

Serafim/Oswald em diálogo com Pedrosa

Serafim/Oswald in dialogue with Pedrosa¹

“É preciso denunciar aqui esta pretendida independência do artista. É preciso arrancar o véu do individualismo sob o qual a burguesia quis camuflar a sua influência sobre as forças do espírito, literárias e artísticas. Não há arte neutra. Não há literatura neutra. E a não posição política para a qual muitos apelam com o fim de ilustrar essa pretendida liberdade de espírito, não é senão a complacência mais ou menos consciente para com o status quo e para com o regime de exploração e lucro”. Oswald de Andrade em O Papel do Artista, p. 41

Vitor Furtado²

Resumo

Na mesma época em que Mário Pedrosa está começando seu trabalho como crítico de arte, Serafim Ponte Grande é lançado. O livro pode ser considerado um dos mais radicais do modernismo brasileiro, um livro que mostra-se rapidamente ser um experimento radical do período já ao lermos as primeiras páginas. Escrito com um tom de bufo e paródia, Oswald proclama ser “necrológio da burguesia, epitáfio do que fui”. Serafim mostra-se, e este é centro de nossa argumentação, ser um livro que critica duramente a burguesia brasileira, o seu modo de vida, em que vemos surgir o homem comunista/Serafim, para parafrasear Eleutério. Neste artigo pretendemos aproximar a crítica de arte do início da produção pedrosiana, com o foco no quadro O Sorveteiro de Portinari, que buscava uma arte social - próximo do muralismo mexicano, por exemplo - ao romance Serafim Ponte Grande.

Palavras-chave: Mário Pedrosa; Serafim Ponte Grande; Arte social; Oswald de Andrade.

Abstract

At the same time that Mário Pedrosa is starting his work as an art critic, Serafim Ponte Grande is released. The book can be considered one of the most radical books of Brazilian modernism, a book that quickly proves to be a radical experiment of the period as soon as we read the first pages. Written with a tone of snort and parody, Oswald proclaims himself to be “an obituary of the bourgeoisie, an epitaph of what I was”. Serafim proves to be, and this is the center of our argument, a book that harshly criticizes the Brazilian bourgeoisie, its way of life, in which we see the emergence of the communist man/Serafim, to paraphrase Eleutério. In this article, we intend to bring art criticism closer to the beginning of Pedrosa's production, with a focus on the painting O Sorveteiro by Portinari, which sought a social art - close to Mexican muralism, for example - to the novel Serafim Ponte Grande.

Keywords: Mário Pedrosa; Serafim Ponte Grande; social art; Oswald de Andrade.

1

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

2

Vitor Furtado é um artista e pesquisador graduado em Artes e Design pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Atualmente está cursando o Mestrado no programa de pós-graduação em artes, cultura e linguagens (PPGACL) na linha de poéticas visuais e musicais



Hoje já se tornou lugar comum evidenciar *Serafim Ponte Grande* (1933) com um dos casos paradigmáticos do Modernismo paulista e brasileiro. Pode ser considerado um dos principais livros de Oswald de Andrade, autor da primeira geração modernista que compôs a semana de 1922. O “Bispo” da modernidade, ao lado do “Papa”, Mário de Andrade, e de Manuel Bandeira, são os escritores a apresentar as primeiras grandes renovações radicais históricas no cenário literário brasileiro, em que ocorre o rompimento com o simbolismo e parnasianismo (BOSI, 2001). *Oswaldo* ou *Oswáld* (FONSECA, 2008), como o autor preferia ser chamado,

O romance-invenção³ *Serafim Ponte Grande* mostra sua obra mais radical (PRIETO, 2006), no sentido marxista do termo (CAMPOS, 1971, p. 9), sendo possível notar esta inovação e revolução na literatura ao folhear o livro e deparar-se com uma variedade de estilos literários ao decorrer da obra, ocorrendo em diversos níveis de análise (RIBEIRO, 2018). Com saltos temporais e lógicos entre os capítulos, ou “grupos sintagmáticos” (CAMPOS, 1992), o livro surge da parcial autonomia que estes grupos possuem entre si. Disso vem a frase de Haroldo de Campos: “um grande não-livro feito de fragmentos de possíveis livros” ao parafrasear Antonio Candido (CAMPOS, 1992, p. 68). O livro, ou *anti-livro*, narra a história de Serafim Ponte Grande desde a sua infância, adolescência, passando do casamento ao serviço público na Repartição Federal de Saneamento⁴ ou, como a personagem gosta de se referir, “Escarradeira”, chegando ao Serafim novo rico.

Sabe-se da importância de Mário Pedrosa como crítico de arte no século XX, tendo se colocado como um dos principais nomes da profissão naquele século. Levando em consideração que existem diversos momentos na crítica de arte de Pedrosa, vamos utilizar o primeiro Pedrosa, em que está focado numa arte que busca uma arte moderna revolucionário que buscasse equilíbrio entre forma e conteúdo (PEDROSA, 1935). Analisaremos a obra *Serafim Ponte Grande* e o seu prefácio de 1933 em que o autor busca ser “pelo menos, casaca de ferro na Revolução Proletária”.

A conversão de Oswald de Andrade ao comunismo ocorreu através da sua relação com Patrícia Galvão, há uma passagem que ajuda a ilustrar esse momento

- Conte como foi que você aderiu ao comunismo?
- Por culpa de Patrícia Galvão. Ela fizera uma viagem a

3

No exemplar que Oswald entrega para Haroldo de Campos a palavra romance, na capa, aparece riscada e substituída por invenção.

4

Com podemos ver no trecho “Benedito Carlindoga, meu chefe na Escarradeira (vulgo Repartição Federal de Saneamento) partiu para a Europa, a bordo do vapor Magellan. Vai se babar ante o saracoteio desengonçado e lúbrico das personagens de Guy de Maupassant.”



Buenos Aires, onde realizou um recital de poesia. Voltou com panfletos, livros e uma grande novidade:

– Oswald, tem o comunismo... Conheci um camarada chamado Prestes. Ele é comunista e nós vamos ficar. Você fica?

– “Fico”. (Andrade, 1990, p. 234)

Este trabalho pretende, portanto, aproximar a crítica de Mário Pedrosa, elaborada para as artes visuais, à obra literária de Oswald de Andrade. Apesar de ambos serem ligados ao PCB⁵possuíam visões distintas entre si e do partido. Deste modo, este artigo busca aproximar a crítica de Pedrosa de *O Sorveteiro*, pintado por Portinari em 1933, e a conferência sobre Kathe Köllwitz do livro *Serafim Ponte Grande*. Esta escolha de investigação deriva do fato de que ambos, Oswald e Mário, são personagens contemporâneos e que estão criando propostas de como fazer uma arte moderna com apelo político. Para isso, vamos nos concentrar em alguns elementos da crítica de Pedrosa, focando em: (1) equilíbrio forma-conteúdo e a (2) preocupação política e social na proposta de uma arte moderna. Começaremos atentamente sobre os elementos históricos e detalhamento de *Serafim*, em seguida a crítica de Pedrosa em *O sorveteiro* para, ao final, partirmos para a análise de nosso trabalho.

O Serafim

A obra do escritor Oswald de Andrade que “foi escrito de 1929 (era de Wall Street e Cristo) para trás” é considerado o segundo livro do romance proletário brasileiro - publicado ao mesmo tempo que *Parque Industrial* (1933) de Patrícia Galvão (ELEUTÉRIO, 1989). O livro publicado pela Editora Ariel, e com tiragens limitadíssimas propondo uma sátira feroz à burguesia paulistana, justamente a classe social que o leria. Antônio Cândido aconselharia Oswald de Andrade, por volta da década de 1950, a reeditá-los por se tratarem de livros “quase clandestinos, de tiragem limitada e distribuição nula”. *Memórias Sentimentais de João Miramar* (1924) demorou quarenta anos para ser relançado e a segunda edição de *Serafim Ponte Grande* sairia apenas em 1971, trinta e oito anos após a primeira tiragem, com a terceira edição de *João Miramar* (CANDIDO, 1995; FARINACCIO, 1999).

5

Pedrosa deixa o PCB em 1931 e funda a Liga Comunista Internacional (LCI), ou oposição de esquerda. (OLIVEIRA, 2020).



Serafim não possui o que chamamos de capítulo, mas é dividido em “grupos sintagmáticos”, em partes. Haroldo de Campos caracteriza as maneiras literárias presentes em *Serafim* pela sua notação cenográfica. O “índice” feito por Haroldo - a obra não possui um - para essa caracterização demonstra a fragmentação dos gêneros literários que ecoam no próprio tempo interno, com os saltos no tempo e espaço. As sessões variam tanto de estilo como de tamanho, como o recitativo, uma rubrica teatral:

- I - Recitativo - rubrica teatral
- II - Alpendre - excerto gaiato de cartilha
- III - Folhinha Conjugal - contrafação de diário íntimo
- IV - Testamento de uma legalista de fraque - notícia político-jornalística
- V - No Elemento Sedativo - literatura de viagens
- VI - Cérebro - poalha pontilhista
- VII - Meridiano de Greenwich - romances de aventuras
- VIII - Esplendores do Oriente - romance policial
- IX - Fim de *Serafim* - parenética barroca
- X - Errata - homenagem póstuma
- XI - Antropófagos - farsa medieval e ritual fálico (JACKSON, 1984).

Os elementos em movimento formam um modo de organização da obra, levando a uma “produção contínua de novas relações e sentidos a partir da matéria-prima disponível” (FARINACCIO, 1999, p. 108) através das aproximações “inconciliáveis” e podendo ser selecionada e expandida “ao gosto do freguês” (*ibidem*, p. 109). evidencia que esse processo “remonta a participação do autor no processo”, estando “sintonizada com certa linhagem do pensamento estético da modernidade” (*idem-ibidem*). Com isso não quer dizer que não tem um significado para a obra, mas isso depende de uma participação ativa do leitor em preencher os vazios.

A personagem principal *Serafim Ponte Grande* está em constante movimento durante o livro, numa constância de viagens, um *globetrotter*. O livro é construído através dessas seções, cabendo ao leitor concatenar as ideias, preencher os vazios entre essas seções. O livro começa com uma rúbrica (recitativo) em que a sua temática só vai reaparecer nas seções IV e IX. Construindo a história da personagem desde a sua infância, adolescência e terminando com o casamento de *Serafim* com Lalá (Alpendre). Seguido



por um diário da sua vida pequeno-burguesa casado, com direito a um caso extraconjugal na subseção “Terremoto Doroteu”⁶ (ANDRADE, 1992, p. 40, Folhinha Conjugal).

Tendo a cidade de São Paulo (Testamento de um Legalista de Fraque) e, muito provavelmente, a revolução de 1924⁷ como pano de fundo da seção em que ocorre um conflito bélico na cidade, iniciando a seção com “Por cem becos de ruas falam as metralhadoras na minha cidade natal”. Esta seção é importante para a história por alguns motivos. Primeiro, é quando *Serafim* encontra o dinheiro que Pombinho, seu filho, havia escondido em sua casa. Reproduzo o trecho do livro: “Transformei em carta de crédito e pus a juros altos o dinheiro todo deixado pelos revolucionários no quarto do Pombinho” (ANDRADE, 1992, p. 53).

Para além disso, há a correspondência direta com a primeira seção do livro e este conflito iniciado nesta seção. As personagens Lalá e seus filhos “desaparecida com o Manso da repartição, numa fordinha preta, na direção da serra dos cristais” (*ibidem*, p. 53) reaparece apenas na seção X. Esta seção, IV, é a qual Haroldo de Campos define como “transgressão da ordem” (*ibidem*, p. 188), pois nele a personagem *Serafim* proclama ser “o único cidadão livre desta famosa cidade, porque tenho um canhão no meu quintal”, sendo o próprio um “símbolo nacional. Tenho um canhão e não sei atirar” (*ibidem*, p. 50). O canhão esquecido pela revolta na sua casa, é a arma e o objeto fálico da transgressão da ordem.

Ainda nesta seção (IV), à partir da subseção interna *Intermezzo*, começa o que Haroldo define como de “fuga” (*ibidem*, p. 188), compreendendo as seções V; VI; VII e VIII, em que vemos a personagem numa série de viagens pelo mundo.

A seção V (No elemento sedativo)⁸ as personagens Serafim e seu secretário José Ramos Góis Pinto Calçudo estão a bordo do *steamship Rompe-Nuve*. Passam pelo Congo Belga pois segundo Pinto Calçudo “[m]inhas clavículas compridas careciam de remar. Passei um pau comprido pelo óculo do camarote...” (*ibidem*, p. 72) o que teria feito o navio desviar de rota. Um aspecto importante desta seção é que a personagem Serafim, no final da seção, questionar:

6

A Dorotéia se trata muito provavelmente de Landa Korbach, jovem aspirante a bailarina. Como evidenciado por Maria de Lourdes Eleutério, a conexão pode ser feita através do trecho “vejo tudo possível: tribunais, cadeias...” escrito exatamente da mesma forma tanto em *Um homem sem profissão* quanto em *Serafim Ponte Grande* (1989, p. 121)

7

Apesar de publicado em 1932, *Serafim Ponte Grande* “foi escrito de 1929 (era de Wall Street e Cristo) para trás” (p.158) o que exclui a possibilidade de ser a Revolução Constitucionalista de 1932. Isso se levamos ao pé da letra tudo o que nos diz Oswald.

8

Há uma anedota importante sobre esta viagem. Em 1925 Oswald de Andrade, então noivo de Tarsila do Amaral, estava viajando de navio em direção a França e no caminho passa por Santa Cruz de Tenerife. Escreve para a pintora “O mar vae calmo e azul. Santa Cruz de Tenerife é uma ilha muito bonita e célebre” e continua “*Serafim Ponte Grande* tem apreciado muito a travessia. Escreveu uma sketch intitulado *Na mesa não se brinca*” (Citado por Aracy do Amaral, Tarsila: sua obra e seu tempo, 1975, p. 169). Entretanto, no livro *Serafim* a personagem principal passa pelo Congo Belga, a personagem oswaldiana a passar pela ilha é João Miramar, na seção 34 das *Memórias Sentimentais de João Miramar*.



Quem é neste livro o personagem principal? Eu ou Você?

Pinto Calçudo como única resposta solta com toda a força um traque, pelo que é imediatamente posto fora do romance” (ANDRADE, 1992, p.79).

A seção VI se passa “Um mês após [do fim da viagem], um homem trajando violentas polainas demi-saison subia calmamente a *Avenue des Champs-Élysées* em Paris”⁹ (*ibidem*, p. 83). Este grupo sintagmático passa em Paris, composto de diversas partes, ou sub-seções, em que há diálogos, poesias, correspondências, etc. O “meridiano de Greenwich - Romance de capa e pistola em quatro partes e um desenlace” (*ibidem*, p. 115) tem como pano de fundo, novamente, um transatlântico.

A última seção da “fuga” é em “Os esplendores do Oriente” (*ibidem*, p. 125). A seção inicia-se no quarto de Serafim, no “Ritz da *Rue Cambom*” (*ibidem*, p. 128) em que a personagem principal “penetrou nos mares da história” tendo vomitado “de Marselha a Nápoles” (*ibidem*, p. 129) até chegar “[a]s ruas de Pera” (*ibidem*, p. 130), bairro de Istambul. Vemos, nesta seção, Serafim em constante movimento pelo mediterrâneo oriental. Utilizando de diversas referências geográficas, como Grécia, Turquia, Palestina, Acre, Jerusalém e em Alexandria, para citar alguns exemplos.

Serafim retorna para o Brasil na seção IX (Fim de Serafim), quando a história é retomada da seção IV (Testamento de uma legalista de fraque). Em cima do arranha-céu que utilizou como plataforma de tiro para matar o seu chefe Carlindoga e com “[o] povo formiga dando vivas à polícia” (*ibidem*, p. 146). A história é retomada mas “uma nuvem carregada de eletricidade positiva esbarra sem querer numa nuvem cheia de eletricidade negativa” causando, portanto, o fim de *Serafim* por uma descarga elétrica.

Temos a Errata, seção X, da qual falamos brevemente por conta do reaparecimento da família de *Serafim*. A seção é sobre a homenagem ao “ex marido, ex-pai e ex-amigo” que “[f]izeram construir um [...] um Asilo para tratamento da loucura sob suas formas lógicas”.

E termina com XI (Os Antropófagos). Temos o retorno de Pinto Calçudo, então capitão do “*El Durasno*” um navio que “só pára para comprar abacates nos cais tropicais” (*ibidem*, p. 157). As utopias, e a antropofagia é uma utopia, “deslocam-se sempre” sendo uma constância a sua “ligação com a literatura

9

Há novamente uma correspondência de Oswald para Tarsila em que nos fala um pouco sobre Serafim. Nesta seção, o Serafim ganha um “papavos” que foi “achado nas ruas internacionais de Deauville” e que a personagem ganha o animal de uma “francesa pintada de inglesa” (S.P.G., p. 90). A carta de Oswald para Tarsilla “Serafim Ponte Grande arrastou-me para Deauville [...] logo no primeiro dia arranjou um filho (um cãozinho raça carocinha abandona por uma francesa qualquer). Batizou-o de Serafim Ponte Pequena”. (Citado por Aracy do Amaral, Tarsila: sua obra e seu tempo, 1975, p. 175)



de viagens que acompanham as descobertas de novos temas” (ELEUTÉRIO, 1989, p. 158). Dentre as literaturas da vanguarda latino-americanas do início do século XX, a literatura produzida no Brasil é possível notar a presença da literatura de viagens (CAMPOS, 2009). Característica que está presente em *Serafim*, como evidenciamos, nas seções V; VI; VII; VIII e XI

Esse *Serafim globetrotter* das seções definidas como “fuga” é justaposto a cidade de São Paulo, um dos principais ambientes em que se passa *Serafim*. As cidades pelas quais *Serafim* viaja tem em comum com São Paulo o fato de serem metrópoles, como Paris, Istambul e Cairo, para citar algumas. Esta característica está conectada com o próprio modernismo, pois os fenômenos da modernidade são, por natureza, urbanos (SCHWARTZ, 1983, p. 5). Paris foi o centro desta arte modernista, um “modelo de excelência da Cosmópolis” que irradiou-se, para as “subcosmópolis: Madri, Moscou, Buenos Aires e São Paulo” (*idem-ibidem, grifo do original*) sendo o modernismo brasileiro durante a Semana de 22 “um movimento de cidade, decorre da cidade urbana e, mais do que brasileiro, é paulista” (BRITTO, 1971, p. 177).

A cidade em que Oswald de Andrade nasceu e passou sua infância estava longe de ser a metrópole que se configura hoje, “São Paulo era uma cidade pequena e terrosa. Pouca gente. Um ou outro sobrado de um só andar” (ANDRADE, 1976: 10) que no início do século XX começa seu processo de industrialização e expansão da região urbana cada vez para mais longe do triângulo central¹⁰:

São Paulo [em 1919] não era uma cidade nem de negros, nem de brancos e nem de mestiços; nem de estrangeiros e nem de brasileiros; nem americana, nem europeia, nem nativa; nem era industrial, apesar do volume crescente das fábricas, nem entreposto agrícola, apesar da importância crucial do café; não era tropical, nem subtropical; não era ainda moderna, mas já não tinha mais passado. Essa cidade que brotou súbita e inexplicavelmente, como um colossal cogumelo depois da chuva, era um enigma para seus próprios habitantes, perplexos, tentando entendê-lo como podiam, enquanto lutavam para não serem devorados. (SEVCENKO, 2009, p. 31)

10

Entende-se como triângulo central a região entre o Pátio do Colégio, Mosteiro São Bento e o Largo São Francisco. Segundo Sevcenko, há em São Paulo uma “geometria regular, fechada, sempre circunscrevendo a si mesma - o Triângulo Central, o Quadrilátero das Avenidas, o Anel Perimetral, os Três Rios etc.” (SEVCENKO, 2009, p. 70)



Pedrosa e O Sorveteiro

Se lançando como crítico de arte em 1933, Mário Pedrosa faz uma conferência sobre Kathe Kollwitz no Clube dos Artistas Modernos de São Paulo (CAM), a convite de seu fundador, Flávio de Carvalho (OLIVEIRA, 2020). Para o crítico

A arte social hoje em dia não é, de fato, um hobby agradável: é uma arma. O trabalho de Kollwitz, portanto, compete para dividir ainda mais os homens. A dialética da dinâmica social que as leis da psicologia individual não decifram, faz com que esse trabalho, tão profundamente inspirado pelo amor e pelo ser humano fraterno, sirva, no entanto, para alimentar o ódio de classe mais implacável. E, com isso, sua generosa missão social é cumprida. (PEDROSA, 1933)

Pedrosa vê o trabalho de Kollwitz “como um bom exemplo de “artista social”, dentro do contexto da arte moderna internacional” (OLIVEIRA, 2020. *grifo do autor*). Este modo de produção e pensamento artístico, em que busca aliar engajar a produção artística “firmava-se de vez em nosso meio artístico, passando a ter grande influência sobre os jovens gravuristas que iniciavam sua carreira sob o signo de ‘função social’ da arte” (ARANTES, 2004, p. 33). Para para se encontrar o significado da obra de Kollwitz era preciso olhar para a realidade social do proletariado (OLIVEIRA, 2020)¹¹.

Vamos nos basear principalmente pelo texto *Pintura e Portinari*¹², de Pedrosa, em que o autor analisa a obra de Portinari, com foco em *O Sorveteiro* (1933) (Imagem 1). Nesta crítica de arte, Mário Pedrosa:

conduz para a cena brasileira o debate entre arte “social” e arte “desinteressada”. Tal deslocamento, no entanto, não deve ser entendido como literal. É certo que, no texto sobre Käthe Kollwitz, Pedrosa trouxe para o debate sobre a arte no Brasil da década de 1930 sua consciência de que a arte, mesmo com todo o seu compromisso com o social, não deveria desprezar o respeito à linguagem e à técnica, às quais o artista necessitaria associar sua preocupação

11

No mesmo ano da conferência, temos o famoso quadro *Os Operários* (1933) da modernista Tarsila do Amaral.

12

Publicado originalmente em *Espelho: Revista da vida moderna*, Rio de Janeiro, p. 62, 1935.



com o assunto da obra.” (CHIARELLI, 2019)

Pedrosa, ao chegar no século XX, divide a arte moderna em dois lados: primeiro, aquele em que situa os artistas isolados num “individualismo egocentrista” (Picasso, por exemplo); o segundo, em que localizaria aqueles que buscavam “se aproximar do proletariado” (Käthe Kollwitz e também o artista alemão Georg Grosz).” (ibidem).

O autor está interessado em uma produção artística que tenha um foco social e revolucionário. Por isso, não quero dizer que Pedrosa não estava a se interessar pela exploração da linguagem, mas sim em “construir uma nova arte integral, síntese necessária do conteúdo e da forma” que caberia apenas aos “artistas modernos revolucionários, inspirados socialmente pelo proletariado e guiados pelo sentido do materialismo dialético no manejo da matéria, das formas e do ritmo.” (PEDROSA, 1935). Tendo ido buscar em Diego Rivera que é “o pintor moderno que mais se aproxima dessa condição” (ibidem) como principal exemplo deste modo de pensar a produção artística, com o que ficou conhecido como muralismo mexicano.

Para a nossa análise, faz-se necessário problematizar a consideração do “individualismo egocentrista” de Picasso. Existe uma linha de pesquisa da história da arte, encabeçada principalmente por Patrícia Leighton¹³, que analisa a fase sintética de Picasso como um procedimento de recortes de colunas de jornal, conforme citado por Krauss, “cujos autores reiteraram insistentemente assuntos de preocupação específica para os radicais de esquerda: guerra, especuladores de guerra, políticos maquinadores, abusos de poder ministerial, greves e fura-greves, manifestações anarquistas e pacifistas antiguerra” (1999, p. 39: tradução nossa). Procedimento este que, segundo Patrícia, insere diretamente na obra os posicionamentos políticos do pintor, deixando para o espectador neste “turbilhão de significantes reformando em relação uns aos outros e reorganizando seus significados aparentemente do nada, em uma disjunção quase mágica da realidade, no nível da estrutura (KRAUSS, 1999, p. 47, tradução nossa)¹⁴.

13

Re-Ordering the Universe: Picasso and Anarchism, 1897-1914 (Princeton: Princeton University Press, 1989).

14

And this whirl of signifiers reforming in relation to each other and reorganizing their meanings seemingly out of nothing, in an almost magical disjunction from reality, at the level of structure”.





O Sorveteiro

Deste modo, vale ressaltar que há em Pedrosa uma busca de um equilíbrio entre a forma e o conteúdo das obras dos artistas modernistas. Não quer dizer que Picasso não tentasse colocar algum conteúdo revolucionário ou pelo menos alinhado com o anarquismo, mas um desequilíbrio formal entre esses dois elementos. Segundo Pedrosa “não pôde resolvê-lo o gênio do maior dos artistas burgueses (Picasso), mas armou-o” (PEDROSA, 1935), tendo Portinari resolvido tanto o problema do equilíbrio forma-conteúdo, quanto a necessidade do artista moderno revolucionário buscar na classe trabalhadora o conteúdo para as suas obras.

Preocupação social em Serafim

Sabe-se da adesão de Oswald de Andrade ao PCB, durante seu casamento com Patrícia Galvão, e da centralidade que Galvão tem nesta entrada de Oswald ao partido. Como podemos ver em *Parque Industrial* o personagem Alfredo sendo retratado como Oswald (VIEIRA e ZIMBRÃO DA SILVA, 2012, p. 314)

Abomino esta gente. Estes parasitas... E sou um deles." Sua riqueza o incomoda e tenta ajustar-se à classe operária através do seu recém-descoberto marxismo. Alfredo procura gostar da comida pobre e malfeita. Sente-se feliz. Não acha mais abominável, como antes, o Brasil. Não deseja mais afundar sua neurastenia individualista em nenhum pitoresco. Sem saudades dos hotéis do Cairo nem dos vinhos de França". (Galvão, 1994, p. 88)

Em *Serafim*, por sua vez, temos o prefácio em que proclama ser "[n] ecológio da burguesia. Epitáfio do que fui" (ANDRADE, p. 11) as palavras da Professora Maria de Lourdes Eleutério, isso faz com que "com tomássemos consciência da derrocada burguesa através do homem serafiniano/Oswald" (1989).

Maria de Lourdes Eleutério nos lembra que *Parque Industrial* de Patrícia Galvão também foi publicado pela mesma "editora burguesa" (1989, p. 50). *Parque industrial, Serafim Ponte Grande e Brás, Bexiga e Barra funda* (1927), de Antonio de Alcântara Machado, são os livros do período em que podem ser considerados os "romances proletários" (*Ibidem*), adjetivo "pitoresco", nas palavras de Patrícia Galvão (1985, p. 147).

O projeto artístico de Oswald neste período - ainda muito próximo ao pensamento antropofágico - faz sátira e piada da burguesia ao mesmo tempo em que atenta contra a figura da autoridade, do chefe, do superior, além da crítica mercantilização da obra de arte. Começamos pela autoridade. A personagem Serafim não nasce um burguês, passa por parte significativa do livro - os quatro primeiros grupos sintagmáticos e os três últimos - como um funcionário público do serviço de *Escarradeira* (saneamento) pública. A personagem Serafim "prepara um imenso atentado" contra o Carlindoga seu chefe na repartição, por ele ser "o reflexo dos altos poderes". Leva o seu canhão para um "alto refúgio" (ANDRADE, 1992, p. 53) em que "a cidade é um mapa estratégico, fechado num canudo de luar" (p. 53). Serafim atira e mata "com um certo tiro de canhão no rabo do meu diretor Benedito Pereira Carlindoga" (*Ibidem*). Esta seção evidencia uma certa independência entre as seções, ao nos fazer acreditar que *Serafim* matou, além de Carlindoga, seu filho Pombinho:



Vejo o fantasma do Carlindoga e do filho que matei. São eles impassíveis, de fraque, chapéu alto. Passam conversando no meio das balas. Corretos, lustrosos, envernizados pela morte (ANDRADE, 1992, p. 53).

“Digo *nos faz acreditar* pois Pombinho retorna na seção X, na qual é narrado que “o Pombinho crescera de chapelão e cavalo” (*ibidem*, p. 151).

Ou ainda na última seção do livro - *Os antropófagos* - utopia antropófaga em que nota-se desde o início com “citações *preparadas* ou deformadas” (CAMPOS, p. 179 *grifo do autor*) e espanholismos. Haroldo define como um “pandemônio com ressaibos de farsa medieval, de missa negra e ritual fálico [...] num exercício de liberdade total como radical negatividade” é, como salienta Antonio Candido “onde a crosta da formação burguesa e conformista é varrida pela utopia da viagem permanente e redentora, pela busca da plenitude através da mobilidade” (CANDIDO, 1959, p. 91).

Tendo a personagem principal aspirações pequeno-burguesas, como a “Resposta de Lalá à minha queixa: — Você precisa pagar a prestação do mês passado, Se não o homem vem buscar o Stradivarius” (ANDRADE, 1992, p. 29) ou ainda “[c]omprei a prestações uma caneta-tinteiro. Não funciona muito bem, mas serve.” (*ibidem*, p. 37) em que nota-se uma latente busca de Oswald em expor as contradições burguesas de dentro do sistema burguês, um “[n]ecrológio da burguesia. Epitáfio do que fui”, como escrito em seu prefácio de 1933.

Oswald de Andrade produz dois prefácios para *Serafim*, um escrito em 1926 e o último escrito em 1928 e publicado em 1933 - antes de sua adesão ao PCB - , o primeiro “é um homem preocupado com o destino das artes no Brasil” (ELEUTÉRIO, 1989), enquanto no segundo que clama ser “possuído de uma única vontade. Ser pelo menos casaca de ferro na Revolução Proletária” (ANDRADE, 1992, p. 12) nós vemos, segundo a autora “[o] homem comunista/Oswald necessita rejeitar a obra burguesa, porém, recusando-a e elaborando um prefácio tão engajado, atualiza-a, fazendo-a documento, como se lê não fosse apenas um representante da burguesia, mas representasse a burguesia, fosse o necrológio’ da mesma, como se tomássemos consciência da derrocada burguesa através do



homem serafiniano/Oswald, além de vislumbrarmos a ascensão do homem comunista/Oswald” (p. 51). Fischer nos lembra que este não é um fato que possamos avaliar “com parâmetros atuais” uma vez que uma filiação ao PCB nesta época “implicava muito maior compromisso, do ideológico ao cotidiano, entre o filiado e o partido” (FISCHER, 2022, p. 93).

A crítica da burguesia afrancesada em “[o] “par” Miramar-Serafim são casos de uma crítica ferina à burguesia local, que já expressa, de forma desvairada, mas expressa, consciência acerca dos problemas nacionais (GUIMARÃES JUNIOR, 2022, p.58). - a sátira é um recurso presente nas obras oswaldianas - o autor se insere conscientemente numa tradição que herda dos artistas cariocas, como Emílio de Meneses, “[p]ercebe-se que Oswald de Andrade e suas sátiras inscrevem-se numa tradição que inclui desde boêmios como Emílio de Menezes” (MARTINS, 1997, p. 28). A boa relação de Oswald para com Emílio de Meneses mudou, assim como com Blaise Cendrars, durante a década de 1920. No prefácio de *Serafim Oswald* diz ter sido “palhaço de classe” ao lado de “[d]ois palhaços da burguesia” (ANDRADE, 1992, p. 10) A sátira não é apenas a postura de um *clown*, mas

Ao contrário da ironia, que acha uma eqüidistância em relação à controvérsia atual, a sátira é partidária. A ambigüidade sério-cômica contrapõe-se à unilateralidade do discurso autoritário. O seu dialogismo traz à baila o discurso contrário, reprimido pela linguagem oficial. A sátira é anticônica em relação à seriedade que se faz perene no presente. (CHALMERS, 1976, p. 30)

Ou ainda temos uma contribuição do próprio Oswald de Andrade a respeito da sátira. Apesar de ser mais de uma década posterior ao lançamento de *Serafim Ponte Grande*, é uma importante contribuição ao entendimento do autor a respeito do tema, que está em consonância com a de Chalmers:

Qual o prestígio da sátira? Qual a sua finalidade? Qual a sua função? Fazer rir. Evidentemente isso está ligado ao social. Ninguém faz sátira rindo sozinho. A eficácia da sátira está em fazer os outros rirem de alguém, de alguma instituição, acontecimento ou coisa. Sua



função é , crítica e moralista. E através da ressonância, a deflagração de um estado de espírito oposto. A sátira é sempre oposição. (ANDRADE, 1945, p. 39)

Baseando-se nas proposições de Chalmers e do próprio Oswald de Andrade consideramos a sátira com um “ambiguidade sério-cômica” e de que “ninguém faz sátira rindo sozinho”, a sátira ocorre quando Oswald traz à baila a voz da “oposição” ou o “discurso contrário”. Apesar de Oswald poder ser considerado herdeiro do estilo satírico de Emílio de Meneses, não há em *Serafim* semelhanças entre os procedimentos do paranaense. Se voltarmos uma vez mais ao prefácio de *Serafim* Oswald, diz que do seu “fundamental anarquismo jorrava sempre uma fonte sadia, o sarcasmo. Servi à burguesia sem nela crer.” (ANDRADE, 1992, p. 10-11), uma tentativa de se afastar desta tradução de Emílio de Meneses de servir à burguesia. Em *Serafim* acontece o oposto de Emílio ao atacar diretamente a burguesia brasileira, mas principalmente paulista, e de trazer a luz seus vícios e luxos, aí a sua função “crítica e moralista”.

A nível técnico e de exploração da linguagem, *Serafim* é considerado um dos casos paradigmáticos do modernismo brasileiro. Não me demorarei neste ponto por haver vasta literatura tratando sobre essas inovações neste *romance-invenção* de Oswald de Andrade.

Já desde o início satiriza o próprio livro e se coloca em diálogo com o leitor. No ante-rostro da primeira edição de *Serafim* há a relação das obras do sob uma de “Obras renegadas: Os condenados/ A estrela do absinto/ A escada (inédito)/ Pau-brasil Primeiro caderno de poesia/ Serafim Ponte Grande”. Ou ainda uma *Errata* colocada ao final do livro.

Podemos ler no verso da folha de rosto: “Direito de ser traduzido, reproduzido e deformado em todas as línguas”. Estas características poderiam ser *apenas* mais uma *blague* oswaldiana, mas como aponta Pascoal Farinaccio (1999):

pode-se nele discernir pelo menos três níveis de reflexão crítica acerca da produção artística: a) coloca a nu a questão da mercantilização da arte no mundo capitalista; b) dessacraliza o objeto artístico, referindo-o ao contexto de sua



reprodutibilidade técnica; c) propõe a intervenção prática do leitor, aceita inclusive uma de tipo desestruturante. (1999, p. 11)

Oswaldo deixa claro a abertura de sua obra ou, como diria Umberto Eco a “obra aberta” (ver ECO, 1962) para a manipulação de seus elementos constituintes A crítica à mercantilização da arte e da obra literária (SILVA, 2018; FARINACCIO, 1999) - Oswaldo era um militante comunista - aproxima o autor paulistano das críticas dadaístas ao criticar o processo de estabelecimento da arte na sociedade burguesa.

Além de que uma das grandes inovações técnicas em *Serafim* está a escrita fragmentário e a montagem destes elementos, que ocorrem tanto como uma paródia de um recorte de jornal quanto com justaposição de palavras não associadas costumeiramente¹⁵. A escrita fragmentária “se configura quando o texto suprime voluntariamente segmentos que deveriam ser incorporados ao discurso para constituir uma expressão organicamente composta por começo, meio e fim” (CANDIDO, 2010, p. 69).

Esta característica oswaldiana é a “raiz da [...] da incompreensão desse conjunto de obras demonstrada por seus primeiros analistas” (FARINACCIO, 1999, p. 106). Segundo Kenneth David Jackson, Oswald estava “disfarçando a identidade do livro na constante paródia mutante de diversos estilos literários e na referencialidade a um mundo de livros, autores e personagens re-ficcionalizados” (1984) mas, em vez de reverenciá-los, o autor escolhe criticá-los (SILVA, 2018).

Conclusão

Serafim Ponte Grande é um livro com preocupação social? Sim e não. Há estudos sobre a proximidade da produção artística de Oswald com a de Rivera, através da busca de elementos nacionais e da história nacional, em que produzem uma “mescla de política e estética” em que “influenciados pela temática indigenista e pela afirmação de uma independência política, no que tangia à construção de uma arte genuinamente nacional” e, no caso de Oswald, sendo também “influenciado pela presença negra no Brasil” (SANTOS, 2020).

15

Podemos exemplificar com um trecho do livro: “Síncopes sapateiam cubismos, deslocções. Alternando as geometrias. Tudo se organiza, se junta coletivo, simultâneo e nuzinho, uma cobra, uma fita, uma guirlanda, uma equação, passos suecos, guinchos argentinos. Serafim, a vida é essa.” (ANDRADE, 1992, p. 97)



Não há em *Serafim* passagens sobre a classe trabalhadora em si, não há passagem alguma de que “as procissões saíram do bôjo das fábricas” (ANDRADE, 1925)¹⁶. O Oswald de Andrade não restaura na arte a sua “dignidade antiga e uma função social, embora talvez com prejuízo de sua pureza estética, se se opuser aos valores admitidos”, como aponta Pedrosa sobre a arte social. (AMARAL, 1984, p.36).

Oswald de Andrade faz o oposto disso. Explora a linguagem sendo “radical no sentido marxista do termo”, faz sátira da burguesia e ri de seus costumes, escancara a olhos vistos as contradições da pequena-burguesia e do novo rico (FREIRE DOS SANTOS, 2020). Oswald, que já lia Freud desde os anos de 1920¹⁷ pois é o “estilo oswaldiano tem a índole do chiste, a que também a psicanálise freudiana o poder de derrubar a censura” e assim como em Freud, em Oswald “a violência sutil está fora do padrão lógico-discursivo. Daí a colagem de fragmentos” (MOTTA, 2022, p. 44-45).

Portanto, há aproximações e distanciamentos entre as duas abordagens do artista moderno. O principal distanciamento que identificamos durante as nossas análises é, como dito, o desequilíbrio entre forma e conteúdo. Entretanto, vale ressaltar algumas pontes entre eles. A mais óbvia e já reafirmamos durante este artigo é que há em Oswald uma preocupação política em arte e literatura e o interesse em ser “casaca de ferro”, uma busca por ser um artista com preocupação social. Em *Serafim* Oswald alcança o equilíbrio entre fugir da transcrição literal e estilização estilizante com fins apologéticos, um dos princípios de Pedrosa (OLIVEIRA, 2020).

Talvez *Serafim* seja de um modernismo - nesta fase de Oswald - próximo do segundo Pedrosa. Do Pedrosa que vê em Calder uma arte que rompe com o “não-me-toque que caracteriza àqueles” pois a exposição do artista que ocorreu em Nova York “a gente se espantava” pois “qualquer um podia chegar e tocá-los, mexer, bulir e até empurrar com os pés” as obras do artista visual (PEDROSA, 2000, p. 64).

A respeito de João *Miramar*, o que acreditamos poder ser aplicado a *Serafim*, possuem para Buarque de Holanda e Prudente: “não importa dizer que o livro não tem unidade, não tem ação, não é construído [...] a construção faz-se no espírito do leitor, Oswald fornece as peças soltas [...] só juntar e pronto”. (1927) ou ainda em Haroldo de Campos, para quem

16

Manifesto Pau Brasil.

17

Em *Serafim*, na seção ‘Cérebro, coração e pavio’ - não à toa - a personagem principal se corresponde com um Sigismundo a respeito os sonhos e sua amante, Dona Branca Clara, que “[v]ive sonhando que tem relações sexuais com Jesus Cristo e outros deuses. Isto é demais! Peço-lhe socorro da psicanálise” (p. 106) que é respondido pelo Sr. Sigismundo, para quem “só um acordo com o subconsciente de Dona Clara poderá esclarecer o magnífico negativo que tenho em mãos e revelá-lo” (p. 107). O diagnóstico de Dona Clara Branca aparece logo em sequência da resposta de Sigismundo, assinada por “Seu José, assistente” em que ela “é uma vítima da cristianização do Direito Romano também conhecida pelo mote de Civilização Ocidental. Nota-se, por este trecho, dois elementos. O primeiro é de que Oswald não apenas conhecia “de ouvido” Freud, já lhe era familiar a dimensão do subconsciente. O segundo elemento é uma marcação de posição em campo oposto do catolicismo de Mário, preconizado por Fischer (2022).



Oswald apaga “a linha de concatenação da obra. Esse “apagamento” da linearidade, ou a perda do “fio condutor” presente em *João Miramar* (CAMPOS 1992, p. 164).

Pode-se concluir, contudo, que *Serafim* não é um livro que consegue equilibrar a forma e conteúdo como Portinari. Talvez esteja mais próximo do desequilíbrio forma-conteúdo de Picasso. O pintor espanhol, assim como Oswald e Pedrosa, era ligado a militantes e a partidos de esquerda franceses, e tentando expressar seu posicionamento político a partir de recortes de jornal; Mas, ainda assim há um desequilíbrio com a forma, assim como em *Serafim*.

Em *Serafim* nos parece ocorrer um processo similar, pois não se pode dizer que não há falta de crítica social, por não haver crítica ao capitalismo e ao sistema de reprodução e produção de arte, como vimos. Mas há um desequilíbrio entre forma-conteúdo. A forma em *Serafim* é tão complexa pelo alto grau de caleidoscopia, variação idiomática e de mídias verbais que acabam por demonstrar uma abordagem em que não se prioriza o equilíbrio entre a forma e o conteúdo.

Referências

ANDRADE, Oswald. *A sátira na literatura brasileira*. Boletim bibliográfico; publicação da Biblioteca Municipal de São Paulo, v. 2. abr./jun., p. 39-52, 1945.

_____; *Manifesto Antropófago* 1928.

_____. *Manifesto Pau Brasil*. 1924.

_____. *Obras completas*.. 2ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971

ANDRADE, Oswald de; CAMPOS, Haroldo de. *Serafim Ponte Grande*. 3ª. ed. São Paulo: Globo, 1992.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 2ª Edição. São Paulo: Editora Cultrix, 1978.

CAMPOS, Augusto de. *Oswaldo livro livre*. São Paulo: Caderno de Letras, 1992



BRITO, Mario da Silva. *Historia do modernismo brasileiro: antecedentes da semana de arte moderna*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

CAMPOS, Haroldo. *Serafim: um grande não-livro*. In: Serafim Ponte Grande. 3. ed. São Paulo: Globo, 1992.

CANDIDO, Antonio. *Estouro e libertação*. In: Brigada ligeira. 2ª edição. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2011.

CANDIDO, Antonio. *Romantismo, negatividade, modernidade*. In: O albatroz e o chinês. 1ª edição. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

CANDIDO, Antônio. *O observador literário*. 1ª ed., São Paulo: Conselho estadual de literatura, 1959.

CHALMERS, Vera.. *3 linhas e 4 verdades: o jornalismo de Oswald de Andrade*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

CHIARELLI, T. *Mário Pedrosa e Portinari: anotações sobre um texto esquecido*. ARS (São Paulo), [S. l.], v. 17, n. 36, p. 21 - 40, 2019. DOI:10.11606/issn.2178-0447.ars.2019.154765. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/154765>

Eleutério, Maria de Lourdes. *Oswald: itinerário de um homem sem profissão*. 1ª edição, Campinas: Editora da Unicamp, 1989.

FARINACCIO, Pascoal. *Serafim Ponte Grande: estrutura literária e dimensões ideológicas* Pascoal Farinaccio.-- Campinas, SP: [s.n.], 1999.

FISCHER, L. A. *A ideologia modernista: A Semana de 22 e sua consagração*. 1ª edição. São Paulo: Todavia, 2022.

FONSECA, Maria Augusta. *Por que ler Oswald de Andrade*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2008.

FREIRE DOS SANTOS, Cruz, Rosângela. *Serafim Ponte Grande: Um antropófago sexual*. Revista Trem de Letras Alfenas, MG V. 7 n.2 1-24 e020015 2020



GALVÃO, Patrícia. Influência de uma revolução na literatura. In: BRETON, A; TROTSKY, L. *Por uma arte revolucionário independente*. tradução: Carmen Sylvia Guedes e Rosa Maria Boaventura. - 1ª edição, São Paulo: Paz e Terra: CEMAP, 1985.

GUIMARÃES JUNIOR, Wagner Fredmar. Tese (Doutorado) *O enquadramento realista de Oswald de Andrade e os impasses da modernização nos anos 30*. Programa de Pós graduação em Letras: Estudos Literários, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, 2022.

JACKSON, David Kenneth. *A Metamorfose dos textos em Serafim Ponte Grande*, UFSC, Florianópolis, dezembro de 1984.

KRAUSS, Rosalind. *The Picasso papers*. 1ª Edição, Nova York: Farrar Straus & Giroux - 1998.

MARTINS, Rubens de Oliveira. *Ciclone na Paulicéia: Oswald de Andrade e os limites da vida intelectual em São Paulo (1900-1950)*. 1997. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997. . Acesso em: 26 dez. 2022.

MORAIS, Prudente; HOLANDA, Sérgio Buarque. *OSWALD DE ANDRADE — Memórias sentimentais de João Miramar*. In: Revista Estética — S. Paulo, 1924

MOTTA, Leda Tenório. *Cem anos da Semana de Arte Moderna: o gabinete paulista e conjuração das vanguardas*. 1ª Edição - São Paulo: Perspectiva, 2022.

OLIVEIRA, Edson Luiz. *O trotskista Mário Pedrosa e a crise do modernismo brasileiro*. Aurora. Revista de Arte, Mídia e Política, v. 13, n. 38, p. 70-93, 2020.

PIGNATARI, D. *Marco zero de Andrade*. ALFA: Revista de Linguística, São Paulo, v.5, 2001.

PEDROSA, Mário. *De Brodósqi aos murais de Washington*. Boletim da União Pan-americana, Washington, fev. 1942

_____. *As tendências sociais da arte e Käthe Kollwitz*. Política das Artes (Otília Beatriz Fiori Arantes). São Paulo: EDUSP, 1995.

_____. Calder, escultor de cata-ventos. In: PEDROSA, M. *Modernidade cá e lá: textos escolhidos IV*. São Paulo: EdUSP, 2000 [1944].



PRIETO, Julio. *Serafim Ponte Grande: Oswald de Andrade y los viajes del texto vanguardista*. Northwestern University Hipertexto 4 Verano 2006 pp. 19-35

RIBEIRO, Bruna Otani. *Serafim Ponte Grande, de Oswald de Andrade: um rechaço à fixidez formal e uma exaltação à experimentação* | Travessias, Cascavel, v. 12, n. 3, p. 228 – 242, set./dez. 2018. <http://www.unioeste.br/travessias>.

Santos, Paulo Henrique Marcondes. *Diego Rivera e Oswald de Andrade - A Inconfidência estética nas américas: Revoluções, Identidades e Vanguardas*. In: Simpósio Nacional de História, 14., 2020, São Paulo.

SEVCENKO, Nicolau. *O Orfeu Extático na Metrópole: São Paulo sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009

SILVA, Wine Viana da. *Serafim na mira: uma análise da obra Serafim Ponte Grande (Oswald de Andrade, 1933)*. 2018. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.

SOARESI, Marcus Vinicius. *A simultaneidade cinematográfica nas Memórias sentimentais de João Miramar, de Oswald de Andrade*. XII Congresso Internacional da ABRALIC Centro, Centros – Ética, Estética 18 a 22 de julho de 2011 UFPR – Curitiba,

VERRUMO, M.. *História Bizarra da Literatura Brasileira*. São Paulo: Planeta, 2017

VIEIRA D. A.; ZIMBRÃO DA SILVA, T., V. *O COMUNISMO NAS LETRAS BRASILEIRAS*. In: LÍNGUA E LITERATURA. n. 30. p. 297-318. 2010-2012

