



**O “problema literário” Oswald de Andrade em meio à “crise do romance” dos anos 20 – trilhas possíveis de um gênero**

The “literary problem” Oswald de Andrade in the midst of the “novel crisis” of the 1920s – possible paths for a genre

Carlos Eduardo Brefore Pinheiro<sup>1</sup>

**Resumo:** Se na década de 20 do século passado o gênero romance vivenciou uma crise que levou um grupo de escritores europeus a repensarem essa forma narrativa, dando origem ao “romance de ideias”, aqui no Brasil Oswald de Andrade realizará experimentações formais no mesmo gênero, tendo em *Serafim Ponte Grande* sua obra mais vanguardista. O propósito deste trabalho é verificar, a partir de uma leitura comparatista, as soluções formais empregadas, nos anos 20, com relação à construção do romance.

**Palavras-Chave:** *Serafim Ponte Grande*, Oswald de Andrade, romance moderno, romance de ideias, crise do romance

**Abstract:** It is a known fact that in the 20s of the last century the novel experienced a crisis that led a group of European writers to rethink this narrative form, giving rise to the “novel of ideas”. In Brazil Oswald de Andrade carried out formal experiments in the same genre, having in *Serafim Ponte Grande* his most avant-garde work. The purpose of this work is to verify, from a comparative reading, the formal solutions used, in the 20s, in relation to the construction of the novel.

**Keywords:** *Serafim Ponte Grande*, Oswald de Andrade, modern novel, novel of ideas, novel crisis

**Introdução: um gênero em crise**

Em seu ensaio “Literatura comparada, intertexto e antropofagia”, a professora Leyla Perrone-Moisés, trilhando um caminho de perspectivas teórico-analíticas dentro da vertente dos estudos comparatistas em literatura assim se manifesta: “A literatura nasce da literatura; cada nova obra é uma continuação, das anteriores, dos gêneros e dos temas já existentes. Escrever é dialogar com a literatura anterior e com a contemporânea.” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 94) Esse diálogo aberto pelo artista entre

---

<sup>1</sup> Mestre em Teoria da Literatura pela UNESP – São José do Rio Preto. Doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada pela USP. Desenvolveu pesquisa em nível de pós-doutorado sobre a obra de Clarice Lispector junto ao Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP. Membro da Academia Araçatubense de Letras. Professor de Literatura.

a tradição e o novo, confrontando fatos, gerando confluências e coincidências de temas e soluções formais, mantém uma rede de laços e imbricamentos entre o passado e o presente, entre o cânone e o contemporâneo, que ora funcionam como uma continuidade, ora como uma ruptura com aquilo que já foi escrito, avivando, no artista, a vontade de ultrapassar fronteiras estéticas e fazer do objeto literário algo inusitado, surpreendente, capaz de romper com o “horizonte de expectativa” dos leitores.

Lançar um olhar sobre a produção do gênero romance nos anos 20 do século passado e verificar, em meio à crise que se instaurou sobre essa forma literária, que possíveis saídas encontraram os escritores da época, do lado de lá do Atlântico, bem como do lado de cá, em terras “caraíbas”, poderá fornecer um material interessante para leituras críticas de viés comparatista, com vistas a perseguir significações entranhadas na tessitura narrativa dessas obras e como o diálogo entre elas está calcado em um contexto histórico, social e estético que permite tais apontamentos.

### **O “romance da crise”**

Em entrevista à UNIVESP TV, no programa *Literatura Fundamental*, analisando o romance *Contraponto*, de Aldous Huxley, o professor Jorge de Almeida, do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP, assim se expressa sobre o contexto histórico daquele início de século:

No início do século XX havia a perspectiva de que a tecnologia, a ciência e as grandes revoluções da época haviam preparado caminho para um século glorioso – um século de paz, de desenvolvimento. E de repente nós temos a catástrofe da Primeira Guerra Mundial. Uma catástrofe na qual a tecnologia e a ciência geraram uma mortandade absurda. E também na qual a cultura tradicional da elite inglesa e dos impérios europeus contribuiu para jogar esses jovens todos nas trincheiras, num campo de horror e morte. (ALMEIDA, 2015)

A chamada “crise do romance”, que se abateu sobre os escritores da década posterior à Primeira Grande Guerra, é marcada justamente por esse choque militar, político e social que gerou um profundo repensar da arte da narrativa. Parecia

impossível aos romancistas continuar escrevendo romances quando a ideia básica do gênero, isto é, contar a trajetória, a ação de um indivíduo no mundo, que vinha sendo utilizada desde o século XVII, entrou em colapso. Diante desse cenário, surge o “romance da crise”, denominado pela crítica de “romance de ideias” – se a perspectiva da forma romance de apresentar a trajetória de um indivíduo que entra em embate com o universo capitalista do qual faz parte e com o qual travará uma luta que o levará à vitória ou à derrota desmoronou com a ilusão de um século de glórias, avanços e conquistas, resta aos personagens romanescos conversar, manifestar suas visões de mundo, seus dilemas existenciais, suas crenças e convicções, enfim, seus pontos de vista frente à realidade moderna.

Não ao acaso, uma das obras mais representativas do momento é *Contraponto*, de Aldous Huxley, publicada em 1928, que, desde o seu título, já anuncia a nova perspectiva de construção da narrativa – a técnica do “contraponto”, que vem de empréstimo do terreno da música, cujo princípio básico é o de que não deve haver apenas uma voz dominante, mas um emaranhado de vozes, as quais devem se sobrepor, respeitando as leis da harmonia, com cada uma delas sentindo-se acompanhada pelas demais. Temos, assim, obras em que a ação é relegada a um segundo plano, deixando o centro de cena para longos diálogos cujo embate verbal advindo de opiniões divergentes e, em certos momentos, até mesmo antagônicas, leva os leitores a profundas reflexões sobre a condição do homem moderno dentro de uma sociedade sobre a qual paira uma atmosfera de tragédia social e que, na década seguinte, ainda seria assolada por uma Segunda Guerra Mundial.

Além do romance de Huxley, são representativas do momento obras como *Os moedeiros falsos*, de André Gide; *Rumo ao farol* e *As ondas*, de Virgínia Woolf; *A montanha mágica*, de Thomas Mann; *A consciência de Zeno*, de Ítalo Svevo; o *Ulisses*, de James Joyce; e *Também o cisne morre*, outra obra de Huxley. Seja numa Londres marcada por uma divisão de classes solidificada, que leva ao pedantismo de uma elite abastada e ao ressentimento de uma classe trabalhadora, bem como a focos de rebeldia e anarquia, como nos é apresentado por Huxley; ou em um sanatório nos alpes suíços, em que o fantasma da morte ronda os personagens a cada instante, com longos debates sobre religião, cultura e sociedade travados pelo italiano Settembrini e pelo jesuíta judeu Naphta, presenciados por Hans Castorp, antes da corporificação final da morte, nas últimas páginas de Thomas Mann, quando se inicia a Primeira Grande Guerra; ou ainda nas andanças de dois homens – Stephen Dedalus e Leopold Bloom – por Dublin,

ao longo do dia 16 de junho de 1904, os quais se deparam com uma galeria de personagens que discutem sobre política, religião, arte, bem como sobre efemeridades, na criação de Joyce; o fato é que aquele contexto histórico, político e social do pós-guerra levou cada uma dessas obras àquilo que Tinianov aponta, e que será um conceito de extrema importância dentro dos estudos comparatistas, como “convergência” – isto é, os temas e soluções formais em sintonia, numa confluência que torna esses romances passíveis de significações similares (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 95). A “crise do romance” produziu uma nova modalidade do gênero – o “romance da crise”.

### **Um “problema literário” brasileiro**

Se do lado de lá do Atlântico a década de 20 produziu essa categoria de romances, do lado de cá a experiência foi outra, ainda que também marcada por uma profunda reflexão com vistas a repensar o gênero em suas formas canônicas e por uma extensa pesquisa estética que alicerçava e direcionava a produção romanesca. Dos nossos escritores que estavam lançando suas obras naquele momento, alguns estreates, outros já com uma produção considerável, talvez aquele que mais desconstruiu o gênero romance em suas bases e alargou fronteiras, rompendo os limites alcançados até então, seja Oswald de Andrade. Sobre os romances do escritor modernista, o crítico literário Antônio Candido é categórico: “Oswald de Andrade é um problema literário” – frase de abertura de seu ensaio “Estouro e libertação” (CANDIDO, 2004, p. 9). Nada mais assustador para se declarar a leitores iniciantes, que ainda não se aventuraram na leitura da obra oswaldiana; porém nada mais instigante para aguçar o espírito do leitor crítico com vistas a ler, analisar e decifrar o “problema” Oswald.

Poeta, romancista, teatrólogo, ensaísta, idealizador da Semana de Arte Moderna, polemista nato, Oswald de Andrade viveu seu momento de esplendor literário entre a Semana de 22 e a produção da *Revista de Antropofagia* (último grande acontecimento daquela geração), para depois cair num ostracismo e num esquecimento que o acompanharam até sua morte, em 1954. Redescoberto pela geração da Poesia Concreta nos anos 60 e por José Celso Martinez, que levou para os palcos o até então inédito *Rei da vela*, Oswald, nas últimas décadas, vem ganhando espaço junto à academia e à crítica literária, sendo uma das figuras mais discutidas em função das comemorações do Centenário da Semana de Arte Moderna. Interessa aqui, nessas reflexões sobre as

possíveis trilhas que o gênero romance empreendeu ao longo dos anos 20, lançar um olhar sobre a obra *Serafim Ponte Grande* e verificar as inovações estéticas e desconstruções formais alcançadas ali pelo autor.

Segundo a professora Maria Augusta Fonseca, do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP, em seu livro *Por que ler Oswald de Andrade*, *Serafim Ponte Grande* é a obra de construção mais radical desse escritor (FONSECA, 2008, p. 127). Um sentido de ruptura do sistema vigente e, como saída, o empreendimento de uma revolução americana (ou Caraíba) condicionam a elaboração desse texto. Dentro da trajetória de Oswald como romancista, é possível dividirmos sua produção em três fases: uma primeira que abarca a *Trilogia do exílio* (conjunto formado por *Os condenados*, *A estrela de absinto* e *A escada de Jacó*), ainda fortemente marcada por um catolicismo com raízes na tradição religiosa da família Andrade e que acompanhará o escritor Oswald, ora como motivo de exaltação e solução narrativa, ora como alvo de contestação e subversão de crenças e valores herdados; na segunda fase, em que aparecem *Memórias sentimentais de João Miramar* e *Serafim Ponte Grande*, temos de fato um escritor que incorporou o espírito e os postulados do Modernismo de 22 em sua atmosfera de destruição do cânone e da elaboração de algo verdadeiramente novo – obras com uma linguagem mais incisiva, centradas na sátira social e, ainda de acordo com Antônio Candido, na “despretensão da atitude literária, que não se preocupa em embelezar a vida” (CANDIDO, 2004, p. 13); fecham o ciclo dos romances oswaldianos, em sua terceira fase, os dois tomos de *Marco zero* (*A revolução melancólica* e *Chão*) – ante as ruínas dos alicerces católicos frente à ruptura e anarquia da segunda fase, surge, por fim, uma síntese de viés socialista.

### ***Serafim Ponte Grande*: um “romance-invenção”**

Idealizador do “Manifesto Antropófago”, com postulados tais quais: “Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago.” e “Contra todos os importadores de consciência enlatada.” (ANDRADE, 2011, p. 67-74), a antropofagia oswaldiana coincide, em muitos pontos, com o conceito de “intertextualidade”, cunhado por Júlia Kristeva, e que pode ser de extrema valia para uma análise formal de *Serafim Ponte Grande*, trazendo também para essa leitura analítica do romance dois outros conceitos ligados à ideia de intertexto – a paródia e a apropriação. Se Bakhtin (SANT’ANNA, 2001, p. 14) formula que a paródia é uma intenção que se opõe

diretamente à original (pelo étimo, uma ode que perverte o sentido de outra ode), o conceito de apropriação (SANT'ANNA, 2001, p. 35) vincula-se às experiências de vanguarda do Dadaísmo, identificando-se com a colagem – uma reunião de materiais diversos para a confecção do objeto artístico. Somemos a isso o conceito de pastiche, próximo ao de apropriação e inerente ao estilo oswaldiano, com sua imitação aberta de estilos outros, que será marca constante na narrativa de *Serafim Ponte Grande*.

A obra, ou melhor, o livro, antes de iniciar a narrativa, abre com uma nota autoral/editorial: “Direito de ser traduzido, reproduzido e deformado em todas as línguas – S. Paulo – 1933” (ANDRADE, 2007, p. 54). Para além de questões pertinentes aos direitos autorais, a nota, maliciosa e enigmática, aponta já para um sentido de negatividade inerente à elaboração da obra, ao afirmar que a mesma pode ser “deformada” em todas as línguas. Destruir a forma. Desconstruir. Ainda que se tratando de um gênero que, de acordo com Bakhtin, está “evoluindo no meio de gêneros já formados” (BAKHTIN, 2002, p. 398), Oswald nos levará para uma experiência radical – talvez uma das mais extremas no terreno da literatura brasileira –, no trilhar de um caminho que abriu já as portas para o estilhaçamento do signo literário, no século XVIII, em *Tristram Shandy*, de Laurence Sterne, com suas páginas em branco, sua subtração do signo linguístico pelo uso de sinais de pontuação, seus capítulos “arrancados” da obra, suas páginas monolíticas tingidas em preto, e que chegará ao extremo da destruição do conceito de narrativa alguns anos depois do romance oswaldiano, com o *Finnegans Wake*, de James Joyce, publicado em 1939.

Esse “romance-invenção” (CAMPOS, 2007, p. 13) de Oswald de Andrade, ainda que lançado apenas em 1933, foi escrito ao longo dos anos 20 e encerrado, de acordo com o próprio autor, em prefácio à obra, em 1928: “Publico-o em texto integral, terminado em 1928. Necrológio da burguesia. Epitáfio do que fui.” (ANDRADE, 2007, p. 57) Aqui o sentido de uma crítica social, que marca a produção oswaldiana do período, aparece de forma explícita – a burguesia enquanto uma classe que se autodestrói em sua avidez por dinheiro e poder terá seu retrato pintado nessa narrativa, espécie de “necrológio” de uma elite paulistana conservadora, atrasada e inculta, da qual o autor não esconde que faz parte, sendo o texto também um “epitáfio” de seu criador, espécie de testamento-síntese das verdades que se quer vomitar contra uma sociedade estagnada. Paira sobre essa perspectiva de criação estética do romance o apontamento de Lucien Goldman a respeito do gênero como “transposição para o plano literário da vida cotidiana da sociedade individualista nascida da produção para o mercado.”

(GOLDMAN, 1990, p. 16) Palavras essas que ressoam ao término do livro, numa nota editorial calcada na paródia: “Este livro foi escrito em 1929 (era de Wall Street e Cristo) para trás.” (ANDRADE, 2007, p. 208) Subversão da colocação cronológica de elaboração do romance; alfinetada por meio da expressão tradicional no que tange a anos e eras (a.C. / d.C.), com Cristo ficando em segundo lugar, cedendo espaço para o símbolo do capitalismo dominante: Wall Street – era dos negócios, dos câmbios, dos lucros, da acumulação de bens, enfim, do *american way of life*, tão criticado por escritores da chamada Geração Perdida, que tem em F. Scott Fitzgerald e no seu *O Grande Gatsby* o retrato mais cruel do que havia por trás dos “loucos anos 20” e a rotina de uma elite marcada pelo jazz, por grandes festas e por muito álcool.

A obra de Oswald está dividida em onze capítulos ou, antes, fragmentos narrativos, cada um deles uma manifestação parodística de um gênero literário ou, mesmo, de um gênero discursivo. O capítulo um – RECITATIVO – rompe com as fronteiras entre os gêneros literários e inicia o romance com uma rubrica teatral na qual o protagonista é apresentado – primeiro choque para o leitor comum e que adentra o terreno minado de *Serafim* sem um repertório teórico e crítico que o auxilie no desvelar das muitas camadas de significação que formam o texto. No segundo capítulo, ALPENDRE, que retrata a infância do protagonista, a linguagem torna-se infantilizada, como que retirada de uma cartilha escolar. Já em FOLHETIM CONJUGAL a forma é a de um diário íntimo, em que a própria manifestação da confissão sentimental se encontra parodiada na linguagem antirromântica empregada pelo autor. O quarto capítulo, TESTAMENTO DE UM LEGALISTA DE FRAQUE, é construído como um texto jornalístico, uma notícia de interesse político, que, aqui, toca em outra manifestação de intertextualidade – a paráfrase.

O capítulo cinco, NO ELEMENTO SEDATIVO, reserva para os leitores um gênero inusitado que o incorporará – um “dicionário de bolso”, espécie de glossário dos personagens que fazem parte do romance, trazendo para a narrativa novamente um tom cômico – mais uma dentre as tantas paródias que a obra nos reserva:

José Ramos Góes Pinto Calçudo – Autor deste modesto baedecker anésico

João – Diversos.

Justiniano – Criado da Pensão do Galo, onde passei a residir.

Kohler – Sábio alemão e massagista. Meu vizinho de quarto.

Kathe – Baleia que amei uns tempos.

Seu Kuk – Alemão que fazia criação de gatos de raça. Faziam troça com o seu homônimo corporal. (ANDRADE, 2007, p. 114)

Em CÉREBRO, CORAÇÃO E PAVIO, sexto capítulo, Oswald resgata os folhetins de relatos de naufrágios, que remontam ao século XVI, aqui transpondo o eixo do sério e do edificante e desdobrando-se no cômico e no burlesco. O capítulo sete, O MERIDIANO DE GREENWICH, assume a feição aventuresca dos romances de “capa e espada”, aqui, de forma burlesca, com a alcunha de “capa e pistola” (duplo sentido de um personagem todo malícia e erotismo), com uma linguagem que vai do cerimonioso ao afetado. Em OS ESPLENDORES DO ORIENTE, podemos perceber uma ligação mais estreita com *Memórias sentimentais de João Miramar* por meio de um estilo descritivo, de volteios cubistas.

O nono capítulo, FIM DE SERAFIM, embora não seja o fim do livro, traz à cena outro gênero literário – iniciamos o fragmento com um poema, que será seguido por um discurso de Serafim aos que virão após si. O décimo capítulo, ERRATA, espécie de mensagem póstuma, transita entre o elemento grave e o elemento cômico: “Os mortos governam os vivos. FRASE FEITA” (ANDRADE, 2007, p. 197) – até o jargão popular ascende aqui ao patamar de objeto estético. Por fim, o último capítulo, OS ANTROPÓFAGOS, traz de volta à cena um personagem que havia sido “expulso” do romance desde o capítulo seis – Pinto Calçudo, espécie de coprotagonista em determinado momento da narrativa e que, junto a Serafim Ponte Grande, nesse misto entre seriedade e riso, remetem ao famoso par Dom Quixote e Sancho Pança – que vieram a público nos inícios da produção romanesca, no século XVII. Seria o nosso Serafim uma paródia (ainda que degradada ao máximo) da criação de Cervantes?

### **Conclusão: trilhas possíveis**

Se Bakhtin afirma que o romance é “um abaixamento do objeto de representação artística ao nível de uma realidade atual, inacabada e fluida” (BAKHTIN, 2002, p. 427), a organização formal de *Serafim Ponte Grande*, marcada pela paródia e pelo pastiche, parece refletir essa mesma perspectiva de algo inacabado e fluido, abarcando em si o princípio da “apropriação” como fundamento para a estruturação do livro em seus capítulos/fragmentos que, juntos, formam um mosaico de possibilidades discursivas, de

diálogos com outros gêneros literários, com outras manifestações textuais e com outras tradições. Os princípios da antropofagia oswaldiana de deglutição, assimilação e rejeição emolduram uma obra em que o protagonista, cujo nome vem dos seres bíblicos que estão próximos da divindade suprema, nada tem de angelical – é, ao contrário, debochado, volúvel, espertalhão, oportunista, malicioso e aventureiro. Em sua apropriação de gêneros e estilos, o texto se abre para o leitor como um espetáculo circense, em que o cômico subjuga a todo momento o sério, em que a farsa e a sátira contaminam uma narrativa que questiona as fronteiras entre o épico, o lírico e o dramático.

Se para a cultura europeia dos anos 20 a forma romance se consolidou a partir de um modelo oriundo de uma problemática histórica e social recente – a Guerra, que destruiu sonhos e ilusões e que fez os artistas do período questionarem qual seria a função da arte e, mais precisamente, do gênero romance a partir de então, legando para posteridade o “romance de ideias”; do lado de cá do oceano, em terras caraíbas, surge um escritor de vanguarda, que trilhou um caminho próprio dentro da elaboração da forma narrativa mais popular da modernidade, que colocou seu nome ao lado de outros grandes vultos da literatura, como Sterne e Joyce, os quais experimentaram inovações das mais radicais já vistas pela crítica literária. O “estranhamento” postulado por Victor Chklóvski ganha em *Serafim Ponte Grande* novos patamares. Livro híbrido, feito de pedaços ou “amostras” de vários livros possíveis, como afirma Haroldo de Campos (CAMPOS, 2007, p. 17-18), esse romance de Oswald de Andrade parece contestar não apenas a forma narrativa, mas o próprio objeto livro enquanto tal, estilhaçando um código literário consolidado pela tradição. Se o gênero romance, surgido no século XVII, entra em crise na segunda década do século XX, os caminhos trilhados pelo nosso escritor e por um conjunto de escritores europeus do período apontam para soluções muito singulares, cada uma e todas elas deixando claro que o romance, esse filho da escrita e de uma sociedade capitalista, está constantemente se renovando, se autoquestionando e alargando suas fronteiras.

## Referências

- ALMEIDA, Jorge de. *Literatura Fundamental*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PrrvFKpzJdY>. Acesso em: 5 mai. 2022.
- ANDRADE, Oswald de. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 2007.

\_\_\_\_\_. *Serafim Ponte Grande*. São Paulo: Globo, 2007.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética*. São Paulo: HUCITEC, 2002.

CAMPOS, Haroldo de. “Serafim: um grande não-livro”. In: ANDRADE, Oswald de. *Serafim Ponte Grande*. São Paulo: Globo, 2007.

CANDIDO, Antônio. “Estouro e libertação”. In. *Brigada ligeira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.

FONSECA, Maria Augusta. *Por que ler Oswald de Andrade*. São Paulo: Globo, 2008.

GOLDMAN, Lucien. *A sociologia do romance*. São Paulo: Paz e Terra, 1990.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. “Literatura comparada, intertexto e antropofagia”. In. *Flores da escrivantina*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SANT’ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase e cia*. São Paulo: Ática, 2001.