica totalizante de Haroldo de Campos, teorizando o romance dentro de tradições da modernidade, onde **Serafim** conquista um lugar de destaque, abre o caminho para a interpretação do livro com os plenos poderes da crítica atual, iluminando-o à base dos conceitos da Vanguarda e fixando-o como elemento rebelde, portanto característico, do Modernismo. **Serafim** ocupa um lugar fundamental para a poética do romance e para o experimentalismo da escritura, que marcam a produção universal contemporânea. Mito, folclore, paródia, antropofagia, escritura sintética, cubismo desestruturante: **Serafim** abre múltiplos caminhos como pedra de toque sempre mais rica e sugestiva no apogeu do Modernismo literário.

O CAMINHO DE 50 ANOS

de, observamos certos pontos comuns: a comicidade, a paródia do mundo modernista e do próprio romance, o lirismo, as deformações, a ferocidade, a subversão, as alusões subjacentes num estilo denso, o escândalo irreverente e até os símbolos tirados da vida e da psicologia do autor. Com o tempo e a perspectiva da história literária, estes elementos, que à primeira vista surgem na crítica como sendo individuais, excêntricos, paradoxais (compreendidos apenas no contexto da ação literária da personalidade de Oswald), tornam-se mais representativos de uma época da vida cultural brasileira, parte integral da expressividade modernista depois da Semana de Arte Moderna, naquilo que tinha de mais nacional, folclórica, satírica e mítica. A crítica, ao reavaliar as primeiras posições, começa a pensar **Serafim** dentro de uma teoria do Modernismo, ligando o romance aos manifestos oswaldianos e a outras manifestações de pesquisa da realidade brasileira, ou pan-americana, como **Macunaíma**. Começa a chamar a atenção para os grandes temas do romance oswaldiano, a devoração crítica e a mobilidade, a procura de libertação utópica através do ataque ao erotismo psíquico-cultural. E surge o conceito da relação desequilibrada, da unidade negativa com as **Memórias Sentimentais de João Miramar**, o "par ímpar", corrosão serafinesca do jovem herói à procura de um caráter. Com uma visão integral da produção vanguardista, relacionando os manifestos e a poesia Pau Brasil aos romances-invenções, a crítica possibilita a apreciação de **Serafim**, levando em conta os grandes temas e técnicas da literatura internacional de vanguarda (Gironde, Huidobro, Borges, Dos Passos, e.e. cummings). **Serafim**, na maturidade da crítica, proporciona um panorama de experimentação romanesca, entrelaçada com os grandes temas de vanguarda e individualizados através de uma conceituação "mergulhada no detalhe brasileiro". Esta orientação teórica da crítica atual, informada por um conhecimento comparativo e guiada por considerações histórico-estéticas, abre o horizonte dessa invenção, apoteose do modernismo paródico, para a riqueza de futuros estudos interpretativos e críticos.

TRÊS FASES DE RECEPÇÃO CRÍTICA

O presente estudo não representa, é claro, um levantamento exaustivo e total da crítica sobre **Serafim Ponte Grande** no panorama de cinco décadas. Pretende, todavia, apresentar momentos decisivos e significativos na evolução das idéias literárias e julgamentos estéticos. A partir desta análise, percebem-se três fases essenciais no balanço da crítica: uma primeira época de abordagem impressionista, caracterizada por percepções certas, mas faltando coerência ou aprofundamento teórico; uma segunda fase, a partir de 1945, de estudos temáticos, tentativa de unir a "invenção" fragmentária à base de grandes temas ou símbolos operacionais; e uma terceira etapa, de aprofundamento das técnicas de análise mediante uma visão global do vanguardismo como ação histórico-estética e interpretação do romance com a alavanca da ciência literária contemporânea, aliada à teorização brasileira do Modernismo como movimento.

Esta visão retrospectiva da recepção crítica revela, entre as três fases, uma rede de relações: um contraponto entre as primeiras observações perspicazes, porém parciais, e as mais recentes. O conceito de deformação é ligado à subversão do gênero, por sua vez próxima à noção do "clown". E em termos de estilo, é o "luxo ridículo" de um texto burlesco e cômico, rabelaisiano. Daí, aparece o caminho da liberdade pela corrosão satírica e agilidade formal. A desordem, porém, é muito bem ordenada, constitui uma paródia disfarçada do mundo moderno. É uma nova arte, original e cubista, à margem da tradição. **Serafim** nos olhos da crítica é um "quase romance", livro dissolvente, fora da crítica. Ao mesmo tempo, aplicando uma realidade geométrica, achada na

Vanguarda européia, à naturalidade selvagem dos brasileiros, acaba sendo um romance antropófago. Mesmo sendo uma fantasia sintética, está cheia de gente viva, um mosaico de coisas comuns, fundadas no ambiente que Oswald viveu. A busca da plenitude através da viagem produz uma escritura utópica e satírica, anticonvencional, rompendo a estrutura na busca de traços populares. A crítica de valores se cristaliza numa autêntica maneira literária, lírica e inconformada. A fragmentação apóia o conceito de um romance em progresso, característico da sua época, na dialética entre escritor e sociedade. A estrutura posta em discussão desnuda o romance, produzindo um texto aberto e poético que pede uma leitura musical e dramática. Um virtuosismo mágico e selvagem, uma escritura de vanguarda mítica, lúdica e livre. No correr das décadas, o romance conquista um lugar de destaque na história da narrativa literária contemporânea brasileira.

O FUTURO DE SERAFIM

Uma nova fase de crítica dedicada a **Serafim** aproveita a teorização literária, na sua visão histórico-estética do vanguardismo global e na reavaliação dos textos do Modernismo brasileiro, na tentativa de penetrar mais ainda no romance, seja na sua relação com outros escritores vanguardistas, seja numa análise temática ou estética do texto. Essa geração de críticos comparativistas está ampliando cada vez mais as perspectivas. O nosso estudo, "A Metamorfose dos Textos em **Serafim**" (partindo do livro **A Prosa Vanguardista na Literatura Brasileira: Oswald de Andrade**, onde se identificam os elementos estruturais em **Miramar-Serafim**, a sátira ao mundo modernista e as formas fragmentárias de composição), desenvolve em consequência da análise inicial a idéia de um romance cubista e antropófago tão audacioso que pretende se dirigir na flagrante "desconstrução" e paródia negativa dos elementos internos: "Aí vem a nossa leitura pulando". Caberá aos futuros críticos do romance fazerem novas interpretações do texto a partir da visão retrospectiva da história da crítica, cada vez mais clara e coerente, de uma obra fértil e fundamental para a prosa moderna.

Retomando uma descrição insólita de Oswald de Andrade feita por José Lins do Rego em 1954 e aplicando-a ao livro, concluímos que **Serafim Ponte Grande**, já cinquentenário, continua a brilhar diante dos olhos ofuscantes dos críticos como um "romance inoxidável".

BIBLIOGRAFIA

- ANDRADE MURICY, José. Oswald de Andrade. In: **A nova literatura brasileira**. Porto Alegre, Globo, 1936. p. 372-7.
- BANDEIRA, Manuel. Serafim Ponte Grande. **Literatura**, Rio de Janeiro, 5 ago. 1933.
- BOAVENTURA, Maria Eugenia. A trajetória de Oswald de Andrade. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 21 out. 1984. Cultura.
- BRITO, Mário da Silva. **As metamorfoses de Oswald de Andrade**. São Paulo, CEC, 1972.
- CAMPOS, Haroldo de. Serafim: um grande não-livro. In: ANDRADE, Oswald de. **Serafim Ponte Grande**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1971.
- CANDIDO, Antonio. Estouro e libertação; Oswald, viajante; Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade. In: **Vários escritos**. São Paulo, Duas Cidades, 1970.
- CARNEIRO, Saul Borges. Serafim Ponte Grande. **Boletim de Ariel**, 2(12): 312, set. 1933.
- CUNHA, Dulce Salles. O movimento antropofágico. In: **Autores contemporâneos brasileiros**. São Paulo, Cupolo, 1951.
- FERRAZ, Geraldo. Oswald de Andrade, uma antologia e um libelo. **Jornal de Notícias**, 19 fev. 1950.
- FONSECA, Maria Augusta. **Palhaço da burguesia**. São Paulo, Polis, 1979.
- GRIECO, Agrippino. **Evolução da prosa brasileira**. Rio de Janeiro, José Olympio, 1948. p. 47-8.
- JACKSON, Kenneth David. **A prosa vanguardista na literatura brasileira: Oswald de Andrade**. São Paulo, Perspectiva, 1978.
- . Rediscovering the rediscoverers: João Miramar and Serafim Ponte Grande. **Texas Quarterly**, 19(3): 162-73, 1976.
- . A metamorfose dos textos em Serafim Ponte Grande. **Travessia**, UFSC, 1985.
- JUREMA, Aderbal. Subindo a escada vermelha. **Boletim de Ariel**, 4: 141, fev. 1935.
- MACHADO, Aníbal. Utilização social da irreverência. **A Manhã**, 22 set. 1935.
- MARTINS, Heitor. A anatomia de Serafim Ponte Grande. **O Estado de S. Paulo**, 15 fev. 1969.
- NUNES, Benedito. **Oswald, canibal**. São Paulo, Perspectiva, 1979.
- RIBEIRO FERNANDES, João. **Crítica: os modernos**. Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Letras, 1952.
- SCHWARTZ, Jorge. **Vanguarda e cosmopolitismo**. São Paulo, Perspectiva, 1983.
- WHITE, Erdmute. **Oswald de Andrade et la révolution des lettres au Brésil**. University of Texas at Austin, 1972.(Dissertation).
- ZANOTTO, Ilka Marinho. Serafim, criação de Oswald que já nasceu para o teatro. **O Estado de S. Paulo**, 1 abr. 1979. p. 32.