

QUI NON C'E MINGA MORALE

Benedito ANTUNES*

Em carta dirigida a Antonio Candido após a leitura da sua "Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade", Rudá de Andrade afirma que a melhor linha de seu pai como escritor era de fato a do "par" *Miramar/Serafim*. "Mas - acrescenta ele - as circunstâncias colocavam essa linha em segundo plano. Eram poucos os estímulos" (7, p. 91). Tanto isto era verdade que, ao publicar *Serafim Fonte Grande*, em 1.933, Oswald de Andrade sente-se constrangido a acrescentar-lhe um prefácio arrasador, que funciona como uma espécie de autopunição. Por força das circunstâncias históricas e da sua personalidade atenta a tudo o que acontecia ao seu redor, o escritor vivia àquela época a fase mais engajada da sua produção literária. Daí a necessidade de justificar a publicação do livro escrito alguns anos antes como "necrológio da burguesia", "epitáfio do que fui" (1, p. 39).

De certa forma, as circunstâncias que levaram Oswald de Andrade a mudar de linha na década de 30 têm determinado até recentemente o ponto de vista de parte da crítica que se ocupou de sua obra. É fácil encontrar avaliações que lhe cobram, às vezes de maneira injusta, uma produção ideologicamente mais equilibrada. Neste sentido, é provável que estejamos vivendo um momento propício à reavaliação de Oswald de Andrade. (Não se quer com isto dizer que sua

* Departamento de Literatura - Faculdade de Ciências e Letras - UNESP - Campus de Assis.

obra não tenha sido ainda devidamente avaliada; está-se pensando apenas na possibilidade de eliminação de alguns preconceitos que se impunham mesmo a análises abalizadas.) A crise de ordem econômica e ideológica por que passamos atualmente torna mais fácil enxergar, sem o ranço de determinadas cobranças, a riqueza de perspectivas oferecida pela produção literária de Oswald de Andrade. Pode-se dizer que as condições atuais são plenamente favoráveis a alguém que como ele transitou por várias posições ideológicas, políticas e estéticas, sem nunca perder o ânimo de lutar por aquilo que julgava fundamental: a libertação do homem. Sendo assim, é provável que sua obra possa agora ser mais facilmente lida sob a ótica de uma autêntica contribuição ao pensamento nacional. E é dessa perspectiva que se vai procurar abordar aqui o livro *Serafim Ponte Grande*.

Antonio Candido, ao tratar do romance latino-americano e dos inovadores brasileiros, no VII Congresso da Associação Internacional de Literatura Comparada, considera que *Serafim Ponte Grande* e *Memórias sentimentais de João Miramar*, de Oswald de Andrade, *Macunaíma* e *Amar, verbo intransitivo*, de Mário de Andrade, e toda a obra de Machado de Assis desenvolvem uma experiência que tem contribuído para a renovação da literatura latino-americana, literatura esta "que adquiriu direito à fantasia sem perder o sentido do engajamento que ela tinha desenvolvido com o realismo social" (8, p. 291). Isto porque o realismo que predominou na literatura latino-americana até há pouco tempo correspondia a "um certo momento da tomada de consciência nacional e de afirmação social". Ao mesmo tempo, porém, esse realismo constituía um elemento de empréstimo cultural europeu" (8, p. 289), em

vista do que podia acabar traíndo a própria realidade à qual pretendia ser fiel. Aqui Antonio Candido dá como exemplo desse risco a espécie de romance *documentário*, que tende a fornecer o fato bruto, o pitoresco, o típico, como se as manifestações literárias da América Latina devessem permanecer ao nível da constatação, como "uma espécie de equivalente de exportação de produtos tropicais" (8, p. 289). Para romper com esta situação "importa sobretudo encontrar novos meios, a fim de poder sugerir por seu intermédio visões novas do homem" (8, p.290). É nesse contexto que o surgimento da livre fantasia na literatura latino-americana "corresponde a um amadurecimento de consciência, que permite situar as inovações no centro da própria vida literária" (8, p. 290).

Cada um a sua maneira, tanto *Serafim* como *Macunaíma* rompem com a tradição realista da narrativa romanesca ao tematizar a nossa condição de país colonizado que apresenta peculiaridades e anseios que não se identificam com os europeus. Isto foi possível graças à perspectiva primitivista assumida em ambos os livros. De acordo com a proposta cultural do Modernismo, de que Mário e Oswald foram os principais idealizadores, a nossa independência social e cultural passava pela solução dinâmica da oposição entre "o arcabouço intelectual de origem européia (...) e o amálgama de culturas primitivas como a do índio e a do escravo negro", para usarmos aqui a equação de Benedito Nunes para a poesia Pau-Brasil (13, p. xxi). Em *Macunaíma* é visível o projeto de Mário de Andrade de construir a maturidade nacional. Por meio de "um arranjo da cultura popular, folclórica e tradicional do Brasil", Mário tencionava propor uma civilização nos moldes das "civilizações solares" (4, p.a. 33). É

essa proposta que sustenta um dos conflitos do livro: a vingança de Vei. Tendo prometido uma de suas filhas a Macunaíma, Vei, a Sol, vinga-se do herói quando este recusa o casamento solar e prefere a varina portuguesa, isto é, não resiste aos encantos europeus. De qualquer maneira, ao morrer, Macunaíma vai para o campo vasto do céu, para a tradição, como a propor a busca do projeto de futuro para o Brasil no passado, no campo da tradição.

Em *Serafim Ponte Grande*, a perspectiva primitivista não é tão evidente, mas é ela que vai determinar o percurso e as atitudes do personagem ao longo do livro. Antonio Candido já considerara com muita propriedade *Serafim* um *Macunaíma* urbano (7, p. 45). Algum tempo mais tarde justificou sua avaliação ponderando que "há nele uma espécie de transposição do primitivismo antropofágico para a escala da cultura burguesa" (7, p. 84). No livro, o primitivismo é manipulado "pelo tratamento do homem urbano brasileiro como uma espécie de primitivo na era técnica, que afinal se dissolve no mito" (7, p. 85).

Embora apresente diversas vozes (narração em primeira e terceira pessoa, narração por meio de cenas teatrais etc.), *Serafim Ponte Grande* configura-se como um livro de memórias do personagem central, em que se conta a sua vida desde a infância e formação em São Paulo até à morte e à viagem mítica no navio *El Durasno*. Serafim é apresentado inicialmente em idade escolar e adolescência. Destaca-se nessa fase a situação de descobertas que vive, a começar dos primeiros contatos com o sexo, que vai determinar boa parte dos acontecimentos de sua vida. Após casar-se na polícia, vive a rotina familiar até o aparecimento da bailarina Dorotéia, que como um terremoto desestabiliza de vez a sua já insuportável

vida conjugal. Em seguida, sob a forma de um franco-atirador, atua na Revolução de 24, partindo depois em viagem para a Europa e Oriente. Percorre diversos lugares, passando por uma série de experiências, sempre acompanhadas de uma aventura amorosa ou sexual. Por fim, retorna ao Brasil e, depois de morto, inspira a seu secretário Pinto Calçudo a realização da viagem libertária.

A narrativa pode ser dividida em três momentos: 1) a formação de Serafim em São Paulo, em que passa de uma aparente normalidade a tensões cada vez maiores até culminar com a revolta contra a ordem familiar e social; 2) suas viagens; 3) seu retorno ao Brasil, que ocorre num terreno mítico e fantástico. De um momento para o outro, observa-se um crescente afastar-se do mundo verossímil em direção ao fantástico, ao mesmo tempo em que se processa uma ruptura com a ordem estabelecida. Enquanto no primeiro momento os valores sociais e morais constituem um entrave à realização de certos desejos de Serafim, assim que ele rompe com a família, com o trabalho e com a ordem social, aproveitando-se da confusão reinante na cidade, sua liberdade de ação aumenta e a própria lógica de suas atitudes parece sofrer um processo de suspensão, como se verifica em *Testamento de um legalista de fraque*:

Hoje posso cantar alto a Viúva Alegre em minha casa, tirar meleca do nariz, peidar alto! Posso livremente fazer tudo que quero contra a moralidade e a decência. Não tenho mais satisfações a dar nem ao Carlindoga nem à Lalá, diretores dos rendez-vous de consciências, onde puxei a carroça dos meus deveres matrimoniais e políticos, durante vinte e dois anos solares! (1, p.75)

Mais adiante:

Coloco o meu canhão sobre a lata vazia de um arranha-céu. Vou revelar a meus olhos a chapa fotográfica de São Paulo, branca ao sol primaveril. (1, p. 77)

E depois, em "Noticiário":

Serafim Ponte Grande conseguira movimentar o seu canhão. A direção das granadas que tinham vasado como um olho a residência repleta do Carlindoga, indicava como ponto de eclosão dos tiros, qualquer dos enormes dados da cidade. O canhão havia agido de altura. Essa circunstância intrigou excessivamente o Gabinete de Queixas e Reclamações. Chegou-se a meditar que o artilheiro misterioso houvesse visado das pregas e precipícios do Jaraguá. (1, p. 79)

Em *Fim de Serafim*, após ter ensaiado dois tiros simbólicos "contra o quartel central de polícia romântica de sua terra" e de ter ameaçado "a imprensa colonial e o Serviço Sanitário", o personagem é morto por uma imprecisão que se torna concreta:

Uma tempestade se debruça sobre a cidade imprevista. Ele arranca de um pára-raios e coloca-o na cabeça invicto...

Uma nuvem carregada de eletricidade positiva esbarra sem querer numa nuvem cheia de eletricidade negativa.

Ambas dizem:

- Raios que te partam!
Faz-se um escuro de
Mártir do Calvário. (1, p. 150)

Bem, daqui à viagem mítica narrada em *Os antropófagos* é um passo.

Após estas observações sobre o enredo, caberia chamar a atenção para dois aspectos relacionados ao personagem central: a sua caracterização e a sua atitude sobretudo durante a viagem intercontinental. No tocante à caracterização, um primeiro detalhe que deve ser notado é a insistência na procedência de Serafim. Desde as epígrafes - "Passarinho avuô/Foi-s'imbora" (1, p. 45); "Mundo não tem portera" (1, p. 85) - ao nome do transatlântico "Rompe-nuve" (1, p. 85), fica clara a intenção caipirizante na composição do personagem, como a sugerir a sua condição de elemento oposto ao mundo europeu que vai percorrer. Esta condição é explicitada no capítulo *Cérebro, coração e pavião*, mais precisamente no fragmento "Serafim no Pretório". No "Pretório", ou "Bordel de Têmis", ao qual é intimado a comparecer para "dar uma prosa a respeito do cachorrinho Pompeque", que havia sido atropelado e morto por um "auto fatídico", Serafim diz ao magistrado:

- Eu não sou de França, Excelência! Venho, através de algumas caldeações, procurando refinar o tronco deixado numa praia brasileira por uma caravela da descoberta. Tronco que se emaranhou de lianas morenas... (1, p. 113)

O diálogo prossegue até que Serafim seja ironicamente caracterizado como originário "dos sertões de Pau-a-Pique", e sua cidade São Paulo - seja chamada de "a Chicago da

América do Sul", o que não impede que ele aparente ao magistrado uma nobre procedência:

- (...) Guarde para desespero de sua modéstia esta pequena verdade: o meu amigo vem de Florença. E sabe de que Florença? Da dos Médici! (1,p. 114)

A passagem sugere, no mínimo, que Serafim, apesar da sua origem, não se apresenta como colonizado na Europa. Cria-se aqui uma espécie de inversão de valores culturais entre Brasil e Europa. Frente ao colonizador, seremos sempre inferiores, mas Serafim, na condição de personagem constituído a partir da integração das culturas civilizada e primitiva, apresenta-se superior na Europa. E graças a esse recurso é que pode assimilar a cultura europeia sem criar relação de dependência. E o "tronco deixado numa praia brasileira por uma caravela da descoberta" que, após ter-se emaranhado de "lianas morenas", retorna às "terras do Setentrião" para refinar a sua condição.

Desde o início de suas peripécias, Serafim mantém uma atitude de irreverência, procurando negar a ordem estabelecida a partir de uma perspectiva descomprometida com o mundo burguês. Um aspecto dessa irreverência particularmente interessante de ser acompanhado é o seu posicionamento contra a mora. Parece evidente que a sexualidade é eleita aqui como a pedra de escândalo para a atitude satírica do personagem no tocante a esse aspecto. A vertente sexual não é evidentemente a única do livro, mas sem dúvida condiciona todas as demais por aquilo que comporta de passional, incontrolado, instintivo. Sem falar que ela permite um constante rebaixamento de símbolos e

comportamentos da sociedade contestada, por meio da agressão ao decoro e à contenção. De acordo com Northop Frye, "as convenções sociais fazem com que as pessoas mostrem uma boa aparência, a qual, para ser mantida, exige que se separe a dignidade de certos senhores ou a beleza de certas mulheres das imagens de excreção, de cópula ou de outras igualmente embaraçantes situações" (11, p. 314). Como a própria etimologia da palavra indica, obsceno refere-se às partes baixas do corpo, aos órgãos genitais e de excreção. Daí a idéia de rebaixamento*. Normalmente ligadas ao grotesco, as obscenidades cumprem em Rabelais, por exemplo, a função de rebaixar o que é sublime, alto, bem como a de elevar aquilo que é baixo. De modo semelhante, no realismo grotesco, "todas as coisas sagradas e altas são reinterpretadas sobre o plano do 'baixo' material e corpóreo, ou colocadas em correlação e misturadas às imagens deste 'baixo'" (3, p. 407). Relacionadas com esse "baixo" estão as expressões injuriosas, as blasfêmias (3, p. 387). Estas inversões, a hierarquia "ao contrário", o mundo às avessas representam em Rabelais uma espécie de morte-renovação: "o rebaixamento e a destruição ligados à ressurreição e à renovação, a morte daquilo que é velho ligada ao nascimento daquilo que é novo" (3, p. 255). Corresponde, enfim, à liberação da sociedade medieval para abrir caminho à nova sociedade renascentista.

O caráter de destruição e renovação está presente na sátira antropofágica de Oswald de Andrade. Todas as inversões, rebaixamentos e atitudes dessacralizadoras, resultantes da mobilidade constante do

* Já Freud destacara a relação existente entre a posição dos órgãos genitais - *inter urinas et faeces* - e os instintos, lembrando que, em vista da proximidade desses órgãos em relação aos de excreção, pode-se dizer que "a anatomia é o destino" (10, p. 172).

personagem, revestida de um salutar descompromisso perante aos valores instituídos, implicam um processo de liberação que conduz para o espaço utópico do *El Durasno*.

Segundo indicações de Haroldo de Campos, em virtude da relativização da seqüência temporal que se observa em vários segmentos do romance, toda a viagem de Serafim Ponte Grande, desde a sua partida de São Paulo até o retorno ao Brasil, pode ser vista como flash-back. Em *Testamento de um legalista de fraque*, há um "ensaio de apreciação nirvanista pelo Sr. Serafim Ponte-Grande-novo-rico", em que se fala de "um estrangeiro saudoso" que regressa à pátria. Em seguida, no "Cômputo", "Serafim como um diamante no dedo da cidade trepa no canhão que colocou graças aos acontecimentos sobre a oscilante banana do arranha-céu onde inutilmente se apresenta candidato a edil" (1, p. 81). Logo depois o personagem já aparece no Rio de Janeiro, iniciando o percurso que o levará à Europa e Oriente. Após o seu retorno ao Brasil, no *Fim de Serafim*, temos praticamente a continuação de "Cômputo": "Acorado sobre o seu canhão, ensaia dois tiros contra o quartel central de polícia romântica de sua terra" (1,p.150). A intercalação da parte mais desenvolvida do romance - a viagem intercontinental entre a primeira e a segunda cena de Serafim no arranha-céu, para além da "dimensão de perpetuidade temporal e de obiquidade" (6, p.22) do herói, sugere-nos que toda a seqüência da viagem pode ser lida como um retrospecto de algo já acontecido, ou simplesmente como imaginação ou veleidades libertárias.

Nas três fases da que narrativa que estabelecemos páginas atrás, esse percurso intercontinental de Serafim se situaria na do

meio, entre a situação opressiva e a liberação final. Corresponderia justamente à "terapêutica" antropofágica de que fala Benedito Nunes (*). Aqui a atuação de Serafim assumiria uma função mítica que permitiria empreender a terapêutica da sociedade atual, ou seja, a realização da "catarse dos instintos", que nos livraria da "instância censora do Superego paternalista", para nos proporcionar, numa projeção utópica de suas possibilidades, a livre comunhão de todos (B. Nunes). E o símbolo sob o qual se realiza essa passagem é o canhão, que em sua ambigüidade de sentido transita da função bélica à função fálica como se se tratasse de dois pólos de uma mesma reação. Essa ambigüidade combina integralmente com o personagem, cuja rebelião é marcadamente moral, devido ao insistente apelo à irreverência sexual. Aliás, para se perceber isto não é preciso percorrer todas as etapas da evolução do personagem. São suficientes algumas indicações.

Assumida a postura de rebelde, Serafim comparece na Revolução de 24, cujos eventos são narrados em *Testamento de um legalista de fraque*. Toda esta parte pode ser

* B. Nunes identifica na antropofagia de Oswald de Andrade um caráter *metafórico*, um *diagnóstico* e um *terapêutico*. Como *metáfora*, é inspirada na cerimônia guerreira da imolação pelos tupis do inimigo valente apresado em combate englobando tudo quanto deveríamos repudiar, assimilar e superar para a conquista de nossa autonomia intelectual". Como *diagnóstico*, trata da sociedade brasileira, "traumatizada pela repressão colonizadora que lhe condicionou o crescimento". Como *terapêutica*, constitui "reação violenta e sistemática contra os mecanismos sociais e políticos, os hábitos intelectuais, as manifestações literárias e artísticas, que, até a primeira década do século XX, fizeram do trauma repressivo, de que a catequese constituiria a causa exemplar, uma instância censora, um Superego coletivo. Neste combate, sob a forma de ataque verbal, pela sátira ou pela crítica, a *terapêutica* empregaria o mesmo instinto antropofágico outrora recalçado, então liberado numa catarse imaginária do espírito nacional" (12,p.xxv-1).

lida em chave paródica. A começar do título, já que não se faz aqui propriamente um testamento, mas sim um relato do modo particular como Serafim participa dos conflitos que envolvem a cidade. Etimologicamente, *testamento* vem de *testis*, que significa testículo. É, pois nesse *testamento* que Serafim relata ter atingido o seu chefe Carlindoga, "o tirano palpável", "com um certo tiro de canhão no rabo", além de ter alvejado o próprio filho, símbolo da opressão familiar, terminando, no "Intermezzo" - uma espécie de entrada para as aventuras intercontinentais -, com uma celebração da prática sexual: "Ora a fornicção é deleitável..." (São Tomás de Aquino). Os fatos aqui narrados, aliados à etimologia da palavra *testamento*, autorizam o leitor a evocar neste ponto uma prática difundida entre os antigos hebreus. Eles costumavam prestar seus juramentos colocando a mão sobre os testículos a quem jurava, como se pode verificar nos Gênesis (*). Embora Serafim não profira aí nenhum juramento com as mãos sobre os testículos, em gesto de fé, ele acaba compondo um quadro que guarda claras semelhanças com o costume hebreu, não obstante o seu tom cômico: o de alguém montado sobre um canhão de evidentes conotações fálicas, enquanto procura atingir alvos que simbolizam os pilares da cultura que se quer destruir. Trata-se de uma espécie

*"Abraão disse ao mais velho servo de sua casa, o gerente de todos os seus bens: "Coloca tua mão sob a minha coxa. Eu te faço jurar por Javé, o Deus do céu e o Deus da terra, que não tomarás para meu filho uma esposa entre as filhas dos Cananeus, no meio dos quais eu habito" (Livro XXIV). Quando se aproximou para Israel o tempo de sua morte, ele chamou seu filho José e lhe disse: Se eu tenho a tua afeição, coloca a mão sob a minha coxa, mostra-me benevolência e bondade: não me enterres no Egito!" (Livro XLVII), (13). Nas passagens transcritas, a palavra pênis está traduzida eufemisticamente por coxa, conforme advierte Robert Briffaut (5, p. 37).

de revolução que se dá basicamente em uma instância moral, pelas razões já examinadas anteriormente. Esta espécie de artilharia fálica encontra eco em outros momentos do livro. Em *O Meridiano de Greenwich*, por exemplo, uma cena de ciúme alcança um desfecho inusitado quando Dona Solanja fuzila Dorotéia (a do "Terremoto Doroteu") com a "arma" de Serafim:

Houve três estampidos na direção do feliz casal. Mas eles não tinham sido atingidos. Então, sem que ninguém a visse, a nobre dama passou rapidamente a mão nas calças do atarantado Serafim e tirando-lhe a pistola, sem hesitar, sapecou seis vezes azeitonas no coração da desgraçada Dorotéia... (1, p.132).

A cena de Serafim movimentando seu canhão no topo de um arranha-céu será projetada em outras seqüências, em que se procurará atingir elementos de indiscutível significado na cultura ocidental. Para efeito de ilustração, destacamos dois monumentos impiedosamente alvejados: o Arco do Triunfo e o Calvário. O primeiro fica sob a mira de Serafim no início de seu percurso no velho mundo; o segundo, no encerramento da sua peregrinação no mundo antigo. Após desembarcar em Paris, Serafim visita o monumento da Étoile, subindo seus 74 degraus:

Paris ajoelhou-se a seus pés coberto de lagartixas arborizadas. Ele, então, dirigiu-lhe este ora viva!

- Fornalha e pêssego! Domingo de semi-deusas! Egito dos Faraós! Roma de Garibaldi! Dás dobrado o que as outras capitais oferecem! Ao menos, dentro de tuas muralhas, se pode trepar sossegado! (1, p.103)

Ao mesmo tempo em que enaltece os

valores da capital da civilização ocidental, destacando inclusive a real liberdade de que ali se pode desfrutar, a enunciação, vazada em linguagem propositadamente chula, rebaixa sua grandiosidade a tons mais prosaicos e imediatistas. Na visita ao outro monumento, Serafim é acompanhado por um suspeito guia de batina:

Mas o guia assuncionista o fez subir de vela na mão os dezoito degraus do Calvário e por capelas e muralhas afundou com ele na escuridão monumental das cruzadas.
(...)

Serafim viu na sombra, sentado sob a defesa secular de uma parede, os olhos em brasa dum pederasta de barbas e batina. (1, p.141-2)

Neste caso, o marco da tradição cristã é focalizado, não pelo que possa representar em termos de valores inquestionáveis, mas em sua decadência nada venerável, que é acentuada pelas intenções escusas de seu guia.

Após esse "triunfo" dessacralizante, o personagem retorna ao Brasil preparado para o triunfo maior: fornicar as costas sexuais do Brasil, o mesmo Brasil do qual havia partido:

Fatigado
Das minhas viagens pela terra
De camelo e táxi
Te procuro
Caminho de casa
Nas estrelas
Costas atmosféricas
Para vos fornicar
Como um pai bigodudo de Portugal
Nos azuis do clima
Ao solem nostrum
Entre raios, tiros e jaboticabas.
(1, p.149)

Aqui é bom entender o tipo de sentimento ligado às costas que se verifica em *Serafim*. Veja-se a propósito, o final do capítulo *Folhinha conjugal*, em que, após os desencontros que culminam com a traição da esposa, Serafim encerra o seu diário com um enfático "enrabei Dona Lalá". Seu chefe, o Carlindoga, como já vimos, é morto "com um certo tiro de canhão no rabo". E finalmente são as costas brasileiras que ficam sob a mira de Serafim. Tem-se aqui a idéia, à maneira de Sade, de uma destruição para posterior renovação.

O retorno ao Brasil, tem em vista as conotações da ida à Europa e Médio Oriente, como uma espécie de percurso ao contrário, antipercurso, e as atitudes tomadas lá e aqui, assume a condição de uma verdadeira redescoberta do país. Depois de um quase desfazimento da orientação cultural que domina a sociedade brasileira, pela negação, na fonte, de seus principais sustentáculos históricos, Serafim retorna ao Brasil apto a conduzir a sua rebelião em um outro nível. Realiza-se então a utopia. "Pinto Calçado, com um galão na bunda tomou conta do bar e do leme. Estavam em pleno oceano, mas tratava-se de uma revolução puramente moral. (1, p.159) E mais adiante: "Seguiu-se um pega em que todos, mancebos e mulheres, coxudas, greludas, cheirosas, suadas, foram despojadas de qualquer calça, saia, tapacu ou fralda. (...) Foi ordenado que se jogasse ao mar uma senhora que estrilhara por ver as filhas nuas no tombadilho que se passara a se chamar tombandalho" (1, p.160). Como se percebe pelos trechos destacados, o sentido dessa rebelião se concentra sobretudo no campo moral. A sociedade de base priápica (de *Priapo*) é uma espécie de ilha flutuante onde "non c'e minga morale" (1, p.160). As referências, do cristão de Montoya (que, em

troca da própria roupa, seduzira as meninas e raparigas ao invés de convertê-las) ao sexólogo Havelock Ellis, passando por Freud e pelo Camões deformado para incitar "a ereção da grumetada", são um constante apelo à destruição da moral civilizada para instituir-se a liberdade total.

Enquanto utopia, o desfecho do romance tem, evidentemente, limites, sobretudo se o lermos de forma isolada. Como decorrência necessária da sátira desenvolvida no enredo, porém, ele adquire um caráter que é atualmente muito valorizado pelas novas tendências utópicas. O próprio Oswald de Andrade, em "A Marcha das Utopias", após afirmar que as utopias estiveram presentes em várias revoluções sociais (2, p.191), já percebera que "no fundo de cada Utopia não há somente um sonho, há também um protesto", e que a utopia é "um fenômeno social que faz marchar para a frente a própria sociedade", para concluir que "a Utopia é sempre um sinal de inconformação e um prenúncio de revolta" (2, p. 194, 196 e 200)

Num estudo sobre a estética da utopia, Robert C. Elliot estabelece uma distinção entre as utopias negativas e as utopias afirmativas, entendendo por estas as descrições de sociedades ideais, em que, por serem ideais, não há conflitos. Para ele "a arte narrativa consiste em transformar as idéias em experiências particulares de seres humanos complexos". Entretanto, "o escritor de utopias raramente foi capaz de operar esta transformação" (9, p. 305), justamente porque na utopia ideal a ausência de contradições elimina os conflitos do enredo. Daí ficar implícita uma valorização da utopia negativa, da qual não chega a tratar detalhadamente, ficando apenas na indicação de que ela trilharia os caminhos da sátira. Nesta linha de considerações, *Serafim* choca-se,

evidentemente, como utopia negativa, sendo que a viagem permanente do *El Durasno* simboliza a libertação frente à civilização dominante.

Ao assumir o primitivismo como perspectiva, a Antropofagia oswaldiana instaura em *Serafim Ponte Grande* um clima em que há grande identificação com os pressupostos básicos do Modernismo, como o da emancipação cultural do país pelo choque do primitivo com o civilizado. Seja pela atitude devoradora do personagem, marcada pela sátira e pelos rebaixamentos diversos que proporciona ao longo de seu percurso, seja pela forma literária, que rompe com todos os gêneros consagrados pela cultura ocidental por meio de implacáveis paródias, o romance cria um dinâmico processo de *destruição/assimilação* em relação ao colonizador. Ao desembocar na utopia, esse processo constitui-se num alegre anseio de libertação, configurando a perspectiva de um percurso próprio e independente para a cultura nacional, em conformidade com a condição específica não só do Brasil como de toda a América Latina.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. ANDRADE, O. de. *Serafim Ponte Grande*. São Paulo: Globo: Secretaria de Estado da Cultura, 1990. (Obras Completas)
2. ANDRADE, O. de. *Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972. (Obras completas, v. 6)
3. BACHTIN, M. *L'Opera di Rabelais e la cultura popolare*. Torino: Einaudi, 1979.
4. BERRIEL, C.E.E. O herói sem caráter tem vocação para ser reavaliado. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 26 jul. 1988.

- Folha Ilustrada, p. A-33.
5. BRIFFAUT, R. Do sexo para o amor na religião. In: KRICH, A. M. (org.). *Anatomia do amor*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. Rio de Janeiro: Brughera, s.d.
 6. CAMPOS, H. de. Serafim: um grande não-livro. In: ANDRADE, O. de. *Serafim Ponte Grande*. São Paulo: Globo: Secretaria de Estado da Cultura, 1990. (Obras Completas)
 7. CANDIDO, A. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970
 8. CANDIDO, A. Le roman latino-américain et les novateurs brésiliens. Actes du VII.e Congress de L'Association Internationale de Littérature Comparée, 1973. p.289-91.
 9. ELLIOT, R.C. L'estetica dell'utopia. *Strumenti Critici*, Torino, V.9, n.2, p. 300-320, jun. 1969.
 10. FREUD, S. Sobre a tendência universal à depreciação na esfera do amor. In: *Cinco lições de psicanálise, Leonardo da Vinci e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1970. (Obras Psicológicas Completas, v. 11)
 11. FRYE, N. *Anatomia della critica*. Torino: Einaudi, 1969.
 12. LA SAINTE BIBLE. Paris.les Editions du CERF, Editions 1956.
 13. NUNES, B. Antropofagia ao alcance de todos. In: ANDRADE, O. de. *Do Pau-Brasil à Antropofagia e às utopias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972. (Obras Completas, v. 6)