

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

DAIANE CARNEIRO PIMENTEL

**Espacialidades no romance experimental brasileiro:
Serafim Ponte Grande, de Oswald de Andrade, e *Confissões de
Ralfo*, de Sérgio Sant'Anna**

**Belo Horizonte
2019**

DAIANE CARNEIRO PIMENTEL

**Espacialidades no romance experimental brasileiro:
Serafim Ponte Grande, de Oswald de Andrade, e *Confissões de
Ralfo*, de Sérgio Sant'Anna**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Letras: Estudos Literários.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

Orientador: Prof. Dr. Luis Alberto Ferreira Brandão Santos

**Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2019**

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

A553s.Yp-e Pimentel, Daiane Carneiro.
Espacialidades no romance experimental brasileiro [manuscrito] :
Serafim Ponte Grande, de Oswald de Andrade, e *Confissões de Ralfo*,
de Sérgio Sant'Anna / Daiane Carneiro Pimentel. – 2019.
320 f., enc.: il., (color) (p&b)

Orientador: Luis Alberto Ferreira Brandão Santos.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de pesquisa: Poéticas da Modernidade.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas
Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 300-319.
Apêndices: f. 320.

1. Andrade, Oswald de, 1890-1954. – *Serafim Ponte Grande* –
Crítica e interpretação – Teses. 2. Sant'Anna, Sérgio, 1941- –
Confissões de Ralfo: uma autobiografia imaginária – Crítica e
interpretação – Teses. 3. Espaço e tempo na literatura – Teses. 4.
Ficção brasileira – História e crítica – Teses. I. Santos, Luis Alberto
Ferreira Brandão. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade
de Letras. III. Título.

CDD: B869.33



Tese intitulada *Espacialidades no romance experimental brasileiro: Serafim Ponte Grande, de Oswald de Andrade, e Confissões de Ralfo, de Sérgio Sant'Anna*, de autoria da Doutoranda DAIANE CARNEIRO PIMENTEL, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras: Estudos Literários.

Área de Concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada/Doutorado

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof.a. Dra. Elisa Maria Amorim Vieira (Representante do orientador) - FALE/UFMG

Prof.a. Dra. Márcia Maria Valle Arbex - FALE/UFMG

Prof.a. Dra. Ana Carina Utsch Terra - EBA/UFMG

Prof.a. Dra. Ana Elisa Ferreira Ribeiro - CEFET/MG

Prof. Dr. Cleber Araújo Cabral - UNINCOR

Prof.a. Dra. Maria Zilda Ferreira Cury

Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, 26 de abril de 2019.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Petrina, por ser a pedra-norte para onde sempre me volto e a pedra-ponte por onde passo para alcançar novas paragens. Ao meu pai, Acir, por me levar aos intervalos.

Ao Luís, por me amparar com serenidade e por partilhar comigo tantos sonhos e projetos.

À Carol e à Cristiane, por serem minhas irmãs. À Luna, por me ensinar a olhar o mundo com mais leveza e encanto.

Ao professor Luis Alberto Ferreira Brandão Santos, meu orientador desde a graduação, por ser um interlocutor atento e instigante e por jamais ter deixado de me apoiar.

Ao professor José Leonardo Tonus, meu co-orientador durante o doutorado sanduíche na Sorbonne Université, pela receptividade e pelo produtivo diálogo.

À Thaianne Guerra, à Marina Horta, ao Túlio Magno, à Júlia Arantes, à Carla Corradi e ao Paulo Geovane, por serem amigos tão afetuosos e por estarem sempre dispostos a me ouvir e ajudar.

À Joelma Xavier, à Fernanda Dusse e ao Alex Keine, pelo companheirismo e pelo incentivo ao longo do doutorado.

À Millena Lourenço e à Chenghui Shi, por me acolherem na França e por terem contribuído para que meu estágio no exterior fosse o melhor possível.

Aos amigos do SPA Literário, pela rica e animadora troca de experiências de leitura.

À CAPES, pela concessão da bolsa de estudos para a realização desta pesquisa.

RESUMO

Esta tese analisa, sob uma perspectiva teórica e comparativa, o espaço nos romances experimentais *Serafim Ponte Grande*, de Oswald de Andrade, e *Confissões de Ralfo: uma autobiografia imaginária*, de Sérgio Sant'Anna. No âmbito dos Estudos Literários, a categoria espaço possui diferentes acepções, entre as quais ganha certa proeminência, aqui, a relativa à estruturação espacial. Os romances que constituem o *corpus* da pesquisa recorrem a estratégias de fragmentação da narrativa, as quais tensionam o vetor sucessivo-temporal convencionalmente associado à linguagem verbal e geram um efeito de espacialização. O espaço como forma de estruturação textual está associado à montagem, recurso que, a partir do início do século XX, tornou-se comum a diversas manifestações artísticas. Compostos via montagem de fragmentos, *Serafim Ponte Grande* e *Confissões de Ralfo* problematizam os ideais de totalidade, unidade e linearidade atribuídos ao objeto livro. Essa problematização, por sua vez, conduz à reflexão sobre a constituição do espaço da obra. A estruturação espacial e a configuração do espaço da obra em *Serafim Ponte Grande* e em *Confissões de Ralfo* são mais bem elucidadas quando se consideram os cenários urbanos em que os romances foram produzidos e com que dialogam de modo crítico. A fim de abordar tal aspecto, torna-se necessário recorrer à acepção de espaço como representação. Percebe-se, pois, que, embora analise duas propostas estéticas particulares – a de Oswald de Andrade e a de Sérgio Sant'Anna –, esta tese é guiada por um esforço de síntese, uma vez que a categoria espaço, compreendida em sua diversidade conceitual – espaço como forma de estruturação textual, espaço da obra e espaço como representação –, constitui o ponto de interseção na comparação entre os romances.

Palavras-chave: Espaço; Fragmentação; Obra; Oswald de Andrade; Sérgio Sant'Anna.

ABSTRACT

This dissertation analyses, under a theoretical and comparative perspective, the space in the experimental novels *Serafim Ponte Grande*, by Oswald de Andrade, and *Confissões de Ralfo: uma autobiografia imaginária*, by Sérgio Sant'Anna. In Literary Studies, the category of space has different assumptions. In this dissertation, spatial structure has certain prominence. The novels which constitute the research *corpus* present strategies of narrative fragmentation. These strategies stress the successive-temporal vector conventionally associated to verbal language and generate an effect of spatialisation. Space, as a means of textual structuring, is associated to montage – a resource which has become common, since the beginning of the 20th century, to many artistic manifestations. *Serafim Ponte Grande* and *Confissões de Ralfo*, composed via a montage of fragments, problematize the ideals of totality, unity, and linearity attributed to the book as an object. This problematization leads to the reflection about the constitution of work of art space. The literary spatial structure and the work of art spatial configuration in *Serafim Ponte Grande* and in *Confissões de Ralfo* become clear when the urban scenarios in which the novels were produced are considered. The two novels also dialogue with these urban scenarios in a critical manner. To approach all these aspects, it becomes necessary to consider the assumption of space as representation. Although this dissertation analyses two specific aesthetic proposals – Oswald de Andrade's and Sérgio Sant'Anna's –, it is guided by an effort of synthesis because the category of space, understood in its conceptual diversity – space as a means of textual structuring, work of art space, and space as representation –, constitutes the point of intersection in comparing the two novels.

Key-words: Space; Fragmentation; Work of art; Oswald de Andrade; Sérgio Sant'Anna.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 – <i>Violino e fruteira</i> , de Pablo Picasso.....	19
FIGURA 2 – Fotogramas de <i>Encouraçado Potemkin</i> , de Sergei Eisenstein	20
FIGURA 3 – <i>Dinamismo de um cão na coleira</i> , de Giacomo Balla	22
FIGURA 4 – <i>Altas Mnemosyne</i> , prancha A, de Aby Warburg.....	30
FIGURA 5 – <i>Altas Mnemosyne</i> , prancha 79, de Aby Warburg	30
FIGURA 6 – A visualidade da página em <i>Serafim Ponte Grande</i>	64
FIGURA 7 – A visualidade da página em <i>Serafim Ponte Grande</i>	65
FIGURA 8 – A visualidade da página em <i>Confissões de Ralfo</i>	77
FIGURA 9 – Diário em <i>Serafim Ponte Grande</i>	86
FIGURA 10 – Cartilha em <i>Serafim Ponte Grande</i>	87
FIGURA 11 – Dicionário de nomes em <i>Serafim Ponte Grande</i>	87
FIGURA 12 – Noticiário e abaixo-assinado em <i>Serafim Ponte Grande</i>	88
FIGURA 13 – Peça teatral em <i>Serafim Ponte Grande</i>	88
FIGURA 14 – Diário de bordo em <i>Confissões de Ralfo</i>	93
FIGURA 15 – Carta em <i>Confissões de Ralfo</i>	94
FIGURA 16 – Guia turístico em <i>Confissões de Ralfo</i>	97
FIGURA 17 – Peça teatral em <i>Confissões de Ralfo</i>	98
FIGURA 18 – A proporção de página da seção áurea	113
FIGURA 19 – Obras renegadas e <i>copyright</i> em <i>Serafim Ponte Grande</i>	122
FIGURA 20 – Colofão em <i>Serafim Ponte Grande</i>	122
FIGURA 21 – A capa de “O Meridiano de Greenwich” em <i>Serafim Ponte Grande</i>	137
FIGURA 22 – Subtítulos explicativos em “No elemento sedativo” em <i>Serafim Ponte Grande</i>	141
FIGURA 23 – O episódio “Uma estória imbecil” em <i>Confissões de Ralfo</i>	147
FIGURA 24 – <i>Nu descendo a escada n° 2</i> , de Marcel Duchamp	181
FIGURA 25 – Livro <i>La prose du transsibérien et de la petite Jehanne de France</i> dobrado	182
FIGURA 26 – Livro <i>La prose du transsibérien et de la petite Jehanne de France</i> aberto	183
FIGURA 27 – Detalhe do livro <i>La prose du transsibérien et de la petite Jehanne de France</i>	183
FIGURA 28 – <i>Metrópole</i> , de Paul Citroen	215

FIGURA 29 – A visualidade da página em <i>Zero</i>	229
FIGURA 30 – A capa de <i>Pathé-Baby</i>	238
FIGURA 31 – O sumário de <i>Pathé-Baby</i>	239
FIGURA 32 – Anúncio-blogue em <i>Klaxon</i>	240
FIGURA 33 – Capa de <i>Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade</i>	246
FIGURA 34 – Ilustração em <i>Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade</i>	247
FIGURA 35 – A visualidade da página em <i>O perfeito cozinheiro das almas desse mundo</i>	248
FIGURA 36 – A montagem de textos em <i>A festa</i>	268
FIGURA 37 – A visualidade da página em <i>O mez da gripe</i>	270
QUADRO 1 – Gêneros textuais em <i>Serafim Ponte Grande</i>	81
QUADRO 2 – Gêneros textuais em <i>Confissões de Ralfo</i>	82

SUMÁRIO

ROTEIRO	8
1 ESPAÇO E FRAGMENTAÇÃO	16
1.1 Montagem	16
1.2 Simultaneidade	34
1.3 Mosaicos I.....	41
1.3.1 Elipses.....	51
1.3.2 Quadros.....	61
1.3.3 Gêneros.....	79
2 ESPAÇO E OBRA	100
2.1 Des/conjunto	100
2.2 Livro	105
2.3 Mosaicos II	120
2.3.1 Escritas.....	125
2.3.2 Pastiches	134
2.3.3 Leituras	149
3 ESPAÇO E (PÓS)MODERNIDADE	161
3.1 Cenário.....	161
3.2 Urbe	171
3.3 Mosaicos III.....	187
3.3.1 Errâncias	205
3.3.2 Mídias	233
3.3.3 Poderes.....	273
MOEBIUS	293
REFERÊNCIAS	300
APÊNDICE A - <i>Intervalos</i>	320

ROTEIRO

Além da introdução, dos três capítulos e da conclusão, a tese compõe-se de vinte e um exercícios escriturais – as *sinopses* e os *intervalos*. Possuindo muitas vezes um tênue relacionamento com as páginas teórico-críticas que os circundam, possivelmente esses exercícios serão melhor desfrutados como unidades distintas, que conformam uma vidraça através da qual apareço ao leitor. Moebiustari.

Esta introdução é um jogo de espelhos. Intitula-se ROTEIRO e abre-se com um excerto estruturado como um ROTEIRO. Tal excerto, por sua vez, aproxima os dois romances que constituem o *corpus* da pesquisa – *Serafim Ponte Grande*, de Oswald de Andrade, e *Confissões de Ralfo: uma autobiografia imaginária*, de Sérgio Sant’Anna – e faz com que um seja refletido no outro. Esta introdução se volta sobre si mesma à medida que se anuncia à semelhança de ambas as obras. Vidraça especular, ela aponta para o movimento autorreflexivo que será tematizado e, em certa medida, materializado ao longo da tese, dedicada ao estudo do espaço em *Serafim Ponte Grande*, publicado em 1933 por Oswald de Andrade, e em *Confissões de Ralfo: uma autobiografia imaginária*, publicado em 1975 por Sérgio Sant’Anna.

A categoria espaço ocupa um papel de destaque em diversos campos de conhecimento e mobiliza uma multiplicidade de investigações, sejam elas de natureza científica, filosófica ou artística. Física, geografia, sociologia, filosofia, arquitetura, artes visuais e literatura são algumas das áreas em que se desenvolvem teorias sobre o espaço. Mesmo no âmbito específico de uma dessas áreas, o espaço não possui uma única acepção, nem é discutido sob uma só perspectiva.

Nos Estudos Literários, aos quais se vincula esta tese de doutorado, Luis Alberto Brandão (2013, p. 47) verifica que as oscilações dos significados associados ao espaço “são tributárias das diversas orientações epistemológicas que conformam as tendências críticas voltadas para o texto literário”. Há, pois, *espaços literários* – e essa pluralidade, decorrente da heterogeneidade conceitual e metodológica da Teoria da Literatura, tornou-se um estimulante desafio ao desenvolvimento de minha pesquisa, cujo enfoque recai sobre os romances experimentais *Serafim Ponte Grande* e *Confissões de Ralfo: uma autobiografia imaginária*. A análise de tais romances foi realizada a partir de diferentes vertentes, as quais tiveram como eixo norteador a categoria espaço.

A motivação inicial para a pesquisa surgiu da classificação, proposta por Gotthold Ephraim Lessing (1998) ainda no século XVIII, da literatura como arte temporal. Mais precisamente, pareceu-me instigante investigar em que medida, nos contextos da modernidade e da pós-modernidade, essa classificação foi tensionada seja por obras literárias, seja por correntes teórico-críticas. Em “Linguagem e literatura”, conferência proferida em 1964, Michel Foucault (2000, p. 167) averigua uma mudança na maneira de compreender a linguagem verbal e, em consequência, a literatura. O filósofo francês lembra que, durante um longo período, “considerou-se, sem dúvida por várias razões, que a linguagem tinha um profundo parentesco com o tempo, visto que a linguagem é essencialmente o que permite fazer uma narrativa e, ao mesmo tempo, uma promessa”. Mas, segundo Foucault (2000, p. 168), “o que se está

descobrimos hoje, por muitos caminhos diferentes, além do mais quase todos empíricos, é que a linguagem é espaço”, sendo evidenciada a espacialidade da linguagem quando se consideram as exigências simultâneas da sintaxe e a rede sincrônica na qual os signos linguísticos adquirem sentido. Ademais, há “a espacialidade da própria linguagem na obra” (FOUCAULT, 2000, p. 171), como demonstrado pela produção poética de Mallarmé. Para Foucault (2000, p. 173), a literatura é a linguagem que consegue “acolher na linguagem o espaço de toda a linguagem”, que possui “violência ou neutralidade para deixar aparecer e nomear o espaço que a constitui como linguagem”.

Ainda de acordo com a argumentação foucaultiana, tal relação entre a linguagem/literatura e o espaço promove uma ressignificação do livro. Como, durante milênios, a linguagem esteve voltada ao tempo, “o livro, em sua materialidade espacial, foi, até o século XIX, o suporte acessório de uma palavra que cuidava da memória e do retorno” (FOUCAULT, 2000, p. 174). Assim, o “momento em que a linguagem renuncia à sua tarefa milenar – a de recolher o que não se deve esquecer –” coincide com o “momento em que a linguagem descobre que está ligada pela transgressão e pela morte ao fragmento de espaço tão fácil de manipular, mas tão árduo de pensar, que é o livro” (FOUCAULT, 2000, p. 173). Caberia à análise literária, conclui Foucault, explicitar que a linguagem está cada vez menos sucessiva e cada vez mais dispersa e fraturada.

Esta tese parte justamente da hipótese de que a literatura, sobretudo a partir do século XX, apresenta uma tendência à fragmentação e, por consequência, à espacialização, o que, por sua vez, acarreta uma problematização tanto do objeto livro convencional, quanto da configuração do espaço da obra. Na abordagem por mim proposta, destaca-se a compreensão do espaço como maneira de estruturação textual. De acordo com Brandão (2013, p. 60), a estruturação espacial diz respeito aos procedimentos formais que produzem um efeito de simultaneidade:

A vigência da noção de espacialidade vincula-se, nesse contexto, à suspensão ou à retirada da primazia de noções associadas a temporalidade, sobretudo as referentes à natureza consecutiva (e tida, por isso, como contínua, linear, progressiva) da linguagem verbal.

A fragmentação, que pode ser alcançada por meio de diferentes estratégias, conforme intento demonstrar a partir do exame de *Serafim Ponte Grande* e de *Confissões de Ralfo*, rompe com o fluxo temporal e faz com que o texto literário adquira um aspecto de mosaico. Na literatura moderna, em que é proeminente a tendência à espacialização, os fragmentos textuais, posto que desrespeitam a lógica da sucessão – uma lógica ratificada pela

geometria do objeto livro –, apresentam-se dispersos ao leitor e criam um efeito de simultaneidade. Dessa maneira, torna-se imprescindível considerar as operações de espaçamento empreendidas na experiência de leitura. Ademais, quando se atenta para o plano da recepção, nota-se que os efeitos de espacialização não dependem exclusivamente de estratégias textuais, e sim são engendrados durante o ato de ler. Acrescento a isso o fato de que caberá ao receptor decidir, a partir de sua experiência de leitura, o que entende por obra: a obra seria constituída por partes autônomas mas em articulação potencial ou haveria uma unidade subjacente à obra? Na primeira opção, pode ser reconhecida a concepção relacional do espaço; já na segunda, o espaço da obra é tomado como absoluto.

À estruturação espacial está, portanto, associada uma gama de questões, como a fragmentação do discurso verbal, a geometria livresca, o conceito de obra e as operações de leitura. Além disso, a compreensão do espaço como forma de estruturação textual, embora desempenhe uma função central em minha pesquisa, não impediu que outra perspectiva de abordagem do espaço na literatura se revelasse produtiva para a análise de *Serafim Ponte Grande* e de *Confissões de Ralfo*. Refiro-me à acepção do espaço como representação, acepção essa que orientou investigação sobre a fragmentação da narrativa nos cenários urbanos moderno e pós-moderno. A discussão sobre o espaço urbano mostrou-se pertinente para minha análise de *Serafim Ponte Grande* e de *Confissões de Ralfo*, pois ambas as obras tematizam, respectivamente, o surgimento e a expansão das grandes cidades no Brasil do século XX. Vale destacar que o espaço urbano não foi aqui entendido à luz do paradigma mimético; pelo contrário, defendendo que o romance oswaldiano e o santanniano, dotados da potência heterotópica da literatura, transgridem o mundo extratextual. Portanto, em *Serafim Ponte Grande* e *Confissões de Ralfo*, a transgressão dos modos tradicionais de se abordar o espaço literário manifesta-se nos âmbitos formal e temático, isto é, na estrutura textual e no tratamento conferido às cidades: ao mesmo tempo que põem em xeque o viés temporal-sucessivo associado à literatura e à cultura livresca, ambos os romances recusam-se a oferecer uma cópia fiel das metrópoles modernas ou pós-modernas.

A caracterização de *Serafim Ponte Grande* e *Confissões de Ralfo* como romances *experimentais* advém desse ímpeto transgressor face às convenções literárias, o que está em consonância com a seguinte definição dada por Dinah Ribard (2002, p. 208):

La formule “littérature expérimentale” peut désigner des pratiques littéraires transgressives ou non traditionnelles, dans la mesure où elle est d’une part réglée et d’autre part consciente, c’est-à-dire le plus souvent revendiquée comme telle. Calquée sur “méthode expérimentale” ou “science expérimentale”, elle implique l’idée de recherche et d’exercice, donc le rejet de toute doctrine de l’inspiration et une volonté systématique d’élaborer des manières de produire de l’écriture qui puissent ouvrir de

nouveaux territoires à l'activité littéraire.¹

Ribard destaca, ainda, a existência de uma relação, sempre reinventada, entre vanguarda e experimentação. Assim, no contexto vanguardista do início do século XX, as formas experimentais de escritura foram largamente empregadas com o intuito de romper com a literatura então considerada tradicional. Já na contemporaneidade, continua a teórica francesa, a literatura que era experimental dos anos 1910/1920 aparece vinculada à tradição e, conseqüentemente, os escritores veem-se impelidos a buscar novos procedimentos. No caso dos romances que compõem o *corpus* desta pesquisa, convém observar que *Serafim Ponte Grande* foi elaborado em conformidade com os ideais vanguardistas que sustentaram a eclosão do Modernismo brasileiro. *Confissões de Ralfo*, por sua vez, retoma certos aspectos da vanguarda da década de 1920 e filia-se à linhagem transgressora de Oswald de Andrade, contrapondo-se à vertente hegemônica na época da Ditadura Militar. Dessa maneira, a presente tese, ao voltar-se à análise das *espacialidades* nos romances experimentais *Serafim Ponte Grande* e *Confissões de Ralfo*, assume uma perspectiva não apenas teórica mas também comparativa.

O objeto de investigação desta tese de doutorado foi abordado com base nas pesquisas que se realizam no âmbito da Teoria da Literatura, da Literatura Comparada e em áreas afins e que se dedicam à fragmentação e à categoria espaço, bem como ao objeto livro e ao conceito de obra. Ademais, foram relevantes para o desenvolvimento da pesquisa tanto os estudos sobre os espaços físico e social das metrópoles – principalmente as do Brasil – no começo do século XX e por volta da década de 1970, quanto a fortuna crítica dos escritores Oswald de Andrade e Sérgio Sant'Anna.

Estruturada em três capítulos, a tese objetiva investigar e caracterizar os processos de espacialização da narrativa em *Serafim Ponte Grande* e em *Confissões de Ralfo*. De modo específico, visou demonstrar, a partir da análise de ambos os romances, que a fragmentação da narrativa gera um efeito de espacialização e problematiza noções tradicionalmente associadas à literatura – tais como temporalidade, linearidade e continuidade – e valores atribuídos à forma convencional do objeto livro, o que, por sua vez, coloca em discussão o que se entende como o espaço da obra. Ademais, a tese intentou explicitar que, no Brasil, a fragmentação da narrativa, fenômeno que promove a espacialização do texto literário e a reconfiguração do espaço da obra,

¹ “A expressão ‘literatura experimental’ pode designar práticas literárias transgressivas ou não tradicionais, na medida em que ela é, de um lado, regulada e, de outro, consciente, isto é, o mais frequentemente reivindicada como tal. Baseada em ‘método experimental’ ou ‘ciência experimental’, ela implica a ideia de pesquisa e de exercício, portanto a rejeição de toda doutrina da inspiração e uma vontade sistemática de elaborar maneiras de produzir escritura que possam abrir novos territórios à atividade literária.” (Tradução minha)

torna-se preponderante em cenários urbanos caracterizados pela contestação da ordem vigente e pelo impulso modernizante.

O primeiro capítulo da tese – “Espaço e fragmentação” – dedica-se a comprovar que a literatura, sobretudo a partir do século XX, apresenta uma tendência à fragmentação e à espacialização. A seção de abertura do capítulo – “Montagem” – investiga a fragmentação a partir do conceito de montagem, princípio comum a diversas manifestações artísticas. Na seção seguinte – “Simultaneidade” –, voltada especificamente à literatura, caracteriza-se a acepção do espaço como forma de estruturação textual, acepção essa vinculada à fragmentação característica da narrativa moderna. A terceira seção – “Mosaicos I” –, após apresentar *Serafim Ponte Grande* e *Confissões de Ralfo*, analisa a fragmentação em tais obras. Foram identificadas e analisadas três estratégias de fragmentação, a saber: linguagem elíptica, composição em quadros e incorporação de gêneros textuais. Cada uma dessas estratégias é detalhada em uma subseção específica – “Elipses”, “Quadros” e “Gêneros”.

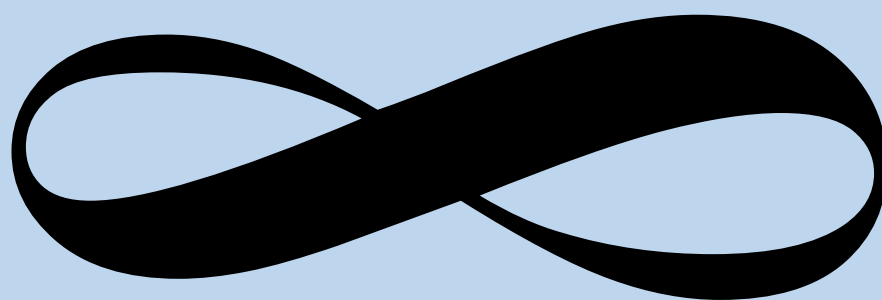
O segundo capítulo da tese – “Espaço e obra” – investiga algumas consequências da fragmentação da narrativa na compreensão do espaço da obra e na configuração do objeto livro. Na primeira seção – “Des/conjunto” –, o enfoque recai sobre tensões instauradas, na narrativa, pela prática da montagem, tensões essas que impactam o entendimento do que é a obra: algo uno/contínuo/articulado ou múltiplo/descontínuo/disperso? Na seção seguinte – “Livro” –, são considerados valores tradicionalmente atribuídos ao objeto livro os quais são contestados pelo recurso à montagem de fragmentos. A terceira seção – “Mosaicos II” – é dedicada a demonstrar como *Serafim Ponte Grande* e *Confissões de Ralfo* inserem-se na cultura livresca ao mesmo tempo que a negam, o que, por sua vez, permite a reconfiguração do que se entende por espaço da obra. A análise dos romances é realizada em três subseções – “Escritas”, “Pastiches” e “Leituras”.

No terceiro e último capítulo da tese – “Espaço e modernidade” –, ganha relevo a questão do espaço urbano, a qual se insere no âmbito mais geral da acepção do espaço como representação, conforme discutido na seção inaugural – “Cenário”. A seção seguinte – “Urbe” – enfoca a relação entre literatura, cenário urbano e modernidade/pós-modernidade. Na terceira seção – “Mosaicos III” –, é analisada a abordagem dos espaços físico e social dos anos 1920 e 1970 em *Serafim Ponte Grande* e em *Confissões de Ralfo*, bem como em outras obras que foram produzidas nesses dois contextos e que apresentam um projeto estético semelhante aos romances oswaldiano e santanniano aqui enfatizados. O intuito é refletir sobre o que representam, nos anos 1920 e 1970, a fragmentação da narrativa e a problematização da noção de obra. Na subseção “Errâncias”, o enfoque recai sobre os deslocamentos que personagens das

narrativas selecionadas realizam, seja dentro de uma cidade, seja entre cidades. Já a subseção “Mídias” centra-se nas tecnologias de informação e de comunicação, a fim de investigar como o surgimento de mídias como a fotografia e o cinema e o desenvolvimento da imprensa e da cultura de massa impactaram a literatura. Por fim, a terceira subseção – “Poderes” – analisa a contestação da ordem política, econômica, social e/ou cultural das grandes cidades.

Na conclusão, avalio a adequação da hipótese levantada e realizo uma breve recapitulação dos principais pontos desenvolvidos na tese. Ademais, indico uma possível articulação entre o percurso teórico-crítico empreendido ao longo dos capítulos e os exercícios escriturais – as *sinopses* e os *intervalos* – referidos na abertura deste ROTEIRO.

É possível identificar, pois, três principais vertentes em minha tese, as quais são articuladas pela categoria espaço. Primeiramente, destaco a estruturação espacial; em seguida, reflito sobre o espaço da obra; por fim, trato do espaço urbano. Investigo como cada uma dessas vertentes se manifesta, de modo particular, em *Serafim Ponte Grande* e em *Confissões de Ralfo*, bem como em outras obras experimentais produzidas por volta das décadas de 1920 e de 1970. Mas também são analisados, a partir de uma perspectiva comparativa, os pontos de interseção entre as obras. Assim, se, por um lado, trabalho com propostas estéticas diversas; por outro, sou guiada por um esforço de síntese. Além disso, em minha pesquisa estão associados o exercício de teorização e a leitura crítica, os quais objetivam contribuir para o desenvolvimento da área de concentração Teoria da Literatura e Literatura Comparada, em sua linha dedicada às Poéticas da Modernidade. Integrados a tal investigação teórico-crítica, estão as *sinopses* e os *intervalos*, ambos construídos por meio da apropriação de conceitos centrais à pesquisa.



1 ESPAÇO E FRAGMENTAÇÃO

Avant-garde: posição bélica, mas a guerra é estética, filosófica.

Contra a ordem, a tradição, a normalidade, a representação. Por uma nova linguagem artística, um novo regime de visibilidade. Fragmentação. Montagem. Parataxe.

Olho variável. Ruptura epistêmica. Efeito de simultaneidade. Espacialização da literatura.

Linhagem experimental Serafim-Ralfo.

1.1 Montagem

Nas primeiras décadas do século XX, surgem na Europa diversos movimentos que se contrapõem, de modo radical, aos pressupostos que até então orientavam a produção artística. Diante dos avanços técnicos, da crescente industrialização, da agitação urbana, dos conflitos bélicos, da rápida veiculação de informações, escritores e artistas visuais propõem novas formas de expressão estética e de percepção do mundo. Configura-se, nessa conjuntura, a vanguarda histórica europeia, a qual, segundo Maria Eugenia Boaventura (1985, p. 7) em *A vanguarda antropofágica*, agrupa um “grande arsenal de manifestações heterogêneas”, tais como o Futurismo, o Cubismo, o Expressionismo, o Dadaísmo e o Surrealismo, para citar apenas os grupos mais conhecidos.² Boaventura ressalta que, apesar cada um dos “ismos” assumir características próprias, eles podem ser reunidos sob o conceito de vanguarda pois compartilham entre si um impulso inovador. A pesquisadora observa, ainda, que na vanguarda – compreendida, por grande parcela da crítica acadêmica, como um aspecto da modernidade – avulta uma tendência à negação, tendência essa que, todavia, não deixou de instituir “valores positivos, como uma outra ordem seguida de uma nova criação” (BOAVENTURA, 1985, p. 12).

Ao debruçar-se sobre a lírica europeia moderna, Hugo Friedrich (1991), em “Perspectiva da lírica contemporânea: dissonâncias e anormalidade”, também verificou uma produtiva inclinação à negatividade. Tendo rompido com a tradição, os poetas modernos instauram em suas obras a anormalidade, em decorrência não apenas da deformação dos

² A expressão “vanguarda histórica europeia” designa o conjunto formado por esses grupos artísticos. Ademais, cada “ismo” é entendido como um movimento de vanguarda específico.

conteúdos mas também, e principalmente, do trabalho experimental com a forma. O vocabulário insólito, a sintaxe desmembrada e a comparação de elementos inconciliáveis são alguns dos recursos estéticos que Friedrich cita para comprovar a hipótese de que na lírica moderna predominam categorias negativas como desorientação, dissolução, incoerência e fragmentação. Vale destacar que, embora enfatize a poesia, o teórico sugere que tais categorias estão presentes na arte moderna de modo geral e chega inclusive a referir-se ao fato de que, na pintura, como atestam quadros de Pablo Picasso,³ “a composição de cores e de formas, tornada autônoma, desloca ou afasta completamente tudo aquilo que é objetivo, só para se realizar a si própria” (FRIEDRICH, 1991, p. 18). Com efeito, conforme passo a demonstrar, obras de vanguarda, sejam elas verbais ou visuais, têm em comum a afeição à negatividade, o que, com frequência, articula-se com o recurso à montagem de fragmentos.

A fragmentação preconizada pelas vanguardas do início do século XX está no cerne do seguinte texto-receita de Tristan Tzara (1963, p. 64), um dos principais autores vinculados ao Dadaísmo:

Pour faire un poème dadaïste

Prenez un journal.
Prenez des ciseaux.
Choisissez dans ce journal un article ayant la longueur que vous comptez donner à votre poème.
Découpez l'article.
Découpez ensuite avec soin chacun des mots qui forment cet article et mettez-les dans un sac.
Agitez doucement.
Sortez ensuite chaque coupure l'une après l'autre.
Copiez consciencieusement dans l'ordre où elles ont quitté le sac.
Le poème vous ressemblera.
Et vous voilà un écrivain infiniment original et d'une sensibilité charmante, encore qu'incomprise du vulgaire.⁴

³ A respeito de Picasso, Friedrich (1991, p. 21-22) afirma: “Vários quadros de Picasso mostram, sem qualquer necessidade objetiva, uma serra ou então só dentes de uma serra, colocada de través entre superfícies geométricas; as cordas de um bandolim aparecem, outra vez, como imagens semelhantes a uma serra.”

⁴ Em *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*, Gilberto Mendonça Teles (2012, p. 174) apresenta a seguinte tradução desse texto de Tzara:

Para fazer um poema dadaísta

Pegue um jornal.
Pegue a tesoura.
Escolha no jornal um artigo do tamanho que você deseja dar a seu poema.
Recorte o artigo.
Recorte em seguida com atenção algumas palavras que formam esse artigo e meta-as num saco.
Agite suavemente.
Tire em seguida cada pedaço um após o outro.
Copie conscienciosamente na ordem em que elas são tiradas do saco.
O poema se parecerá com você.

De acordo com o passo a passo oferecido por Tzara, um poema dadaísta, em vez de organizar-se por sequências lógico-causais, constrói-se por meio da reunião de elementos heterogêneos. É possível afirmar que esse processo de construção, o qual consiste em recortar palavras de um texto qualquer para, em seguida, dispô-las em uma ordem diferente da original, fundamenta-se no princípio da montagem, técnica largamente empregada por artistas vanguardistas com o intuito de negar a disposição convencional dos objetos no mundo e, concomitantemente, de instituir uma linguagem fragmentada.

Ainda no campo da literatura vanguardista, a técnica da montagem está presente, conforme Peter Bürger (2012) defende em *Teoria da vanguarda*, nos textos automáticos do Surrealismo e em outras obras desse movimento, como *O camponês de Paris*, de Louis Aragon, e *Nadja*, de André Breton. Já no âmbito da pintura, quadros cubistas de Georges Braque e Pablo Picasso (FIG. 1) compostos por meio da fixação, da colagem literal de objetos variados seguem o princípio da montagem,⁵ tornando-se, assim, constitutivamente fragmentados. Bürger (2012, p. 135) argumenta que a montagem deve ser abordada justamente a partir dos *papiers collés* de Braque e de Picasso:

Uma teoria da vanguarda deve partir do conceito de montagem sugerido pelas primeiras colagens cubistas. O que as diferencia das técnicas de composição pictórica desenvolvidas desde o Renascimento é a inserção, no quadro, de fragmentos da realidade, isto é, de materiais que não foram elaborados pelo próprio artista.

Nas reflexões de Bürger sobre a montagem, a colagem cubista adquire uma centralidade devido ao entendimento de que os *papiers collés* inauguram um princípio artístico. Nesse sentido, Bürger (2012, p. 135, grifo do autor) contrasta a montagem na pintura cubista e a montagem no cinema: aquela possuiria “o status de um princípio artístico”, enquanto esta seria apenas um procedimento técnico inerente ao meio – “A montagem de imagens é, no cinema, o *procedimento técnico* fundamental. Trata-se não de uma técnica artística específica, mas de uma técnica inerente ao próprio meio.”.

E ele um escritor infinitamente original e de uma sensibilidade graciosa, ainda que incompreendido do público.

⁵ O termo “colagem”, em vez de “montagem”, é costumeiramente empregado para se referir, de modo específico, a obras visuais que apresentam objetos literalmente *colados*, como é o caso de algumas telas de Braque e Picasso. Em *Collage: l'invention des avant-gardes*, Brandon Taylor (2005) traça um panorama da prática da colagem desde o início do século XX até os anos 1970. Convém ressaltar que, ao longo desta tese, optei por empregar o termo “montagem” para me referir, de maneira abrangente, a um princípio artístico que promove a fragmentação. Tal opção é corroborada, por exemplo, por Amiel (2011, p. 5, grifo do autor), segundo quem: “As colagens de Braque ou Picasso, a poesia de Mallarmé, a escultura fragmentada de Rodin, são outras tantas formas de *montagem* (...). Estética dos fragmentos, esta forma de criação valoriza a fragmentação mais do que a unidade a priori.”. Ademais, o termo “montagem” é utilizado por teóricos que se dedicam à abordagem da fragmentação no campo epistemológico. Entre estes teóricos, estão Benjamin (2018) e Didi-Huberman (2013a e 2013b).

Posição diferente é assumida, em *A forma do filme*, por Sergei Eisenstein (2002), que se destaca tanto como cineasta vanguardista quanto como teórico da sétima arte. Para ele, a montagem é sim constitutiva do cinema, mas, além disso, é um princípio artístico que, embora presente em várias artes (como a literatura, a pintura e a música), torna-se mais intenso e determinante no cinema:

Gostaria de encontrar neste processo duplo (o fragmento e suas relações) uma indicação das especificidades cinematográficas. Mas não podemos negar que este processo pode ser encontrado em outros meios artísticos, sejam ou não próximos do cinema (e que arte não está próxima do cinema?). Porém, é possível insistir em que estes aspectos são específicos do cinema, porque o específico do cinema reside não no processo em si, mas no grau em que estes aspectos são intensificados (EISENSTEIN, 2002, p. 16).



FIGURA 1 – *Violino e fruteira*, de Pablo Picasso. 1913. Papel colado, carvão, pastel, 65 x 50 cm. Philadelphia Museum of Art, Filadélfia
Fonte: ABRIL COLEÇÕES, 2011, p. 24.

De acordo com Eisenstein, a montagem alcança grandes proporções no cinema devido ao fato de o plano fílmico, ao contrário, por exemplo, da palavra na literatura, ser resistente e pouco elaborável de modo independente (FIG. 2). No cinema, explica Eisenstein (2002, p. 16), a resistência do plano “determinou amplamente a riqueza e variedade das formas e estilos da montagem – porque a montagem se torna o principal meio para uma transformação criativa realmente importante da natureza”. Em *Estética da montagem*, Vincent Amiel (2011, p. 5, grifo do autor) corrobora o argumento segundo o qual no cinema a montagem possui o estatuto de princípio artístico: “A montagem cinematográfica não é

apenas uma operação técnica indispensável à feitura dos filmes. É também um princípio de criação, uma maneira de pensar, uma forma de *conceber* os filmes associando imagens.”. À semelhança de Eisenstein, Amiel, apesar de enfatizar o cinema, não deixa de reconhecer que a montagem, a qual pressupõe a valorização do fragmento, é um traço que, sobretudo no século XX, tornou-se comum a diversas artes.



FIGURA 2 – Fotogramas de *Encouraçado Potemkin*, de Sergei Eisenstein
 Fonte: EISENSTEIN, 2002, p. 59.

As considerações de Jacques Aumont (2011) em *O olho interminável: cinema e pintura* são fulcrais para uma melhor contextualização da fragmentação característica das vanguardas históricas. Aumont identifica na pintura do século XIX o início de um processo de mobilização do olhar e sustenta que o cinema depois viria a se integrar a esse processo. O teórico explica que, do Renascimento até o século XVIII, predominou a concepção de que a pintura deveria representar “uma natureza organizada, arrumada, aprontada” (AUMONT, 2011, p. 50). Ademais, o sentido a ser expresso pela natureza representada nos quadros era dado previamente por um texto, seja ele científico, simbólico ou alegórico. A ruptura com tal tradição pictórica ocorreu, segundo Aumont (2011, p. 50, grifo do autor), no século XIX, quando a natureza foi tomada como “interessante, mesmo se não *diz nada*”.

A mudança no *status* da natureza articula-se com a “passagem do *esboço* – registro da realidade já modelada pelo projeto de um futuro quadro – ao *estudo* – registro da realidade ‘tal como ela é’” (AUMONT, 2011, p. 48, grifo do autor). Se o esboço era apenas

uma etapa de preparação para o verdadeiro quadro, o estudo é ele mesmo o quadro final. Surge, assim, uma ideologia pictórica cujo objetivo é apreender “um fragmento *qualquer* de natureza” (AUMONT, 2011, p. 49, grifo do autor). Além disso, o estudo sustenta-se em um dinamismo do olhar, uma vez que se define pela rapidez com que um fragmento da paisagem natural é enquadrado pelo olhar do artista para, então, ser fixado na tela. Essa fixação, contudo, não segue os preceitos realistas, pois os pintores, notando a imprevisibilidade da natureza, tinham consciência de que seria impossível copiar fielmente o que era observado. Tais características são marcantes no Impressionismo, que, nas palavras de Aumont (2011, p. 92), “não quer inscrever no quadro uma referência ‘bruta’ ao lugar e ao momento, e sim à sensação provocada por essas circunstâncias, portanto já a uma interpretação, a um sentido”.

Na tentativa de incluir na própria pintura o dinamismo do *olho variável*, a “configuração moderna por excelência” (AUMONT, 2011, p. 67), pintores do Impressionismo não apenas buscavam captar as variações luminosas e seus efeitos, como também realizavam séries, as quais, exibindo imagens sucessivas de uma só paisagem, promovem a multiplicação dos instantes e exacerbam o aspecto efêmero do que é retratado. Além disso, as séries, como exemplificam as *Catedrais de Rouen*, de Claude Monet, provocam uma perturbação no olhar do espectador, na medida em que exigem “não uma operação linear, nem contínua, mas antes uma espécie de batimento, uma sucessão irregular de fixações e ausências” (AUMONT, 2011, p. 97). Diante de uma série, o olhar torna-se intermitente e, em seu incerto movimento de vaivém, depara-se com o intervalo:

Sobre o olho variável, que no século XIX é o portador desse outro olhar, a série nos diz, enfim, que ele não é nem contínuo, nem, menos ainda, continuamente móvel [...]; que ele inclui a possibilidade, ao menos, de variar por intermitências, de se lançar aqui, depois ali, à custa de uma distância, de um intervalo marcado como tal, jamais eliminável (AUMONT, 2011, p. 97-98).

Aumont argumenta que a mobilidade instaurada pelo *olho variável* foi herdada pelo cinema, o qual, por meio da montagem, gera um trauma visual ainda mais intenso do que a série pictórica. Para entender tal trauma, é preciso considerar a montagem fílmica como mudança brusca de plano, o que, por sua vez, implica permanecer no âmbito do visível – e não no da busca por um sentido exposto via encadeamento dos fragmentos – e destacar a noção de intervalo. Aumont lembra que alguns relatos das primeiras sessões de cinema sublinham exatamente o efeito de embaralhamento produzido nas telas, nas quais, a intervalos reduzidos ao mínimo, sucediam-se imagens díspares.

De acordo com Aumont, outra perturbadora manifestação do olho variável é a colagem, que historicamente é posterior à série e à invenção do cinema. O teórico realça que,

embora o termo colagem seja mais frequentemente empregado para se referir a obras cubistas constituídas por meio da decomposição de motivos e da recomposição – da colagem – desses motivos, o mesmo princípio pode ser encontrado fora do Cubismo, como evidenciam telas do Futurismo “que se apresentam expressamente como o registro do múltiplo no único, cinco posições da dançarina ou doze posições do rabo de um cachorro” (AUMONT, 2011, p. 98) (FIG. 3). Tanto a série quanto a colagem objetivam captar vários instantes, mas apenas na colagem os múltiplos instantes são incluídos em uma só imagem. Por conseguinte, a simultaneidade dos segmentos que formam a colagem ameaça, com uma intensidade não verificada na série, a unidade do olhar do espectador:

O próprio olhar não lida mais com intervalos, com partes ocultas entre elementos da obra, e sim com uma espécie de cintilação através da qual essas superfícies estilhaçadas ameaçam a unidade do olhar. Há alguma coisa de impossível no olhar lançado sobre uma colagem, no fato de ele próprio estar segmentado, continuamente em defasagem em relação a qualquer construção de um tempo *pleno*. Hoje ainda, a nossos olhos *blasés*, a colagem continua a oferecer uma verdadeira pequena monstruosidade visual (AUMONT, 2011, p. 100, grifo do autor).



FIGURA 3 – *Dinamismo de um cão na coleira*, de Giacomo Balla 1912. Óleo sobre tela, 89,95 x 109,85 cm. Albright-Knox Art Gallery, Buffalo
Fonte: FUTUR BALLA, 2016, p. 127.

Para Aumont (2011, p. 104), em termos de perturbação visual, a montagem fílmica estaria mais próxima da colagem do que da série:

A monstrosidade visual do salto fílmico é mais forte que a daquilo que chamei de série pictórica: o filme faz passar de um termo a outro de maneira obrigatória, unidirecional: não se pode nem escapar da colocação em série, nem voltar atrás; sobretudo, a distância entre os dois termos é levada ao paroxismo por sua absoluta contiguidade temporal. Tal “monstrosidade” é comparável somente à da colagem (e o lugar-comum sobre cubismo e cinema não tem outro sentido): em ambos os casos, o olhar deve se virar com fragmentos heterogêneos que ocupam – simultaneamente na colagem, sucessivamente no filme – o mesmo espaço.

Outro aspecto destacado por Aumont ao caracterizar o *olho variável* no cinema diz respeito ao afã de experimentar a variação da distância entre o ponto de olhar e o objeto olhado, experimentação essa tornada viável pela mobilidade da câmera. Nesse sentido, o teórico ressalta que as vanguardas cinematográficas dos anos 1920 “cultivam um estilo que repousa, essencialmente, sobre a capacidade de inventar visualmente e, em especial, de adotar um ponto de vista inédito sobre a cena filmada” (AUMONT, 2011, p. 69). Contudo, a associação entre mobilidade e inventividade não teria estacionado no início do século XX, e sim continuaria presente no cinema mais recente. Na esteira de Aumont, Teresa Flores (2007), em *Cinema e experiência moderna*, argumenta que, à medida que as técnicas de montagem se desenvolveram, o cinema explorou ainda mais o jogo com as perspectivas. Por conseguinte, o *olho variável* no cinema relaciona-se também com o fato de os cortes instaurados via montagem promoverem a alternância dos pontos de vista, uma vez que cada novo plano fílmico, cada novo fragmento exposto na tela corresponde a uma focalização específica.

As considerações de Bürger (2012), Eisenstein (2002), Amiel (2011) e Aumont (2011), apesar de terem suas peculiaridades, sustentam-se em um mesmo ponto: a fragmentação é um traço marcante da arte moderna e o conceito de montagem é essencial para a abordagem dessa fragmentação. A partir do exposto, posso afirmar que a montagem, enquanto princípio artístico que se manifesta na literatura, nas artes visuais e no cinema – e, neste quesito, discordo do posicionamento assumido por Bürger, para quem a montagem cinematográfica é apenas um recurso técnico inerente ao meio –, permite uma aproximação estrutural entre diferentes linguagens.

Em *O destino das imagens* e em *A partilha do sensível*, Jacques Rancière (2012, 2009) propõe uma interessante maneira de se entender o diálogo estabelecido entre as artes no século XIX e, sobretudo, no século XX. Esse período de intensas mudanças no universo artístico configurou, segundo Rancière (2009, p. 34), o *regime estético* das artes, expressão que o teórico em questão julga mais adequada do que o termo *modernidade*: “Pode-se dizer que o regime estético das artes é o verdadeiro nome daquilo designado pela denominação confusa de modernidade.”. Para compreender a argumentação do referido teórico, é preciso

ter em mente o fato de que, no cerne de suas reflexões, está o conceito de “partilha do sensível”, definida como “o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas” (RANCIÈRE, 2009, p. 15). Sob esse viés, as práticas estéticas são entendidas como formas de visibilidade do comum partilhado e seria possível distinguir, ao longo da tradição ocidental, três regimes de identificação – o ético, o poético ou representativo e o estético. Segundo Rancière (2009, p. 28), cada um dos regimes estabelece “um tipo específico de ligação entre modos de produção das obras ou das práticas, formas de visibilidade dessas práticas e modos de conceituação destas ou daquelas”.

No regime ético, a arte não se individualiza enquanto tal e é subordinada às imagens, cujo modo de ser “concerne ao *ethos*, à maneira de ser dos indivíduos e das coletividades” (RANCIÈRE, 2009, p. 29). Fazem parte desse regime tanto o debate sobre as imagens da divindade, sobre o direito ou a proibição de produzi-las e sobre o significado das que foram produzidas, quanto as alegações de Platão contra o simulacro.

Já o regime poético ou representativo das artes⁶ baseia-se no par *poiesis/mimesis*. De acordo com Rancière (2009, p. 31), esse regime é poético porque “identifica as artes [...] no interior de uma classificação de maneiras de fazer, e conseqüentemente define maneiras de fazer e de apreciar imitações benfeitas”; e é representativo porque “é a noção de representação ou de *mimesis* que organiza essas maneiras de fazer, ver e julgar”. Ao entender a *mimesis* não como um procedimento artístico que torna as artes subordinadas à semelhança, e sim como um regime de visibilidade, Rancière (2009, p. 30-31) salienta o fato de o princípio mimético isolar, “no domínio geral das artes (das maneiras de fazer), certas artes particulares que executam coisas específicas, a saber, imitações” e, assim, definir “as condições segundo as quais as imitações podem ser reconhecidas como pertencendo propriamente a uma arte e apreciadas, nos limites dessa arte, como boas ou ruins, adequadas ou inadequadas”. Sob tal perspectiva, a *mimesis* deixa de ser entendida como cópia de um modelo para ser tratada como “uma maneira de fazer as semelhanças funcionarem” (RANCIÈRE, 2012, p. 84) dentro de determinadas formas de visibilidade e de determinados protocolos de inteligibilidade.

A ruptura com o regime representativo foi levada a cabo pelo regime estético das artes, caracterizado por Rancière (2009, p. 33-4) como “aquele que propriamente identifica a arte no singular e desobriga essa arte de toda e qualquer regra específica, de toda hierarquia de temas, gêneros e artes”. A palavra “estética” diz respeito, aqui, não à teoria do gosto, e sim à

⁶ Em *A partilha do sensível*, Rancière emprega a expressão “regime poético ou representativo”. Já em *O destino das imagens*, o autor utiliza apenas “regime representativo”.

*Um rizoma não começa nem conclui,
ele se encontra sempre no meio, entre as coisas,
inter-ser,*

intermezzo.

especificidade do que pertence à arte. Entretanto, ao mesmo tempo que afirma a singularidade da arte, o regime estético rejeita a possibilidade de se estabelecer um critério pragmático dessa singularidade, o que resulta em uma “potência heterogênea, a potência de um pensamento que se tornou ele próprio estranho a si mesmo” (RANCIÈRE, 2009, p. 32). Rancière (2012) defende, pois, que destruir o regime poético ou representativo não acarretou decretar, com base em uma definição da essência de cada arte, a disjunção entre os registros de expressão, disjunção essa formulada por Gotthold Ephraim Lessing (1998) em *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*.⁷

Com efeito, o regime estético, em vez de endossar a separação entre as artes tal como preconizado por Lessing, propõe “*outra articulação* entre práticas, formas de visibilidade e modos de inteligibilidade” (RANCIÈRE, 2012, p. 86, grifo meu). Essa outra articulação se sustenta na concepção de que um meio (*medium*) não é um material próprio, e sim uma superfície de conversão, isto é, uma superfície em que ocorre a articulação entre as diferentes maneiras de fazer arte. A partir de tal perspectiva, Rancière (2012, p. 54) observa, nas obras visuais e verbais pertencentes ao regime estético, o recurso à justaposição caótica e à mescla de materialidades, o que configura a “grande parataxe”. De acordo com o teórico, a sintaxe paratática remonta ao século XIX, quando quadros holandeses povoavam romances de Honoré de Balzac e episódios entrecortados faziam parte da composição de *Ventre de Paris*, de Émile Zola, e de *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert.⁸ Contudo, avultam, entre os artistas mencionados por Rancière, os do século XX.⁹ A sintaxe paratática é verificada, por exemplo, na poesia de Apollinaire e de Blaise Cendrars, na pintura de Umberto Boccioni e de Kurt Schwitters, na música de Edgar Varèse. Rancière (2012, p. 54) afirma que, nas obras de tais artistas,

[...] todas as histórias se dissolvem em frases, elas mesmas dissolvidas em palavras que podem ser trocadas por linhas, toques ou “dinamismos” nos quais se dissolveu todo assunto pictural; ou por intensidades sonoras em que as notas da melodia se fundem com as sirenes dos navios, o barulho dos carros e os estampidos das metralhadoras.

Vale destacar, ainda, que Rancière (2012) declara que a sintaxe paratática também poderia ser chamada de montagem. De fato, conforme demonstrei acima, o conceito de

⁷ Na próxima seção, abordarei a classificação, proposta por Lessing, das artes em espaciais e temporais.

⁸ Em *Ventre de Paris*, Rancière (2012) localiza a sintaxe paratática na cena de preparação do chouriço. Já o exemplo de sintaxe paratática em *Madame Bovary* é, conforme detalharei a seguir, a cena do comício agrícola.

⁹ É importante destacar que, na passagem do regime representativo para o estético, configura-se um novo *humano*. Devido à ruptura com a racionalidade positivista, o sujeito fragmenta-se, o que, por sua vez, possibilita que aqueles que antes eram vistos como insignificantes ganhem proeminência em obras teóricas e artísticas.

montagem, o qual não se restringe ao âmbito cinematográfico, abarca justamente a reunião de elementos heterogêneos. Portanto, as reflexões de Rancière (2012) sobre o regime estético das artes, ao colocarem a sintaxe paratática ou a montagem como um traço constitutivo de tal regime, contribuem teoricamente para o desenvolvimento da abordagem por mim proposta.

Um último aspecto do pensamento de Rancière (2012) que gostaria de realçar diz respeito à explicitação do papel do discurso crítico no processo de construção de um novo regime de visibilidade. Especificamente em relação ao regime estético, Rancière (2012, p. 89) demonstra como o texto dos irmãos Goncourt sobre Chardin e o de Albert Aurier sobre a *Visão depois do sermão* de Paul Gauguin tornam a novidade visível:

O primeiro, ao situar uma pintura representativa do passado no regime novo da presença, torna esse novo modo de visibilidade do pictural próprio para acolher uma pintura contemporânea – a qual, todavia, ele desdenha. O segundo, celebrando uma pintura nova, projeta-a num futuro “abstrato” da pintura que ainda não existe.

Acredito ser possível acrescentar que, no século XX, muitos teóricos e críticos literários concentraram-se no estudo da fragmentação e da montagem, desempenhando, assim, uma importante função para tornar visível e para legitimar o emprego, por parte de diversos artistas, da sintaxe paratática. Essa questão ficará evidente nas próximas seções do presente capítulo. Por ora, proponho-me a discutir se, na época do regime estético, a montagem de fragmentos caracterizaria não apenas obras artísticas mas também o modo como certos pensadores elaboram seus discursos sobre a literatura e sobre outras formas artísticas. Conforme passo a explicitar, Georges Didi-Huberman (2013a, 2013b) defende em várias de suas publicações, entre as quais destaco *Atlas ou a gaia ciência inquieta* e *A imagem sobrevivente*, que na modernidade se consolida um conhecimento por montagem o qual se manifestaria artística e teoricamente.

Assim como Rancière, Didi-Huberman teoriza sobre a montagem e menciona vários artistas do século XX que lançaram mão desse recurso criativo. Marcel Duchamp, Kasimir Malevitch, Sergei Eisenstein, Dziga Vertov, László Moholy-Nazy, Bertold Brecht e Georges Bataille são alguns dos nomes citados por Didi-Huberman (2013a), que, além disso, identifica em pensadores o desenvolvimento de um conhecimento por montagem.¹⁰ As reflexões de tais pensadores, construídas de modo fragmentado, aproximam-se estruturalmente da produção artística moderna, ao mesmo tempo que ajudam a compreendê-la. O núcleo da argumentação de Didi-Huberman gira em torno do *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, um historiador da arte que subverteu os princípios que sustentavam o discurso sobre

¹⁰ Convém mencionar que, segundo Rancière, a sintaxe paratática está na base da configuração do discurso das ciências humanas.

as obras visuais.

Didi-Huberman (2013a) relata que, entre 1914 e 1918, Warburg colecionou uma série de documentos sobre a Primeira Guerra Mundial. A documentação – organizada em ficheiros e constituída sobretudo por fotografias, postais e selos – dimensionava a catástrofe decorrente do conflito bélico, o qual desempenharia um papel fulcral na deflagração do surto psicótico do pensador alemão em 2 de novembro de 1918, pouco antes da assinatura do armistício. De 1918 a 1924, Warburg ficou internado em clínicas psiquiátricas. Após receber alta, ele reinventou a maneira de trabalhar com as inúmeras imagens que havia colecionado ao longo da vida e dedicou-se, até o ano de seu falecimento, em 1929, à elaboração de sua última e certamente mais incrível obra, o *Atlas Mnemosyne*, formado por grandes pranchas negras nas quais eram dispostas imagens diversas.

No nome dessa obra, duas figuras mitológicas reúnem-se: Atlas, o titã condenado a sustentar nos ombros a abóboda celeste; e Mnemosyne, a deusa da memória. De um lado, a potência de tudo saber; de outro, a força contra o esquecimento. Representaria, pois, o *Atlas Mnemosyne* um conhecimento cuja imensidão trouxesse apenas alegria? Oferecer uma resposta negativa a tal questionamento, como eu o faço, a partir de Didi-Huberman (2013a), significa reconhecer que o trabalho memorialístico, em vez de pretender-se unívoco, totalizante e linear, inclui o intervalo e subverte a cronologia convencional. Significa, ademais, considerar que o saber do Atlas só é alcançado via sofrimento: o sofrimento de suportar o peso do céu, bem como de conhecer cada detalhe do cosmos e não poder fazer muito com esse conhecimento, devido ao castigo da imobilidade. Segundo Didi-Huberman (2013a), o nome *Atlas Mnemosyne* apontaria, portanto, para o fato de tal obra constituir-se como uma gaia ciência inquieta, um conhecimento em que se combinam a potência e o sofrimento.

Dessa maneira, o teórico francês alinha o *Atlas* de Warburg com a filosofia de Friedrich Nietzsche, para quem conhecer o mundo pressupõe torná-lo problemático e manter viva a inquietude. Vale lembrar que, no prólogo a *A gaia ciência*, Nietzsche (2012, p. 12-13, grifo do autor), após relatar que esse seu livro foi escrito em um período de convalescença, defende que o “*corpo doente*” e que a “*grande dor*” podem ser benéficos para o pensamento filosófico justamente por provocarem a vontade de questionar:

[...] [nós, os filósofos] temos de continuamente parir nossos pensamentos em meio a nossa dor, dando-lhes maternalmente todo o sangue, coração, fogo, prazer, paixão, tormento, consciência, destino e fatalidade que há em nós. [...] E no que toca à doença: não estaríamos quase tentados a perguntar se ela é realmente dispensável para nós? Apenas a grande dor é o extremo libertador do espírito, enquanto mestre da *grande suspeita* [...]. A confiança na vida se foi; a vida mesma tornou-se um

problema.

Nietzsche (2012, p. 12-13, grifo do autor) reforça que o “fascínio de tudo que é problemático” proporciona aos filósofos uma “nova felicidade”, a qual estaria articulada com a necessidade de “uma *outra arte*”. Conforme mencionei acima, Didi-Huberman (2013a, p. 259, grifo do autor) argumenta que o *Atlas Mnemosyne* pode ser compreendido como uma peculiar concretização da *gaia ciência* preconizada por Nietzsche: “É assim que o atlas, infalivelmente, transforma a *gaia ciência* em *gaia ciência inquieta*.” Ainda segundo o teórico francês, Warburg teria desenvolvido não apenas uma nova forma de conhecimento – o conhecimento por montagem –, mas também um “objeto de vanguarda” (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 405), o que ficará mais claro ao longo das páginas seguintes.

O *Atlas Mnemosyne* é uma obra inacabada, pois seu idealizador faleceu antes de concluir o projeto, e inacabável, pois sua composição rechaça qualquer finalização definitiva. Em decorrência de tamanha mobilidade, o *Atlas* warburgiano não resultou em um objeto concreto, delimitado. O que de mais palpável restou dessa obra são os registros fotográficos de 79 pranchas preparadas e numeradas por Warburg. Nas pranchas, foram dispostos, por exemplo, mapas, esquemas manuscritos, jogos de cartas e fotografias – muitas destas reproduzem esculturas, pinturas, desenhos, entre outros objetos artísticos (FIG. 4 e 5). Cada uma das pranchas assume, pois, o caráter de um mosaico, de uma constelação em que fragmentos visuais oriundos de diferentes contextos são apreendidos simultaneamente, no espaço, e estabelecem entre si uma rede dinâmica de relações. Ademais, a dinamicidade acentua-se devido ao fato de as imagens não serem fixadas de modo definitivo; pelo contrário, elas eram constantemente trocadas e reorganizadas.

Nas palavras de Warburg¹¹ (*apud* DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 233), o *Atlas Mnemosyne* apresenta-se como um “quadro sólido e porém móvel, articulável”. Um quadro que, em vez de sintetizar, unificar e fixar, “parece antes re-dispersar de modo permanente tudo aquilo que, não obstante, reúne” (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 232). Por conseguinte, Didi-Huberman (2013a, p. 178, grifo do autor) relaciona o surgimento do *Atlas Mnemosyne* com o processo de “*explosão da apresentabilidade do saber*”. Em tal processo, cujo ápice ocorreu no século XIX, as vias da apresentação científica – construídas nos moldes, nos quadros do positivismo – proliferam e, ao mesmo tempo, encaminham-se para sua própria destruição ou desconstrução.

¹¹ WARBURG, Aby. Carta a Max Warburg, de 22 de fevereiro 1927. In: WARBURG, Aby. *Correspondance inédite (1926-1929)*. Londres: Warburg Institute Archive.

Com base em *As palavras e as coisas*, de Michel Foucault, Didi-Huberman (2013a) demonstra que o quadro clássico, positivista pressupõe que se veja aquilo que se poderá dizer, sem que sejam considerados os restos, as polissemias e as diferenças. Contudo, à medida que esses resíduos começam a aparecer, o quadro explode, desfaz-se, e o campo epistemológico fragmenta-se. Nesse contexto, coube, por exemplo, a Freud desconstruir o quadro clínico da histeria estabelecido por Charcot; já a Degas, a Rodin e aos surrealistas coube desconstruir o quadro da arte acadêmica (DIDI-HUBERMAN, 2013a). Warburg, por sua vez, desconstruiu o quadro epistemológico da história da arte: as imagens, continuamente montadas, desmontadas e remontadas nas pranchas do *Atlas Mnemosyne*, concretizam uma fragmentação extrema e não cumprem funções convencionalmente atribuídas a elas, como narrar e explicar. Sendo “uma resposta moderna às próprias aporias da modernidade” (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p.171), o *Atlas* coloca em crise noções que, embora fossem até então valorizadas pelo saber científico de matiz positivista, davam sinais de esgotamento. De acordo com Didi-Huberman (2013a), essa obra de Warburg põe em crise a unidade, a totalidade, a legibilidade, a narratividade, a historicidade e a explicabilidade, pois reúne uma multiplicidade de fragmentos sem reduzi-los a uma síntese, inclui o intervalo, restringe-se a apresentar as imagens e não oferece uma relação determinista entre estas e os fatos.

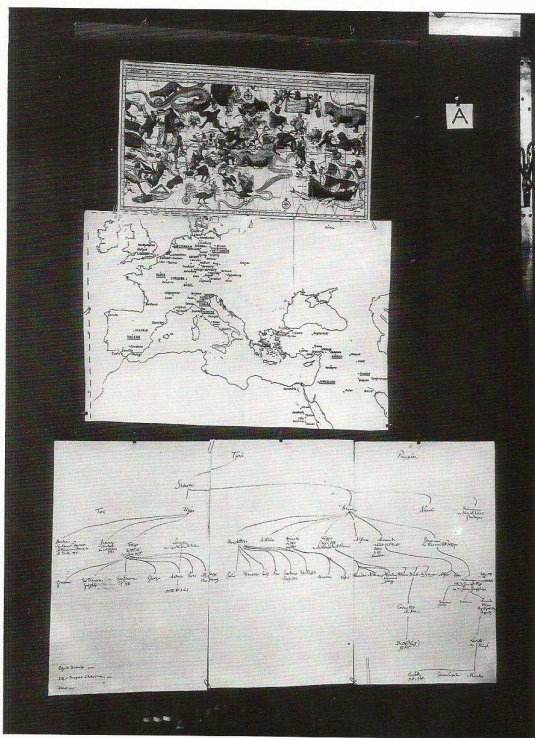


FIGURA 4 – *Atlas mnemosyne*, prancha A, de Aby Warburg. 1927-1929. Fotografia. The Warburg Institute Archive, Londres
Fonte: DIDI-HUBERMAN, 2013a, s. p.



FIGURA 5 – *Atlas mnemosyne*, prancha 79, de Aby Warburg. 1927-1929. Fotografia. The Warburg Institute Archive, Londres
Fonte: DIDI-HUBERMAN, 2013a, s. p.

Por possuir tais características, o *Atlas Mnemosyne* “cria uma configuração epistêmica inteiramente nova – um *conhecimento pela montagem*” (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 406-407, grifo do autor). Trata-se de uma forma de conhecimento que torna indissociáveis a teoria e a prática: as imagens, em vez de ilustrar um saber, constroem e desconstroem o saber à medida que são montadas, desmontadas e remontadas. Por isso, Didi-Huberman (2013a, p. 231, grifo do autor) afirma que a investigação realizada por Warburg baseia-se em “um método capaz de manipular a título de *objetos interpretantes* as próprias imagens que constituíam à partida os seus *objetos a interpretar*”. As imagens, enquanto objetos a interpretar, parecem esperar alguma explicação teórica; porém essas mesmas imagens, sendo montadas nas pranchas, já constituem um modo de interpretar, tornando-se, assim, objetos interpretantes: “É isso uma montagem: uma interpretação que não procura reduzir a complexidade, mas mostrá-la, expô-la, desdobrá-la de acordo com uma complexidade em outro nível de interpretação.” (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 415).

O *Atlas Mnemosyne* seria, nas palavras de Didi-Huberman (2013b, p. 339-405), um “protocolo experimental”, um “objeto de vanguarda”, na medida em que, a partir do trabalho com a montagem de imagens heterogêneas, expõe as descontinuidades do tempo. Dessa maneira, julgo não ser errôneo retomar a teoria de Rancière (2012) e afirmar que o *Atlas warburgiano* lança mão da sintaxe paratática característica do regime estético das artes. O próprio Didi-Huberman aproxima, repetidas vezes, tal obra de Warburg com obras de Duchamp, Malevitch, Eisenstein, entre outros artistas vanguardistas. É importante reforçar que a comparação não negligencia o fato de Warburg e cada um desses artistas empregarem a montagem de um modo peculiar. Todavia, apesar das diferenças, o paradigma é comum:

A montagem de que se trata em *Mnemosyne* não é, evidentemente, um *processo* que Warburg tivesse preciso tomar emprestado de Georges Braque, Kurt Schwitters ou Alexandre Rodchenko para confeccionar seu atlas. Não é apenas um modo de fabricar o objeto que nos impõe ver em *Mnemosyne* o emprego de uma montagem, e sim, acima de tudo, o próprio *paradigma* do pensamento que o sustenta e do conhecimento que resulta dele (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 406, grifo do autor).

Didi-Huberman (2013a, 2013b) lembra que esse mesmo paradigma – a montagem como forma de pensamento – é encontrado também na obra de Walter Benjamin. De fato, em textos como “Sobre o conceito de história”, Benjamin (2012) escreve de modo fragmentado: em vez do encadeamento lógico-causal preconizado pelo discurso acadêmico tradicional, as ideias são justapostas, formando, para empregar um termo benjaminiano, uma constelação. Em *Passagens – Passagen-Werk*, na edição alemã organizada por Rolf Tiedemann –, o autor leva à exaustão o recurso à montagem de fragmentos e chega, em um gesto metalinguístico, a

refletir sobre o método de elaboração da obra:

Este trabalho [*Passagens*] deve desenvolver ao máximo a arte de citar sem usar aspas. Sua teoria está intimamente ligada à da montagem. [...] Método deste trabalho: montagem literária. Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar. Não sursurriarei coisas valiosas, nem me aproximarei de formulações espirituosas. Porém, os farrapos, os resíduos: não quero inventariá-los, e sim fazê-los justiça da única maneira possível: utilizando-os (BENJAMIN, 2018, p. 764).

Em “Mostrar e dizer: o fragmento em *Passagens*, de Walter Benjamin”, Georg Otte (2009) evidencia que a forma fragmentária das *Passagens* fundamenta-se em uma renúncia ao estabelecimento de elos lineares e causais entre as citações, as quais, tendo sido retiradas de seus contextos originais, não são explicadas nem mesmo reorganizadas a fim de constituírem um texto coeso. Conforme expresso na citação acima, Benjamin opta por *mostrar* os fragmentos, em vez de *dizer* algo sobre eles. Em “*Passagens*, de Walter Benjamin: uma apresentação multimídia”, Willi Bolle (2009, p. 228-229), ao se debruçar sobre esse método benjaminiano, identifica nele uma nova maneira de escrever a história:

[Em *Passagens*] Estamos diante de uma rede de categorias e fragmentos onde se entrelaçam os fios da história topográfica com os fios da história política, social e econômica, e estes, por sua vez, com os da história da técnica, da arte, da mídia, da literatura, da percepção e da cultura em geral – além das reflexões metodológicas. Esse complexo tecido de escrita da história, com todas suas ramificações simultâneas, só pode ser percebido adequadamente de forma espacial-visual. Não pode ser narrado, pois a redução a um discurso temporal-linear acarretaria grandes perdas. Parece, no entanto, que Benjamin encontrou um caminho para superar esse dilema, ao traduzir o dispositivo espacial para uma forma de apresentação sequencial, para um estilo de montagem que tem muito de cinematográfico.

Portanto, o saber engendrado nas *Passagens*, ao caracterizar-se pela multiplicidade de perspectivas, prioriza o vetor espacial-simultâneo, em detrimento do temporal-linear, sendo, assim, aproximado da montagem cinematográfica. Bolle ressalta, ainda, que o conteúdo do volume publicado postumamente em 1982 sob o título de *Passagen-Werk* em princípio constituiria apenas uma etapa de um projeto maior idealizado por Benjamin. Com base no Grande Arquivo de Notas e Materiais que havia elaborado, o pensador alemão pretendia escrever o “Livro-modelo” das *Passagens*, o que acabou não se concretizando. Bolle (2009, p. 231, grifo do autor), entretanto, reconhece no malogro do projeto um aspecto positivo:

Pelo fato de o projeto das *Passagens* não ter se realizado enquanto *livro*, ficou valorizada a planta de construção que permitiu a Benjamin visualizar o modelo das *Passagens* como um todo; e ficou valorizado, sobretudo, o Grande Arquivo de Notas e Materiais enquanto dispositivo de pesquisa que engendrou a ideia e a planta de construção do Livro-modelo. [...] Em vez de lamentar o caráter inacabado do livro e o caráter fragmentário *contingente* do trabalho das *Passagens*, parece-me mais proveitoso atentar para o fato de que Benjamin deixou uma obra *constitutivamente* fragmentária. A *Passagen-Werk*, da forma como acabou sendo publicada por Rolf

Tiedemann em 1982, com cerca de 90% do texto constituído pelo Grande Arquivo de Notas e Materiais, nos oferece o fichário, a oficina de estudos de Walter Benjamin enquanto obra aberta e dispositivo propício a ensejar novas pesquisas.

À semelhança do *Atlas Mnemosyne*, *Passagens* é uma obra inacabada e inacabável que problematiza a apresentabilidade convencional do saber ao mesmo tempo que propõe uma forma de saber realizada a partir da montagem de fragmentos. Por conseguinte, deve-se responder afirmativamente à seguinte pergunta formulada por Didi-Huberman (2013a, p. 158, grifo do autor):

E não é exatamente de um *conhecimento por meio de montagens* que aqui [no *Atlas Mnemosyne*] se trata, esse conhecimento não estandardizado, preconizado na mesma época – em teoria e na prática – por Walter Benjamin, através de *Le Livre des passages* [...]?

Embora não trabalhe com imagens materiais, tal como o faz Warburg, Benjamin, em *Passagens*, engendra uma escrita espacial-visual, posto que tece uma rede de relações dinâmicas entre os fragmentos verbais por ele compilados. Não é à toa, pois, que nos textos benjaminianos avultam metáforas como constelação, mosaico e painel com milhares de lâmpadas. Tais metáforas, cujo aspecto espacial-visual é proeminente, sugerem que os múltiplos segmentos que compõem determinada obra sejam apreendidos simultaneamente.

O conhecimento por montagem desenvolvido por Warburg e Benjamin tornou-se uma referência para pesquisadores que, como eu, interessam-se por obras artísticas, sejam elas verbais ou visuais, caracteristicamente fragmentárias. Além de compartilharem com a produção artística um procedimento comum – a montagem –, ambos os autores propuseram reflexões sobre esse procedimento e deram a ele uma visibilidade teórica e metodológica, o que, por sua vez, acarretou uma ruptura epistemológica. Por conseguinte, se, a partir de Aumont (2011), demonstrei que o recurso à montagem no contexto vanguardista articula-se com um processo de mobilização do olhar iniciado, no domínio artístico, sobretudo pictórico, no século XIX; a partir de Warburg, lido por Didi-Huberman (2013a, 2013b), e de Benjamin (2018), pude explicar como o conhecimento por montagem representou uma mudança teórico-metodológica no discurso das ciências humanas e da arte. Já as contribuições de Rancière (2009, 2012) dizem respeito à abordagem não apenas da sintaxe paratática ou montagem mas também do papel desempenhado por esse recurso na constituição de um novo regime de visibilidade. Ademais, Rancière evidencia como o discurso teórico-crítico é essencial para que novas propostas estéticas se tornem visíveis. Há, pois, uma articulação entre a criação artística e o pensamento científico. Nesse sentido, reitero que Warburg e Benjamin são peças fundamentais para a compreensão do uso artístico da fragmentação e da

montagem.

Enquanto nesta seção a abordagem da fragmentação e da montagem ocorreu de maneira mais abrangente, a fim de contemplar diferentes manifestações artísticas, na seção seguinte a ênfase recairá na literatura. Procurarei investigar se, em textos literários, o recurso à montagem de fragmentos acarreta efeitos de espacialização, tensionando, assim, a tradicional divisão, proposta por Lessing (1998), das artes em temporais e em espaciais. Por fim, na última seção do presente capítulo, analisarei, à luz da discussão teórica realizada, os romances *Serafim Ponte Grande*, de Oswald de Andrade, e *Confissões de Ralfo: uma autobiografia imaginária*, de Sérgio Sant'Anna.

1.2 Simultaneidade

Em “A meia marrom”, o último capítulo de *Mimesis* – obra que, com base no conceito de representação, tece um panorama da literatura ocidental –, Erich Auerbach (2007) investiga obras de escritores modernos. O ponto de partida de tal capítulo é a cena do romance *Ao farol*, de Virginia Woolf, em que a protagonista, Mrs. Ramsay, tricota uma meia marrom. Ao mesmo tempo que realiza o trabalho manual, Mrs. Ramsay não apenas interage com personagens que a rodeiam, como também é atravessada internamente por um turbilhão de pensamentos, os quais embaralham ideias e ações oriundas de diferentes contextos. Devido à falta de transição entre os elementos que compõem a narrativa – uma narrativa que explora a consciência dos personagens e confere menos destaque à realidade exterior –, Auerbach argumenta que o tempo se volta às interrupções, e não ao processo. O pesquisador também identifica essas características em *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, obra em que “a consciência [do narrador-personagem] vê suas próprias camadas passadas, com o seu conteúdo, de forma perspectiva, confrontando-as constantemente entre si, liberando-as de sua sequência temporal exterior” (AUERBACH, 2007, p. 488). Mas é com *Ulisses*, de James Joyce, que a reflexão da consciência e a divisão em camadas temporais tornam-se, segundo Auerbach, mais radicais. Além de Joyce e Proust, o pesquisador menciona escritores modernos como Thomas Mann, André Gide e Knut Hamsun.

A partir de uma pormenorizada análise da cena supracitada de *Ao farol*, bem como de comentários mais breves acerca de *Em busca do tempo perdido*, de *Ulisses* e de obras de Mann, Gide e Hamsun, Auerbach (2007, p. 492) conclui que o romance moderno

possui as seguintes peculiaridades: “representação consciente pluripessoal, estratificação temporal, relaxamento da conexão com os acontecimentos externos, mudança da posição da qual se relata”. Esses elementos acarretam a fragmentação da narrativa:

Muitas personagens, ou muitos fragmentos de acontecimentos são articulados por vezes frouxamente de tal forma que o leitor não consegue segurar constantemente qualquer fio condutor determinado. [...]

Confia-se mais nas sínteses, que são obtidas mediante o exaurimento de um acontecimento quotidiano, do que num tratamento global cronologicamente ordenado, que persegue o tema do princípio ao fim [...] (AUERBACH, 2007, p. 491-493).

Uma vez que os fragmentos não são organizados cronologicamente, a sucessão temporal é interrompida, conforme Auerbach (2007) salienta ao debruçar-se sobre a cena supracitada de *Ao farol*. Em “Reflexões sobre o romance moderno”, Anatol Rosenfeld (1996) chega a conclusões semelhantes às de Auerbach. Para Rosenfeld, enquanto o romance tradicional do século XIX preocupa-se em imitar o mundo empírico, respeita a cronologia e possui um narrador onisciente que garante a organização lógica dos fatos, o romance moderno do século XX¹² promulga a desrealização, funde passado, presente e futuro e recusa tanto a visão totalizante quanto o princípio de causalidade. O teórico ressalta que, na diferença entre as formas do romance, o que está em jogo não é apenas a modificação da estrutura desse gênero

[...] mas até a da frase que, ao acolher o denso tecido das associações com sua carga de emoções, se estende, descompõe e amorfiza ao extremo, confundindo e misturando, como no próprio fluxo de consciência, *fragmentos* atuais de objetos ou pessoas presentes e agora percebidos com desejos e angústias abarcando o futuro ou ainda experiências vividas há muito tempo [...]. A narração torna-se assim padrão plano em cujas linhas se funde, como *simultaneidade*, a distensão temporal (ROSENFELD, 1996, p. 83, grifo meu).

Rosenfeld associa, pois, fragmentação e simultaneidade. Outros teóricos, por sua vez, ampliam um pouco mais o debate sobre a simultaneidade e argumentam que esta remete a relações espaciais. Nesse sentido, Luis Alberto Brandão (2013, p. 60), em *Teorias do espaço literário*, explica que, no âmbito nos Estudos Literários, existe a tendência “a considerar de feição espacial todos os recursos que produzem o efeito de simultaneidade”. Sob tal perspectiva, obras que apresentam uma estruturação espacial problematizariam a tradicional classificação da literatura como uma arte temporal.

Conforme já mencionei, deve-se a Lessing a célebre distinção entre as artes do tempo e as artes do espaço. Em seu *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*,

¹² Pode-se dizer que tais alterações se manifestam não apenas no romance mas também na narrativa moderna de um modo geral. Ademais, a fragmentação da narrativa não se restringe a publicações do início do século XX, e sim continua a ser um traço característico da pós-modernidade, como evidencia *Confissões de Ralfo*.

publicado em 1766, Lessing (1998, p. 193), opondo-se à aproximação forçada entre as artes verbais e as visuais, até então entendidas como irmãs, segundo a tradição do *ut pictura poesis*, enfatizou as diferenças entre as linguagens artísticas:

Se é verdade que a pintura¹³ utiliza nas suas imitações um meio ou signos totalmente diferentes dos da poesia; aquela, a saber, figuras e cores no espaço, já esta sons articulados no tempo; se indubitavelmente os signos devem ter uma relação conveniente com o significado: então signos ordenados um ao lado do outro também só podem expressar objetos que existam um ao lado do outro, ou cujas partes existem uma ao lado da outra, mas signos que se seguem um ao outro só podem expressar objetos que se seguem um ao outro ou cujas partes se seguem uma à outra.

Convencionou-se, assim, que a literatura é uma arte temporal, concepção essa que vigorou até o final do século XIX, quando obras de uma série de escritores começaram a tensionar, de forma sistemática, as fronteiras entre o verbal e o visual, a continuidade e a simultaneidade, o temporal e o espacial. *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, de Stéphane Mallarmé (2006), é um dos grandes exemplos de como a literatura pode explorar criativamente o vetor espacial: dispersos nas páginas que compõem o poema, os fragmentos verbais rompem com as sequências lógico-causais e devem ser apreendidos pelo leitor simultaneamente. Haroldo de Campos (1977a, p. 151), em “Comunicação na poesia de vanguarda”, lembra que, para compor essa obra, Mallarmé “inspira-se nas técnicas de espacialização visual da imprensa cotidiana”.

Em “La littérature et l'espace”, Gérard Genette (1969) ressalta que, desde Mallarmé, tornou-se imperativo reconhecer os recursos visuais da grafia e da página, o que acarretou prestar atenção na espacialidade da escrita e na disposição simultânea de signos, palavras, frases e discursos em determinado texto. Segundo o referido teórico, Saussure, ao definir a língua como um sistema de relações diferenciais, reforçou a dimensão espacial da linguagem, dimensão essa acentuada nas obras literárias. Em “Espaço e linguagem”, Genette (1972, p. 101, grifo do autor) reitera que a linguagem possui um aspecto espacial e explica que, além do espaço entendido como conteúdo e descrito pelo físico, pelo filósofo ou pelo escritor, existe “um espaço *conotado*, manifestado mais que designado, falante mais que falado”. E é exatamente o espaço conotado, que prioriza o significante em detrimento do significado, que se exhibe em *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* e em outras obras que exploram a visualidade da escrita. A espacialidade da linguagem seria trabalhada também por obras como *Em busca do tempo perdido*, as quais, sendo construídas de modo fragmentado, exigem uma leitura vertical ou transversal (GENETTE, 1969).

Portanto, é necessário problematizar o binarismo defendido no *Laocoonte* –

¹³ Vale ressaltar que Lessing (1998, p. 77) compreende “sob o nome de pintura as artes plásticas em geral”.

binarismo esse que vincula, de modo restritivo, o aspecto espacial às artes visuais e o temporal à literatura.¹⁴ Por outro lado, deve-se reconhecer que Lessing, ao refletir sobre o funcionamento dos signos de cada expressão artística, abriu caminho para a reconfiguração do pensamento sobre as artes. De acordo com o artigo “A forma espacial na literatura moderna”, de Joseph Frank (2008, p. 170-171), Lessing apresenta uma nova concepção de forma estética, concepção essa não mais pautada em leis externas:

A concepção de forma estética herdada da Renascença pelo século XVIII era puramente externa. Presumia-se que a literatura clássica [...] tivesse alcançado a perfeição, e tudo o que os escritores subsequentes podiam fazer não ia muito além de imitar seu exemplo. [...] Para Lessing, como vimos, a forma estética não é um arranjo externo provido por um conjunto de regras tradicionais: é a relação entre a natureza sensorial do veículo artístico e as condições da percepção humana.

Frank assume a concepção de forma estética encontrada no *Laocoonte* para, então, “traçar a evolução da forma na poesia moderna e, mais particularmente, no romance moderno” (FRANK, 2008, p. 172). Ao investigar a literatura moderna, Frank trabalha com as categorias tempo e espaço, entretanto sem entregar-se a uma divisão estanque. O pesquisador norte-americano defende que as formas artísticas, em seu contínuo processo de mudança, oscilariam entre os polos temporal e espacial. Sob essa perspectiva, a qual vai ao encontro da de Genette (1969, 1972), a literatura moderna, caracteristicamente fragmentada, apresentaria uma tendência espacializante.¹⁵

No artigo citado, Frank (2008) detém-se, a princípio, nas obras de Ezra Pound e T.S. Eliot, a fim de demonstrar que a poesia moderna contradiz o modo como, segundo Lessing, a linguagem verbal deveria ser percebida. Em poemas em que há a associação de imagens fragmentadas, a forma espacial ganha relevo e exige uma leitura pautada não na sucessão, e sim na simultaneidade:

A forma estética na poesia moderna, portanto, se baseia em uma lógica espacial que demanda uma completa reorientação da atitude do leitor frente à linguagem. Uma vez que a referência primária de qualquer grupo de palavras é algo interno ao

¹⁴ O próprio Lessing considerou que há transgressões dessa classificação, como exemplificam tanto as pinturas de Rafael nas quais as dobras das roupas acarretam a inserção de uma temporalidade, quanto os trechos descritivos de Homero nos quais a abundância de adjetivos interrompe a ação. Porém, sobressai-se, no texto de Lessing (1998, p. 211), uma postura normativa, perceptível em: “[...] a sequência temporal é o âmbito do poeta, assim como o espaço é o âmbito do artista.” Ademais, mesmo quando destaca que “todos os corpos não existem apenas no espaço mas também no tempo”, o teórico alemão reforça a distinção das artes e defende: “[...] a pintura também pode imitar ações, mas apenas alusivamente através dos corpos.” (LESSING, 1998, p. 193). Lessing (1998, p. 194) também é categórico ao se referir à literatura: “[...] a poesia só pode utilizar uma única qualidade dos corpos na sua imitação progressiva e deve, portanto, eleger aquela que desperte a imagem a mais sensível do corpo a partir dos adjetivos pictóricos e da economia nas exposições de objetos corpóreos.”

¹⁵ Nota-se que não se trata de simplesmente inverter a classificação de Lessing e associar a literatura exclusivamente ao vetor espacial. É mais plausível considerar o entrelaçamento do tempo e do espaço, em vez de opor tais categorias. Assim, embora esta tese se dedique à estruturação espacial da literatura, é preciso não se esquecer de que a espacialidade não se desvincula da temporalidade.

próprio poema, a linguagem na poesia moderna é realmente reflexiva: a relação de significação é completada somente pela percepção simultânea no espaço dos grupos de palavras que, quando lidos consecutivamente no tempo, não têm relação compreensível entre si (FRANK, 2008, p. 176).

Em seguida, Frank argumenta que, na prosa moderna, também há a predominância da forma espacial. Um exemplo, pertencente ao século XIX, seria *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, em cuja cena do comício agrícola são justapostas¹⁶ ações que se desenrolam em três níveis: no primeiro nível, há os espectadores do comício; no segundo, há os oradores oficiais; no último, há Emma e Rodolphe. O narrador apresenta, simultaneamente, as ações que se passam em cada um dos três níveis, de maneira que os galanteios trocados por Emma e Rodolphe, os discursos dos oradores e as falas do povo se interpenetram. Por conseguinte, a sequência temporal é dissolvida, a narrativa espacializa-se e “a total significância da cena é dada somente pelas relações reflexivas entre as unidades de significação” (FRANK, 2008, p. 178).

Uma vez que a cena do comício é estruturada por meio de cortes entre os níveis de ação, Frank (2008, p. 177) denomina “cinematográfico” o método empregado por Flaubert. De modo semelhante, esse excerto de *Madame Bovary* é citado por Rancière (2012) como exemplo da sintaxe paratática (ou montagem) e é caracterizado por Eisenstein (2002, p. 21) como composto por uma “montagem-cruzada de diálogos”. O princípio da montagem estaria presente, de maneira bastante evidente, nas obras de James Joyce, cuja literatura, segundo Eisenstein (2002), é a que mais se aproxima do cinema. Em romances como *Ulisses*, o método cinematográfico utilizado por Flaubert acentua-se, pois a narrativa é inteiramente composta pela justaposição de fragmentos. Sobre esse aspecto, Frank (2008, p. 179-180) observa:

Como Flaubert, Joyce queria que sua representação tivesse o mesmo impacto unificado, a mesma sensação de atividade simultânea ocorrendo em diferentes lugares. [...] [Mas] Joyce foi forçado a ir muito além do que fora Flaubert: enquanto Flaubert manteve uma linha narrativa com cortes claros, exceto pela cena da feira de exposições, Joyce quebra sua narrativa e transforma a própria estrutura de seu romance em um instrumento de sua intenção estética.

Em *Ulisses*, as informações sobre os personagens e sobre as relações que eles estabelecem entre si estão dispersas ao longo da narrativa. Consequentemente,

[...] o leitor é forçado a ler *Ulisses* exatamente da mesma maneira que lê poesia moderna – montando os fragmentos continuamente e guardando as alusões na mente

¹⁶ Ao longo desta tese, a palavra “justaposição” é usada para se referir a elementos díspares que são reunidos sem que haja entre eles um encadeamento temporal-sucessivo explícito. Tal entendimento da justaposição se articula com o conceito de montagem e se sustenta sobretudo nas reflexões de autores como Frank (2008) e Poulet (1992), os quais abordaram a estruturação espacial de obras literárias modernas.

até que, por referência reflexiva, ele possa ligá-las a seus complementos (FRANK, 2008, p. 180-181).

Isso corrobora a hipótese de que a literatura moderna exige uma leitura orientada pela lógica da simultaneidade. Segundo Frank (2008), a forma espacial pode ser percebida inclusive em *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, uma obra tradicionalmente abordada sob o prisma temporal. À semelhança de Frank, Georges Poulet (1992, p. 89-92), em *O espaço proustiano*, investiga a fragmentação do romance de Proust, articulando-a com a simultaneidade e com a espacialização:

[...] a obra de Proust é composta de uma série de cenas destacadas, recortadas da trama do real, de tal modo que quase nada subsiste do curso da duração que ali transcorria. Em compensação, “exibidas ao lado umas das outras”, as cenas estão dispostas ao longo de uma superfície, onde o que era temporal encontra-se agora exposto. Assim, o tempo cede lugar ao espaço. [...]
Intactos, sempre semelhantes a eles mesmos, sempre cercados e como que localizados no interior de suas molduras, os episódios do romance proustiano apresentam-se numa ordem que não é temporal, pois anacrônica, uma ordem que não pode ser senão espacial [...].

Ademais, para Poulet (1992, p. 94), *Em busca do tempo perdido* seria composto por uma série de quadros justapostos, os quais, “sucessivamente apresentados ao longo da obra, deveriam aparecer juntos e simultaneamente ao final, fora do tempo, portanto, mas não fora do espaço”. A análise empreendida por Poulet endossa, pois, a hipótese de Frank segundo a qual um dos traços da literatura moderna é a espacialização, espacialização essa que é engendrada por uma série de estratégias que fragmentam o discurso verbal e, assim, tensionam determinada concepção de tempo. Trata-se, aqui, de problematizar o tempo entendido a partir das noções de linearidade e de continuidade, as quais tradicionalmente são vinculadas aos textos literários. Brandão (2013, p. 61) esclarece que tanto Frank quanto Poulet entendem o espaço como forma de estruturação textual, entendimento esse baseado na premissa de que os procedimentos que produzem o efeito de simultaneidade possuem uma feição espacial:

Em abordagens como as de Joseph Frank e Georges Poulet, o fundamento do texto literário moderno é a fragmentação, o caráter de mosaico, de série de elementos descontínuos. Pensa-se a literatura moderna como exercício de recusa à prevalência do fluxo temporal da linguagem verbal. Espaço é sinônimo de simultaneidade, e é por meio desta que se atinge a totalidade da obra.

Às abordagens de Frank e de Poulet pode ser aproximada a de Arnold Hauser (1998), que, em “A era do filme”, também assinala a espacialização da literatura moderna. Os dois principais exemplos citados por Hauser para desenvolver sua argumentação são, novamente, *Em busca do tempo perdido* e *Ulisses*. Em ambas as obras, o autor detecta um

“novo conceito de tempo, cujo elemento básico é a simultaneidade e cuja natureza consiste na espacialização do elemento temporal” (HAUSER, 1998, p. 970).

Entre os aspectos abordados por Hauser, interessa-me sobretudo o relativo à articulação entre a literatura e o cinema. Segundo o teórico, o cinema desempenhou um papel fulcral na modificação do caráter e da função do espaço e do tempo: no filme, com uma intensidade não verificada em outras formas de arte, o espaço é temporalizado, pois torna-se dinâmico, fluido, ilimitado e inacabado; e o tempo é espacializado, pois perde tanto sua continuidade ininterrupta quanto sua direção irreversível. Uma vez que a linguagem fílmica permite esse novo tratamento do tempo e do espaço, Hauser entende o cinema como a manifestação mais representativa da arte moderna. Assim, a literatura, devido às particularidades de sua linguagem, não conseguiria atingir a mesma radicalidade do cinema no que diz respeito à espacialização do tempo. Mas isso não impede que também em textos literários, como atestam Proust e Joyce, a ênfase recaia “na simultaneidade dos conteúdos da consciência, na imanência do passado no presente, na convergência constante dos diferentes períodos de tempo, [...] na relatividade de espaço e tempo” (HAUSER, 1998, p. 970).¹⁷ Com efeito, a literatura, com seus recursos próprios, interrompe o nexos causal entre os fatos e espacializa-se; ao fazê-lo, ela aproxima-se estruturalmente do cinema, bem como de outras artes que, no contexto moderno, são marcadas pelo “fascínio da ‘simultaneidade’” (HAUSER, 1998, p. 975) e empregam o princípio da montagem.

Devido ao impacto do cinema em outras manifestações artísticas, muitos teóricos e críticos literários não se furtam a empregar um vocabulário oriundo do contexto fílmico para se referir à exploração da fragmentação.¹⁸ Assim como Frank, que caracteriza como cinematográfica a cena do comício agrícola em *Madame Bovary*, Rosenfeld (1996, p. 95) compara a montagem de fragmentos verbais no romance moderno com os “rapidíssimos cortes cinematográficos”. Ademais, Jorge Schwartz (1983, p. 66), em *Vanguarda e cosmopolitismo*, corrobora que o cinema impactou a literatura: “A contaminação cinema-

¹⁷ Assim como Hauser (1998), Auerbach (2007) nota as diferenças entre a linguagem fílmica e a literária. Mas, apenas para Auerbach (2007, p. 491-492), essas diferenças seriam um empecilho para que a fragmentação da literatura fosse entendida à luz do cinema: “Há romances que procuram reconstruir um meio a partir de uma série de farrapos de acontecimentos, com personagens constantemente mutantes, por vezes reaparecidas. Neste último caso poder-se-ia presumir que o escritor tem a intenção de aproveitar para o romance as possibilidades estruturais que oferece o cinema; estaríamos, porém, na direção errada, pois uma tal concentração de espaço e de tempo, como o cinema é capaz de atingir [...], nunca poderá ser atingida apenas pela palavra escrita ou lida.”

¹⁸ Não se deve entender, contudo, que as relações entre cinema e outras artes são unidirecionais. Conforme ressalta Rancière (2012, p. 14), “um plano cinematográfico pode pertencer ao mesmo tipo de *imagéité* que uma frase romanesca ou um quadro. É por isso que Eisenstein pôde buscar em Zola ou Dickens, como em El Greco ou Piranesi, os modelos da montagem cinematográfica [...]”.

literatura produz pela adaptação de técnicas em que a narração se sucede rapidamente e em que a sintaxe mimetiza os processos de montagem cinematográfica.”

Justifica-se, assim, mais uma vez, por que a referência ao cinema permeia minha abordagem da fragmentação, do efeito de simultaneidade e da espacialização de obras literárias, entre as quais destacarei as narrativas. No percurso teórico-crítico por mim empreendido, Auerbach (2007) e Rosenfeld (1996) foram o ponto de partida para a discussão sobre a articulação entre fragmentação e simultaneidade na literatura moderna, discussão essa que, com base em Genette (1969, 1972), apontou também para a espacialidade da linguagem. Já a partir de Frank (2008), Poulet (1992) e Hauser (1998) foi possível identificar, em linhas gerais, a tendência espacializante da literatura moderna e relacionar essa tendência à fragmentação. Mas é preciso considerar que a fragmentação da narrativa não ocorre de uma só maneira e que, conseqüentemente, a espacialização assume diferentes facetas.¹⁹ Assim, nas próximas seções, após uma breve contextualização das obras *Serafim Ponte Grande*, de Oswald de Andrade, e *Confissões de Ralfo: uma autobiografia imaginária*, de Sérgio Sant’Anna, as quais constituem o *corpus* da minha pesquisa, analisarei diferentes mecanismos que, em tais romances, são responsáveis tanto por romper com a linearidade e com a sucessão, quanto por problematizar a classificação da literatura como uma arte temporal. Por meio da análise, pretendo evidenciar que ambas as obras apresentam uma estruturação espacial.

1.3 Mosaicos I

Oswald de Andrade consagrou-se como um dos principais nomes do Modernismo brasileiro. Mário da Silva Brito (1971), em *História do modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*, evidencia que, além de ter desempenhado um papel central na organização da Semana de Arte Moderna de 1922, Oswald difundiu e defendeu, por meio de artigos publicados em diversos periódicos, os ideais estéticos que, nas primeiras décadas do século XX, reorientavam a produção de escritores, pintores, escultores e músicos. Tomado por um impulso cosmopolita, já detalhado por Jorge Schwartz (1983) em *Vanguarda e cosmopolitismo*, Oswald fez, a partir de 1912, sucessivas viagens à Europa, as quais

¹⁹ É interessante lembrar que Frank (1991) salienta que Djurna Barnes, em seu romance *No bosque da noite*, recorre a recursos diferentes dos empregados por Joyce em *Ulisses* e por Proust em *Em busca do tempo perdido*, apesar de as três obras apresentarem uma estrutura espacial similar.

favoreceram o contato entre ele e as vanguardas históricas e, por consequência, ajudaram a colocar a arte brasileira em diálogo com a europeia.²⁰ Inicialmente, o autor paulista conheceu o movimento encabeçado por Marinetti: “Regressando da Europa, em 1912, Oswald de Andrade fazia-se o primeiro importador do ‘futurismo’, de que tivera apenas notícia no Velho Mundo” (BRITO, 1971, p. 29). Como lembra Brito (1971), nesse momento, ainda anterior à Semana de 22, a palavra “futurismo” começa a circular no Brasil – em São Paulo, principalmente – e denota, de modo genérico, a atitude de rebeldia contra os modelos artísticos vigentes. Assim, os artistas modernos brasileiros eram denominados “futuristas” mesmo que não fossem adeptos dos preceitos de Marinetti: para receber tal etiqueta – vista, pelos conservadores, como pejorativa –, bastava fugir aos padrões dominantes e criar uma obra inusitada.

Ao longo da década de 1920, Oswald passa outras temporadas na Europa (em uma delas, aproveita inclusive para conhecer o Oriente Médio) e, sobretudo em Paris, onde chega a residir, amplia seu conhecimento acerca dos movimentos de vanguarda, bem como conhece vários artistas e escritores, entre eles, Blaise Cendrars e Fernand Léger (BOAVENTURA, 1995). Data desse período a escrita de suas obras mais experimentais, mais emblemáticas da faceta vanguardista do Modernismo brasileiro.²¹ Tanto em livros de poesia – *Poesia Pau Brasil*, de 1925, e *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*, de 1927 – e em romances – *Memórias sentimentais de João Miramar*, de 1924, e *Serafim Ponte Grande*, de 1933, mas elaborado na década anterior²² – quanto em manifestos – *Manifesto da poesia pau-brasil*, de 1924, e *Manifesto antropófago*, de 1928 –, traços futuristas, cubistas, dadaístas, expressionistas e surrealistas articulam-se com elementos estéticos e temáticos da cultura brasileira.²³ Por conseguinte, conforme observa Maria Eugenia Boaventura (1985), em *A*

²⁰ Jackson (1978, p. 13) observa que, embora escritores como Paulo Prado e Graça Aranha já tivessem ido a Paris antes de Oswald de Andrade, é com este que ocorre “o mais celebrado contato do Modernismo com a Europa”. A importância de Oswald para o estabelecimento de um diálogo entre o Brasil e a Europa é assim comentada por Nunes (1979, p. 11): “Com a sua impaciência teórica, com a sua particular avidez do novo e da novidade, ele [Oswald de Andrade] foi, dos nossos modernistas, aquele que mais intimamente comungou do espírito inquieto das vanguardas europeias.”

²¹ Schwartz (2013, p. 33) reitera que “O período que vai de 1922 a 1929 corresponde à etapa experimental mais intensa da cultura brasileira.”. Por outro lado, Jackson (1978), ao analisar o par experimental *Miramar-Serafim*, lembra que nem todas as tendências do Modernismo brasileiro são vanguardistas, como evidenciam o Verdeamarelismo e o Anta. O traço comum entre as diferentes vertentes do Modernismo da década de 1920 seria a reflexão sobre a identidade nacional.

²² Candido (1977a, 1977b), Fonseca (1979), Boaventura (1984, 1995) e Jackson (1986) informam que *Serafim Ponte Grande* foi concebido e elaborado na década de 1920. Ademais, no prefácio para a primeira edição do romance, Oswald (1992, p. 39) afirma: “Publico-o no seu texto original, terminado em 1928.”. Outra evidência da época de escrita de *Serafim Ponte Grande* são os irônicos dizeres de seu colofão: “Este livro foi escrito de 1929 (era de Wall-Street e Cristo) para trás.” (ANDRADE, 1992, p. 163).

²³ Em “A Semana de 22: o trauma do moderno”, Ronaldo Brito (1985) atenta para o risco de se transformar a Semana de Arte Moderna – e, por extensão, o Modernismo brasileiro – em um fetiche ou em um monumento.

vanguarda antropofágica, a proposta vanguardista oswaldiana, embora filiada à vanguarda histórica europeia, trouxe uma contribuição individual e traçou um desenvolvimento próprio. À semelhança de Boaventura, Benedito Nunes (1979), em *Oswald canibal*, argumenta que, em vez de simplesmente constatar que os “ismos” impactaram o Modernismo brasileiro, é necessário investigar de que maneira escritores como Oswald receberam e utilizaram as teorias e práticas advindas da Europa.

Em “Estouro e libertação”, Antonio Candido (1977a), com base nos paradigmas estéticos que orientam a prosa oswaldiana, divide-a em três fases: a da *Trilogia do exílio* – composta por *Os condenados*, de 1922, *A estrela do absinto*, de 1927, e *A escada vermelha*, de 1934; a do par *Miramar-Serafim*; e a de *Marco zero* – composta por *A revolução melancólica*, de 1943, e *Chão*, de 1945.²⁴ É no par *Miramar-Serafim*, caracterizado como a “fase da negação” (CANDIDO, 1977a, p. 45), que a exploração de técnicas vanguardistas como a montagem ocorre de modo mais sistemático.

Em *Serafim Ponte Grande*, que prossegue e intensifica o experimentalismo de *Memórias sentimentais de João Miramar*, a fragmentação está presente desde a construção das frases até a dimensão macroestrutural do romance. Consciente de que conferia especial atenção ao trabalho com a escrita, Oswald declara em “Objeto e fim da presente obra”, o

Ao analisar esse momento com o objetivo de atualizá-lo, Brito (1985, p. 14) identifica “ambiguidades e inadequações”, sobretudo porque, no Brasil, onde as inovações tecnológicas e científicas era ainda incipientes no início do século XX, a vanguarda quis inovar a partir de uma retomada das tradições locais e de uma valorização da brasilidade. Nas palavras do crítico: “Apesar de todo o escândalo e toda a crise, as vanguardas faziam sentido na Europa. Um sentido às vezes negativo, escabroso até, mas afinal um sentido. Nós, ao contrário, não fazíamos sentido: nossa razão de ser era a Europa. Por isto buscávamos um sentido com a nossa vanguarda – a afirmação da identidade nacional, a *brasilidade*. Paradoxal modernidade: a de projetar para o futuro o que tentava resgatar do passado. Enquanto as vanguardas europeias se empenhavam em dissolver identidades e derrubar os ícones da tradição, a vanguarda brasileira se esforçava para assumir condições locais, caracterizá-las, positivá-las, enfim. Este era o nosso *Ser* moderno.” (BRITO 1985, p. 15, grifo do autor). Seguindo essa linha de raciocínio, Brito (1985, p. 16) avalia a obra de Anita Malfatti e a de Tarsila do Amaral como “ingênuas”. Se, por um lado, concordo que é preciso relativizar os feitos do Modernismo brasileiro e entender suas contradições no diz respeito à constituição de um projeto estético e ideológico afinado com o mundo moderno; por outro lado, não partilho com Brito o julgamento de valor que prioriza uma suposta pureza e supremacia dos movimentos vanguardistas europeus, ao mesmo tempo que deprecia a feição que a vanguarda assumiu no Brasil. Talvez o “olhar híbrido, misturado, miscigenado” que Brito (1985, p. 15) percebe no Modernismo brasileiro seja não uma “limitação” face à Europa, e sim um produto criativo da devoração antropofágica proposta por Oswald de Andrade. Um posicionamento mais ponderado do que o de Brito pode ser encontrado em “Modernidade e vanguarda: o caso brasileiro”, de Annateresa Fabris (1994). A pesquisadora assinala que, embora paradoxal, a vanguarda brasileira impôs-se como um movimento de ruptura e de renovação: “Paradoxal vanguarda a nossa, dividida entre passado e presente, ainda incerta sobre o significado da arte moderna, polêmica em relação a algumas de suas propostas mais extremistas, mas assim mesmo consciente da necessidade de uma ação violenta se se quisessem imprimir novos ritmos à criação cultural no Brasil.” (FABRIS, 1994, p. 24).

²⁴ Oswald planejou cinco romances para a série *Marco zero*, mas apenas dois deles foram de fato escritos e publicados. É importante observar que em 1944, quando Candido elabora o ensaio “Estouro e libertação”, *Chão* ainda não havia sido lançado.

primeiro prefácio que elaborou para *Serafim Ponte Grande*²⁵: “O material da literatura é a língua.” (ANDRADE, 1992, p. 34). A postura irreverente da obra em questão não se manifesta, contudo, apenas no âmbito formal, isto é, na experimentação das possibilidades da língua: conforme ficará mais claro ao longo desta tese, os estilhaços que compõem a narrativa voltam-se contra determinados costumes, mentalidades e comportamentos da sociedade burguesa do início do século XX. Entende-se, assim, por que no referido prefácio Oswald também declara: “Aliás, a minha finalidade é a crítica.” (ANDRADE, 1992, p. 33). Com efeito, à medida que acompanha – não sem sentir as dificuldades impostas pela descontinuidade da narrativa – as aventuras literárias, amorosas, familiares, profissionais e turísticas do protagonista do romance, Serafim Ponte Grande, o leitor depara-se com uma sátira mordaz, que atinge tanto as retóricas vazias quanto a literatura institucionalizada, tanto os atrasos tecnológicos quanto a modernização inócua, tanto os conservadores quanto os revolucionários. Um breve resumo do romance permite que se vislumbre o contexto geral em que se desenvolvem tais críticas.

Serafim, caracterizado como “Brasileiro. Professor de geografia e ginástica. Nas horas vagas, 7º escriturário.” (ANDRADE, 1992, p. 50), vive em São Paulo, onde acompanha o desenvolvimento tecnológico e a conseqüente modificação dos meios de comunicação e de transporte. Desde jovem, apresenta intenso apetite sexual e conduta moral duvidosa. É forçado a casar-se com Dona Lalá depois de ser acusado de desonrar a moça. Inadaptado às leis que regem a sociedade como um todo, o protagonista vê-se frustrado no casamento, no emprego, nos vínculos de amizade e até mesmo nos exercícios de escrita literária. Durante uma revolução que toma conta de São Paulo, Serafim encontra a chance de começar uma nova etapa em sua vida: primeiro, rouba o dinheiro dos guerrilheiros guardado por seu filho Pombinho; em seguida, de posse de um canhão, mata o chefe da repartição em que trabalhava, Benedito Carlindoga, e acredita ter matado também Pombinho; após os atentados, foge para o Rio de Janeiro, onde toma o “Steam Ship Rompe-Nuve” (ANDRADE, 1992, p. 87) rumo à Europa, estabelecendo-se em Paris. Viaja por diferentes países europeus e depois segue para o Oriente Médio. Nessas andanças, coleciona amantes. Volta, enfim, a São Paulo e lá é atingido mortalmente por um raio enquanto tentava atacar, com um canhão, o quartel de polícia, a

²⁵ Este prefácio, originalmente publicado na *Revista do Brasil* em 30 de novembro de 1926, não foi incluído na primeira edição de *Serafim Ponte Grande*, de 1933. O prefácio da primeira edição, conforme críticos como Nunes (1979) e Brito (1992) já observaram, foi escrito no momento em que Oswald estava ligado ao movimento comunista e procurava escrever obras de cunho social e político. Em tal conjuntura, o escritor optou por dar a *Serafim Ponte Grande* um prefácio que expressava uma avaliação negativa da própria obra, devido ao fato de esta ter sido elaborada em consonância com os ideais vanguardistas. Ambos os prefácios serão discutidos no terceiro capítulo desta tese.

imprensa e o serviço sanitário. Após seu falecimento, a narrativa focaliza Pinto Calçudo, amigo de Serafim que se lança no mar como comandante de *El Durasno*, um navio em que impera a transgressão.

Notando a irreverência satírica e experimental de *Serafim Ponte Grande*, Candido (1977a, p. 44) afirma que essa obra é o “acontecimento mais sensacional” do Oswald ficcionista. Por outro lado, o crítico faz ressalvas quanto à composição do romance:

Extremamente significativo como documento intelectual, *Serafim Ponte Grande* é um livro falho e talvez algo fácil sob muitos aspectos, cuja técnica nos leva a pensar em comodismo estético. Parece às vezes que Oswald de Andrade refugia no estilo telegráfico e na síncope uma certa preguiça de aprofundar os problemas de composição. Todavia, tem muito de grande livro (CANDIDO, 1977a, p. 45).

Em “Serafim: um grande não-livro”, Haroldo de Campos (1992, p. 10) vai de encontro a tal avaliação e defende uma nova maneira de se interpretar a composição fragmentada de *Serafim Ponte Grande*: “justamente através da síncope técnica e do inacabamento dela resultante é que a construção ficava manifesta, é que a carpintaria do romance tradicional, como *prióm*, como procedimento, era posta a descoberto”. Em “50 anos de *Serafim*: a recepção crítica do romance”, Kenneth Jackson (1986) explica que a abordagem de Campos desempenhou um papel crucial para que o experimentalismo de *Serafim Ponte Grande* fosse compreendido a partir das teorias sobre a modernidade e sobre a vanguarda e pudesse, assim, ser valorizado como representante da rebeldia do Modernismo brasileiro. Vale destacar que Candido (1977c, p. 84), em “Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade”, revê seu posicionamento e concorda com a análise proposta por Campos:

Aceito o reparo de Haroldo de Campos [...] e reconsidero o meu juízo. A leitura de *Serafim* não permite dizer que é inferior a *Miramar* ou, como me parecia, um “fragmento de grande livro”. É um grande livro em toda a sua força, mais radical do que *Miramar*, levando ao máximo as qualidades de escrita e visão do real que fazem de Oswald um supremo renovador.

Além de Campos (1992) e Candido (1977a, 1977b), vários outros críticos, como Jorge Schwartz (1983), Lúcia Helena (1984, 1985), Maria Augusta Fonseca (1979) e Fábio Andrade (1990), compreendem *Serafim Ponte Grande* como um romance experimental e relacionam esse experimentalismo com a exploração de recursos que fragmentam a obra em diversos níveis. É possível afirmar, portanto, que tal romance oswaldiano tornou-se exemplar da “revolução na literatura”, expressão utilizada por João Luiz Lafetá (2000, p. 30), em *1930: a crítica e o Modernismo*, para se referir ao projeto estético desconstrutor que caracteriza obras modernistas produzidas na década de 1920.

Na literatura contemporânea, um romance que, à sua maneira, dá continuidade ao

experimentalismo de *Serafim Ponte Grande é Confissões de Ralfo: uma autobiografia imaginária*, publicado por Sérgio Sant'Anna em 1975. O próprio Sant'Anna reconhece o vínculo existente entre a sua obra e a de Oswald: “E este romance [*Confissões de Ralfo*], como toda narrativa moderna brasileira, paga algum tributo a Oswald de Andrade, principalmente ao Oswald guerrilheiro da vida e da estética, cavaleiro andante antropofágico.” (SANT'ANNA, 1975, s.p.). Os críticos Benedito Nunes (1976) e Afonso Romano de Sant'Anna (1975) não apenas ratificam tal vínculo entre Sérgio Sant'Anna e Oswald de Andrade como também afirmam que Ralfo e Serafim pertencem à mesma linhagem de Brás Cubas, cujas memórias póstumas subvertem, com acurada ironia, práticas sociais e literárias.

Já no “Prólogo” de *Confissões de Ralfo*, o leitor depara-se com um jogo ficcional entre a identidade do autor empírico Sérgio Sant'Anna, a do autor ficcional e a do protagonista Ralfo. Tal paratexto, localizado logo após a capa, é enunciado por alguém que se apresenta como quem escreveu o livro em questão e que pode ser entendido ou como Sérgio Sant'Anna ou, opção de que sou adepta, como o autor ficcional por este forjado. Esse dubio enunciador afirma que, insatisfeito com sua própria história e com suas expectativas para o futuro, transformou-se em outro homem e tornou-se um personagem: “Ralfo é este homem. Nasceu com a minha primeira morte, a morte de alguém cuja identidade não interessa. Porque um homem que recusou a si próprio e murchou, cedendo lugar a um personagem.” (SANT'ANNA, 1975, p. 2). Devido à sobreposição entre Ralfo e seu criador, os limites entre a vida real e a imaginária se embaralham: “Resumindo, digamos que este livro trata da vidareal de um homem imaginário ou da vida imaginária de um homem real.” (SANT'ANNA, 1975, p. 2).

Ao longo de suas *confissões*, compostas por textos de origens diversas, Ralfo assume várias identidades. Na primeira cena do romance, o protagonista, que, conforme explicado no “Prólogo”, acabou de ser criado, abandona “a cidade e qualquer vínculo com a existência anterior” (SANT'ANNA, 1975, p. 13). A bordo de um trem com destino a São Paulo, ele conhece as gêmeas Sofia e Rosângela, a cujas custas passa a viver. Em troca do sustento, Ralfo torna-se amante de ambas as irmãs, alternando os dias com uma e outra. Após um tempo, porém, o protagonista foge, não sem antes roubar joias e dinheiro de Sofia e Rosângela. Ralfo então faz uma viagem de navio, mas sem saber qual é o rumo da embarcação. A bordo, envolve-se com uma prostituta e dá a ela a fortuna que havia acumulado por meio do roubo às gêmeas e também de jogos. Em seguida, desembarca na ilha Eldorado, onde participa de uma guerra que toma o poder dos ditadores que governavam o país. Terminada a guerra, Ralfo proclama-se Guia Provisório de Eldorado, mas

SERAFIMRALFOSERALFORALFIMSERALFIMRALSEFIMSERAFIMRALFOSERALFORALFIMSERALFIMRALSEFIM

SERAFIMRALFOSERALFORALFIMSERALFIMRALSEFIM

SERAFIMRALFOSERALFORALFIMSERALFIMRALSEFIM

O BOM CÂMBIO E A IGNORÂNCIA AUDAZ. BISNETO DO CONQUISTADOR, AVESSO DO BANDEIRANTE, É O FILHO PRÓDIGO QUE INTERVÉM NA CASA PATERNA PORQUE VIU MUNDO, TRAVOU MÁS RELAÇÕES E SABE COISAS ESQUISITAS. CHOQUE. CONFUSÃO. REGRESSO INADATÁVEL.

SERAFIMRALFOSERALFORALFIMSERALFIMRALSEFIMSERAFIMRALFOSERALFORALFIMSERALFIMRALSEFIM

logo é metralhado por guerrilheiros opositores. Com o corpo e a mente debilitados devido ao atentado, passa um período internado. Após a recuperação, vai para o exílio, imposto pelos dirigentes de Eldorado, em Goddamn City, uma metrópole em que imperam as leis do capitalismo mais feroz. Ralfo revela-se incapaz de se adaptar às regras sociais e trabalhistas de Goddamn City e parte para outra cidade, que, porém, revela-se igualmente desumana. Lá é não apenas perseguido, preso, interrogado e torturado pela polícia como também deportado para a Espanha. Mais especificamente, o protagonista é levado como “voluntário” para um hospício – eufemisticamente chamado de Laboratório Existencial – dirigido pelo Dr. Silvana. Em um baile organizado pelo Dr. Silvana a fim de expor a uma equipe de técnicos os avanços terapêuticos alcançados no hospício, Ralfo assume um comportamento transgressor cujo ápice é o momento em que o protagonista despe-se e dança sensualmente. Todos os presentes no baile, inclusive os técnicos convidados, seguem o exemplo de Ralfo, e logo o salão se torna palco de uma imensa orgia. O protagonista aproveita para fugir em direção à França.

Em território francês, Ralfo torna-se amante de uma jovem chamada Alice e amigo de um rapaz chamado Pancho Sança. O trio passa a invadir casas cujos donos haviam viajado. O objetivo da invasão era roubar pertences, mas também aproveitar, durante algum tempo, o conforto oferecido pela casa. Em uma ocasião, Alice e Pancho são presos, enquanto Ralfo consegue escapar. O protagonista decide, por fim, procurar emprego no teatro e chega a fazer uma insólita apresentação. Depois da apresentação, o romance focaliza a presença de Ralfo no julgamento literário de seu livro de *confissões*, julgamento esse realizado em Genebra pela Comissão Internacional de Literatura. A Comissão rejeita a obra de Ralfo, o qual, depois de jogar as folhas do manuscrito para o alto, foge, pela última vez. O romance apresenta ainda um “Epílogo”, que parece ter a mesma autoria do “Prólogo”, e uma “Nota final”, que é assinada por Sérgio Sant’Anna.²⁶

Em *Um olho de vidro*, Luis Alberto Brandão Santos (2000, p. 17) afirma que a contribuição de Sérgio Sant’Anna “situa-se, sobretudo, no incessante trabalho de pesquisa com a linguagem literária”, trabalho esse que inclui “uma depurada exploração de diferentes possibilidades narrativas”. Considerando os diferentes modos como Sant’Anna, em suas obras publicadas da década de 1960 à de 1990, estabelece relações com a linguagem, Santos distingue três momentos na produção do escritor: o primeiro momento é marcado pela pluralidade de experimentações, pela metalinguagem radical e demolidora e pela negação da literatura convencional; o segundo, pela experimentação articulada e pela subordinação da

²⁶ Oportunamente, tratarei desses dois paratextos.

metalinguagem a projetos definidos; o terceiro, pelo caráter lúdico, pela ironia sinuosa, pela metalinguagem elaborada e sutil e pelo prazer de contar histórias. Para Santos, *Confissões de Ralfo* é o melhor exemplo do primeiro momento, isto é, da faceta mais experimental da obra de Sant’Anna.

Em “A respeito de Ralfo, o farsante”, Lafetá (2004) também identifica em *Confissões de Ralfo* um ímpeto revolucionário, perceptível no desnudamento sistemático da ficção, na metalinguagem, na ironia e na paródia. Todavia, segundo Lafetá (2004, p. 446-447), essas características nada mais são do que evidências de que Sant’Anna empregou “processos envelhecidos pelo menos em cinquenta anos” e de que o livro em questão é, portanto, “bastante tocado de epigonismo”, dando a impressão “de coisa já vista”. Ainda de acordo com Lafetá, o modelo de *Confissões de Ralfo* é *Serafim Ponte Grande*, e aquela obra não trouxe novidade em relação a esta.

Em sua resenha de *Confissões de Ralfo*, Assis Brasil (1976, p. 73) também observa que a técnica empregada no romance não é original, mas destaca que, ainda assim, “Sérgio Sant’Anna leva até o fim a empresa dura de construir um romance fragmentário, cheio de cortes”. De modo semelhante, Luiz Fernando Emediato (1975, p. 4), em “As confissões caóticas de um personagem quixotesco”, valoriza o fato de *Confissões de Ralfo* ser “um livro experimental, com todas as virtudes e defeitos de um livro que pretende inovar radicalmente”. Segundo Emediato (1975, p. 4), tal romance desmistifica tanto as estruturas sociais quanto as formas artísticas e, ao fazê-lo, impõe uma dificuldade para a crítica literária, cujos tradicionais parâmetros de julgamento se revelam insuficientes “diante de um texto que, estruturalmente, quebra todas as normas, rompe com todas as convenções”. Para o debate acerca do experimentalismo de *Confissões de Ralfo*, contribuem, ainda, as considerações de Marcelo de Souza Pereira (2013), em *Fingidores em cena*. Pereira argumenta que um dos aspectos da metaficção de Sant’Anna concerne justamente ao diálogo crítico com os movimentos de vanguarda. Sob tal perspectiva, o escritor teria devorado antropofagicamente o espírito vanguardista em prol de um experimentalismo, sendo que esse experimentalismo é tematizado no próprio texto, como exemplifica a seguinte passagem de *Confissões de Ralfo*: “Pois o segredo de Ralfo é a inovação e experimentação permanentes.” (SANT’ANNA, 1975, p. 194).

Por outro lado, embora seja possível aproximar *Confissões de Ralfo* de obras vanguardistas como *Serafim Ponte Grande*, é preciso não negligenciar que o romance de Sant’Anna subverte certos aspectos da linhagem à qual se filia. A esse respeito afirma Nunes (1976, p. 101) em sua resenha de *Confissões de Ralfo*: “Mas, se [o personagem-narrador

Ralfo] não passa do último broto de uma estirpe diversificada [...], é certamente o primeiro da nossa literatura que subverte os costumes da tradicional família literária a que faz jus.”. Segundo Nunes (1976), a ruptura engendrada pelo romance santanniano é perceptível no “Prólogo”, no qual, como demonstrei acima, as fronteiras entre o plano do autor e o do personagem tornam-se ambíguas. Contrariamente ao que sugere Lafetá (2004), percebe-se, pois, que o romance de Sant’Anna, embora não plenamente original, inova a construção da narrativa. Essa inovação ocorre em relação à literatura experimental do Modernismo brasileiro, mas também em relação à literatura dominante por volta dos anos 1970. Apesar das ressalvas que faz a *Confissões de Ralfo*, o próprio Lafetá (2004, p. 446) reconhece que, caso se considere o contexto de produção, tal romance pode ser tomado como inovador e revolucionário:

Surgido agora entre nós, seu livro [de Sérgio Sant’Anna, isto é, o livro *Confissões de Ralfo*] pode parecer inovador e revolucionário, como aliás as epígrafes insinuam. E de certo modo não deixa de ser verdade, numa literatura em que Jorge Amado e outros menos dotados continuam dando o tom e a medida.

O significado da publicação de *Confissões de Ralfo* em 1975 está condensado na seguinte frase de Affonso Romano de Sant’Anna (1975, p. 112), a qual data da época do lançamento do livro em questão: “Há um novo romance brasileiro.”. Com efeito, em *Literatura e vida literária*, “Ficção 80: dobradiças e vitrines” e “Mais virão, verás”, Flora Süssekind (1985, 2002a, 1986), ao desenvolver uma interessante análise das diferentes vertentes assumidas pela literatura brasileira nos anos 1970 e 1980, nota que as obras de Sérgio Sant’Anna,²⁷ entre elas *Confissões de Ralfo*, não se filiam nem aos romances-reportagem que tinham como função principal denunciar as mazelas geradas pela ditadura militar, nem aos testemunhos e às confissões que, produzidos pelos perseguidos políticos, também eram típicos do período em que os militares estavam no poder, nem às narrativas memorialistas e aos romances de fundação que visavam resgatar a identidade nacional. Contra essas tendências então hegemônicas, *Confissões de Ralfo* aborda de modo satírico temas como opressão, censura e violência; subverte as regras de composição do gênero confissões; e opõe-se a qualquer tentativa de definir uma identidade, seja ela pessoal ou nacional.²⁸ Ainda em contraste com a literatura mais convencional, *Confissões de Ralfo* é uma obra constitutivamente fragmentária.

²⁷ Além de Sérgio Sant’Anna, escritores como Silviano Santiago, Zulmira Ribeiro Tavares, Valêncio Xavier, Sebastião Nunes, João Gilberto Noll, Glauco Mattoso e Rubem Fonseca inovaram a produção romanesca nas décadas de 1970 e 1980 (SÜSSEKIND, 1985, 1986, 2002a)

²⁸ A relação de Sérgio Sant’Anna com outros escritores que publicaram durante o regime militar será detalhada no terceiro capítulo desta tese.

Portanto, apesar de possuir um projeto estético específico, *Confissões de Ralfo* aproxima-se de *Serafim Ponte Grande* no que diz respeito à irreverência diante de uma tradição romanesca que confere primazia ao tempo entendido em termos de sucessão e que valoriza a totalidade, a unidade e a linearidade. O processo de ruptura com tal tradição inclui o emprego de estratégias de fragmentação que espacializam a narrativa. Conforme passo a demonstrar, identifiquei em *Serafim Ponte Grande* e em *Confissões de Ralfo* três estratégias de fragmentação: 1) linguagem elíptica; 2) composição em quadros; 3) incorporação de gêneros textuais. Ao investigar tais estratégias, intento explicitar que ambos os romances apresentam uma estruturação espacial.

1.3.1 Elipses

Em *Serafim Ponte Grande* e em *Confissões de Ralfo*, há o emprego de uma linguagem elíptica, verificada nos vários trechos em que as relações entre as palavras e entre as frases ocorrem mais por justaposição do que por um explícito encadeamento lógico-causal. Embora *Confissões de Ralfo*, quando comparado com *Serafim Ponte Grande*, não seja tão radicalmente elíptico, no romance santanniano também se instauram, no seio da linguagem, descontinuidades. Portanto, ressalvadas as diferenças, é possível dizer que, em ambas as obras, a linguagem elíptica surge como uma das manifestações do princípio da montagem ou da parataxe, para retomar a terminologia de Rancière (2012). Ademais, uma vez que promove bruscas interrupções no fluxo narrativo, a elipse pode ser aproximada dos cortes cinematográficos.²⁹

Segundo Maria Augusta Fonseca (1979, p. 13), em *Palhaço da burguesia*, “*Serafim Ponte Grande* compõe-se de estilhaços de linguagem. A denominação parece apropriada, pois o texto é formado por pedaços de frases, sequências e episódios, num

²⁹ Emprego o termo “elipse” para referir-me à construção fragmentária das frases e dos parágrafos de *Serafim Ponte Grande* e de *Confissões de Ralfo*, construção essa que rompe com o encadeamento lógico-causal, à medida que instaura vazios no texto e propõe inusitadas combinações de palavras e/ou de ideias. Vale ressaltar que a “elipse” possui diferentes acepções no âmbito dos Estudos Literários e que foge aos meus objetivos abordar tal diversidade conceitual. Lembro, por exemplo, que, enquanto figura de linguagem, a “elipse” designa a omissão de uma ou mais palavras que podem ser identificadas pelo contexto. Há um tipo específico de “elipse”, o “zeugma”, que ocorre quando o termo omitido já havia sido explicitamente mencionado no texto. No âmbito da narratologia, por sua vez, a “elipse”, conforme propõe Genette (1979), refere-se à eliminação de partes da ação e constitui um mecanismo relacionado à organização temporal da narrativa.

discurso entrecortado e elíptico.” De modo semelhante, Antonio Candido (1977a, 45-46), no já citado ensaio “Estouro e libertação”, ao se referir à técnica de composição de *Serafim Ponte Grande*, usa termos como “elipse”, “síncopa”, “cinematografismo”, “estilo telegráfico”, os quais apontam para a fragmentação da obra. É interessante observar que a expressão “estilo telegráfico” aparece no texto de apresentação de *Memórias sentimentais de João Miramar*, o qual se intitula “À guisa de prefácio” e é assinado por Machado Penumbra, um dos personagens do romance. Penumbra enfatiza o caráter moderno que torna *Memórias sentimentais de João Miramar* um produto “imprevisto e quiçá chocante para muitos de uma época insofismável de transição” (ANDRADE, [20--?], p. 43). De acordo com Penumbra, a modernidade da obra decorre sobretudo do fato de terem sido empregados “pela primeira vez o estilo telegráfico e a metáfora lancinante” (ANDRADE, [20--?], p. 43). Na caracterização feita pelo personagem oswaldiano, o aspecto revolucionário de *Memórias sentimentais de João Miramar* é associado à fragmentação, ao esfacelamento da continuidade da narrativa. *Serafim Ponte Grande* não apenas prossegue como também intensifica tal radicalidade no tratamento da linguagem. Nesse sentido, a “*telegrafia sem fios*” (ANDRADE, 1992, p. 95, grifo do autor), recurso tecnológico de que dispõe o navio que leva Serafim à Europa, pode adquirir o estatuto de uma imagem que traduz a linguagem elíptica, a ausência de fios narrativos em *Serafim Ponte Grande*. Unem-se, assim, em uma só imagem, a inovadora técnica de transmissão de informação e a inovadora técnica literária, ambas criadas e difundidas no contexto da modernidade.

Por meio da telegrafia sem fios, elementos díspares ou, em princípio, até mesmo inconciliáveis são justapostos; por conseguinte, a moça que um inglês olha sem cessar pode tornar-se equivalente a um uísque invisível e a paisagem brasileira pode imiscuir-se na europeia: “Um inglês velho mergulha no uísque invisível numa espécie de midinette turca com olheiras.” (ANDRADE, 1992, p. 107); “Entre montanhas quadrilongas, caminhos saem menstruados à procura do Brasil mas logo parapeitos da minha cidade atropelam torres antigas³⁰ que são hotéis modernos e as palmeiras são brinquedos da Rua das Palmeiras.” (ANDRADE, 1992, p. 117). Contribui para um melhor entendimento da técnica composicional de *Serafim Ponte Grande*, a qual é semelhante à de *Memórias Sentimentais de João Miramar*, o ensaio “Estilística miramarina”, de Haroldo de Campos (2006a). Com base em estudos de Roman Jakobson, Campos propõe que a linguagem, seja ela verbal ou não verbal, sustenta-se em duas operações: a metafórica ou de substituição, que estabelece

³⁰ Manterei a ortografia e os eventuais deslizes gramaticais das edições dos livros literários (*Serafim Ponte Grande*, *Confissões de Ralfo* e outros) por mim consultadas.

relações de similaridade; e a metonímica ou de combinação, que estabelece relações de contiguidade. Ambas as operações normalmente atuam de modo equilibrado, porém é possível dar preferência a uma delas. Em *Serafim Ponte Grande*, conforme exemplificam os excertos supracitados, há uma ênfase no polo da metonímia, posto que se verifica “a técnica de montagem – que é sobretudo uma técnica de criação de contexto através da manipulação de relações de contiguidade [...] –, implicando elipses (suspensões ou cortes bruscos)” (CAMPOS, 2006a, p. 100). Longe de ser fortuita, a utilização do termo “montagem” evidencia a relação entre o cinema e a literatura oswaldiana. Em “Miramar na mira”, Campos ([20--?], p. 29-30) reitera que as obras narrativas de Oswald produzidas na década de 1920 possuem um estilo cinematográfico:

Uma vez que a ideia de uma técnica cinematográfica envolve necessariamente a de montagem de fragmentos, a prosa experimental dos Oswald dos anos 20, com a sua sistemática ruptura do discursivo, com a sua estrutura fraseológica sincopada e facetada em planos díspares, que se cortam e se confrontam, se interpenetram e se desdobram, não numa sequência linear, mas como partes móveis de um grande ideograma crítico-satírico do estado social e mental de São Paulo nas primeiras décadas do século, esta prosa participa intimamente da sintaxe analógica do cinema, pelo menos de um cinema entendido à maneira eisensteiniana.

De modo semelhante, Jorge Schwartz (1983, p. 66), em *Vanguarda e cosmopolitismo*, defende que, na prosa experimental de Oswald, há “uma verdadeira cinematografia textual”, graças à incorporação de técnicas que criam efeitos de simultaneidade e síntese. Ademais, tanto Schwartz (1983) quanto Campos (2006a) aproximam o par *Miramar-Serafim* ao Cubismo, estilo pictórico caracterizado pela busca dos efeitos de simultaneidade e de síntese. Nesse sentido, no Cubismo também prevalece a operação metonímica, na medida em que pintores como Picasso e Braque reordenam

[...] o mundo exterior no correal estético que é o quadro, selecionando este ou aquele detalhe, estabelecendo novos sistemas de vizinhança, [...] reorganizando livremente a anatomia da figura humana e as relações entre as coisas (CAMPOS, 2006a, p. 100).

Em *Serafim Ponte Grande*, há inclusive referências diretas ao cinema e ao Cubismo, como exemplifica o trecho: “A paisagem rajava-se em verde amendoim. Seus olhos filmavam árvores cor-de-fumaça entre uma e outra sombra de casa cúbica, com as primeiras figurinhas saídas da História Sagrada.” (ANDRADE, 1992, p. 139). Aqui, como em vários outros momentos da narrativa, não se esconde o flerte da literatura com o cinema e com as artes visuais – o olhar do protagonista comporta-se como uma câmera cinematográfica (“olhos filmavam”) e geometriza a paisagem recortada (“casa cúbica”). A menção ao Cubismo é ainda mais explícita em:

As partes pudendas nos refletores. Síncopes sapateiam cubismos, deslocções. Alterando 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. 113).

A passagem acima faz parte da unidade “Cérebro, coração e pavio”, mais especificamente do episódio intitulado “Musico’l”, o qual aborda uma das noites dançantes que Serafim teve em Paris. O dinamismo dos corpos que dançam é reproduzido, na construção das frases, pela justaposição de signos linguísticos, de modo que se sobressai a operação metonímica. Por mais heterogêneos que sejam “uma cobra, uma fita, uma guirlanda, uma equação, passos suecos, guinchos argentinos”, o olhar capta-os, coloca-os em uma inusitada relação; então “tudo se organiza, se junta coletivo, simultâneo e nuzinho”. Essa organização pautada na simultaneidade implica uma alteração das “geometrias”, o que só vem a reforçar a existência de um vínculo estrutural entre a escrita oswaldiana e a pintura cubista, um vínculo ratificado em “Síncopes sapateiam cubismos, deslocções.”. Ademais, o narrador, ao informar para Serafim, com um tom quase didático, que “a vida é essa”, sugere que viver pressupõe exatamente recortar o mundo e estabelecer entre as peças selecionadas uma nova conexão. Pascoal Farinaccio (1999, p. 107), em *Serafim Ponte Grande: estrutura literária e dimensões ideológicas*, ao deter-se no trecho em questão, afirma que, nele, “A vida é definida como uma espécie de dança cubista.”. Trata-se de uma vida que, baseando-se em uma “descontinuidade fundamental, um aproximar extravagante (não-hierarquizado) de dados à primeira vista inconciliáveis”, é a “produção contínua de novas relações e sentidos a partir da matéria-prima disponível selecionada e expandida, tudo indica, ao gosto do freguês, isto é, sem quaisquer preconceitos fundadores” (FARINACCIO, p. 108-109).

Contudo, tal postura diante da vida não é a mais usual, e sim vai de encontro a ideais que tradicionalmente regem a sociedade. Em uma passagem de “O terremoto Doroteu”, da unidade “Folhinha conjugal ou seja Serafim no front”, o protagonista, que assume a voz narrativa, reconhece a existência de leis que regulam o comportamento do indivíduo, mas não deixa de lembrar que há forças disruptivas: “O homem é um microcosmos! Por assim dizer, um resumo da terra e como tal é guiado por leis imutáveis e eternas. Estou de acordo com essas idéias provadas pela ciência. Porém, há as erupções, há os cataclismas!” (ANDRADE, 1992, p. 66). Movido justamente pelas “erupções” e pelos “cataclismas”, ou seja, pelo desejo de ruptura com a ordem estabelecida, Serafim conta ter berrado para Lalá, sua esposa: “– Defendo o direito das convulsões sísmicas!” (ANDRADE, 1992, p. 66). Essa frase, embora tenha sido proferida especificamente no momento em que Serafim ansiava por livrar-se das

amarras matrimoniais para viver com a amante Dorotéia, pode ser entendida, de maneira ampla, como uma defesa de tudo aquilo que altera “geometrias” e, por conseguinte, promove “deslocações” na estrutura narrativa. Com efeito, reconhecem-se em *Serafim Ponte Grande* “convulsões sísmicas” que fragmentam o discurso verbal, interrompendo o fluxo narrativo e estabelecendo relações entre componentes em princípio incompatíveis.

Ainda que os elementos justapostos em *Serafim Ponte Grande* originalmente pudessem guardar certa semelhança entre si, devido ao fato de advirem de uma mesma localização geográfica ou de pertencerem a contextos socioculturais afins, sobressai a linguagem elíptica, que, em vez de organizar, segundo o princípio lógico-causal, os itens reunidos, dispersa-os em uma constelação. Tal aspecto é verificado, por exemplo, nas últimas linhas da unidade “Os esplendores do Oriente”:

Em Alexandria, um navio passava como um bonde. Serafim tomou-o.
O Oriente fechou-se. Tudo desapareceu como a cidade no mar, seus brilhos, seus brancos, suas pontas de terra, esfinges, caftãs, fezes, camelos, dragomãs, pirâmides, haréns, minarettes, abaias, pilafs, desertos, mesquitas, templos, tapetes, acrópoles, ingleses, inglesas (ANDRADE, 1992, p. 146).

No momento em que Serafim deixa o Oriente Médio, o narrador enumera alguns dos elementos que estiveram presentes durante a viagem do protagonista. Conforme salienta Farinaccio (1999, p. 113), essa enumeração caótica é produto do “*câmera eye* oswaldiano”, que “explode o mundo para reconquistá-lo em novas geometrias, compostas com o aproveitamento das lições do cubismo e do cinematógrafo”. O metonímico *câmera eye*, cuja mobilidade remete ao já discutido conceito de “olho variável” de Jacques Aumont (2011), faz-se perceber até mesmo em sequências um pouco mais longas, o que significa que ele não está restrito à construção sintática das frases, e sim atinge até mesmo a articulação entre as frases. Isso é verificado, por exemplo, no episódio “Da adolescência Ou seja A idade em que a gente carrega embrulhos”, da unidade “Alpendre”:

A loira. A morena. O pai da morena. Os irmãos musculosos da loira. Ele toma capilé na venda de Seu Pascoal.
A loira deixa-se apalpar como uma janela. No escuro. Numa noite de adultério ele penetra na Pensão da Lili. Mas ela diz-lhe que não precisa de tirar as botinas (ANDRADE, 1992, p. 49).

No excerto acima, narra-se, elípticamente, a iniciação amorosa e sexual do adolescente Serafim. No primeiro parágrafo, as frases curtas e justapostas oferecem apenas os dados elementares: as moças por quem o protagonista se interessou (uma loira e uma morena), os empecilhos que ele teria que enfrentar para aproximar-se delas (o pai de uma, os irmãos da outra) e a estratégia que ele encontrou para encorajar-se (beber capilé). Tais relações não

foram explicitadas pelo narrador, uma vez que, devido à fragmentação do discurso, não existe uma linha temporal que organiza os fatos em uma sucessão. É possível, entretanto, que o leitor, após o contato inicial com os fragmentos em dispersão, tente conferir a eles um encadeamento, de modo a (re)constituir, ainda que minimamente, os fios de uma história. Mas essa tentativa nem sempre é bem sucedida. Como evidencia sobretudo o segundo parágrafo do trecho em análise, colocar em relação grupos de palavras ou de frases não implica, obrigatoriamente, compor uma narrativa transparente e fiel ao princípio lógico-causal.

Com uma brusca transição, o início do segundo parágrafo focaliza a loira, no escuro, sendo apalpada, a que tudo indica, por Serafim. Em seguida, o leitor depara-se com uma frase cuja construção elíptica instaura uma ambiguidade e impõe ao leitor dificuldades interpretativas: “Numa noite de adultério ele penetra na Pensão da Lili.”. A “noite” é uma outra maneira de se referir ao “escuro” em que a loira foi apalpada? Na Pensão da Lili, Serafim transa com sua amante loira ou com outra pessoa, já que se trata de uma “noite de adultério”? Ou o verbo “penetrar” significa, aqui, simplesmente entrar em um recinto, no caso a Pensão da Lili? A ambiguidade perpassa também a última frase: “Mas ela diz-lhe que não precisa de tirar as botinas.” O pronome “ela” retoma a loira, Lili ou outra mulher presente na Pensão? Diante de tantas lacunas deixadas pela fragmentação da narrativa, o leitor não pode decidir-se com precisão por uma ou outra maneira de articular os fatos apresentados. Ademais, os verbos são escassos e os poucos que há estão conjugados no presente, o que ajuda a atribuir às frases um aspecto estático que suspende o fluxo temporal da narrativa. Por conseguinte, o trecho supracitado problematiza o argumento segundo o qual a literatura, por ter como código o signo linguístico, necessariamente desenrola ações no tempo.

São muitos os episódios de *Serafim Ponte Grande* em que se verifica uma descontinuidade narrativa entre as frases. Dada a impossibilidade de analisar todos esses episódios, limito-me a trazer apenas mais um exemplo, a saber, o intitulado “International-summer”, da unidade “Cérebro, coração e pavio”:

Nove horas de verão. A tarde provinciana demora a ver se vê os efeitos luminosos. Caçadores de vermelho povoam de fornos a tarde metálica sobre o cabo da torre em luva de Champagne.
Do outro lado, sobre a Torre vertical de Paris, uma radiola foquestrota para outros planetas.
Enquanto isso, a Torre Eiffel descobre para que foi feita e pisca o b-a-bá de Citroen. A lua medalha em prata a Exposição das Artes Decorativas. Ano 25. Século de Serafim ou da Fortuna Mal Adquirida (ANDRADE, 1992, p. 112).

Assim como as peças reunidas em 1925 na Exposição das Artes Decorativas,³¹ o

³¹ Certamente, o narrador refere-se à Exposição Internacional de Artes Decorativas e Industriais Modernas, a

trecho supracitado é marcado pelo tom vanguardista. Conforme tenho procurado demonstrar, o vanguardismo da literatura oswaldiana deve-se, em grande medida, ao recurso à montagem, na qual prevalece a operação metonímica. No excerto em questão, o narrador apresenta, novamente, fragmentos recortados da realidade, no caso de Paris, durante a célebre exposição. As ações são reduzidas ao mínimo e os verbos, quando há, estão no presente, o que ratifica o argumento desenvolvido por Anatol Rosenfeld (1996, p. 92), em “Reflexões sobre o romance moderno”, de que muitos romances modernos são narrados no presente, “quer para eliminar a impressão de distância entre o narrador e o mundo narrado, quer para apresentar a ‘geometria’ de um mundo eterno, sem tempo”. No trecho de *Serafim Ponte Grande* em análise, os verbos no presente, além de aproximarem o plano da enunciação ao do enunciado, revelam-se adequados para que seja delineada a geometria de Paris no verão de 1925. Assim, a descrição parece se sobrepor à narração; o mostrar, ao encadear; o espaço, ao tempo. A exploração do vetor espacial torna-se evidente, ainda, pelo fato de a leitura consecutiva das frases não estabelecer entre elas uma articulação compreensível. É por meio de uma percepção simultânea que o leitor poderá ligar os fragmentos, descobrindo a existência de uma “referência reflexiva” (FRANK, 2008, p. 181) entre grupos de palavras tão distintos como “efeitos luminosos”, “caçadores de vermelho”, “radiola”, “Torre Eiffel”, “b-a-bá de Citroen” e “Exposição das Artes Decorativas”. Cada um desses itens refere-se a uma faceta do “International-summer” vivenciado por Serafim em Paris, e, durante a leitura, a articulação entre eles deve ocorrer sobretudo espacialmente, e não conforme leis temporais que, regidas pelo princípio lógico-causal, visam a constituir uma linearidade e a organizar explicitamente os fatos em início-meio-fim.

Interessante observar que o título do episódio supracitado já aponta para a experiência cosmopolita de Serafim no verão de 1925: em Paris, “o modelo por excelência da Cosmópolis” (SCHWARTZ, 1983, p. 5) no início do século XX, o protagonista entra em contato com uma exposição internacional, bem como com signos típicos do mundo urbano e moderno. Schwartz (1983) ressalta, todavia, que a literatura experimental de Oswald é cosmopolita não apenas por abrir as fronteiras culturais e referir-se a aspectos característicos da vida em metrópoles como Paris, mas também, e principalmente, por converter esse fator histórico-social em escritura. Sob tal perspectiva, o cosmopolitismo oswaldiano reflete-se “na vontade de captar o referencial simultâneo” (SCHWARTZ, 1983, p. 6). Apoiando-se em “A forma espacial na literatura moderna”, de Frank (2008), Schwartz defende que o estilo cubista

de Oswald – estilo esse caracterizado pela descontinuidade, pela justaposição de fragmentos e pelo efeito de simultaneidade – promove uma espacialização da literatura. Nessa abordagem realizada por Schwartz, o espaço é entendido, pois, como forma de estruturação textual.

Em *Confissões de Ralfo*, a linguagem elíptica também promove um efeito de espacialização. Embora, neste caso, a elipse não atinja a sintaxe, tal como ocorre em *Serafim Ponte Grande*, a história de Ralfo é apresentada de modo fragmentado, uma vez que, com frequência, a voz narrativa recusa-se a conferir uma continuidade explícita entre os segmentos verbais. No seguinte trecho, retirado do episódio “Atravessando o *point of no return*”, do “Livro VII: Suicídios, personagens”, há inclusive uma reflexão sobre os desafios que o dinamismo do pensamento impõe à escrita:

Atravessando uma ponte, passando o ponto depois do qual não há mais retorno. Pensamentos escapam por todos os poros. A vontade de agarrar esses pensamentos de um modo ou de outro. Escrevê-los, por exemplo. Mas não existe máquina de escrever ou lápis que possa acompanhar o fluxo. É uma tarefa ridícula e inútil. Talvez fosse o caso de escrever sem nunca corrigir uma palavra. Ninguém entenderia essas palavras imprecisas, do mesmo modo que não se pode acompanhar o fluxo quebradiço do pensamento dos outros. E talvez um homem escreva porque não sabe tocar saxofone (SANT’ANNA, 1975, p. 163).

A rapidez com que as ideias e as imagens passam na mente do indivíduo não é acompanhada pela escrita, a não ser que se admitam “palavras imprecisas”, isto é, palavras que não foram corrigidas pela racionalidade e que, assim, reproduzem melhor o “fluxo quebradiço do pensamento”. E é exatamente de *quebras* que a narrativa de *Confissões de Ralfo* se compõe, conforme exemplifica o seguinte excerto do episódio “Diário de bordo”, do “Livro I: A partida”:

4º DIA: (TEMPESTADE)

Ventos uivantes, ondas desconuais, relâmpagos, trovões, chuva. O navio sobe e desce, cortando aquelas montanhas de água que vêm ao seu encontro.

– Com mil tubarões, essa barça vai ao fundo!

Penso em descobridores, caravelas, piratas. Corsário Ralfo. A faca na boca, preparando para a abordagem. O tinir de espadas, gritos ferozes. Foi assim que eu teria perdido meu olho direito e por isso trago essa venda negra no rosto. E outras cicatrizes de gloriosas batalhas marítimas. O mar é meu mundo. Sou um dos poucos passageiros a resistir, sem enjôos, sobre o convés. Mas o navio é forte como uma cidade. E atualmente são raríssimos os naufrágios. Barcos ao mar. Escaleres. Procuraremos uma ilha solitária e lá nos deixaremos ficar para sempre. Eu e uma boa garota, viveremos como selvagens. Que nunca mais nos descubram, não queremos ser salvos. Nos alimentaremos de peixes e cocos, defenderemos nosso território até a hora da nossa morte. Amém (SANT’ANNA, 1975, p. 28-29, grifo do autor).

O trecho acima se inicia com uma justaposição de imagens concernentes à tempestade vivenciada por Ralfo enquanto ele estava a bordo de um navio. Linhas abaixo, o protagonista registra, por meio de frases curtas, os pensamentos que lhe povoaram a mente

durante a intempérie: primeiramente, Ralfo reporta-se a componentes típicos de uma saga em alto mar (“descobridores, caravelas, piratas”) e vê-se como um corsário que enfrenta “batalhas marítimas”, as quais lhe deixam “cicatrizes gloriosas”; em seguida, provavelmente focalizando o navio em que está, observa que é um dos únicos passageiros que não sente enjoos; por fim, apesar de atestar que a embarcação era forte e que os naufrágios se tornaram raros, parece acreditar que precisará lançar-se ao mar em meio à tempestade, hipótese que é aventada pelo fato de ele imaginar-se em um escaler, junto com um garota, à procura de uma ilha deserta, onde passaria a viver. Entre uma frase e outra, há cortes bruscos, o que significa que os pensamentos do protagonista são apresentados de modo fragmentado. Ademais, no interior de cada frase, as informações são mínimas e meramente justapostas. Tudo isso evidencia que *Confissões de Ralfo* apresenta uma estruturação espacial. Portanto, assim como a viagem de navio permite que Ralfo entre em contato com “as imensidões do espaço aberto” (SANT’ANNA, 1975, p. 27), o diário de bordo do protagonista lança o leitor a uma experiência com o espaço do texto, uma experiência em que “Não há limites.” (SANT’ANNA, 1975, p. 27).

Em *Interseções entre literatura e cinema em Confissões de Ralfo*, Geovana Martelo (2011, p. 107), após também observar que o diário de bordo de Ralfo é escrito de modo elíptico, reforça que “A elipse é um processo de montagem diretamente ligado à linguagem cinematográfica”. Para a pesquisadora, outro exemplo do recurso à montagem é o episódio “A partida”, ainda do primeiro livro, quando Ralfo inicia uma nova etapa de sua vida. O narrador, “como uma câmera em *travelling*” (MARTELO, 2011, p. 105), acompanha o perambular de Ralfo e capta, fragmentariamente, os elementos da paisagem urbana:

Pessoas que andam pelas ruas como em qualquer cidade. Rostos vagamente familiares, mas Ralfo não conhece ninguém. Ralfo, cavaleiro solitário, perdendo todas as memórias e passados.

Lojas de mau gosto. Bares e bancos. Edifícios (SANT’ANNA, 1975, p. 14).

Embora o *travelling* se caracterize por realizar um movimento contínuo – em determinada cena, a câmera/o olhar desloca-se sem interrupção –, esse recurso permite, como evidencia o trecho acima, que sejam captados elementos alheios uns aos outros, sem que se estabeleça entre eles uma relação de continuidade. Assim, ao assumir a perspectiva do deslocamento de Ralfo, o narrador simplesmente justapõe transeuntes, lojas, bares, bancos, edifícios e demais fragmentos no cenário urbano, não se preocupando em encadeá-los. O efeito gerado é, portanto, de dispersão, e não de continuidade. Vale notar, ainda, que colaboram para criação de tal efeito as frases curtas, a escassez de verbos e a ausência de

conjunções subordinativas temporais.

No episódio “Início do processo”, do “Livro V: Delinquências, degradingolagens e deteriorações”, a montagem de fragmentos também interrompe o encadeamento dos acontecimentos e coloca-os em uma relação simultânea. No primeiro parágrafo de tal episódio, Ralfo está novamente em uma metrópole:

É assim: um sol que lhe atinge intensamente o rosto, derretendo os líquidos do corpo, deturpando a visão. Formas gigantescas e embaçadas, que são provavelmente os prédios. Formas medianas e móveis, que são os veículos. Ruídos infernais, dissonâncias. Formas menores e também em movimento. As pessoas. Gritos, palavras, respirações ofegantes (SANT’ANNA, 1975, p. 106).

Sem nenhuma contextualização prévia, o parágrafo inicia-se com um “É assim:”, um procedimento de descrição o qual opera via catáfora. Após os dois pontos, o leitor começa a compreender qual é a atual situação de Ralfo, que, mais uma vez, está em uma cidade grande. Com a visão deturpada devido ao sol, o protagonista sente dificuldade em distinguir as várias formas dissonantes que tem diante de si. Como a enunciação é feita a partir da perspectiva de Ralfo, as frases, na tentativa de traduzir a dissonância e o dinamismo das imagens e dos ruídos, tornam-se elípticas e curtas. Nos parágrafos seguintes, fica evidente que o protagonista tornou-se um mendigo que, fingindo ser “ceguinho, surdo-mudo, paralítico, débil mental” (SANT’ANNA, 1975, p. 106), pede esmolas na rua. Parado na calçada, Ralfo observa o que o rodeia, enquanto a maioria dos transeuntes sequer nota aquele corpo no chão:

Alguém que passa ao seu lado e escarra a milímetros do seu corpo, pequenos respingos que o atingem sem que os outros se importem. Você é apenas uma trouxa de carne humana esparramada pelo chão.

Alguém que passa sobre o seu corpo sem nem ao menos vê-lo. Alguém mais que pisa em cima de você e não pede desculpas (SANT’ANNA, 1975, p. 106).

A voz narrativa refere-se elípticamente às pessoas que passam por Ralfo, as quais não são caracterizadas em sua individualidade, e conjuga os verbos no presente, os quais, assim como em “International-summer” e em outros episódios de *Serafim Ponte Grande*, reduzem a distância em relação ao mundo narrado e geram o efeito de supressão da temporalidade (ROSENFELD, 1996), efeito esse que é corroborado pelo fato de haver pouquíssimas marcações temporais.

Mas a montagem de fragmentos não se restringe às cenas acontecidas em metrópoles caracterizadas pelo ritmo de vida acelerado. Nos episódios “Eldorado (2)” e “Vitória”, do “Livro II: Eldorado”, por exemplo, a ação dos guerrilheiros na “ilha mítica e desconhecida” (SANT’ANNA, 1975, p. 30) é narrada de modo elíptico, conforme demonstram as seguintes trechos: “Sombras humanas no alto de uma montanha, pequenas

fogueiras, armas.” (SANT’ANNA, 1975, p. 41); “Os contornos das montanhas, o mato incomodando os corpos. Lá em baixo, a cidade às escuras.” (SANT’ANNA, 1975, p. 42); “Como formigas, nós descemos das serras e invadimos as cidades. Nós matamos e morremos, o estômago ardendo, o medo no coração.” (SANT’ANNA, 1975, p. 45). Tais excertos ratificam a hipótese segundo a qual em *Confissões de Ralfo* é empregada uma linguagem elíptica, que, ao basear-se na montagem de palavras e de frases, instaura uma fragmentação e rompe com a temporalidade entendida a partir do prisma da linearidade, da sucessividade, do princípio lógico-causal. Uma vez que não há um encadeamento explícito entre os segmentos verbais, a estrutura do texto é orientada pelo vetor espacial e cria-se um efeito de simultaneidade.

Tanto em *Serafim Ponte Grande* quanto em *Confissões de Ralfo*, há, pois, o emprego de uma linguagem elíptica, a qual constitui uma estratégia de fragmentação da narrativa. Essa estratégia, por sua vez, é aqui entendida como uma das evidências de que os dois romances, sendo compostos de fragmentos que criam um efeito de simultaneidade, apresentam uma estruturação espacial. A acepção do espaço como forma de estruturação espacial é retomada na seção seguinte, dedicada a demonstrar que, nas obras em análise, a fragmentação não se restringe ao âmbito das palavras e das frases, e sim atinge a própria organização da narrativa em partes tenuamente ligadas entre si.

1.3.2 Quadros

Na esteira das considerações de Georges Poulet (1992, p. 91) sobre a fragmentação de *Em busca do tempo perdido*, pode-se dizer que as obras *Serafim Ponte Grande* e *Confissões de Ralfo* são compostas por uma “multiplicidade descontínua de episódios”, por uma série de quadros os quais, sem serem explicitamente encadeados, apresentam-se como se estivessem justapostos e parecem exhibir-se “simultaneamente ao olhar” (POULET, 1992, p. 80).³² Conforme passo a demonstrar, a composição em quadros,

³² Convém destacar que Poulet (1992, p. 91, grifo do autor) não deixa de observar que, no romance proustiano, os quadros justapostos referem-se uns aos outros, como se descobre ao final da leitura: “Assim que o romance [*Em busca do tempo perdido*] termina, [...] a multiplicidade descontínua dos episódios, até esse momento semelhante a uma série de quadros isolados e justapostos, descobre-se, no espírito daquele que a abarca por inteiro, dando lugar a uma pluralidade coerente de imagens que se referem umas às outras, que se esclarecem mutuamente, e, em suma, que *compõem entre si*.” No segundo capítulo desta tese, retomarei tal aspecto, a fim de discutir a constituição do espaço da obra.

enquanto estratégia de fragmentação da narrativa, espacializa a estrutura textual de *Serafim Ponte Grande* e *Confissões de Ralfo* e cria um efeito de simultaneidade, o que é percebido tanto no interior de cada capítulo quanto entre os capítulos. Sob essa perspectiva, entende-se que a justaposição dos quadros acarreta uma problematização do vetor temporal concebido em termos de linearidade e de sucessividade. Ademais, uma vez que, em ambos os romances, os quadros são visualmente diferenciados, nota-se um trabalho com a materialidade dos signos verbais. Portanto, a composição em quadros é, aqui, entendida como a divisão da obra em partes (capítulos e episódios), divisão essa que é marcada visualmente.

Segundo Haroldo de Campos (1992, p. 8), se em *Memórias sentimentais de João Miramar* a operação metonímica restringe-se ao âmbito da sintaxe e da relação entre as frases, em *Serafim Ponte Grande* “essa técnica cubista, esse tratamento metonímico, parece ocorrer no nível da própria arquitetura geral da obra, na macroestrutura portanto”. *Serafim Ponte Grande* é dividido em onze partes – ou capítulos ou, ainda, como prefere Campos (1992, p. 10, grifo do autor), “grandes unidades sintagmáticas”. Além de haver um hiato entre as unidades, cada uma delas é formada por episódios – ou subunidades – frouxamente articulados entre si.³³ A unidade “Alpendre”, por exemplo, é subdividida em sete episódios, os quais constituem pequenos quadros de diferentes momentos da vida de Serafim: a alfabetização é o tema de “Primeiro contato de Serafim e a malícia”; a ganância durante a fase adulta aparece em “20 anos depois”; uma composição poética sobre a infância integra “Recordação do país infantil”; paródicos versos de amor assinados por Mifares – anagrama de Serafim – fazem parte de “Paráfrase de Rostand”; as aventuras amorosas e sexuais na adolescência são abordadas em “Da adolescência Ou seja A idade em que a gente carrega embrulhos” e retomadas, a partir da perspectiva do adulto, em “Propiciação”,³⁴ cuja estrutura é em versos; a audiência em que o juiz determinou o casamento do protagonista com Dona Lalá é apresentada, na forma de um texto teatral, em “Vacina obrigatória”.

Não há, pois, um encadeamento explícito nem uma linha cronológica entre os sete episódios da unidade “Alpendre”, cuja estrutura é espacial; pelo contrário, há um vaivém

³³Em *Serafim Ponte Grande*, a diferenciação entre os episódios é feita ora pela atribuição de títulos a eles, ora pelo simples espaçamento. Segundo Jackson (1978 p. 65), há nesse romance oswaldiano 203 episódios: “Em seu segundo romance escrito em estilo de prosa fragmentária, *Serafim Ponte Grande*, Oswald de Andrade constrói uma arte da paródia dirigida à sociedade brasileira mediante o manuseio de 203 pequenos fragmentos semelhantes àqueles usados em *Memórias sentimentais de João Miramar*.” O pesquisador chega inclusive a informar quantos episódios há em cada unidade.

³⁴Há uma dúvida quanto ao título exato do episódio. Na edição de *Serafim Ponte Grande* publicada em 1972 pela Civilização Brasileira, o título aparece como “Propiciação”, e não “Propiação”, como na edição publicada em 1992 pela Globo. Ademais, no ensaio “Serafim: um grande não-livro”, Campos (1992, p. 12) também escreve “Propiciação”.

entre cenas da infância (“Primeiro contato de Serafim e a malícia”, “Recordação do país infantil”), da adolescência (“Da adolescência Ou seja A idade em que a gente carrega embrulhos”, “Propiação”), da vida adulta (“20 anos depois”, “Propiação”, “Vacina obrigatória”.) ou mesmo de uma época indeterminada (“Paráfrase de Rostand”). Ademais, posto que não há uma organização lógico-causal entre os episódios, não é de se estranhar que as lembranças de “Recordação do país infantil” não recebam nenhuma contextualização prévia, que o dêitico “hoje” em “Propiação” não tenha um referente identificável ou que “Vacina obrigatória” lance o leitor diretamente no momento em que Serafim está na delegacia a fim de resolver sua situação com Dona Lalá, personagem que, até então, não havia sido sequer mencionada. Devido às interrupções e às abruptas inserções de elementos inesperados – o que caracteriza o princípio da montagem –, o leitor tem diante de si quadros justapostos, que, apreendidos de modo simultâneo, delineiam a personalidade de Serafim desde a alfabetização até o matrimônio. Para usar uma metáfora cara a Poulet (1992), “Alpendre” é uma predela cujos sete pequenos painéis, delimitados por suas respectivas molduras, engendram um efeito de simultaneidade na superfície textual.

Contribuem para a fragmentação da narrativa e, por consequência, para a criação do efeito de simultaneidade os recursos gráficos responsáveis pela disposição dos episódios na página e pela variação dos tipos empregados: os espaços em branco corroboram a dispersão dos elementos apresentados e expressam visualmente o fraco encadeamento narrativo existente entre eles, além de apontarem para o fato de que a montagem pressupõe a instauração de um intervalo; enquanto a variação do tamanho e do formato das letras reforça, também por meio do apelo à visão, o começo e o final de um episódio (FIG. 6). Em *Palhaço da burguesia*, Maria Augusta Fonseca (1979, p. 96-97), ao abordar a fragmentação discursiva de *Serafim Ponte Grande*, salienta justamente que a importância que essa obra confere à linguagem se deve não somente ao “aprimoramento da técnica (a mescla linguística, o emprego da síntese, os cortes elípticos, a adjetivação escassa)” mas também aos “avançados recursos gráficos”. É possível acrescentar que tais recursos chamam a atenção do leitor para o fato de os signos linguísticos serem corpos materiais.

Assim como “Alpendre”, praticamente todas as demais unidades de *Serafim Ponte Grande* – as exceções são “Recitativo”, “Errata” e “Os antropófagos”³⁵ – compõem-se pela justaposição de vários episódios, sendo que a fragmentação narrativa é endossada pelos recursos gráficos: enquanto em alguns casos os títulos, apesar de não seguirem um padrão

³⁵ Tais unidades não são internamente subdivididas.

tipográfico, ajudam a definir os limites entre cada episódio (FIG. 6); em outros casos, essa definição é feita apenas pela disposição na superfície da página (FIG. 7). O lapso temporal e causal atinge, portanto, a dimensão visual da obra, inscreve-se nos intervalos entre um bloco de texto e outro. Nesse sentido, em “Cérebro, coração e pavio” e em “Esplendores do Oriente”, o leitor encontra fragmentos relativos às aventuras do turista Serafim, os quais tentam dar conta da multiplicidade das situações vivenciadas pelo protagonista nos lugares por onde passou. Em “Cérebro, coração e pavio”, justapõem-se, por exemplo, as experiências parisienses de Serafim em uma *brasserie* (“Na Rotonde”), em uma estação de patinação (“Patinagem”) e no quarto do hotel (“Noite de estopa”). A essas experiências em Paris, intercalam-se as vivenciadas em outras regiões da França (“Dieta”, “Por rosais e pavilhões”) ou mesmo de outros países europeus (“Madri”, “De papagaio”, “Serafim nos lagos”). Já em “Os esplendores do Oriente”, há uma justaposição de cenas ocorridas durante uma viagem que, iniciada na Itália e na Grécia, levou o protagonista a percorrer diversos países, desde a Turquia até o Egito. Embora se note em ambas as unidades um fio narrativo que, de modo geral, acompanha o percurso realizado por Serafim ao longo das viagens, cada episódio parece figurar isolado na página e não estabelece relações unidirecionais com seus vizinhos. Isso significa que, em vez de seguir a ordem com que os episódios sucedem, a leitura, orientada pelo vetor espacial, pode assumir percursos ziguezagueantes.

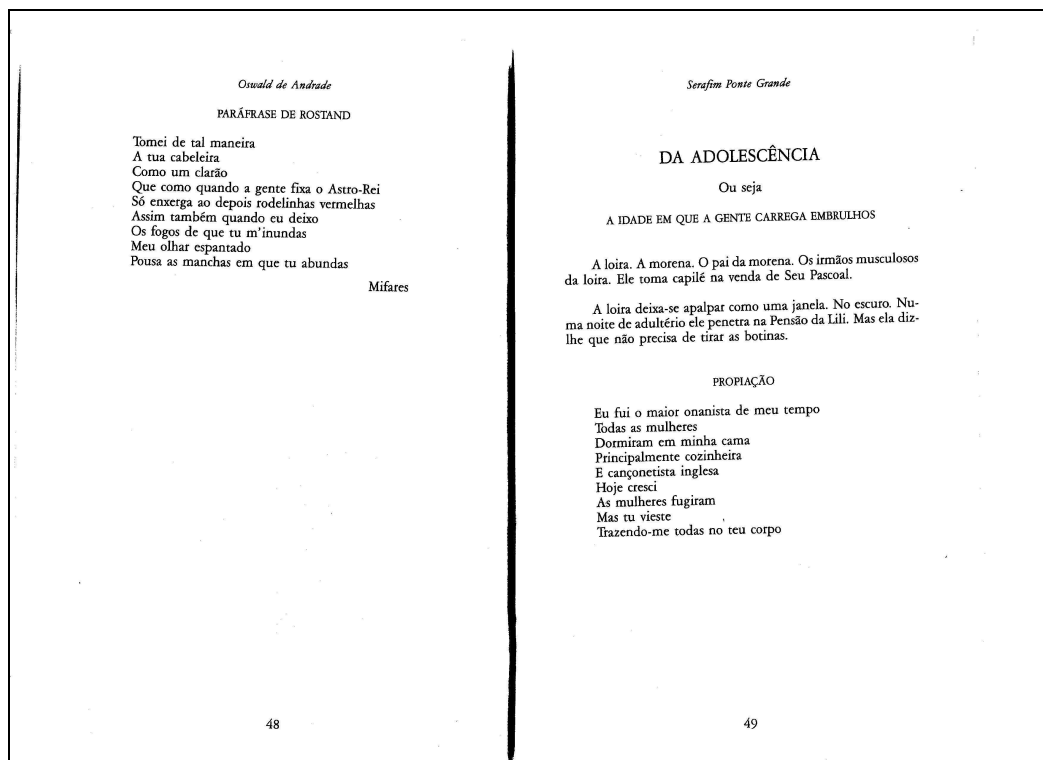


FIGURA 6 – A visualidade da página em *Serafim Ponte Grande*
Fonte: ANDRADE, 1992, p. 48-49.

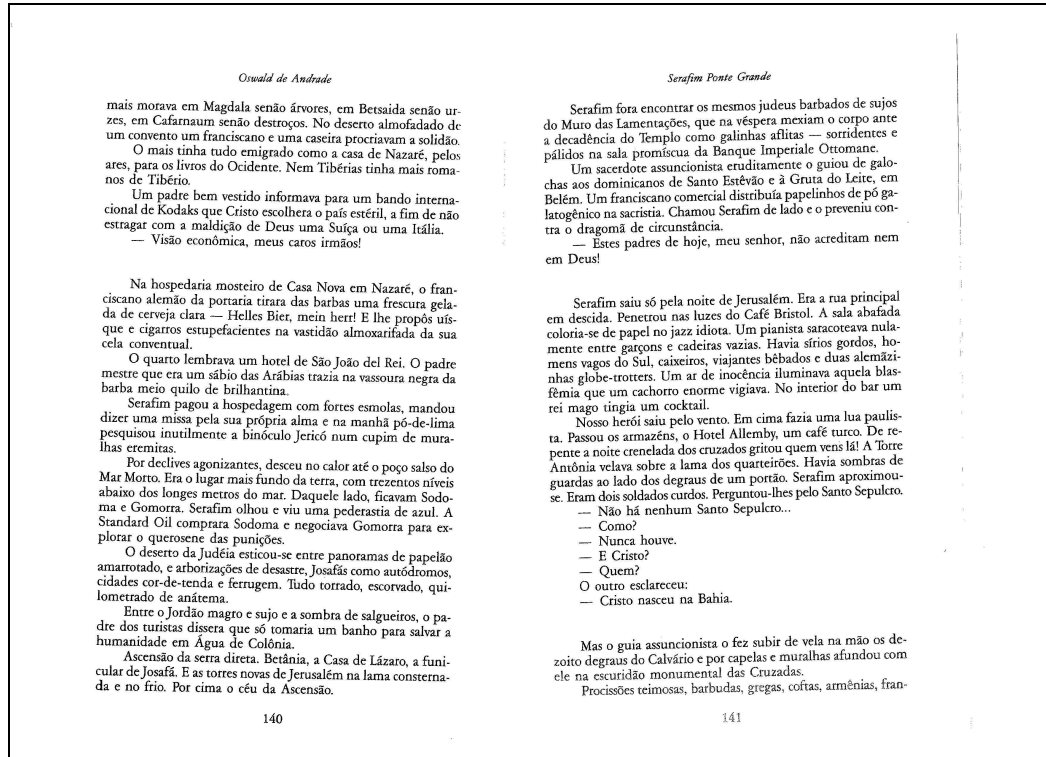


FIGURA 7 – A visualidade da página em *Serafim Ponte Grande*
Fonte: ANDRADE, 1992, p. 140-141.

A leitura não linear torna-se especialmente imperativa quando o texto realiza uma mescla de temporalidades. Nesse sentido, Campos (1992, p. 23) observa que há um

[...] jogo de elementos progressivos-regressivos, de antecipações e recuos, que se instala em certos pontos do *Serafim*, como alçapões abertos onde se despenha a convenção da continuidade cronológica da ação e mesmo a lei da probabilidade ficcional.

De fato, no interior das unidades, há passagens em que a sequência cronológica é infringida, como demonstrei ao analisar “Alpendre”. A mescla de temporalidades pode ser verificada também em “Os esplendores do Oriente”, cujo primeiro episódio – o único que recebe um título próprio, “Pórtico” – antecipa uma série de situações que serão apresentadas a seguir. O leitor encontra, pois, na abertura de “Esplendores do Oriente”, uma espécie de colcha de retalhos, na qual se misturam as “usinas do Pireu”, os “silêncios de Pera”, o “Bar Bristol entre cindros e cadeiras sírias”, os “soldados curdos”, os “armênios candelabros”, os “desertos pederastas” e o “Nilo” (ANDRADE, 1992, p. 135). Cada um desses elementos refere-se, metonimicamente, a uma localidade visitada por Serafim, o que, contudo, apenas poderá ser percebido pelo leitor depois que ele percorrer as demais páginas da unidade.

Ademais, o seguinte trecho de “Pórtico” antecipa o desfecho da conquista amorosa e sexual que o protagonista empreende ao longo de sua viagem: “Ora, Caridad-

Claridad era um tomate na cachoeira dos lençóis.” (ANDRADE, 1992, p. 135). Conforme observou Campos (1992, p. 24), a personagem Caridad “é introduzida *ex abrupto* por meio de umas das características ‘metáforas lancinantes’ oswaldianas”. Somente no próximo episódio, o leitor entende quem é Caridad-Claridad: a companheira de Pafuncheta – esta, por vez, é uma moça que Serafim conheceu em Paris e que lhe contou que partia em viagem para o Oriente junto com Caridad. Motivado pelo desejo de seduzir as “Girl[s]-d’hoj’em-dia” (ANDRADE, 1992, p. 136), que formavam um casal, Serafim decide também ir para o Oriente. Após acompanhar as andanças do turista Serafim, bem como suas investidas contra Caridad, o leitor finalmente encontra “o deslinde da metáfora inicial, agora repetida e explicitada” (CAMPOS, 1992, p. 25): “O silêncio vermelho. O rascar das noras no rio. Amanhecia sobre o Cataract-Hotel. Caridad acordou como um tomate nos lençóis. Estava na cama de nosso herói. Escreveu ‘Gemi!’” (ANDRADE, 1992, p. 146). Há, assim, uma interpenetração dos episódios, os quais, colocados em relação, iluminam-se mutuamente, de modo a explicitar que o “tomate” metaforiza a perda da virgindade de Caridad. Ademais, a partir das análises acima realizadas, percebe-se que, em *Serafim Ponte Grande*, a composição em quadros, com frequência, engendra uma mescla de temporalidades.

A fratura na sequência narrativa ocorre também entre as unidades do romance, conforme salienta Campos (1992, p. 19-20):

O *Serafim* é um porta-fólio de microenredos que, deslindados [...], deixam articular-se em enredo de base, perturbado pela ambiguidade da sequência temporal: há um hiato cronológico, uma intercalação parentética, que fratura o tempo narrativo.

Prova disso é o lapso existente entre a cena final de “Alpendre”, a qual retrata o momento em que Serafim foi obrigado a casar-se com Lalá, e os registros de diário que compõem “Folhinha conjugal ou seja Serafim no front”, os quais se referem a uma época em que o protagonista já estava casado há algum tempo e inclusive tinha filhos. Portanto, não há informações sobre a cerimônia de casamento nem sobre os anos iniciais do matrimônio de Serafim e Lalá; pelo contrário, o leitor é lançado diretamente na fase em que a vida conjugal dos personagens estava em crise. De modo semelhante, “O Meridiano de Greenwich”, cujo enfoque recai sobre a viagem marítima de Serafim pela costa da Itália, é uma unidade que surge e desaparece abruptamente, sem que haja um encadeamento explícito entre seus acontecimentos e aqueles apresentados na unidade anterior, “Cérebro, coração e pavio”, e na posterior, “Esplendores do Oriente”.

Interessante observar, também, que a última unidade, “Os antropófagos”, surge como um quadro solto, um quadro que parece ter sido acrescentado ao acaso e que não dá

continuidade aos fatos apresentados nas páginas anteriores. Depois da morte de Serafim, em “Fim de Serafim”, e da construção de um asilo em homenagem a ele, em “Errata”, o leitor talvez esperasse o término do romance, mas encontra, ainda, um derradeiro capítulo, que, furtando-se a assumir ares de uma conclusão sobre a história até então narrada, aponta para uma nova perspectiva: a ênfase de “Os antropófagos” recai em Pinto Calçudo, personagem que havia sido expulso do romance em “No elemento sedativo”³⁶ e que, inesperadamente, reaparece comandando o libertário navio *El Durasno*, como se reivindicasse para si, neste momento, o posto de protagonista – ou de “dissimulado herói” (ANDRADE, 1922, p. 160). Conforme Antonio Candido (1977b, p. 55), *El Durasno* é uma evidência de que *Serafim Ponte Grande* preza “pela utopia da viagem permanente e redentora, pela busca da plenitude através da mobilidade”. Para o crítico, características como “prosa fluida e cintilante” e “estrutura instável” demonstram que tal obra apresenta a “estética transitiva do viajante, que elabora a visão das coisas pela composição divinatória dos fragmentos rapidamente apreendidos” (CANDIDO, 1977b, p. 55). Portanto, a unidade “Antropófagos” articula-se com as anteriores não porque continua, em uma linha temporal, as ações narradas, mas porque concretiza, em uma viagem utópica, os ímpetus revolucionários que permearam a vida de Serafim, que lutou para se desfazer das amarras do casamento, do trabalho e de demais compromissos sociais: “Estavam em pleno oceano mas tratava-se de uma revolução puramente moral.” (ANDRADE, 1922, p. 159); “E institui-se em *El Durasno*, base do humano futuro, uma sociedade anônima de base priápica.” (ANDRADE, 1922, p. 160); “Passaram a fugir o contágio policiado dos portos, pois que eram a humanidade liberada.” (ANDRADE, 1922, p. 161).³⁷

Em *A prosa vanguardista na literatura brasileira*, Kenneth Jackson (1978), ao debruçar-se sobre as unidades de *Serafim Ponte Grande*, observa que é possível compreendê-las a partir de dois esquemas temporais distintos. No esquema vertical, cada unidade, lida pelo viés sincrônico, ganha autonomia em relação às demais e isola, em uma espécie de retrato cubista, determinada situação vivida por Serafim ou por personagens ligados ao protagonista. Já no esquema horizontal, as unidades são lidas pelo viés diacrônico, de modo que seja mantida “a estrutura básica de um livro de memórias [...]: a história da vida de Serafim, o mundo social e profissional, as viagens para a Europa e o Oriente Médio, e os princípios de mobilidade e mudança” (JACKSON, 1978, p. 66). O próprio Jackson, contudo, observa que a

³⁶ A bordo do Rompe-Nuve, Serafim acha que Pinto Calçudo estava se destacando muito e decide expulsá-lo no romance. Tal cena será analisada no segundo capítulo desta tese.

³⁷ A análise da viagem utópica a bordo de *El Durasno* será retomada e aprofundada no segundo e no terceiro capítulos desta tese.

leitura horizontal é marcada por descontinuidades, o que aponta para a necessidade de se considerar a mescla de temporalidades existente entre as unidades do romance.

Em *Serafim Ponte Grande*, a ruptura com a cronologia torna-se bastante evidente quando se analisam a quarta e a nona unidades, “Testamento de um legalista de fraque” e “Fim de Serafim”, respectivamente. Em “Testamento de um legalista de fraque”, unidade imediatamente anterior àquelas dedicadas às viagens internacionais do protagonista, há dois episódios – “O Largo da Sé” e “Cômputo” – que, na verdade, parecem ter acontecido depois que Serafim retornou ao Brasil. De acordo com Campos (1992, p. 21), há em “O Largo da Sé”, cujo subtítulo é “Ensaio de apreciação nirvanista pelo Sr. Serafim Ponte-Grande-novorico”, uma ambiguidade, pois, embora o ensaio apareça logo após Serafim roubar o dinheiro dos revolucionários, “trata-se, aparentemente, de uma reflexão pós-viagem, com o herói peregrinante reentrado em seus lares, a descrever uma São Paulo revisitada e revista por olhos de expatriado”. Tal interpretação é corroborada pelo seguinte trecho do referido ensaio: “Quando um estrangeiro saudoso regressa à pátria e procura o Largo da Sé, encontra no lugar a Praça da Sé.” (ANDRADE, 1992, p. 80). Campos (1992) argumenta, ainda, que “O Largo da Sé” forma par com o poema que inicia a unidade “Fim de Serafim” e cujo eu lírico, provavelmente Serafim, afirma que está “fatigado” das viagens e que procura, então, o “Caminho de casa” (ANDRADE, 1992, p. 149).

De modo semelhante, a cena do episódio “Cômputo” é retomada em “Fim de Serafim”. “Cômputo”, que recebe o subtítulo “Efemérides, metempsicose ou transmigração de almas”, retrata Serafim no alto do arranha-céu e de posse do canhão com que atingira Carlindoga e Pombinho. Na ocasião, o protagonista “inutilmente se apresenta candidato a edil” (ANDRADE, 1992, p. 81). Segundo Campos (1992), tal cena, apesar de ser inserida em “Testamento de um legalista de fraque”, está no mesmo plano temporal dos fatos apresentados em “Fim de Serafim”, cujo segundo episódio se refere justamente ao momento em que Serafim sobe em um arranha-céu; ameaça, com um canhão, os prédios da polícia, da imprensa e do Serviço Sanitário; é perseguido por bombeiros e policiais incitados pelo povo; e, enfim, morre ao ser atingido por um raio. Em vez de o passado, o presente e o futuro serem articulados sucessiva e linearmente, há uma mescla de temporalidades. Comprova-se, assim, que a organização das unidades de *Serafim Ponte Grande*, além de instaurar hiatos, descontinuidades entre os acontecimentos, chega, em certos momentos, a subverter a cronologia. Nas palavras de Campos (1992, p. 21-22):

Entre o “Cômputo” (em IV) – título que carrega a ideia de cálculo final, de balanço – e o FIM DE SERAFIM (IX) abriu-se um enorme parêntese [...]. Assim, somos

impelidos a considerar o sucedido em V a VIII (inclusive) como acontecimentos (“efemérides”) desenrolados em *flashback* para o ponto de vista do protagonista na situação apresentada em “Cômputo” (IV) e só retomada em IX. Não é à toa que em “Cômputo” se fala também em “metempsicose ou transmigração das almas”. Essa “transanimação” – reencarnação da alma de um ser humano morto em outro que lhe continua a vida (*meta + em + psykhe*) – faz pensar numa superação do espaço e do tempo. [...] E não importa dizer que a cena final de Serafim no arranha-céu poderia também ser interpretada como um simples “retorno ao local do crime”. A extrema síntese de “Cômputo” implica, por si só, uma suspensão do tempo narrativo, um “signo dilatatório” que só encontra perfazimento na mente do leitor com a repositição da mesma situação em IX.

Dessa maneira, mesmo quando tenta guiar-se pelo esquema temporal horizontal delineado por Jackson (1978), o leitor é surpreendido por inquietantes rupturas com a cronologia. A descontinuidade temporal entre as unidades de *Serafim Ponte Grande* é percebida logo na primeira unidade do romance, intitulada “Recitativo”. Assumida a perspectiva que Jackson denomina vertical/sincrônica, pode-se afirmar que “Recitativo” condensa, em uma espécie de retrato cubista, algumas informações sobre Serafim. Mas, na composição desse retrato, entram elementos que, referentes à fase adulta do protagonista, só serão detalhados em unidades posteriores. A cena introdutória do romance é, pois, “projetada por Oswald como um *slide* fora da sequência” (CAMPOS, 1992, p. 23), pelo menos fora da sequência cronológica. Quando inicia a leitura do romance e encontra, em “Recitativo”, a frase “Foram alguns militares que transformaram a minha vida.” (ANDRADE, 1992, p. 43), o receptor ainda não possui elementos suficientes para compreender como a trajetória de Serafim foi modificada por ações de militares. Conforme destaca Campos (1992, p. 23), tal compreensão ocorrerá apenas depois de lida a quarta unidade, “Testamento de um legalista de fraque”, a qual aborda o “momento em que ele [Serafim] transgride a ‘ordem’ constituída, aproveitando-se do convulsionamento beligerante da cidade”. É possível acrescentar que o trecho “Lá fora, quando secar a chuva, haverá o sol.” (ANDRADE, 1992, p. 43), também de “Recitativo”, antecipa, vagamente, a cena de “Fim de Serafim” em que, debaixo de uma tempestade – “Uma tempestade se debruça sobre a cidade imprevista.” (SERAFIM, 1992, p. 150) –, o protagonista ameaça com um canhão a cidade e acaba sendo morto por um raio. Se a “chuva” remete à “tempestade”, o surgimento do “sol” apontaria, talvez, para o advento de *El Durasno* em “Os antropófagos” depois do falecimento de Serafim.

Devido aos hiatos existentes entre as unidades de *Serafim Ponte Grande*, Campos (1992, p. 11) salienta que elas são “dotadas de relativa autonomia”. Ainda segundo o crítico, a “caracterização gráfica” (CAMPOS, 1992, p. 11) atua na diferenciação das unidades, o que, acrescento eu, pode ser comprovado pelo simples gesto de folhear o livro. Com efeito, à medida que as folhas passam pelos dedos, vão surgindo as unidades e suas diferentes

Uma espécie de

pulsão

nos leva a despedaçar

o Livro,

a fazer, dele,

uma renda.

maneiras de dispor o texto: ora mais espaço, ora menos; ora letras em itálico ou em caixa-alta, ora sem nenhum grifo; ora episódios com títulos próprios, ora não.

As unidades de *Serafim Ponte Grande* são organizadas, portanto, como quadros justapostos, o que gera uma fragmentação da narrativa e, por consequência, uma fratura cronológica ou mesmo, em determinados casos, uma mescla de temporalidades. Isso significa que a relação entre os diferentes quadros não ocorre de modo linear; pelo contrário, as cenas apresentam-se dispersas ao longo da obra, o que impele o leitor a traçar um percurso errático. Em *Totens e tabus da modernidade brasileira*, Lúcia Helena (1985, p. 91-92) observa justamente que *Serafim Ponte Grande* frustra o leitor que espera “acompanhar os acontecimentos da vida de seu personagem numa ordem clara e plausível”, uma vez que, nesse romance, a fragmentação corrói o “desenvolvimento das sequências no tempo” e “miríades de fragmentos, *flashes* descontínuos de cenas que não se comprometem com uma causalidade cronológica de princípio/meio/fim são inseridos, entrecortando o tênue fio da linearidade”. Assim, completa Helena (1984, p. 83) em “A propósito dos romances experimentais de Oswald de Andrade”, “emerge um painel caleidoscópico móvel e disperso, que transforma a evocação da experiência vivida numa reunião em desalinho de momentos especialmente fixados”. Tais características de *Serafim Ponte Grande* endossam o argumento, sustentado por Anatol Rosenfeld (1996, p. 83), de que o romance moderno explora o tempo não cronológico e funde passado, presente e futuro:

A irrupção, no momento atual, do passado remoto e das imagens obsessivas do futuro não pode ser apenas afirmada como num tratado de psicologia. Ela tem de processar-se no próprio contexto narrativo em cuja estrutura os níveis temporais passam a confundir-se sem demarcação nítida entre passado, presente e futuro.

A fusão dos níveis temporais chega a ser comentada por Serafim imediatamente após ele ser atingido pelo raio: “Tudo é tempo e contra-tempo! E o tempo é eterno. Eu sou uma forma vitoriosa do tempo. Em luta seletiva, antropofágica. Com outras formas do tempo: moscas, eletro-éticas, cataclismas, polícias e marimbondos!” (ANDRADE, 1992, p. 150-151). De fato, *Serafim Ponte Grande* trabalha “com outras formas de tempo”, formas essas que, como “cataclismas”, explodem a continuidade narrativa e exigem uma leitura orientada pelo vetor espacial.

Em *Confissões de Ralfo*, a linearidade também é problematizada, devido à fragmentação existente entre as partes que compõem o romance. Tal aspecto é ressaltado logo no “Prólogo”: “E também esta autobiografia, como todas as outras, advirto, é composta de fragmentos selecionados de uma existência. E a própria seleção de fragmentos já seria uma

forma de deturpar a verdade.” (SANT’ANNA, 1975, p. 2). No “Roteiro”, inserido entre a folha de rosto e o sumário, são oferecidos mais detalhes sobre a organização da obra:

Além do prólogo, epílogo e nota final, as *Confissões de Ralfo* compõem-se de nove pequenos livros. Possuindo muitas vezes um tênue e até suspeito relacionamento entre si, possivelmente esses livrinhos serão melhor desfrutados como unidades distintas, que se subdividem, por sua vez, em outras unidades ou episódios, em número trinta e dois (SANT’ANNA, 1975, p. 5).

Esse “Roteiro” – destinado a orientar um leitor que talvez se sentisse perdido ao deparar-se com uma narrativa pouco convencional – aponta para a descontinuidade entre os fragmentos reunidos sob o título de *Confissões de Ralfo*, além de explicar, em um tom didático, que o romance estrutura-se em nove livros, os quais, por sua vez, subdividem-se em trinta e dois episódios. Trata-se, pois, de uma composição em quadros muito semelhante à de *Serafim Ponte Grande*.

Em comparação com as unidades de *Serafim Ponte Grande*, os nove livros de *Confissões de Ralfo* estão mais presos à cronologia, uma vez que neles não se concretiza uma subversão da ordem passado/presente/futuro. Por outro lado, na narrativa santanniana, tal como na oswaldiana, há hiatos entre os livros. Do “Livro I: A partida” ao “Livro II: Eldorado”, por exemplo, inexiste um detalhamento de como Ralfo, depois de desembarcar do navio, tornou-se um guerrilheiro em Eldorado: logo no começo do segundo livro, o leitor encontra a “Letra para uma canção a ser cantada enquanto marcharmos”, letra essa que não possui uma relação explícita com o final do livro anterior. Ademais, se o “Livro II: Eldorado” termina com a cena em que Ralfo é atingido por um tiro, o “Livro III: Intervalo, delírios, etc.” já se inicia com o momento em que o protagonista está internado e delira, sem que haja qualquer explicação sobre o que aconteceu imediatamente após o atentado. De modo semelhante, o “Livro IV: O ciclo de Goddamn”, que se abre com o “Roteiro turístico de Goddamn City”, não é uma consequência direta das elucubrações feitas pelo enfermo Ralfo na parte final do “Livro III: Intervalo, delírios, etc.”. Entre todos os demais livros de *Confissões de Ralfo*, também se verifica essa ausência de encadeamento explícito. Cabe, pois, ao leitor estabelecer relações entre as partes que compõem o romance e fazer inferências sobre o enredo, cujos elos foram rompidos, conforme sugere, metalinguisticamente, a seguinte passagem do “Livro III: Intervalo, delírios, etc.”: “Não se compreende ainda a razão de se estar ali, apesar da dedução de que isto é uma consequência lógica do que terá acontecido. Um elo rompeu-se na cadeia e está-se vivo e suspenso num momento indefinido.” (SANT’ANNA, 1975, p. 55).

Críticos literários como Luiz Fernando Emediato (1975) e Ana Paula Porto (2011)

ratificam que os nove livros de *Confissões de Ralfo* não se articulam de modo linear ou rígido. Sob essa mesma perspectiva, Geovana Martelo (2011, p. 107) destaca que os saltos existentes entre os livros evidenciam que o romance santanniano emprega a montagem, aproximando-se, assim, do cinema:

É por meio desse recurso [a montagem] que o diretor cinematográfico seleciona e ordena as cenas do filme, conferindo agilidade à narrativa. É possível perceber marcas de tal procedimento cinematográfico nesse romance [*Confissões de Ralfo*], principalmente na transição entre os pequenos livros.

O argumento de que existe uma afinidade entre *Confissões de Ralfo* e a linguagem do cinema é endossado por Iraildes Miranda (2001, p. 131), segundo quem, em tal romance, “planos temporais e espaciais (áreas metropolitanas, ilha, prisão, asilo, palco, tribunal, entre outros) passa[m] cinematograficamente diante do leitor”, o que acarretaria um efeito de simultaneidade. Tal efeito também é verificado nas passagens que, dispersas ao longo de *Confissões de Ralfo*, fazem referência a um suicídio. No “Livro I: A partida”, Ralfo, logo que assume, ironicamente, a função de um guia turístico, aponta para o local onde alguém se matou:

Aqui neste local, meus caros turistas, o acontecimento histórico mais importante foi um funcionário público que se atirou do vigésimo andar, por causa de dívidas, alcoolismo e amores frustrados. Um homem sem importância, ninguém prestou atenção nele, embora tivessem cercado o cadáver. Mas as pessoas queriam ver apenas as tripas, o espetáculo, e não o homem, que mereceu umas poucas linhas amareladas de jornal. No entanto, era um homem muito importante, uma personalidade. Para si próprio. Naquela queda um universo inteiro se desmanchou e nunca será reconstituído (SANT’ANNA, 1975, p. 14).

A identidade do suicida não é revelada, contudo é possível perceber que ele possui semelhanças com Ralfo, que, egocêntrico, também se considera “um homem muito importante, uma personalidade”, ainda que nem todos compartilhem dessa opinião. A afinidade entre o protagonista e o referido suicida será ratificada no “Epílogo”, quando o leitor acompanha o criador de Ralfo – o autor ficcional que já havia se manifestado no “Prólogo” – escrevendo, “com precedência ao próprio fato narrado”, o momento em que sua criatura lançar-se-á de uma janela situada “mais ou menos no vigésimo andar de um edifício qualquer, numa cidade qualquer” (SANT’ANNA, 1975, p. 234-235):

Páginas onde já estará escrito o que agora estamos escrevendo: que nós vamos chegar mais uma vez à janela e medir o espaço que nos separa do solo. Que depois o corpo de Ralfo [...] se despregará de mim, seu criador, até agora indivisível. E que logo esse corpo passará ao peitoril da janela. Que, por um pequeno intervalo, não de dúvida ou de medo, mas de cálculo frio sobre a corrente descontínua do tráfego lá em baixo, Ralfo se deixará ficar à janela, medindo as perspectivas possíveis do seu pulo. Enquanto também rememoraré ele, numa percepção cósmica e instantânea, tudo o que antes terá vivido e percorrido neste livro, que foi sua própria existência.

Que, em seguida, sem qualquer hesitação, Ralfo imprimirá um forte impulso ao seu corpo, de modo que, num mergulho calculado, ele irá cair sobre a avenida, num momento em que não estarão passando carros (SANT'ANNA, 1975, p. 235, grifo do autor³⁸).

Embora não se voltem à morte de uma mesma pessoa, as duas cenas de suicídio referem-se mutuamente. Sob essa perspectiva, a frase “Naquela queda um universo inteiro se desmanchou e nunca será reconstituído.” (SANT'ANNA, 1975, p. 14), do “Livro I: A partida”, poderia ter sido empregada, no “Epílogo”, para explicitar que, com a morte de Ralfo, o mundo ficcional forjado em *Confissões de Ralfo* desmorona-se. Como as cenas em análise não estão localizadas lado a lado nem ligam-se segundo o princípio lógico-causal, cabe ao leitor associá-las, propor uma conexão entre elas. Ademais, compete ao leitor localizar, retrospectivamente em relação ao “Epílogo”, passagens do romance que anunciam, de modo sutil, o suicídio de Ralfo. No “Livro III: Intervalo, delírios, etc.”, por exemplo, Ralfo, depois de projetar-se vivendo com Rute, a mulher por ele inventada, imagina que os dois talvez viessem a se suicidar, pulando da janela do quarto em que moravam:

Uma janela nossa dando para os fundos de outros edifícios, marquises abrigando o lixo atirado por muitos anos. [...] Marquises que se supõe abrigarem periodicamente cadáveres de assassinados ou suicidas a renovação da espécie. Talvez porque as pessoas mais sensíveis e fracas destruam-se a si mesmas, cumprindo leis da natureza. E nós mesmos, quem sabe, poderemos vir a espatifar-nos um dia sobre uma das marquises. Pulando nus e abraçados no ar, para evitarmos que as coisas terminem mesquinhas e sem dignidade (SANT'ANNA, 1975, p. 60-61).

No trecho supracitado, são apresentadas possíveis motivações para alguém se matar: sensibilidade, fraqueza ou mesmo tentativa de evitar um final mesquinho e indigno. Esses três elementos poderiam, certamente, ter sido a causa do suicídio de Ralfo, que, além de se mostrar ao mesmo tempo sensível e fraco, acaba com a própria existência antes que passasse por mais percalços.

Já no “Livro VII: Suicídios, personagens”, o cenário em que são feitas considerações sobre o suicídio não é urbano: Ralfo aparece “Atravessando a ponte imensa que liga, sobre a foz de um rio, dois países, duas cidades.” (SANT'ANNA, 1975, p. 161). Durante a travessia, o tema do autoextermínio povoa a mente do protagonista, que pensa insistentemente em suicídios cometidos por outras pessoas: “Estórias de suicídios na cabeça ao vento. A estória possível de um suicida que se jogou num rio de forte correnteza.” (SANT'ANNA, 1975, p. 162); “O suicida tímido e bem educado que dá passagem a uma senhora na fila do elevador e depois diz ao ascensorista: ‘25º, por gentileza’ [...].” (SANT'ANNA, 1975, p. 162); “Ou a estória de um suicida marítimo que antes de morrer

³⁸ Todo o epílogo de *Confissões de Ralfo* é escrito em itálico.

atirou uma garrafa ao mar, com um bilhete para alguém, uma mulher.” (SANT’ANNA, 1975, p. 164). Além dessas estórias, Ralfo lembra-se de quando viu um homem que havia acabado de se matar: “Certa vez havia um homem morto, um suicida, sobre a marquise de um prédio. Em baixo, na calçada, estavam todos apontando, olhando, rindo. [...] Eu fui embora depressa, assobiando. Aquilo não me atingia, porra.” (SANT’ANNA, 1975, p. 163). Embora afirme ter ficado indiferente à cena – a qual parece ser a mesma apresentada no “Livro I: A partida” –, é possível inferir que Ralfo foi sim fortemente impactado por ela, já que o protagonista chegou a matar-se, como evidencia o “Epílogo”, e, antes de fazer isso, pensou várias vezes no próprio suicídio, como demonstram a passagem do “Livro III: Intervalo, delírios, etc.” analisada acima e as seguintes passagens do “Livro VII: Suicídios, personagens”: “Se não conseguir chegar até lá, a outra margem, só posso ir para baixo. Lançar-me no rio ou sob as rodas de uma composição férrea.” (SANT’ANNA, 1975, p. 161); “Estórias de suicídios possíveis. O meu próprio, talvez.” (SANT’ANNA, 1975, p. 162); “Absolutamente atento ao fato de que num instante qualquer posso subir no parapeito da ponte e jogar-me lá em baixo.” (SANT’ANNA, 1975, p. 163-164).

Interessante destacar que o “Epílogo” caracteriza Ralfo como um suicida perspicaz, que realiza um “*cálculo frio*” (SANT’ANNA, 1975, p. 235, grifo do autor) antes de se jogar da janela. Essa frieza é, na verdade, fruto de um planejamento, conforme demonstra a passagem do “Livro VII: Suicídios, personagens” na qual o protagonista reflete sobre o comportamento que um suicida deveria assumir:

Do pouco que aprendi de práticas místicas e outras, elas só visam preparar o homem para uma travessia fantástica, que é assim: você se atira num abismo sem fundo, para sempre. E as instruções são estas, instruções que você deve sentir e descobrir por si mesmo: é absolutamente indispensável que não tente agarrar-se nas bordas do abismo (porque será inútil e prejudicial) e também não deseje estar noutra lugar. E você deve ser humilde o suficiente para não indagar se existe um fundo e o que haveria neste fundo. E não existe mesmo nenhum fundo, embora isso se torne difícil de entender (SANT’ANNA, 1975, p. 162).

Enquanto atravessa a ponte, Ralfo não coloca em prática tais instruções. Na ocasião, ele comenta sobre as causas do suicídio – “A maioria se suicida por algo relacionado com o amor. A incapacidade de, a falta de, a impossibilidade de. Uma soma infinita de variações.” (SANT’ANNA, 1975, p. 163) –, mas nenhuma delas foi suficiente para levá-lo a se matar. Ainda havia muito para Ralfo viver e, conseqüentemente, para colocar em seu livro de *confissões*.

Somente no “Epílogo”, as referências a suicídios dispersas ao longo do romance poderão ser elucidadas e colocadas em relação com o autoextermínio de Ralfo. Na esteira de

Georges Poulet (1992, p. 92), pode-se afirmar que as múltiplas cenas de suicídios são justapostas, contudo, ao serem colocadas em relação pelo leitor, elas “entram em contato, trocam suas informações, e se conferem uma espécie de inteligibilidade recíproca”. Portanto, apesar de não se tratar, aqui, propriamente de uma mescla de temporalidades, pois o suicídio de Ralfo aparece apenas uma vez, ao final do romance, nos livros I, III e VII há trechos que, em certa medida, anunciam a morte do protagonista, o que produz zonas de tensão no encadeamento lógico-causal. No trecho abaixo, o romance volta-se, novamente, sobre si mesmo e, ao fazê-lo, oferece pistas sobre os princípios que regem sua estrutura:

Um cérebro perdido e que atravessa os obstáculos, em direção ao passado ou futuro, não se sabe. Dirigir-se, por exemplo, a um lugar determinado; um prédio, talvez, de muitos andares. A mente povoada por construções (numa antecipação, quem sabe?) e há algo ligado a elas que é preciso desvendar (SANT’ANNA, 1975, p. 57).

Aceitas as pistas presentes do trecho acima, é possível afirmar que o suicídio referido no “Livro I: A partida” pertence ao passado, porém projeta-se em direção ao futuro, caso seja entendido como uma antecipação do que viria a acontecer com Ralfo. É como se *slides* – para retomar a metáfora empregada por Campos (1992) – que formassem uma série sobre o tema do suicídio tivessem sido apartados ou lançados ao acaso. Nesse sentido, vale destacar que Luis Alberto Brandão Santos (2000) compreende a estrutura fragmentada de *Confissões de Ralfo* justamente à luz da noção de acaso. Para o crítico, o fato de tal romance ser composto por unidades distintas (os nove livros) possibilita “uma leitura aleatória”, a qual, realizando combinações variadas, produziria “imagens múltiplas e surpreendentes” (SANTOS, 2000, p. 62). Tal perspectiva é corroborada por Luciane Pokulat (2008, s.p.), segundo quem os acontecimentos de *Confissões de Ralfo* “não são apresentados de modo ordenado, com apenas um fio condutor”.

A ruptura com a sequência narrativa ocorre não apenas entre os livros de *Confissões de Ralfo* mas também no interior de cada livro, conforme observa Porto (2011). À exceção do último, todos os livros que compõem o romance subdividem-se em episódios, nem sempre explicitamente ligados entre si.³⁹ No “Livro I: A partida”, por exemplo, o episódio “Dias tranquilos (final)”, que aborda o momento em que Ralfo abandona as irmãs Sofia e Rosângela, encerra-se com a frase “Todos os caminhos levam ao mar.” (SANT’ANNA, 1975, p. 26), e é apenas nessa frase que o leitor pode se amparar para realizar a transição para o episódio seguinte, “Diário de bordo”, que já apresenta o protagonista no convés de um transatlântico. Uma justaposição também ocorre no “Livro V: Delinquências,

³⁹ O “Livro IX: Literatura” possui apenas um episódio, também intitulado “Literatura”. Os demais livros de *Confissões de Ralfo* possuem entre dois e cinco episódios.

degringolagens e deteriorações”, que se abre com o episódio estruturado como uma canção e intitulado “Eu sou uma preta velha aqui sentada ao sol” e, em seguida, apresenta, em “Início do processo”, Ralfo na condição de mendigo.

No “Livro III: Intervalo, delírios, etc.”, a fragmentação torna-se ainda mais intensa, pois, além da tênue ligação entre os episódios, cada um deles é internamente subdividido. Assim, o episódio “A paixão segundo Ralfo” justapõe blocos de texto nos quais Ralfo tece considerações sobre sua relação com Rute. Tais considerações são caracterizadas de modo ambíguo do ponto de vista temporal, uma vez que o protagonista não decide se elas se originam de uma lembrança ou se predizem o futuro: “A memória ou antecipação de algo ligado a quartos baratos, hotéis de segunda categoria ou mesmo um sótão.” (SANT’ANNA, 1975, p. 59). Além de não possuírem uma ancoragem no tempo, os blocos de texto não estabelecem entre si uma relação lógico-causal. Descrições do sótão em que Ralfo e Rute vivem, práticas sadomasoquistas realizadas pelo casal, reflexões sobre o amor, relatos de passeios pela cidade – esses são alguns dos temas que compõem o caos do episódio “A paixão segundo Ralfo”, cuja descontinuidade narrativa é materializada visualmente pela dispersão dos blocos de texto na superfície da página. A dimensão visual é ressaltada, ainda, pelo uso de itálico em alguns blocos de texto (FIG. 8).

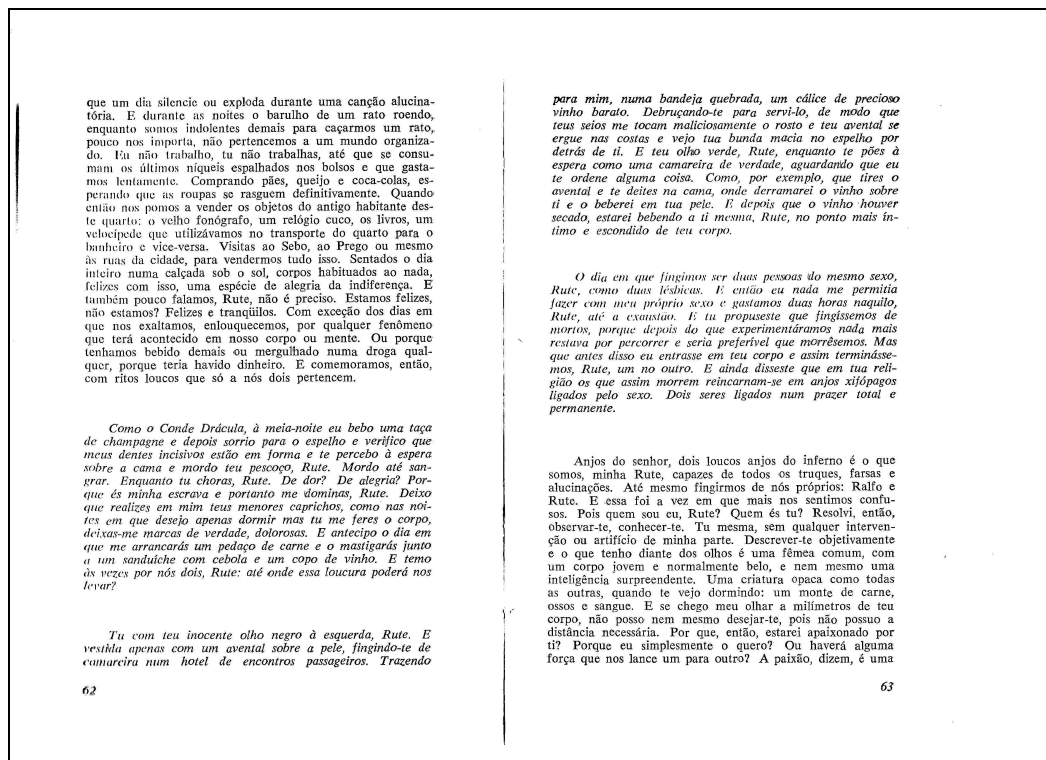


FIGURA 8 – A visualidade da página em *Confissões de Ralfo*
Fonte: SANT’ANNA, 1975, p. 62-63.

O “Livro VII: Suicídios, personagens” também possui episódios formados por blocos de texto visualmente diferenciados. É no primeiro desses episódios, intitulado “Atravessando o *point of no return*”, que Ralfo reflete sobre o suicídio enquanto atravessa uma ponte. Há, aqui, dois grandes planos, os quais são enfocados simultaneamente: o primeiro é formado pela imagem de Ralfo atravessando uma ponte; o segundo, pelos pensamentos e divagações do protagonista. No cerne da busca pela simultaneidade, está a tentativa de captar múltiplas facetas de determinada cena. Ademais, uma vez que os trechos “atravessando a ponte” e “estórias de suicídio na cabeça” (SANT’ANNA, 1975, p. 161-162) são insistentemente repetidos, a história não se desenvolve. Tais trechos, que não trazem nenhum dado novo, constituem uma espécie de pausa no desenrolar da ação, um fragmento talvez excessivo, posto que duplicado. Para usar uma metáfora cinematográfica, é como se um fotograma tivesse sido inserido mais de uma vez em uma sequência fílmica e, assim, colocasse em xeque uma montagem cujo objetivo principal era, à primeira vista, encadear temporalmente as ações. Atento às rupturas com a linha temporal ou lógico-causal, Ralfo destaca: “Do princípio da minha história até agora, podem ter corrido cinco dias ou cinco anos ou, quem sabe, tudo se fez simultaneamente.” (SANT’ANNA, 1975, p. 161).

A análise da composição em quadros de *Serafim Ponte Grande* e de *Confissões de Ralfo* endossou a hipótese de que tais romances possuem uma estruturação espacial, posto que criam um efeito de simultaneidade. Em “A imaginação do signo”, Roland Barthes (2007a) traz considerações que vão ao encontro dessa perspectiva. Barthes parte da hipótese de que existem três relações implicadas no signo, a saber: a simbólica, a paradigmática e a sintagmática. A consciência simbólica destaca a dimensão profunda que, no signo, permite a articulação entre significante e significado. Assim se diz, por exemplo, que o vermelho simboliza a proibição de passar. Já no plano paradigmático, o vermelho seria entendido enquanto uma cor que se opõe sistematicamente ao verde (e às outras cores). Trata-se, aqui, de ver o signo em sua perspectiva, e não em sua profundidade. Ao contrário do que ocorre na consciência simbólica, na paradigmática o sentido não é definido como o encontro – unívoco – de um significante com um significado, e sim se constrói a partir do “jogo de termos distintivos, [sendo que] cada um dos quais corresponde a um significado diferente” (BARTHES, 2007a, p. 44). No nível sintagmático, enfim, a signo é previsto em sua extensão, como uma cadeia, uma rede, um “*arranjo* de partes móveis, substitutivas, cuja combinação produz sentido, ou mais geralmente um objeto novo” (BARTHES, 2007a, p. 46, grifo do autor). Dando continuidade à exemplificação, o vermelho associa-se, sintagmaticamente, ao verde, de modo passageiro, mas significativo.

Barthes (2007a, p. 45) argumenta que a consciência sintagmática “é indiscutivelmente a que melhor dispensa o significado”, garantindo, assim, “constrangimentos, tolerâncias e liberdades de associação do signo”. Nota-se, pois, que o teórico francês enfatiza, e valoriza, as associações sintagmáticas em que prevalecem “os elementos descontínuos e móveis” (BARTHES, 2007a, p. 47) e que fazem com que a rede textual seja incessantemente tecida.⁴⁰

Assumido o prisma barthesiano, pode-se dizer que *Serafim Ponte Grande* e *Confissões de Ralfo*, ao se constituírem de arranjos de capítulos e episódios, arranjos esses que não são pautados pelo viés linear, exploram a potência lábil da consciência sintagmática. Além de ambas as obras serem compostas pela justaposição de quadros, no interior de cada um desses quadros verifica-se que as palavras e frases também formam um arranjo móvel, conforme procurei demonstrar na seção anterior, dedicada à linguagem elíptica. A seção seguinte, por sua vez, aborda os gêneros textuais que entram na constituição dos capítulos e episódios e visa a evidenciar que a incorporação desses gêneros fragmenta a narrativa. Nota-se, assim, que as três estratégias de fragmentação por mim identificadas (linguagem elíptica, composição em quadros e incorporação de gêneros textuais), embora tenham suas particularidades, estão articuladas e, juntas, fazem com que a estruturação de *Serafim Ponte Grande* e de *Confissões de Ralfo* seja espacial.

1.3.3 Gêneros

Os quadros (capítulos e episódios) que compõem *Serafim Ponte Grande* e *Confissões de Ralfo* são, conforme explicitiei na seção anterior, justapostos e não estabelecem entre si uma relação unidirecional. Além de romperem com a sequência narrativa, com o fluxo temporal, tais quadros implodem a homogeneidade do próprio modo de narrar, à medida que são constituídos por diferentes gêneros textuais. Em “Gêneros do discurso”,⁴¹ Mikhail Bakhtin (2006b, p. 261) explica que, nos diferentes campos da atividade

⁴⁰ Em “Literatura e descontínuo”, ensaio dedicado à obra *Mobile*, de Michel Butor, Barthes (2007b) ratifica a valorização de uma literatura caracterizada pela descontinuidade e estruturada por meio da combinação de fragmentos.

⁴¹ O debate teórico sobre os gêneros textuais é extenso e inclui a diferença entre “gêneros textuais” e “gêneros do discurso” (ou “gêneros discursivos”). Essa diferença não será considerada nesta tese, por não ser relevante para a análise da fragmentação da narrativa em *Serafim Ponte Grande* e em *Confissões de Ralfo*. Ademais, não pretendo abordar em profundidade todos os aspectos conceituais em torno do conceito de gênero textual/do

humana, o emprego da língua ocorre em forma de enunciados orais ou escritos que

[...] refletem as condições específicas e as finalidades de cada referido campo não só por seu conteúdo (temático) e pelo estilo de linguagem, ou seja, pela seleção dos recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais da língua mas, acima de tudo, por sua construção composicional.

Ainda segundo Bakhtin (2006b, p. 262, grifo do autor), embora cada enunciado particular seja individual, há “*tipos relativamente estáveis* de enunciados, os quais denominamos *gêneros do discurso*”. Na esteira do teórico russo, Luiz Antônio Marcuschi (2008, p. 155), em *Produção textual, análise de gêneros e compreensão*, propõe a seguinte definição de gênero textual, a qual orientará esta seção da tese:

Gênero textual refere os textos materializados em situações comunicativas recorrentes. Os gêneros textuais são os textos que encontramos em nossa vida diária e que apresentam padrões sociocomunicativos característicos definidos por composições funcionais, objetivos enunciativos e estilos concretamente realizados na integração de forças históricas, sociais, institucionais e técnicas. [...] Como tal, os gêneros são formas textuais escritas ou orais bastante estáveis, histórica e socialmente situadas.

Nota-se, assim, que os gêneros textuais, além de cumprirem funções sociocomunicativas, possuem especificidades no que diz respeito ao trato com a língua. Em Serafim *Ponte Grande* e em *Confissões de Ralfo*, a incorporação de gêneros textuais faz com que ambos os romances adquiram uma variedade não apenas linguística como também perspectivística, uma vez que, com frequência, a inserção de um poema, um diário, uma carta ou uma sentença judicial, por exemplo, acarreta a introdução de uma nova voz e de uma nova perspectiva no plano na enunciação.⁴² Em ambos os romances, há, pois, uma montagem de várias vozes, e elas enunciam-se por meio de diferentes gêneros textuais (QUADROS 1 e 2), o que ratifica o argumento de Jacques Rancière (2012) de que, no regime estético das artes, caracterizado pela parataxe, verifica-se uma mescla de materialidades.

discurso.

⁴² A não associação entre incorporação de gênero textual e mudança da voz e da perspectiva narrativas ocorre de modo pontual em *Serafim Ponte Grande*. As unidades “No elemento sedativo” e “O meridiano de Greenwich” incorporam, respectivamente, a crônica de viagem e o romance, mas são enunciadas pelo narrador heterodiegético. Ademais, o episódio “Saudades” da unidade “Cérebro, coração e pavio” e o primeiro episódio da unidade “Testamento de um legalista de fraque” são os únicos que, embora enunciados por Serafim, não apresentam incorporação de algum gênero textual. Já a enunciação feita pelos demais personagens sempre acarreta na incorporação de determinado gênero textual. De modo semelhante, em *Confissões de Ralfo*, toda vez que a enunciação deixa de ser feita pelo narrador-personagem mais frequente – Ralfo –, ocorre a incorporação de algum gênero textual. Vale destacar, ainda, que, em ambos os romances, a mudança da voz narrativa é acompanhada pela mudança da focalização. (Para um detalhamento dos conceitos de voz e de focalização, consultar Genette (1979)).

QUADRO 1 – Gêneros textuais em *Serafim Ponte Grande*

GÊNERO TEXTUAL	TÍTULO DO TEXTO E DO EPISÓDIO	CAPÍTULO (UNIDADE)	AUTORIA
Abaixo-assinado	Abaixo-assinado por alma de Benedito Carlindoga	Testamento de um legalista de fraque	Desconhecido
Carta	Os dramas da ópera	Cérebro, coração e pavio	Joana
	Do outro lado da parede	Cérebro, coração e pavio	João da Slavonia
	Missiva a um corno	Cérebro, coração e pavio	Joana
	Serafim Menestrel	Cérebro, coração e pavio	Serafim
	Réplica	Cérebro, coração e pavio	Branca Clara
	Pneumático	Cérebro, coração e pavio	Serafim
	Confessionário	Cérebro, coração e pavio	Serafim
	Receita	Cérebro, coração e pavio	Sigismundo
Cartilha	Primeiro contato de Serafim e a malícia	Alpendre	Serafim
Convocação judicial	Convocação	Cérebro, coração e pavio	Tribunal dos cachorros
Crônica de viagem	--- ⁴³	No elemento sedativo	Narrador heterodiegético
Diagnóstico	Receita	Cérebro, coração e pavio	José
Diário	--- ⁴⁴	Folhinha conjugal ou seja Serafim no front	Serafim
	--- ⁴⁵	Os esplendores do Oriente	Caridad
Dicionário de nomes	Literatura de bombordo	No elemento sedativo	Pinto Calçudo
Ensaio	O Largo da Sé	Testamento de um legalista de fraque	Serafim
Noticiário	Noticiário	Testamento de um legalista de fraque	Algum jornal
Peça teatral	Vacina obrigatória	Alpendre	(Não se aplica)
	Intermezzo	Testamento de um legalista de fraque	(Não se aplica)
	Serafim no pretório – O bordel de Têmis ou Do pedigree de Pompeque	Cérebro, coração e pavio	(Não se aplica)
Poema	Paráfrase de Rostant	Alpendre	Mifares (Serafim)
	Propiação	Alpendre	Serafim
	Poesia de bordo	No elemento sedativo	Serafim
	Pern'ino	Cérebro, coração e pavio	Serafim
	O amor – poesia futurista	Cérebro, coração e pavio	Serafim
	Poema oval	Cérebro, coração e pavio	Serafim
	--- ⁴⁶	Fim de Serafim	Serafim
Relato	Confessionário	Cérebro, coração e pavio	Branca Clara
Romance	--- ⁴⁷	O meridiano de Greenwich	Narrador heterodiegético

⁴³ A unidade como um todo se estrutura como uma crônica de viagem.

⁴⁴ Sem título.

⁴⁵ Sem título.

⁴⁶ Sem título.

⁴⁷ A unidade como um todo se estrutura como um romance.

QUADRO 2 – Gêneros textuais em *Confissões de Ralfo*

GÊNERO TEXTUAL	TÍTULO DO TEXTO E DO EPISÓDIO	CAPÍTULO (UNIDADE)	AUTORIA
Anúncio	Diário de bordo	Livro I: A partida	Ralfo
Canção	Letra para uma canção a ser cantada enquanto marchamos	Livro II: Eldorado	Guerrilheiros
	Eu sou uma preta velha aqui sentada ao sol	Livro V: Delinqüências, degradingolagens e deteriorações	Preta velha
Carta	(Doc. 2) Carta à mamãe	Livro VI: D.D.D. 2: Documentos	Ralfo
Conto de fadas	Uma estória imbecil	Livro VII: Suicídios, personagens	Ralfo
Diário	(Doc. 1) Fragmentos do diário de Madame X, psicopata	Livro VI: D.D.D. 2: Documentos	Madame X
Diário de bordo	Diário de bordo	Livro I: A partida	Ralfo
Peça teatral	Interrogatório (2)	Livro V: Delinqüências, degradingolagens e deteriorações	(Não se aplica)
Relatório	(Doc. 3) Relatório conjunto da comissão de psiquiatras convidada a observar o baile de gala no Laboratório Existencial Dr. Silvana	Livro VI: D.D.D. 2: Documentos	Psiquiatras
Guia turístico	Roteiro turístico de Goddamn City	Livro IV: O ciclo de Goddamn	Desconhecido
Sentença judicial	Sentença judicial	Livro V: Delinqüências, degradingolagens e deteriorações	Alguns setores da Justiça

Esta seção objetiva demonstrar que a incorporação de gêneros textuais em *Serafim Ponte Grande* e em *Confissões de Ralfo* é mais uma estratégia que fragmenta e espacializa a narrativa. Mas antes de passar à análise das obras, é importante recuperar algumas considerações que Bakhtin desenvolve sobre os gêneros intercalados no romance. Em *Teoria do romance I*, Bakhtin (2015, p. 27) afirma que o romance “é um fenômeno pluriestilístico, heterodiscursivo e heterovocal”, uma vez que combina diferentes estilos, linguagens e vozes. Dessa maneira, “a premissa da autêntica prosa romanesca é a estratificação interna da língua, seu heterodiscurso social e a dissonância individual” (BAKHTIN, 2015, p. 32). Para o teórico russo, os gêneros intercalados são uma das formas pelas quais o romance assume tais características:

O romance permite que se introduzam em sua composição diferentes gêneros tanto literários (novelas intercaladas, peças líricas, poemas, cenas dramáticas, etc.) como extraliterários (retóricos, científicos, religiosos, narrativa de costumes, etc.). [...] Todos esses gêneros que integram o romance inserem nele as suas linguagens, e por isso estratificam a sua unidade linguística e, a seu modo, aprofundam a sua natureza heterodiscursiva (BAKHTIN, 2015, p. 108-109).

Ainda segundo Bakhtin (2015, p. 109;112), os gêneros intercalados podem ser “apenas mostrados como coisa”, expressando, assim, a “natureza objetual da linguagem”. Isso significa que a incorporação de gêneros textuais contribui, consideravelmente, para que o romance traga à tona “*o problema da representação literária da linguagem, o problema da imagem da linguagem*” (BAKHTIN, 2015, p. 129, grifo do autor): em vez de ser somente representativa, a linguagem romanesca representa outras linguagens e, ao fazê-lo, permite que várias vozes se manifestem. Por conseguinte, há, no romance, uma abertura para o “*discurso do outro na linguagem do outro*” (BAKHTIN, 2015, p. 113, grifo do autor), de modo que é quebrada qualquer pretensão de unidade, inclusive no plano da enunciação, o qual se estilhaça à medida que é povoado por múltiplos estilos e perspectivas.

Em *Problemas da poética de Dostoiévski*, Bakhtin (2005, p. 4, grifo do autor) argumenta que tais aspectos teriam procedido do campo do sério-cômico, no qual estão incluídos o diálogo socrático e a sátira menipeia, e teriam sido explorados, de uma maneira ímpar, no romance polifônico de Dostoiévski: “*A multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia de vozes plenivalentes constituem, de fato, a peculiaridade fundamental dos romances de Dostoiévski.*”. A palavra “polifonia” remete, pois, à presença de várias vozes, as quais são colocadas em uma relação dialógica: “*O romance polifônico é inteiramente dialógico. Há relações dialógicas entre todos os elementos da estrutura romanesca, ou seja, eles estão em oposição como contraponto.*” (BAKHTIN, 2005, p. 42, grifo do autor). De acordo com Bakhtin (2006a, p. 341), em “Reformulação do livro sobre Dostoiévski”, o mencionado escritor russo, opondo-se “à cultura da solidão”, explicita, por meio da polifonia e do dialogismo, que “ser significa ser para o outro e, através dele, para si.”.

Outro aspecto abordado por Bakhtin (2005) que interessa a esta tese diz respeito à articulação da polifonia e do dialogismo com a simultaneidade e o espaço. Ao tratar da polifonia característica dos romances de Dostoiévski, Bakhtin (2005, p. 28, grifo do autor) afirma que tal escritor “via e pensava seu mundo predominantemente no espaço e não no tempo” e engendrou uma visão artística orientada pelas noções de coexistência e de interação, de modo a “captar as etapas propriamente ditas [do desenvolvimento de um personagem] em sua *simultaneidade, confrontá-las e contrapô-las* dramaticamente e não estendê-las numa série em formação”. Uma vez que coloca em diálogo múltiplas vozes, o ficcionista russo, arremata Bakhtin (2005, p. 28), possui uma “tendência sumamente obstinada a ver tudo como coexistente, perceber e mostrar tudo em contiguidade e simultaneidade, como que situado no espaço e não no tempo”. A simultaneidade é, inclusive, destacada por Bakhtin (2005, p. 31)

como um fator essencial para a constituição do romance polifônico: “Esse dom especial de ouvir e entender todas as vozes de uma vez e simultaneamente [...] foi o que permitiu a Dostoiévski criar o romance polifônico.”.

Embora *Problemas da poética de Dostoiévski* enfatize somente os romances dostoiévskianos, os conceitos formulados por Bakhtin nessa obra são aplicáveis também a romances produzidos por outros escritores. Afinal, como Bakhtin (2015, p. 30) demonstra em *Teoria do romance I*, a especificidade do romance em geral – e não do romance de Dostoiévski em específico – adviria exatamente dos “nexos e correlações especiais entre enunciados e linguagens”, do “movimento do tema através de suas linguagens, [da] sua fragmentação em filetes e gotas de heterodiscurso social e [da] sua dialogização”. Dessa maneira, acredito ser possível empregar os conceitos de polifonia e de dialogismo para abordar a incorporação de gêneros textuais nos romances *Serafim Ponte Grande* e *Confissões de Ralfo* e entender tal incorporação como uma estratégia de estruturar espacialmente a narrativa. Ademais, em ambas as obras, a maioria dos gêneros incorporados cumpre funções paródicas, aspecto que será discutido no segundo capítulo desta tese, quando abordarei o modo como *Serafim Ponte Grande* e *Confissões de Ralfo* satirizam a cultura livresca. Por ora, interessa-me a fragmentação instaurada pelos gêneros incorporados, os quais, sendo “mostrados como coisa” (BAKHTIN, 2015, p. 109), para retomar a formulação bakhtiana, assemelham-se a objetos colados nas páginas do romance.⁴⁸

Os comentadores de Oswald de Andrade e de Sérgio Sant’Anna não deixaram de notar que *Serafim Ponte Grande* e *Confissões de Ralfo* apresentam uma diversidade de estilos, de materiais, de perspectivas. Nesse sentido, Antonio Candido (1977c, p. 84), em “Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade”, salienta que *Serafim Ponte Grande* justapõe “diversas soluções estilísticas” e salta “de um tom para outro”; e Pascoal Farinaccio (1999, p. 132), em *Serafim Ponte Grande: estrutura literária e dimensões ideológicas*, ressalta o fato de tal obra oswaldiana incorporar “materiais literários heterogêneos” e reunir uma “variedade de níveis de linguagem, de focos narrativos e de pontos de vista”. De modo semelhante, Affonso Romano de Sant’Anna (1975, p. 112), em “Super-Ralfo”, observa que a história de *Confissões de Ralfo* é contada “de diversos pontos de vista e em diferentes estilos”. Outros críticos, em vez de apenas se referir à diversidade de estilos, de materiais, de perspectivas, articulam explicitamente tal diversidade com a incorporação de gêneros textuais, opção que é aqui corroborada.

⁴⁸ É importante destacar que, conforme expliquei na seção 1.1 deste capítulo, a colagem sustenta-se no princípio da montagem.

Em *A prosa vanguardista na literatura brasileira*, Kenneth Jackson (1978, p. 68-71), além de afirmar que “os fragmentos isolados em *Serafim* dão variedade e direção às memórias por meio de uma colagem de estilos diferentes”, aponta para a relação existente entre tal colagem e a incorporação de gêneros textuais: “Os quarenta e seis fragmentos [da unidade “Cérebro, coração e pavio”] em que se contam aventuras de Serafim na Europa são únicos por sua justaposição de cartas, diálogos, poesia e teatro em uma colagem crítica.” Ademais, a incorporação de gêneros textuais em *Serafim Ponte Grande* pode ser vinculada ao experimentalismo da obra, como argumenta Lucia Helena (1984, p. 83), em “A propósito dos romances experimentais de Oswald de Andrade”:

No *Serafim*, cada fragmento vai tomando diversas formas “narrativas”. O exercício experimental de narrar intensifica-se pela atitude metalinguística adotada, na qual o escritor se utiliza de “diários”, “dicionários”, paródias a diferentes formas de realizações romanescas [...], como se cada etapa da viagem de Serafim ao mundo da memória se realizasse como uma “ficção da ficção”.

Uma vez que se realiza como “ficção da ficção”, *Serafim Ponte Grande* endossa a hipótese bakhtiniana segundo a qual uma das especificidades do romance é representar a linguagem, cuja natureza objetual é, assim, evidenciada. Em *Totens e tabus da modernidade brasileira*, tal aspecto é reforçado por Helena (1985, p. 84), que defende que, por meio da metalinguagem, o romance oswaldiano “revela-se enquanto produção cuja base é a linguagem, da qual sua própria realidade surge”. Em *Palhaço da burguesia*, Maria Augusta Fonseca (1979, p. 48-49) também observa que os fragmentos de *Serafim Ponte Grande* que se apropriam satiricamente de gêneros como romance, poema, diário, peça teatral, notícia de jornal promovem uma visão autocrítica, de modo a “libertar o texto de amarras rígidas” e a “virar a linguagem pelo avesso em novas possibilidades”.

Dessa busca por inovadoras possibilidades de emprego da linguagem, participa o elemento gráfico, posto que a diferenciação dos gêneros acontece inclusive visualmente, graças ao modo como eles estão dispostos na superfície da página. Como um *papier collé* cubista, cada gênero textual introduz uma materialidade distinta no corpo de *Serafim Ponte Grande* (FIG. 9, 10, 11, 12 e 13). Junto a essa heterogeneidade visual está a heterogeneidade de estilos e de perspectivas.

É preciso considerar que *Serafim Ponte Grande* possui um narrador heterodiegético (GENETTE, 1979)⁴⁹ e nem mesmo tal narrador deixa de recorrer a diferentes

⁴⁹ Em relação à estrutura narrativa de *Serafim Ponte Grande*, observa Fonseca (1979, p. 71): “A técnica narrativa empregada em *Serafim Ponte Grande* pode ser esquematizada em três focos: o narrador onisciente (neutro e intruso); o ‘eu’ protagonista como narrador; o modo dramático de narrar através do uso da ‘cena’.” Mas a esse esquema seria necessário incluir os momentos em que a enunciação é realizada por outros

gêneros textuais, pois ele estrutura uma unidade como uma crônica de viagens (“No elemento sedativo”) e outra como um romance (“O meridiano de Greenwich”).⁵⁰ Ademais, o discurso do narrador heterodiegético – um discurso por si só linguisticamente multifacetado – é, com frequência, entrecortado por outras vozes, que recorrem a variados gêneros textuais.

Destaco, a princípio, os gêneros cuja enunciação é atribuída a Serafim. A única unidade inteiramente enunciada por Serafim é “Folhinha conjugal ou seja Serafim no front”, na qual não há, pois, a presença de outros personagens-narradores nem do narrador heterodiegético; há apenas a colagem das páginas do diário do protagonista (FIG. 9). É por meio desse diário que o leitor conhece a rotina de Serafim no trabalho, em casa e nos círculos sociais. Já em outras unidades do romance, a voz do protagonista coexiste com outras.

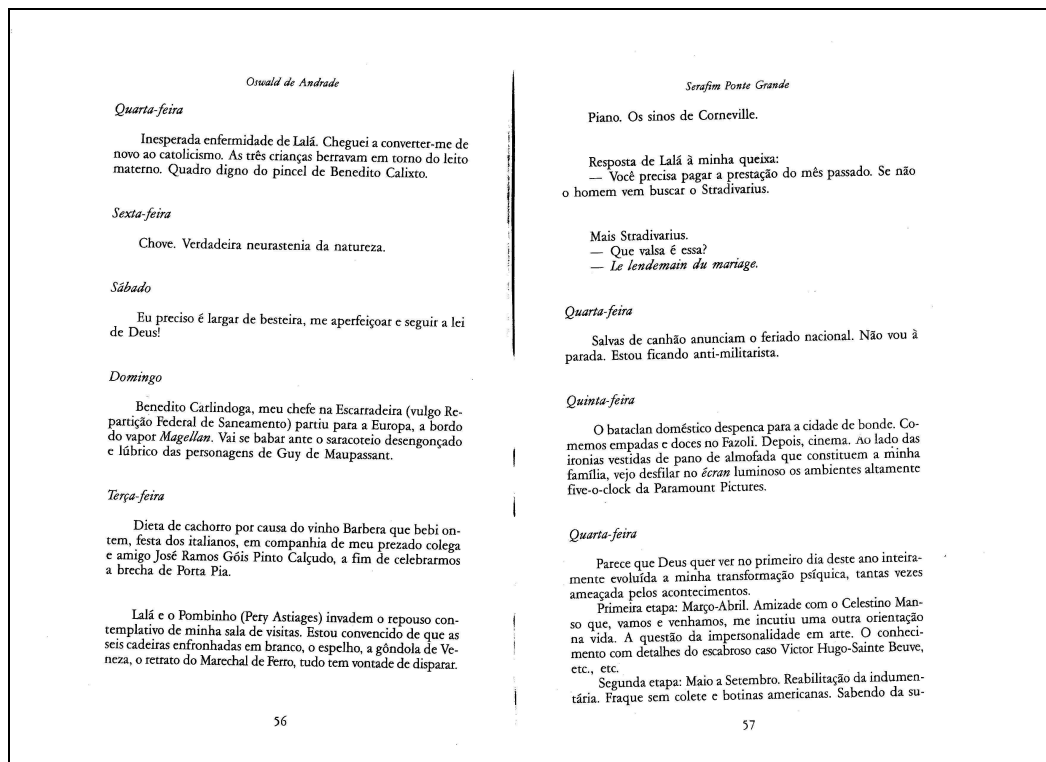


FIGURA 9 – Diário em *Serafim Ponte Grande*
Fonte: ANDRADE, 1992, p. 56-57.

personagens que não Serafim. Vale destacar também que Fonseca, baseando-se na teoria do sistema “Coringa” realizada pelo dramaturgo Augusto Boal, caracteriza o narrador onisciente de *Serafim Ponte Grande* como o “curinga”, ou seja, como um narrador crítico, flexível e capaz de assumir várias máscaras.

⁵⁰ As unidades “No elemento sedativo” e “O meridiano de Greenwich” serão analisadas no segundo capítulo desta tese.

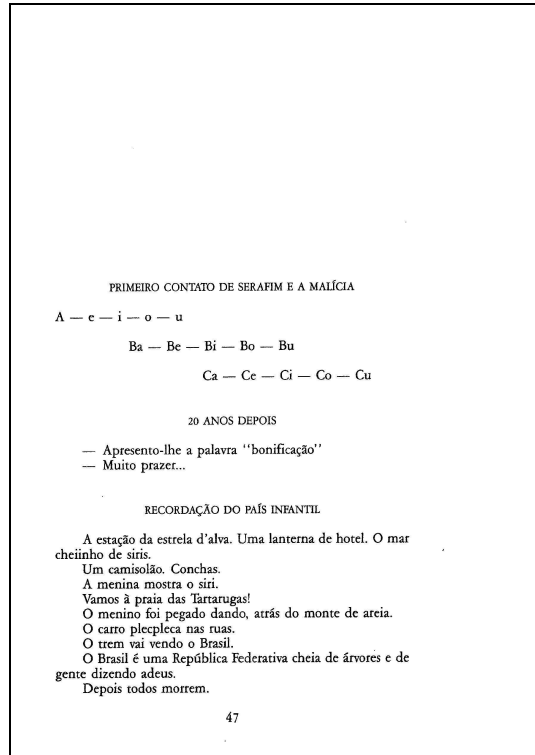


FIGURA 10 – Cartilha em *Serafim Ponte Grande*
Fonte: ANDRADE, 1992, p. 47.

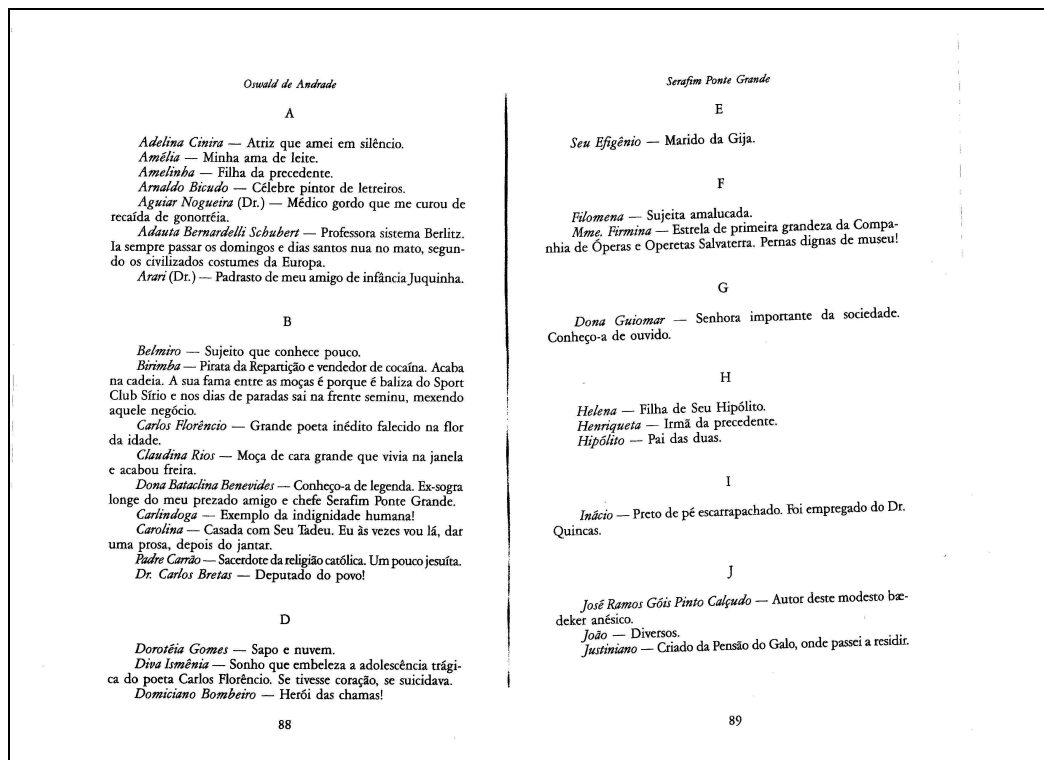


FIGURA 11 – Dicionário de nomes em *Serafim Ponte Grande*
Fonte: ANDRADE, 1992, p. 88-89.

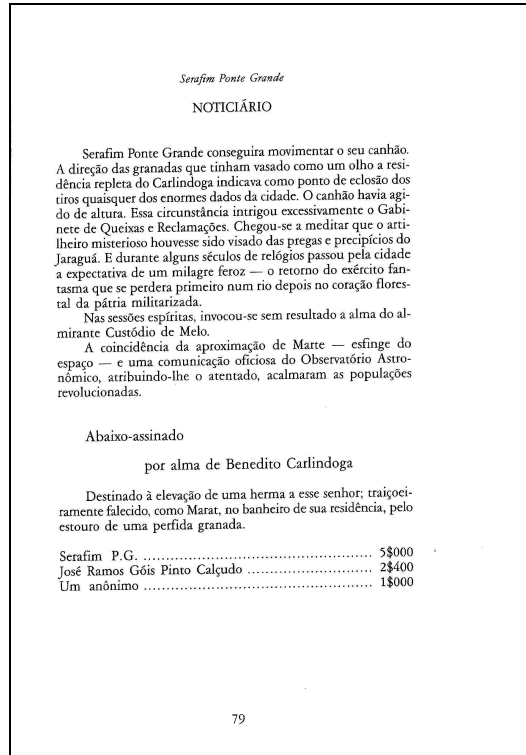


FIGURA 12 – Noticiário e abaixo-assinado em *Serafim Ponte Grande*
Fonte: ANDRADE, 1992, p. 79.

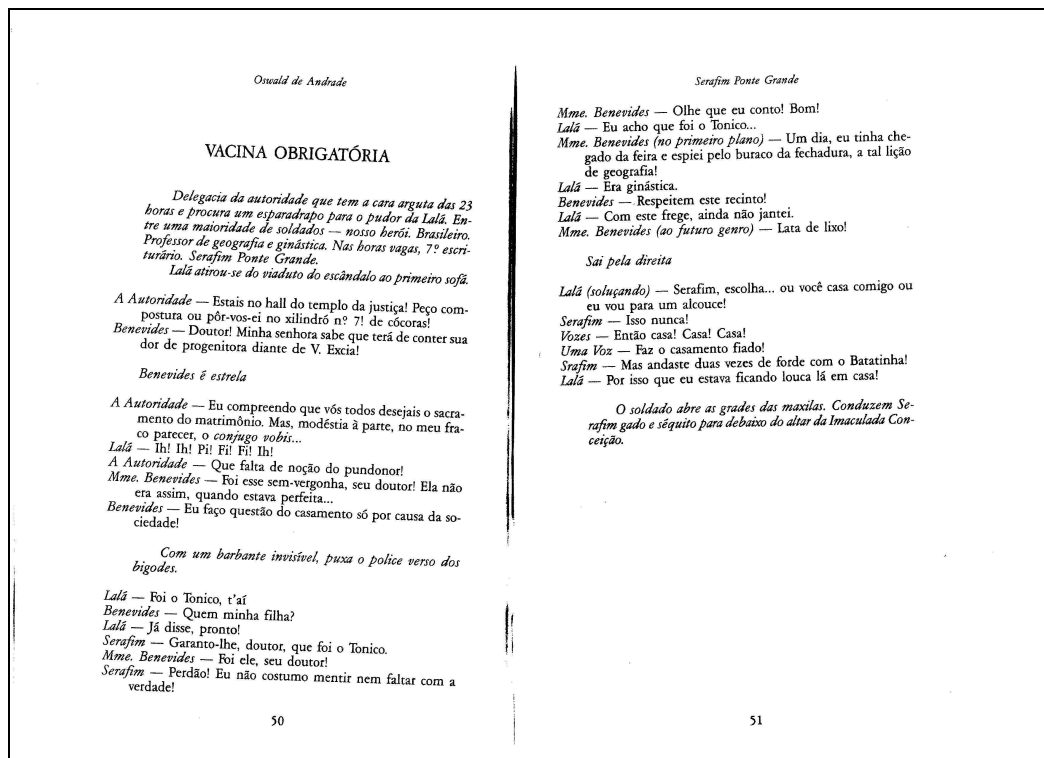


FIGURA 13 – Peça teatral em *Serafim Ponte Grande*
Fonte: ANDRADE, 1992, p. 50-51.

Como já foi assinalado, a unidade “Alpendre” reúne, de maneira fragmentária, algumas situações vivenciadas pelo protagonista desde a infância até o início da fase adulta. Inicialmente, no episódio “Primeiro contato de Serafim e a malícia”, é enfocada a aquisição da escrita, mas, em vez de uma narrativa sobre as aulas em que Serafim começara a aprender as letras e a formação silábica, há um trecho da cartilha então utilizada por ele (FIG. 10). É como se o narrador heterodiegético saísse de cena e, no lugar deixado por ele, fosse colado um objeto alheio. Ainda em “Alpendre”, dois poemas de Serafim – “Paráfrase de Rostand”⁵¹ e “Propiação” – invadem as páginas do romance, fragmentando o plano narrativo. Nas unidades “No elemento sedativo”, “Cérebro, coração e pavio” e “Fim de Serafim”, poemas compostos pelo protagonista também se entremeiam ao discurso do narrador heterodiegético. À exceção da “Poesia de bordo”, que é comentada pelo narrador heterodiegético – “Muito diversamente, o nosso herói entregue a nobres cogitações, produz os seguintes versos que passam de mãos em mãos com justos louvores.” (ANDRADE, 1992, p. 97) –, todos os demais poemas são inseridos sem que haja qualquer tipo de transição com o que aparece imediatamente antes e depois. Já em “Cérebro, coração e pavio”, são introduzidas, também de modo abrupto, as cartas escritas por Serafim à sua amante Dona Branca Clara e ao psicanalista Sr. Sigismundo. Em “Testamento de um legalista de fraque”, por sua vez, há a colagem do “Ensaio de apreciação nirvanista [elaborado] pelo Sr. Serafim Ponte-Grande-Novo-Rico”.

Mas a voz de Serafim não se alterna apenas com a do narrador heterodiegético. No jogo polifônico e dialógico instaurado em *Serafim Ponte Grande*, entram outros personagens e até mesmo enunciadores não individualizáveis. Assim, há, ao longo do romance, trechos do diário de Caridad; cartas de Branca Clara, Joaquina, João da Slavonia e Sigismundo; relato de sonho de Branca Clara; diagnóstico psicanalítico emitido por José, assistente de Sigismundo; dicionário de nomes produzido por Pinto Calçudo (FIG. 11). Ademais, são inseridos um noticiário, um abaixo-assinado e uma convocação judicial, os quais não são atribuídos a nenhuma personagem específico.⁵² Todos esses gêneros, que se apresentam como objetos colados, interrompem a condução do enredo feita pelo narrador heterodiegético e, assim, contribuem para a fragmentação e espacialização da narrativa. Em “Os esplendores do Oriente”, por exemplo, o discurso do narrador heterodiegético é entrecortado por trechos do diário de Caridad, trechos esses que, não sendo meramente redundantes, trazem elementos não contemplados pelo narrador e que interrompem o fluxo

⁵¹ Este poema é assinado por Mifares, anagrama de Serafim. Os demais poemas existentes no romance não apresentam assinatura.

⁵² Segundo Campos (1992, p. 14), o abaixo-assinado é “uma espécie de ‘*objet trouvé*’”. É possível dizer que os demais gêneros incorporados a *Serafim Ponte Grande* também se assemelham a um *objet trouvé*.

Apareço ao leitor. Nenhuma ideia precisa na cabeça, mas a certeza de que algo tem de acontecer. Personagem através de uma vidraça. Je suis une triste cire! Maquilam-me cuidadosamente, o rosto é uma estilização de palhaço. Porque sou Ralfo, o personagem, à procura de seus acontecimentos. Tenho ímpetos de largar esta gaita e dar o fora. Um fora sensacional! Ano 25. Século de Serafim ou da Fortuna Mal Adquirida. É escorregadio tratar com gente irônica.

Amizade com o Celestino Manso que, vamos e venhamos, me incutiu uma outra orientação na vida. A questão da impersonalidade em arte. Somos da Classe de Retórica. Terminamos a vida de colegiais. Porém, há as erupções, há os cataclismas! O que é o romance? E desarmonia? Pois o segredo de Ralfo é a inovação e experimentação permanentes. Não fosse o receio de criar mais uma infame terminologia, diríamos que o autor inaugura o romance desestrutural. Mas é o paladar mesmo da aventura. Uma carreira das mais respeitáveis e subversivas.

Do princípio da minha história, até agora, poder ter corrido cinco dias ou cinco anos ou, quem sabe, tudo se fez simultaneamente. Tudo possui a estranha irrealidade de um filme de guerra. Ordem do dia do povo brasileiro: GASTAR MUNIÇÃO. O tirano palpável. Contra ele preparo um imenso atentado. Será o sr. Ralfo um desses subversivos políticos? Senhor juiz. Foi então uma fatalidade. Houve um divino silêncio apenas turbado pelo barulho poético da ventania.

Um vento de insânia passou por São Paulo. Ou, às vezes, apesar de amarmos esse mundo exterior, tornamo-nos incapazes de a ele nos adaptar. O pintor, louco como um silogismo, inaugurou as celas de luxo do Asilo Serafim. Laços de metal, presos a varas. Não é preciso aproximar-se da vítima. Sim, um hospital de loucos, porque há delírios desse modo.

Mariquinhas navega. Navega Mariquinhas Navegadeira. Cruzamos uma linha imaginária qualquer e por isso se festeja. Passaram a fugir o contágio policiado dos portos, pois que eram a humanidade liberada. Mas como radiogramas reclamassem, El Durasno proclamou pelas antenas, peste a bordo.

Mulheres fendidas colocam pandeiros nos corações dançarinos, com cabelos de peopaias, sob as árvores degoladas no verão. Que mal haverá que desfrutemos todos, simultaneamente, do mesmo leito? Mas contra mim, ergue-se a muralha chinesa da família e da sociedade.

Devemos construir um mundo ficcional a que a realidade possa posteriormente adaptar-se. De volta das noites bogaris, o porteiro de Ali-Babá fixou o cadeado do orquestrão gordo que costuma eletrocutar os silêncios de Pera. Tudo é tempo e contra-tempo! E o tempo é eterno. Eu sou uma forma vitoriosa do tempo. Em luta seletiva, antropofágica. Com outras formas do tempo: moscas, eletro-éticas, cataclismas, polícias e marimbondos! Uma pessoa que pode surgir de lugar nenhum e a qualquer tempo, para depois desaparecer sem deixar vestígios.

E nada se sabe com precisão. Porque neste instante paira apenas o intervalo.

dos acontecimentos. Assim, justapõem-se excertos em que o narrador refere-se a passeios realizados por Serafim, Pafuncheta e Caridad ou às investidas amoroso-sexuais do protagonista e trechos de diário em que Caridad reflete sobre tais investidas:

O Nilo em frente com velas e steamers. Para lá, as muralhas róseas de Tebas. E o Egito até o Mar Vermelho.

Caridad escreveu no seu diário:

– “Que beijo! Desceu até lá embaixo. Não sei mais o que fazer. Que falta me faz Miss Bankhurst para pedir conselho.

Ele procura é lá. Entrego-lhe tudo pela primeira vez. Os seios esféricos e pequeninos, o ventre... Não. Ele tem as mãos teimosas. Ele quer chegar é lá. Ao centro. À divisão do meu ser”.

Partiram para a poeira de Assuã. Entre óculos enfumaçados de janela, o trem se cobria dum capacete branco e afundou equipado no deserto.

[...]

Caridad deitara a cabeça no colo dele e cheirava-lhe voluptuosamente as virilhas. Paisagens abriam lagos indecisos, suspendiam zepelins de pedras no horizonte tranqüilo das miragens.

Do diário de Caridad:

“Lambeu minha tatorana. Nunca pensei que fosse tão agradável!” (ANDRADE, 1992, p. 144) Nessas passagens, o narrador explicita que recortou trechos do diário de Caridad. Já em “Testamento de um legalista de fraque” e em “Cérebro, coração e pavio”, a colagem dos gêneros textuais não recebe qualquer tipo de contextualização prévia: naquela unidade, um noticiário é abruptamente seguido por um abaixo-assinado (FIG. 12); enquanto nesta, o discurso do narrador heterodiegético é entrecortado por cartas e outros gêneros elaborados por diferentes personagens. Múltiplas vozes são, portanto, colocadas em diálogo em *Serafim Ponte Grande*, o que vai ao encontro da afirmação de Bakhtin (2015, p. 113) segundo a qual os gêneros intercalados são uma das materializações das “palavras bivocais interiormente dialogadas”, ou seja, das palavras em que “está fixado o diálogo potencial, não desenvolvido, o diálogo concentrado de duas vozes, de duas visões de mundo, de duas linguagens”.

É necessário destacar, ainda, que, em determinados episódios de *Serafim Ponte Grande*, a incorporação de gêneros textuais não implica a inserção de uma voz alheia no discurso do narrador heterodiegético. Refiro-me, aqui, aos episódios que, estruturados em falas dos personagens e em rubricas, incorporam o gênero peça teatral, dispensando, assim, a figura do narrador.⁵³ Dois desses episódios retratam momentos em que Serafim é chamado a

⁵³ Considerei que houve incorporação do gênero textual peça teatral apenas nos episódios em que o narrador heterodiegético está claramente apagado e aparecem diálogos e rubricas, sendo estas diferenciadas pelo uso do itálico. Portanto, não foram tratados como exemplos de incorporação de peça teatral episódios como “Noite de estopa”, “Noturno” e “A aula”, nos quais há somente diálogos ou diálogos e observações que podem ser atribuídas ao narrador heterodiegético. Também foram desconsiderados os diálogos que estão articulados com

prestar contas à justiça: em “Vacina obrigatória”, o protagonista é levado à delegacia sob acusação de ter desonrado Dona Lalá; em “Serafim no Pretório – O bordel de Têmis ou Do pedigree de Pompeque”, ele comparece ao tribunal para ser julgado devido à morte de seu cachorro de estimação. Por sua vez, o episódio “Intermezzo”,⁵⁴ título que já aponta para o universo teatral, apresenta, por meio do discurso direto e das indicações cenográficas, o relacionamento amoroso de Serafim e Dinorá. Embora as peças teatrais incorporadas a *Serafim Ponte Grande* não introduzam uma voz específica, como o fazem as cartas, os poemas, os diários e outros gêneros acima mencionados, elas também interrompem o discurso do narrador heterodiegético, contribuindo, pois, para a fragmentação da narrativa. Ademais, a dimensão visual das peças teatrais destaca-se no corpo do romance oswaldiano (FIG. 13).⁵⁵

Portanto, todos os gêneros inseridos em *Serafim Ponte Grande* são verdadeiras colagens, as quais devem ser apreendidas espacialmente, seja por ocuparem a página de modo peculiar e explorarem o plano do significante, seja por fragmentarem a obra e gerarem um efeito de simultaneidade. Em relação à fragmentação promovida pela incorporação dos gêneros textuais, comenta Fábio Andrade (1990, p. 30) em “De jangadas e transatlânticos: com quantos paus se reforma o romance”:

Posterior, *Serafim Ponte Grande* se move no mesmo universo textual de *João Miramar* (*sic*), mas radicaliza a dificuldade de leitura, a ponto de ficar prejudicada a integridade do livro enquanto obra de arte face ao fragmentarismo. A brevidade dos capítulos e a concisão da ação propriamente dita permitem a Oswald citar e mesclar parodisticamente uma infinidade de gêneros ou subgêneros [...].

A exemplo do que ocorre com *Serafim Ponte Grande*, a incorporação de gêneros textuais é um dos recursos que fragmentam *Confissões de Ralfo*.⁵⁶ A narração do romance santanniano é predominantemente realizada por Ralfo,⁵⁷ que não se furta a incorporar, como

sequências narrativas.

⁵⁴ De acordo com Campos (1992) tanto “Intermezzo” quanto “Vacina obrigatória” contêm elementos do teatro bufo.

⁵⁵ Ainda em relação à presença do teatro em *Serafim Ponte Grande*, convém destacar que Campos (1992, p. 12) observa que, em “Recitativo”, a apresentação de Serafim é feita “à maneira de uma rubrica teatral”.

⁵⁶ A ênfase da minha análise recai sobre os gêneros textuais que, inseridos ao longo de *Confissões de Ralfo*, fragmentam e espacializam a narrativa. Mas é importante lembrar que esse romance santanniano é construído, ainda que parodicamente, como se fosse uma *confissão* e uma *autobiografia*, conforme expresso no título e no subtítulo da obra. Tal aspecto pode ser elucidado com base em Bakhtin (2015, p. 108), segundo quem “existe um grupo especial de gêneros que desempenham no romance o mais importante papel construtivo e às vezes determinam por si sós e de forma direta a construção do todo romanesco, criando variedades peculiares de romance. São eles: a confissão, o diário, a descrição de viagens, a biografia, a carta e alguns outros gêneros.” A abordagem dos usos dos gêneros confissão e autobiografia em *Confissões de Ralfo* foi realizada por diversos críticos, entre os quais Nogueira (2015), Nascimento (2003) e Hilbert (1990).

⁵⁷ O “Prólogo” de *Confissões de Ralfo* aponta para o fato de o Autor transfigurado em Ralfo tomar “diversas liberdades” (SANT’ANNA, 1975, p. 2), como objetivar-se por meio da terceira pessoa do singular. Com efeito, alguns episódios desse romance iniciam-se na terceira pessoa do singular, mas logo Ralfo assume a voz narrativa, como ocorre em “Ressurreição”: “Mas se anseia, anseio, por essa injeção, que se supõe, suponho,

uma colagem, algum gênero produzido por ele mesmo. No “Livro VII: Suicídios, personagens”, por exemplo, o episódio “Uma estória imbecil” estrutura-se como um conto de fadas, o qual foi produzido por Ralfo a pedido de sua amante Alice.⁵⁸ Ademais, logo no “Livro I: A partida”, depois dos episódios em que Ralfo retrata o período em que viveu com as irmãs Sofia e Rosângela, surge o “Diário de bordo”, no qual o protagonista anota o que experienciou durante sua viagem marítima. Nas páginas desse diário, é inserido outro gênero textual: um anúncio, pelo qual Ralfo convida os passageiros para assistirem ao espetáculo em que ele esbanjaria toda sua fortuna (FIG. 14). Já no “Livro VI: D.D.D. 2: Documentos”, é incluída a carta que Ralfo escreve para sua mãe enquanto estava internado no Laboratório Existencial do Dr. Silvana (FIG. 15). Na missiva, o protagonista fala sobre as angústias que sentia e sobre o plano de fuga que pretendia colocar em prática em breve.

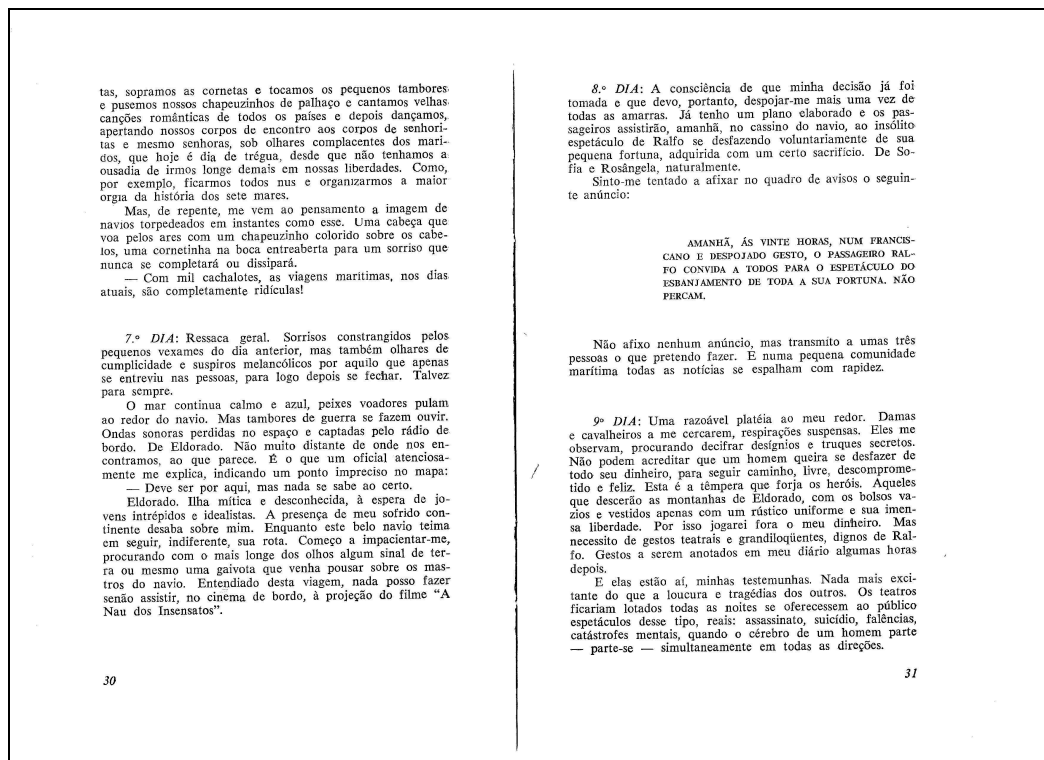


FIGURA 14 – Diário de bordo em *Confissões de Ralfo*
Fonte: SANT’ANNA, 1975, p. 30-31.

aliviar a dor.” (SANT’ANNA, 1975, p. 56). Já em episódios como “A partida”, Ralfo narra predominantemente em primeira pessoa, mas, em certos momentos, refere-se a si na terceira pessoa: “Pessoas que andam pelas ruas como em qualquer cidade. Rostos vagamente familiares, mas Ralfo não conhece ninguém.” (SANT’ANNA, 1975, p. 14). A enunciação é feita integralmente na terceira pessoa somente nos episódios “Goddamn city (2)”, “Sentença judicial” e “Uma estória imbecil”, sendo que esta história é produzida por Ralfo. Ademais, há alguns episódios em que outros personagens enunciam, conforme demonstrarei a seguir.

⁵⁸ A dimensão satírica do conto de fadas “Uma estória imbecil” será abordada no segundo capítulo desta tese.

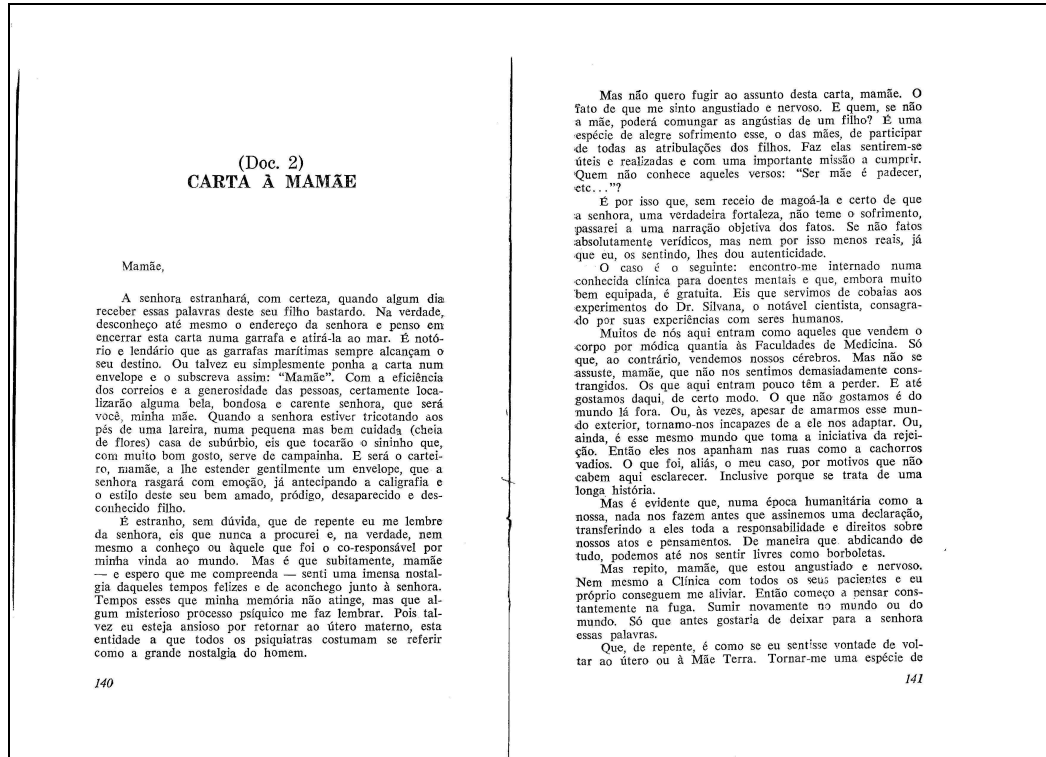


FIGURA 15 – Carta em *Confissões de Ralfó*
Fonte: SANT'ANNA, 1975, p. 140-141.

Mas o sexto livro de *Confissões de Ralfó* não reúne documentos compostos apenas por Ralfó; pelo contrário, outras vozes vêm à tona, o que valida a afirmação, contida no “Prólogo”, de que a “fala de terceiros” (SANT'ANNA, 1975, p. 2) seria incorporada ao romance. Com efeito, a carta escrita pelo protagonista é precedida por trechos do diário da Madame X, no qual esta personagem, também internada no Laboratório Existencial do Dr. Silvana, versa sobre a paixão que nutria por Ralfó, e é sucedida pelo relatório, produzido por psiquiatras, sobre o baile ocorrido no referido Laboratório.⁵⁹ São esses três elementos a princípio díspares, mas então reunidos no “Livro VI: D.D.D. 2: Documentos” como se fossem *papiers collés*, que oferecem ao leitor informações específicas sobre a temporada em que o protagonista esteve sob os cuidados do Dr. Silvana. Ademais, os pontos de vista expressos no diário, na carta e no relatório são bastante diferentes entre si: Madame X revela-se apaixonada e ingênua, idolatra Ralfó e simplesmente aceita o tratamento médico oferecido pelo Dr. Silvana; já Ralfó se coloca como um filho carente e angustiado e demonstra não suportar

⁵⁹ Nascimento (2003, p. 49) argumenta que a voz manifesta no relatório da comissão tenta iludir o leitor e fazê-lo pensar que há, ali, outro narrador, e não Ralfó, contudo “a voz de Ralfó esconde-se ironicamente no suposto relatório de observadores”, ou seja, a mudança de narrador foi apenas forjada pelo protagonista. De modo semelhante, a referida pesquisadora entende que o desdobramento da voz narrativa no diário de Madame X é apenas um artifício criado por Ralfó. Tais comentários de Nascimento apontam para o fato de que talvez todas as vozes presentes em *Confissões de Ralfó* sejam, de certa forma, variações da voz de Ralfó, a qual, por sua vez, é puramente hipotética e explicitamente ficcional, conforme descobre-se logo no “Prólogo”.

permanecer na clínica; os psiquiatras, por sua vez, tentam analisar objetivamente os fatos acontecidos durante o baile e apontam Ralfo como o causador do caos em que a festa se torna. Inexistindo um narrador onisciente que organizasse os múltiplos pontos de vista segundo as leis lógico-causais, os três documentos parecem alheios uns aos outros. Assim, por meio de uma composição polifônica e dialógica, a qual, de acordo com Bakhtin (2005), valoriza o espaço em detrimento do tempo, várias perspectivas são contrapostas.

Na fortuna crítica de Sérgio Sant’Anna, encontram-se diversos estudos que também abordam à luz de conceitos bakhtinianos a incorporação de gêneros textuais em *Confissões de Ralfo*. Entre tais estudos, destaco a tese *Das estórias à história: um olhar crítico-social em narrativas de Sérgio Sant’Anna*, na qual Ana Paula Porto (2011, p. 97) articula a incorporação de gêneros textuais com a mudança do ponto de vista narrativo:

No romance *Confissões de Ralfo*, Sérgio Sant’Anna salienta o discurso bivocal, em que se identifica o entrelaçamento de vozes e discursos entre diferentes personagens e pelo narrador-protagonista – Ralfo. A voz do narrador, multifacetado em diversos papéis, não apresenta total autonomia, uma vez que o discurso de outrem (nem sempre demarcado linguisticamente) transparece. Soma-se a isso o fato de a obra incorporar outros gêneros, compondo o que a teoria bakhtiniana define como hibridismo na linguagem literária.

De modo semelhante, Telma Hilbert (1990, 12-28), em *Confissões de Ralfo: um romance de geração*, ao debruçar-se sobre a estrutura dialógica e polifônica da obra santanniana, observa que as *confissões* de Ralfo “são escritas por vários personagens”, sendo que a “diversidade de visões de mundo dos narradores vai desdobrar-se no plano da composição do livro”, uma vez que são inseridos diversos gêneros textuais.

Além da Madame X e dos psiquiatras, os quais se enunciam, respectivamente, por meio de um diário e de um relatório, outras vozes se imiscuem à de Ralfo. Dessas outras vozes, apenas uma se enuncia na primeira pessoa do singular: trata-se da “preta velha”, cuja canção “Eu sou uma preta velha aqui sentada ao sol” abre o “Livro V: Delinquências, degradingolagens e deteriorações”. Estruturada em versos, a canção é enunciada por uma mendiga (a “preta velha”), que fala sobre sua vida nas ruas. Posto que, logo na página seguinte, Ralfo aparecerá na condição de mendigo, é como se tais versos anunciassem o destino do protagonista. Temática bastante diferente é abordada na “Letra para uma canção a ser cantada enquanto marchamos”, com que se inicia o “Livro II: Eldorado”. Esta segunda canção, estruturada em versos e enunciada na primeira pessoa do plural, apresenta-se como uma composição coletiva, feita pelos guerrilheiros de Eldorado com o objetivo de encorajá-los durante a guerra de libertação da ilha. Todavia, conforme argumenta Porto (2011, p. 101), “a letra da canção pode ser lida como um jogo parodístico e irônico com as canções

revolucionárias e com as palavras comumente utilizadas em situações de conflito (marchamos, guerrilheiros, soldados, etc).” Ademais, a autora, ao analisar a canção da preta velha e a dos guerrilheiros, afirma:

O efeito de sentido causado pela intercalação, no discurso narrativo, do estilo em versos é o de sublinhar, através da alteração da linguagem, a perspectiva sombria a) dos guerrilheiros e das famílias que vivem em lugares onde ocorrem lutas, e b) dos homens encontrados à margem da sociedade, em que os mendigos ilustram de forma representativa a marginalidade social, econômica e política de um contexto de sociedade de classes (PORTO, 2011, p. 102).

Contudo, em *Confissões de Ralfo*, a oportunidade de falar é dada não apenas a quem está à margem da sociedade mas também a quem detém algum poder e, assim, é capaz de interferir na vida de seus subordinados. Incluem-se neste grupo os já citados psiquiatras que avaliaram o Laboratório Existencial do Dr. Silvana, bem como a justiça, responsável pela emissão da “Sentença judicial” que determinou a internação de Ralfo na referida clínica. No “Livro V: Delinqüências, degringolagens e deteriorações”, a sentença é introduzida, sem explicações, logo após os episódios em que Ralfo fora submetido a torturas. Em vez de haver uma narração detalhada sobre o processo que culminou na determinação judicial, a sentença é lançada na página do romance.

Em *Confissões de Ralfo*, o plano da enunciação abre-se, ainda, para o “Roteiro turístico de Goddamn City” (FIG. 16), com o qual se inicia o “Livro IV: O ciclo de Goddamn”. Mais uma vez, não há uma contextualização prévia nem uma articulação direta com o livro anterior, que terminara com reflexões de Ralfo sobre sua vida imaginária com Rute. Inesperadamente, pois, o leitor encontra as informações sobre Goddamn City, as quais assumem um tom elogioso e são distribuídas em seções típicas de um guia voltado a viajantes: situação geográfica, população, língua, hotéis, transportes, comércio, praias, restaurantes, atrações turísticas e vida noturna e diversões. Somente depois será explicado ao leitor que os novos líderes de Eldorado enviaram Ralfo para a metrópole Goddamn City e deram-lhe o referido roteiro turístico: “Ralfo foi colocado num velho avião militar – o único da Força Aérea de Eldorado – e transportado naquela sucata até os céus de Goddamn City, onde lhe puseram um guia turístico nas mãos e um pára-quadras nas costas e gritaram: ‘Pule’.” (SANT’ANNA, 1975, p. 86). Essa explicação posterior não diminui o efeito de ruptura gerado pela inserção do “Roteiro turístico de Goddamn City”, cuja presença secciona o fluxo narrativo. Ademais, a visão que Ralfo virá a ter de Goddamn City é bastante distinta da veiculada no guia: o protagonista é explorado por seus patrões e não usufrui dos supostos

benefícios da metrópole, por isso resolve deixá-la.⁶⁰

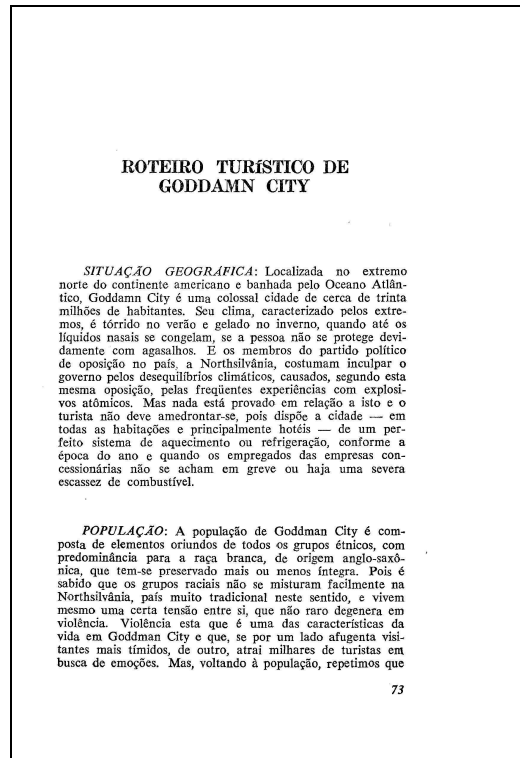


FIGURA 16 – Guia turístico em *Confissões de Ralfo*

Fonte: SANT'ANNA, 1975, p. 73.

A cidade grande a que Ralfo chega depois de abandonar Goddamn City também não lhe oferece boas condições de vida, e o protagonista acaba nas ruas, como mendigo, sendo, por fim, perseguido, preso e torturado. A cena da tortura apresentada no episódio “Interrogatório (2)” é estruturada em diálogos entre Ralfo e seus algozes e em notações que se assemelham a rubricas, o que permite dizer que houve a incorporação do gênero peça teatral (FIG. 17). E a incorporação desse gênero fragmenta e espacializa a narrativa. Conforme observa Flora Süssekind (1987b, p. 18) em “O baile”, o episódio em questão caracteriza-se por uma “súbita teatralização”, que “funciona como eficiente recurso para romper o fluxo narrativo e quebrar possíveis linearidades, multiplicar planos, espacializar o tempo-seta da prosa”.⁶¹

É possível estender tal afirmação de Süssekind a todos os gêneros textuais incorporados a *Serafim Ponte Grande* e a *Confissões de Ralfo*, pois, conforme procurei demonstrar, a presença de cada um desses muitos gêneros instaura uma descontinuidade

⁶⁰ O terceiro capítulo desta tese discutirá a questão das grandes cidades no contexto da modernidade e da pós-modernidade.

⁶¹ Valério (2008), além de evidenciar que Sérgio Sant’Anna foi impactado pelo teatro de Robert Wilson e de Antunes Filho, demonstra como esse impacto se materializa na construção de algumas obras do escritor. A influência do teatro na literatura de Sérgio Sant’Anna também foi abordada por Santos (2000).

narrativa, além de estilhaçar a esfera enunciativa, fazendo-a abrigar e contrapor diferentes vozes. Fragmentados, polifônicos e dialógicos, os romances em tela apresentam uma estruturação espacial, da qual participam variados gêneros textuais. Em vez do “tempo-seta”, que preza pela linearidade e pela sequência lógico-causal, *Serafim Ponte Grande* e *Confissões de Ralfo* exploram o “espaço-mosaico”, onde se dispõem diários, cartas, peças teatrais, canções, sentenças judiciais, poemas e demais gêneros.

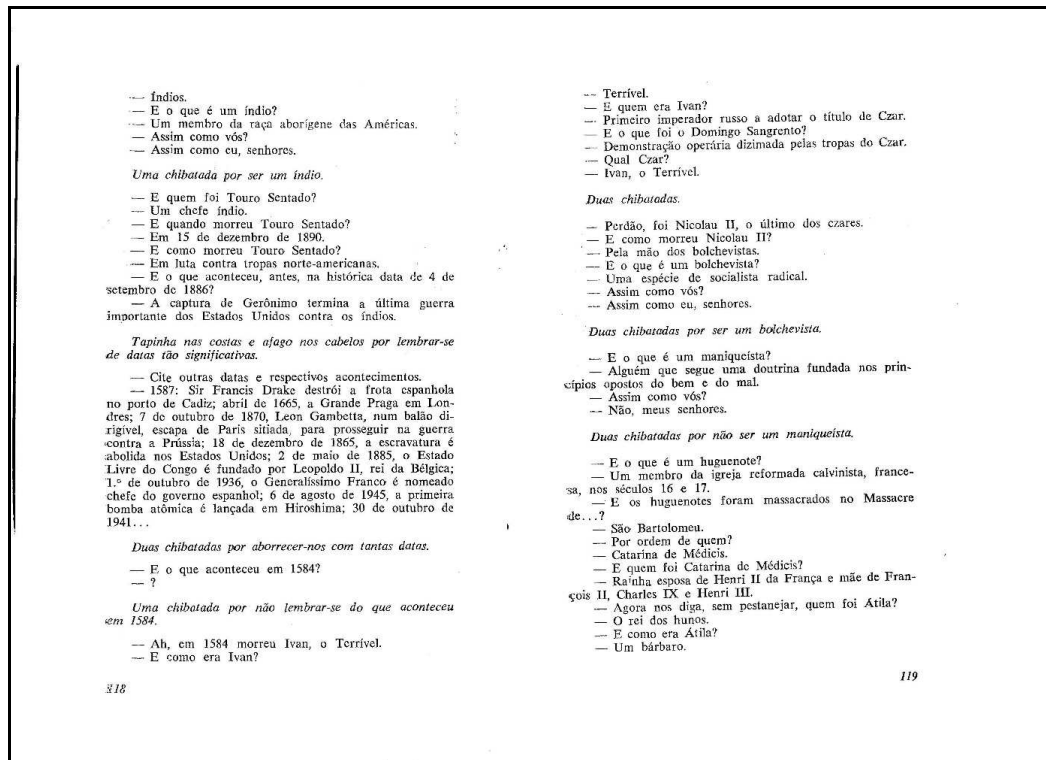


FIGURA 17 – Peça teatral em *Confissões de Ralfo*
Fonte: SANT’ANNA, 1975, p. 118-119.

Mas na constituição do “espaço-mosaico” de *Serafim Ponte Grande* e de *Confissões de Ralfo* entram outras estratégias de fragmentação, uma vez que, em ambas as obras, ocorre uma montagem não apenas de gêneros textuais como também de palavras e frases e de capítulos/unidades/livros e subcapítulos/episódios. Embora guardem suas especificidades, as três estratégias aqui identificadas – linguagem elíptica, composição em quadros e incorporação de gêneros textuais – interpenetram-se: o romance oswaldiano e o santanniano são compostos pela justaposição de quadros, sendo que, internamente, esses quadros abarcam gêneros variados e são formados por palavras e frases unidas de modo elíptico. Juntas, tais estratégias de fragmentação fazem com a estruturação de *Serafim Ponte Grande* e de *Confissões de Ralfo* seja espacial. Ademais, em ambas as obras existe um trabalho com a dimensão visual da página.

Serafim Ponte Grande e *Confissões de Ralfo* são tão fragmentados que acabam por instigar uma discussão sobre a própria noção de obra: trata-se de obras formadas por partes autônomas, porém articuladas espacialmente? Ou essas partes precisariam constituir uma unidade para que *Serafim Ponte Grande* e *Confissões de Ralfo* fossem considerados obras? O impasse não se resolve; pelo contrário, as duas possibilidades mantêm-se tensionadas na (in)determinação do espaço da obra. É em torno dessa discussão que gira o próximo capítulo da tese.

2 ESPAÇO E OBRA

Unidade e multiplicidade, continuidade e descontinuidade, sentido e visualidade, articulação e dispersão, raiz e rizoma, estriado e liso, Livro e Álbum, montagem simbólica e montagem dialética, espaço absoluto e espaço relacional. Frase-imagem. E, entre as oscilações das obras, o leitor.

2.1 Des/conjunto

As estratégias de fragmentação empregadas em *Serafim Ponte Grande*, de Oswald de Andrade, e em *Confissões de Ralfo*, de Sérgio Sant'Anna, fazem com que ambos os romances apresentem uma estruturação espacial. Conforme procurei demonstrar no capítulo anterior, a linguagem elíptica, a composição em quadros e a incorporação de gêneros textuais interrompem o fluxo narrativo e criam um efeito de simultaneidade. Cabe, agora, investigar as reverberações dessa fragmentação, decorrente do princípio da montagem, na compreensão do que é o espaço da obra. E, uma vez que a abordagem se volta à conformação do espaço da obra, torna-se imperativo questionar se, em *Serafim Ponte Grande* e em *Confissões de Ralfo*, os fragmentos constituem um todo articulado ou se eles se mantêm autônomos. Em tal abordagem, salienta-se a ambiguidade da prática da montagem. Por um lado, pode-se visar a constituir com os fragmentos algo uno e a estabelecer entre eles algum tipo de encadeamento, de modo a neutralizar o efeito de ruptura engendrado pela justaposição de elementos heterogêneos. Por outro lado, é possível, a despeito do efeito de organicidade gerado pela reunião do que antes estava apartado, preservar a dispersão dos fragmentos. Unidade e multiplicidade, continuidade e descontinuidade – são, pois, esses vetores que orientam, aqui, a discussão sobre o espaço da obra.

Em *O olho interminável: cinema e pintura*, Jacques Aumont (2011), ao tratar da montagem fílmica, tece considerações que, em certa medida, também apontam para esses dois grupos de vetores. Segundo Aumont, o conceito tradicional de montagem pauta-se pelo sentido, ou seja, pela busca de alcançar uma síntese semântica dos planos montados – tal síntese, acrescento eu, poderia ser colocada junto com a unidade e a continuidade. Opondo-se ao que denomina “tirania do sentido”, o referido teórico propõe, por sua vez, que se abandone

o conceito tradicional de montagem, abandono esse que implica “permanecer no *visível*, nos saltos, nas embreagens, em geral, nos momentos de mudança brusca” (AUMONT, 2011, p. 101-103, grifo do autor). Aumont (2011, p. 104) não negligencia o fato de que “da montagem de planos, mesmo a mais delirante, sempre se conseguirá [...] tirar algum sentido”, mas argumenta que, para se pensar consistentemente a forma do filme, é preciso considerar as intermitências instauradas pela distância visual entre os planos montados. Tal distância é o intervalo, que, sendo “visual, não intelectual”, “não tem de ser preenchido; só pode ser, incessantemente, mantido” (AUMONT, 2011, p. 106). Por conseguinte, o intervalo coaduna-se com as noções de multiplicidade e de descontinuidade, posto que coloca em destaque a autonomia de cada imagem, os cortes bruscos, e não a construção de uma síntese semântica que daria unidade ao conjunto.⁶²

Contudo, é preciso perceber que, em vez de mera oposição entre unidade e multiplicidade, continuidade e descontinuidade, existe um movimento pendular por meio do qual esses dois polos se tornam imbricados. A perspectiva não binária é assumida por Vincent Amiel (2011) em *Estética da montagem*. O referido teórico identifica três tipos de montagem no cinema, os quais esclarecem também o que ocorre em outras formas artísticas: a montagem narrativa, a discursiva e a de correspondências.⁶³ Enquanto a montagem narrativa realiza uma articulação entre os planos pautada pela continuidade, a fim de impor “uma unidade lógica por meio de elementos fragmentados” (AMIEL 2011, p. 24); a de correspondências estabelece conexões aleatórias entre os planos, “sem que nenhuma sanção, em termos de significação ou de inteligibilidade, possa vir qualificar o resultado” (AMIEL 2011, p. 107). Já a montagem discursiva ocuparia um lugar intermediário em relação às demais, pois, por um lado, prioriza o descontínuo em detrimento do contínuo e trata cada fragmento como uma entidade autônoma e, por outro, procura conferir aos fragmentos alguma ordenação, ainda que esta não seja usual. A abordagem de Amiel (2011, p. 22) revela-se interessante principalmente por negar divisões estanques e indicar que os três tipos de montagem são complementares: “Nenhum filme é feito recorrendo unicamente a um destes procedimentos; eles são apenas características dominantes, cujo equilíbrio muda de um filme para outro, por vezes de uma sequência para outra.”

⁶² De modo semelhante, o destaque à multiplicidade e à descontinuidade oriundas da montagem de fragmentos é verificado quando, em *Atlas ou a gaia ciência inquieta* e em *A imagem sobrevivente*, Georges Didi-Huberman (2013a, 2013b) analisa o *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg. Didi-Huberman (2013b, p. 400) argumenta que, no *Atlas warburgiano*, “‘montar imagens’ nunca decorre de um artifício narrativo para unificar fenômenos dispersos”.

⁶³ O próprio Amiel (2011) destaca, por exemplo, a afinidade entre a montagem de correspondências e a colagem cubista de Picasso e Braque, bem como entre a montagem discursiva e o enxerto surrealista de André Masson.

Em *O destino das imagens*, Jacques Rancière (2012), ao tratar da montagem ou, como prefere dizer, da parataxe, também frisa a alternância entre a tendência à unidade/continuidade e a tendência à multiplicidade/descontinuidade. O ponto de partida da discussão realizada pelo referido teórico é *História(s) do cinema*, de Jean-Luc Godard, uma série fílmica em que se manifestam dois princípios contrastantes: o primeiro prioriza a autonomia da imagem, em detrimento da construção de histórias em conformidade com a tradição romanesca e com os anseios tanto do público quanto da indústria cultural; o segundo propõe combinações, seja de uma imagem com outras, seja das imagens com sons ou palavras. A esse respeito, conclui Rancière (2012, p. 43-44, grifo do autor):

Portanto, por um lado, a imagem vale como potência desvinculadora, forma pura e puro *páthos* desfazendo a ordem clássica dos arranjos de ações ficcionais, *histórias*. Por outro lado, vale como elemento de uma ligação que compõe a figura de uma *história* comum.

Em seguida, Rancière propõe o conceito de frase-imagem, o qual seria a medida comum da arte no contexto do regime estético e, assim, abarcaria manifestações artísticas tão diversas como o cinema, a literatura, a pintura, o teatro e a fotografia. Frase-imagem não designa a junção de uma sequência verbal e de uma forma visual; trata-se, antes, da junção do encadeamento gerado pela função-frase e da disrupção oriunda da função-imagem:

[A frase-imagem] É a unidade que desdobra a força caótica da grande parataxe em potência frástica de continuidade e potência imageadora de ruptura. Como frase, acolhe a potência paratática rejeitando a explosão esquizofrênica. Como imagem, rejeita com sua força disruptiva o grande sono da repetição indiferente ou a grande embriaguez comunal dos corpos (RANCIÈRE, 2012, p. 56-57).

Por fim, Rancière distingue dois tipos de montagem e associa-os ao conceito de frase-imagem. A função-imagem corresponde à montagem dialética, que cria choques ao promover ou o distanciamento de termos que se atraem ou a aproximação de heterogêneos. Já a função-frase corresponde à montagem simbólica, que relaciona os elementos estranhos de modo a estabelecer entre eles uma analogia. Mas convém ressaltar que, para Rancière, os polos dialético e simbólico não são excludentes; pelo contrário, eles atuam conjuntamente na frase-imagem, na qual se verificam tanto a analogia quanto o choque, como demonstra, por exemplo, o cinema de Godard.

O conceito de frase-imagem formulado por Rancière contribui para a análise de *Serafim Ponte Grande* e de *Confissões de Ralfo* por mim proposta no presente capítulo, na medida em que tal conceito, sustentando-se na tensão entre o uno e o múltiplo, o contínuo e o descontínuo, permite uma reflexão sobre o entendimento do espaço da obra. Em ambos os romances, ao mesmo tempo que há o ímpeto de encadear fatos da história dos protagonistas,

há a força disruptiva que inviabiliza que esses fatos sejam ligados entre si de modo unidirecional e totalizante. Por consequência, a obra pode ser entendida ou como um espaço absoluto no qual se situaria um conjunto formado por partes heterogêneas, porém unificadas pela função-frase, ou como um espaço relacional no qual, devido à função-imagem, os elementos estariam em dispersão e estabeleceriam relações múltiplas. Em *Teorias do espaço literário*, Luis Alberto Brandão (2013, p. 61-62) ratifica essa dupla maneira de se compreender o espaço da obra:

Em tais abordagens [voltadas à estruturação espacial], o desdobramento lugar/espaço se projeta no próprio entendimento do que é a obra. Por um lado, a obra é constituída por partes autônomas, concretamente delimitadas, mas que podem estabelecer articulações entre si – segundo, pois, uma concepção relacional de espaço. Por outro, exige-se a interação entre todas as partes, algo que lhes conceda unidade, a qual só pode se dar em um espaço total, absoluto e abstrato, que é o espaço da obra.

Brandão esclarece, ainda, que as origens da concepção de espaço absoluto remontam à física de Newton e à filosofia de Kant. Nessa perspectiva, o espaço é entendido “como espécie de vazio no qual se processam os eventos”, é “recipiente, ou categoria apriorística da percepção” (BRANDÃO, 2013, p. 54-55). Já o espaço relacional rompe com a tradição newtoniana e kantiana e sustenta-se na teoria da relatividade de Einstein, bem como em outras transformações científicas, filosóficas e artísticas que, no século XX, conduziram à “recusa de um pensamento essencializante” e ao “interesse nas formas de mediação entre o sujeito e o objeto do conhecimento ou da prática” (BRANDÃO, 2013, p. 55). Em tal contexto, a significação do espaço passa a depender de um processo de mediação, de modo que o espaço é definido “como posição de um corpo em relação a outros corpos” (BRANDÃO, 2013, p. 54-55).⁶⁴

Os dois modos de se entender o espaço da obra – seria ele absoluto ou relacional? – são verificados em *O espaço proustiano*, de Georges Poulet (1992), cujas considerações também se revelam adequadas para se analisar a estruturação espacial de *Serafim Ponte Grande* e de *Confissões de Ralfo*. Conforme discuti no primeiro capítulo desta tese, Poulet argumenta que a obra *Em busca do tempo perdido* é formada por quadros justapostos, os

⁶⁴ Vale mencionar que, em *Problemas da poética de Dostoiévski*, Mikhail Bakhtin (2005, p. 15, grifo do autor) aproxima o universo polifônico e dialógico de Dostoiévski ao universo relativístico de Einstein: “De fato, os elementos sumamente incompatíveis da matéria em Dostoiévski são distribuídos entre si por vários mundos e várias consciências plenivalentes, são dados não em uma, mas em várias perspectivas equivalentes e plenas; não é a matéria diretamente mas esses mundos, essas consciências com seus horizontes que se combinam numa unidade superior de segunda ordem, por assim dizer, na unidade do romance polifônico. [...] Graças a essa *variedade de mundos*, a matéria pode desenvolver até o fim sua *originalidade* e especificidade sem romper a unidade do todo nem mecanizá-la. É como se diferentes sistemas de cálculo aqui se unificassem na complexa unidade do universo einsteiniano [...]”

... vou aprisionando pequenos pedaços do infinito, para depois romper definitivamente as amarras e lançar-me no grande espaço sem compartimentos...

quais se apresentam simultaneamente ao leitor, como se estivessem em uma galeria. A galeria transforma-se, pois, em metáfora de obra. Se for considerada a acepção do espaço absoluto, essa galeria é o recipiente, o vazio, o plano abstrato que recebe os quadros e confere a eles uma unidade definitiva. Porém, Poulet, seguindo outra via de raciocínio, insiste no fato de que é por meio do olhar do leitor que os quadros justapostos se inter-relacionam e, assim, vêm a constituir o espaço da obra. Portanto, o espaço da obra deixa de ser absoluto para ser relacional, isto é, passa a ser compreendido como fruto de uma mediação entre unidades em princípio autônomas:

O espaço proustiano é esse espaço final, feito da ordem segundo a qual se distribuem uns em relação aos outros os diferentes episódios do romance. Essa ordem não é diferente da que liga as predelas entre si, e as predelas ao retábulo.⁶⁵ Uma pluralidade de episódios se ordenam e constroem o seu próprio espaço, que é o espaço da obra de arte (POULET, 1992, p. 94).

Sob esse prisma, a galeria não existe até que nela sejam dispostos e articulados os quadros, tal como o espaço da obra literária não existe previamente ao ato de leitura que coloca em relação os fragmentos verbais. Ao final deste capítulo, procurarei desenvolver o argumento, a partir de *Serafim Ponte Grande* e de *Confissões de Ralfo*, de que é o receptor que, levando em consideração a tensão inerente à frase-imagem, ou seja, os efeitos de analogia e de choque que estão no cerne da montagem, é o responsável por conceber o espaço da obra de modo absoluto ou relacional. Mas, antes de tratar em específico do plano da recepção, será preciso analisar como *Serafim Ponte Grande* e *Confissões de Ralfo* se situam no âmbito da cultura livresca. Afinal, como aponta Roger Chartier (2003, p. 47), em “As representações do escrito”, “nenhuma ordem dos discursos é de fato separável da ordem dos livros que lhe é contemporânea.”

2.2 Livro

Uma vez que o suporte, longe de ser um repositório passivo, atua na maneira como uma obra é reproduzida e recebida, torna-se primordial, quando se discute o espaço da obra literária, refletir também sobre o objeto em que essa obra tradicionalmente se materializa: o livro. Quais ideais se encerram no objeto livro? Quais funções são a ele atribuídas? Como a geometria do códice (*codex*) – formato que não desapareceu com o

⁶⁵ Em Poulet (1992), a metáfora das *predelas no retábulo* corresponde à metáfora dos *quadros na galeria*.

surgimento das versões digitais – impacta a maneira de entender esse objeto, de criar expectativas em relação a ele? Como se constitui o espaço da obra literária em meio a uma cultura livresca? Norteada por tais indagações, e sem perder de vista aspectos da história do livro, intenciono investigar se *Serafim Ponte Grande* e *Confissões de Ralfo* questionam o objeto livro e, por consequência, a concepção de um espaço da obra absoluto.

Já há muitos séculos, é possível identificar, pela lombada ou pela capa, um livro, manipulá-lo com apenas uma mão, folhear suas páginas, percorrê-las com desenvoltura para frente e para trás, apoderar-se delas por meio de anotações ou de grifos. Gestos como esses se tornaram tão naturalizados que talvez se esqueça que eles são fruto de uma profunda revolução pela qual o objeto livro deixou de apresentar a forma de rolo para assumir a de códice, ou seja, para ser composto por cadernos reunidos. Tal mudança do rolo para o códice permitiu que se desenvolvessem novas práticas de escrita e de leitura. Em “Livro: uma abordagem histórica”, José Afonso Furtado (1995, p. 40) faz uma descrição do livro em rolo, também chamado volume (*volumen*), a qual permite que sejam inferidas as dificuldades que tal formato impunha ao leitor:

Os mais antigos livros têm a forma de rolo ou volume de papiro. [...] A maior parte dos *volumina* tinha 25 cm de altura e sete a dez metros de comprimento, podendo, pois, conter unidades textuais relativamente extensas. [...] O texto desenvolvia-se por colunas paralelas de 15 a 30 caracteres e cada coluna continha entre 25 e 45 linhas. O rolo era concebido para ser desenrolado à medida que o leitor passava de uma coluna a outra.

No Ocidente, o códice surge em Roma como alternativa ao rolo nos primórdios da era cristã, conforme relata Michel Melot (2012) em *Livro*. Melot (2012, p. 27) esclarece que as primeiras referências ao códice, então elaborado sobretudo com pergaminho,⁶⁶ datam do século I d.C. e foram feitas pelo poeta Marcial, que “aconselha os leitores a comprar estes novos exemplares compactos, escritos sobre uma pele, os quais se podem segurar com uma só mão”. Melot acrescenta que, em comparação com o rolo, o códice é mais resistente; pode ser rapidamente aberto e fechado em qualquer ponto; permite que uma mão fique livre para a escrita; coloca-se perto do corpo do leitor e em qualquer posição; favorece a leitura silenciosa e a intimidade do leitor com o conteúdo; facilita a organização e a identificação das partes do texto; viabiliza a indexação. Tais vantagens do códice também são elencadas em “As representações do escrito” por Roger Chartier (2003), que, ademais, salienta o fato de o

⁶⁶ Conforme explica Furtado (1995, p. 41), “o papiro era utilizado para os rolos e o pergaminho para os livros em folhas, embora se tenham conservado alguns destes em papiro ou em folhas alternadas de papiro e pergaminho.”

códice ter possibilitado a redução dos custos da fabricação do livro, devido à utilização das duas faces do material e a outras práticas – como reunião do conteúdo de vários rolos – que paulatinamente foram desenvolvidas.

Apesar de oferecer tantos benefícios, o códice precisou de séculos para se impor de modo definitivo e abrangente. Chartier informa que, no Ocidente, a princípio a substituição do rolo pelo códice ocorreu largamente apenas nas comunidades cristãs. Assim, enquanto, “no século II, todos os manuscritos da Bíblia encontrados são *codex* escritos em papiro e, no (*sic*) séculos II, III e IV, 90% dos textos bíblicos e 70% dos textos litúrgicos e hagiográficos que chegaram até nós estão em forma de *codex*”; no âmbito dos textos profanos, literários e científicos, “é apenas no período que compreende os séculos III e IV que o número de *codex* iguala-se ao de rolos” (CHARTIER, 2003, p. 39).

Ao tentar entender por que, na esfera cristã, o códice triunfou sobre o rolo tão rapidamente, Melot não apenas se baseia em dados de ordem prática, mas também, e sobretudo, considera a dimensão simbólica assumida pela forma do códice. Do ponto de vista pragmático, o teórico destaca, por exemplo, que o códice pode ser transportado com facilidade, tornando-se uma boa ferramenta para difundir os preceitos cristãos nas mais diversas regiões. Além disso, como o pergaminho – que, por ser menos quebradiço que o papiro, revelou-se mais adequado para a produção dos cadernos do códice – servia às tarefas domésticas, o códice confeccionado com esse material assumia um aspecto trivial que seria vantajoso para uma religião que objetivava atingir um público vasto e popular. Nota-se, pois, como questões de natureza simbólica (trivialidade do pergaminho e, por extensão, do códice) imiscuem-se às de natureza prática (conquista do público). O prisma simbólico torna-se ainda mais evidente quando Melot (2012, p. 30) argumenta que o códice é entendido como um “objeto particular, solidário de um conteúdo definitivo, fixo, intangível, um objeto que encerra a Verdade sob uma forma prática e privativa”. Segundo o teórico, a novidade do códice decorreria não do ato de se inscrever nele a Verdade, e sim do fato de essa forma do livro ser encerrada. Tal novidade seria adequada para expressar a diferença do Novo Testamento em relação à Torá: “O rolo da Torá evoca uma história inacabada e a sequência de sua espera. O Novo Testamento anuncia a conclusão da Escritura: nenhum texto passado escapará dela, nenhum futuro poderá superá-la.” (MELOT, 2012, p. 29). Trata-se, contudo, de uma Verdade produzida a várias mãos e, originalmente, dispersa em uma série de documentos. Nesse sentido, a forma do códice, com suas páginas dobradas, encadernadas e protegidas pela capa, desempenhou um papel essencial para que o livro fosse compreendido como um objeto capaz de apresentar a Verdade de modo unificado, totalizante, fixo e

organizado. Nas palavras de Melot (2012, p. 34):

Somente o livro [na forma de códice] foi adaptado para parar a escrita, colocar-lhe um termo e reunir os pedaços esparsos em uma totalidade, bloqueada e aparelhada como um muro. Pouco importa, então, a coerência interna dos fragmentos: o fato de se apresentar unificado em um mesmo volume é suficiente para lhe conferir coerência. A tabuinha é muito estreita e seria rapidamente preenchida até as bordas; o rolo muito curto, difícil de nele registrar muitos textos; quanto à tela, ela acolhe todo texto novo que lhe é endereçado. A criação de corpos sagrados demandava um suporte de grande capacidade, o qual, todavia, não admitia nem interpolação, nem modificação: o livro aceita projetos vastos, os quais, uma vez encerrados e encadernados, conservam-se intactos dentro de uma ordem imutável.

No Ocidente, a partir do século IV, o códice impõe-se em todos os domínios e torna-se “o próprio sinônimo da palavra ‘livro’, antes reservada ao rolo vegetal” (MELOT, 2012, p. 26). Dado o triunfo do códice – triunfo esse que viria a se consolidar com a invenção da imprensa, como detalharei a seguir –, as muitas metáforas do livro baseiam-se especificamente no objeto composto por páginas encadernadas e protegido por uma capa: “Nada mostra melhor a força dessa ligação [entre texto e códice] que as metáforas que, na tradição ocidental, fazem do livro uma figura possível do destino, do cosmo ou do corpo humano.” (CHARTIER, 2003, p. 46). Em “O livro como símbolo”, ao proceder a um detalhado levantamento dos sentidos metafóricos atribuídos ao livro, Ernest Robert Curtius (1979, p. 345) observa, por exemplo, que Dante elabora expressões figuradas que se baseiam justamente no processo de feitura do códice: “As folhas (*carta*) escritas só se tornam livros, depois de dobradas em cadernos (*quaderni*) e reunidas em volume (*volume*). A esse domínio profissional Dante vai pedir igualmente expressões figuradas.”. Ademais, segundo Curtius (1979, p. 340, grifo meu), o referido escritor italiano acredita que “as mais altas funções e experiências do espírito estão ligadas à disciplina do estudo, à leitura, à *aceitação livresca de uma verdade pré-existente*”, o que aponta para o fato de que a associação do livro com o estabelecimento de uma verdade não está presente somente no universo do cristianismo, e sim atingiu também outros domínios, como o literário. Quanto a tal aspecto, Melot (2012, p. 41-42) explica que o poder laico apropriou-se da sacralização material da Escritura e buscou “conservar a autoridade que esta sacralização havia conferido à escrita e, a partir daí, (*sic*) seu suporte”, ou seja, ao livro. Melot elucida, ainda, que, na esfera não religiosa, continuou-se a perceber o livro como um objeto que encerra em si ideais como unidade e totalidade.

Melot (2012, p. 85), apoiando-se no pressuposto de que “tudo o que entra no livro deve obedecer à sua geometria”, argumenta que, para se dimensionar o poder assumido pelo livro, é necessário voltar-se à forma elementar do objeto, isto é, à sua dobra, a qual, longe de ser natural, foi meticulosamente estudada, a fim de se alcançar uma geometria rigorosa e

simétrica. A dobra organiza as folhas, de modo que a superfície se transforma em um volume a ser manuseado, folheado, desde o início até o fim. Já a capa, como uma armadura e couraça, circunscreve o livro, protegendo-o das intempéries, mas sobretudo fixando-o em um espaço definitivo (MELOT, 2012). O referido teórico destaca duas consequências, duas promessas dessa geometria: 1) o significado do livro é reconhecido por seu autor, ou seja, a mensagem é previamente dominada por quem a publica; 2) o significado do livro, uma vez que se conclui a dobra, é esgotado e será esclarecido no final das páginas. Portanto, a unidade física estaria articulada à unidade de sentido.

O livro manuscrito, com as promessas oriundas de sua geometria, serviu de modelo para o livro impresso. Em *O aparecimento do livro*, Lucien Febvre e Henri-Jean Martin (1992, p. 117-119) esclarecem que “os primeiros incunábulo têm exatamente o mesmo aspecto dos manuscritos” e que, portanto, “o aperfeiçoamento da imprensa não traz uma revolução repentina na apresentação do livro”.⁶⁷ Febvre e Martin recuperam o longo processo pelo qual, no Ocidente, a imprensa modificou o modelo do manuscrito e, por meio do desenvolvimento de técnicas que baratearam e dinamizaram cada vez mais a produção do livro, permitiu a larga difusão desse objeto.⁶⁸ Segundo os autores, uma das transformações engendradas pela imprensa no mundo ocidental diz respeito à uniformização da escrita.⁶⁹

Na época da invenção dos caracteres móveis por Gutenberg, ou seja, por volta de 1450, os textos eram copiados com diferentes escritas, cada uma das quais dotada de uma finalidade própria. Febvre e Martin (1992) informam que, entre as muitas escritas do período, as principais são: a gótica, empregada nos textos escolásticos, teólogos e universitários; a gótica maior, empregada nos livros de igreja; a gótica bastarda, empregada nas chancelarias, nos manuscritos de luxo em língua vulgar e em certos textos latinos; e a romana, empregada nas publicações humanistas. Por razões materiais, decorrentes tanto do custo da confecção dos caracteres quanto do então incipiente comércio de caracteres, “pouco a pouco, a imprensa vai fazendo sentir seus efeitos unificadores” (FEBVRE; MARTIN, 1992, p. 121). Febvre e

⁶⁷ Apesar de o título da obra de Febvre e Martin – *O aparecimento do livro* – dar a entender que os autores abordarão toda a história do livro, eles detêm-se especificamente na história do livro impresso. Porém, ao traçarem essa história, Febvre e Martin não deixam de fazer referência ao livro manuscrito.

⁶⁸ Febvre e Martin (1992, p. 43) observam que a exigência de tornar mais rápido e menos dispendioso o processo de produção dos livros, a fim de ampliar a circulação destes, remonta ao contexto do surgimento das primeiras universidades europeias: “Mas já no século XIII, a criação das Universidades fizera sentir a necessidade de possuir um maior número de manuscritos – e a renovação das letras provocara então apenas aperfeiçoamentos de detalhes: a adoção de abreviaturas mais sofisticadas e a organização do sistema da *pecia*, que permitia aos copistas trabalhar mais rapidamente e imobilizar ao mesmo tempo um só caderno dos preciosos volumes a serem reproduzidos.”

⁶⁹ Vale destacar, contudo, que, a despeito da potência normalizadora do códice – sobretudo após o advento da imprensa –, sempre houve livros que tensionavam a geometria livresca e a uniformização da escrita.

Martin (1992, p. 121) lembram, ainda, que “a necessidade de vender os exemplares de uma mesma edição em cidades e com frequência em países diferentes e sobretudo o nomadismo dos primeiros impressores” geraram a necessidade de uniformizar os tipos utilizados. A escrita que acabou prevalecendo sobre as demais foi a romana, o que pode ser justificado da seguinte maneira:

É uma história muito característica a da letra romana, cujo triunfo materializa o do espírito humanista. [...]

Assim, um pouco menos de um século após a invenção da imprensa, a letra romana é adotada em toda uma parte da Europa. Triunfo de uma escrita criada no início artificialmente por pequenos grupos de letrados, que poderia espantar se não nos lembrássemos de que nessa época o latim era língua internacional e de que o comércio do livro latino era também internacional. A extraordinária diversidade dos caracteres muitas vezes deve ter entravado a venda das edições, de maneira que o tipo romano deve ter aparecido finalmente como uma espécie de alfabeto internacional (FEBVRE; MARTIN, 1992, p. 122-127).

Melot (2012), por sua vez, destaca que a construção geométrica dos caracteres realizada pelos humanistas foi importante para que os gestos de ler e compreender substituíssem os de aprender de cor e recitar. Nesse sentido, o livro agiu “como uma força normalizadora onde a legibilidade tem seu peso sobre a sensibilidade” (MELOT, 2012, p. 94). Ademais, Melot (2012, p. 94), estabelecendo um vínculo entre a escrita do alfabeto latino e o livro impresso, defende que “a caligrafia latina estava por assim dizer preparada para a mecanização tipográfica”. Segundo o teórico, a escrita do alfabeto latino prestou-se muito bem à normatização e à mecanização que vieram a ser impostas pela imprensa, pois, “além de sua significativa economia de signos, repousa sobre o postulado segundo o qual cada letra figura um som da linguagem de uma forma arbitrária”, o que significa que “cada letra do alfabeto guarda o mesmo valor quaisquer que sejam as variantes de sua forma: um A maiúsculo vale tanto quanto um a minúsculo” (MELOT, 2012, p. 93).

Conforme Melot (2012), essas características do alfabeto latino, as quais o tornam adequado à padronização exigida pela reprodução em série, devem ser consideradas para se entender o fato de o triunfo do livro impresso ter ocorrido primeiramente no Ocidente, e não no Oriente. Enquanto a escrita oriental, sendo realizada por meio de ideogramas, resiste a uma padronização rigorosa e preserva intensa visualidade; a escrita ocidental, sendo realizada por meio do alfabeto latino, caracteriza-se pela normatização dos signos verbais e pela linearidade.⁷⁰ Assim, embora a China já tivesse inventado os caracteres móveis em argila no

⁷⁰ Em “Variações sobre a escrita”, Barthes (2004, p. 201) critica o “alfabetocentrismo” da cultura ocidental. Segundo o teórico, a cultura ocidental valorizou o aspecto analítico do alfabeto latino e negligenciou as dimensões simbólica e visual da escrita: “[...] ao reduzir as unidades da linguagem (falada) a certos tipos de mônadas ‘opacas’, cujas inúmeras vibrações simbólicas somos obrigados a ignorar em favor apenas de sua

século XI e em metal no século XIV, os livros impressos só se desenvolveram e se difundiram na Europa a partir de meados do século XV (MELOT, 2012). Para explicar por que a imprensa não floresceu originalmente na China, Febvre e Martin (1992) referem-se não apenas à visualidade da caligrafia chinesa, mas também a fatores técnicos, como a baixa qualidade da tinta de então, e aos altos custos de fundição dos caracteres e de mão de obra, custos esses que só podiam ser assumidos pelo governo. De acordo com os dois autores, no mundo oriental a impressão por meio de caracteres móveis desenvolveu-se de modo extraordinário na Coreia no século XV, graças ao incentivo dado pelo poder público. No entanto, Melot (2012, p. 93) relativiza o aparente sucesso da imprensa na Coreia, ao afirmar que, em tal país, “o livro não tinha, de nenhuma maneira, este caráter imperioso que ele havia adquirido no mundo cristão, e, reservados à leitura dos letrados, os primeiros livros coreanos foram tirados em exemplares raros”.

Portanto, para Melot, é o alfabeto latino – juntamente com a cultura livresca do Humanismo europeu – que desempenhou um papel central para que a imprensa de Gutenberg se disseminasse, o que, por sua vez, fez com que o livro e os valores a ele vinculados (unidade, totalidade e linearidade) ganhassem ainda mais projeção no Ocidente. Livro e sistema de escrita caminham, pois, lado a lado. E impactam o modo como a arte e o conhecimento são concebidos:

Histórias tão improváveis quanto aquelas da arte ou do pensamento seriam concebíveis sem a forma imposta pelo livro? A redução da história à narrativa da história, instaurada pela linguagem e confirmada pela escrita linear, encontra no livro sua expressão e sua consagração (MELOT, 2012, p. 54).

Segundo essa perspectiva, o livro é um objeto que corporifica um conjunto de valores prezados pela cultura ocidental desde o Humanismo e que, por conseguinte, se tornou tão valorizado entre nós. Ideais humanistas como racionalidade estariam expressos na própria geometria do livro, em sua composição cuidadosamente equilibrada e padronizada:

A calibragem de cada caractere é rigorosamente definida em um quadro uniforme e segundo uma superfície perfeitamente plana. Foi igualmente necessário normalizar os brancos, materializá-los por espaços chamados quadrados, quadratins e semiquadratins, indispensáveis para uniformizar a distância das linhas e os recuos no início do parágrafo (MELOT, 2012, p. 91).

Como consequência desse processo de uniformização dos caracteres e da página, o livro impresso ganhou inovações em relação a seu modelo inicial, o manuscrito. Assim,

natureza distintiva e comunicante, o que se reforça é o mito cientificista de uma escrita linear, puramente informativa [...]” (BARTHES, 2004, p. 181).

Febvre e Martin (1992) informam que os livros passaram a ser impressos em linhas corridas – e não em colunas –, as linhas espaçaram-se e a distância entre os títulos dos capítulos aumentou.⁷¹ Em “Impressão, espaço e fechamento”, Walter Ong (1998, p. 140) comenta o quanto a imprensa modificou o modo como o leitor capta a “sensação da palavra-no-espaço”: enquanto o controle quirográfico do espaço caracteriza-se por ser ornamental, o controle tipográfico preza pela nitidez, a qual é alcançada “pelas linhas perfeitamente regulares, todas alinhadas à direita, cada coisa surgindo de modo visualmente uniforme e sem a ajuda de linhas-mestras ou bordas traçadas à régua, como muitas vezes ocorre em manuscritos”.

Interessante notar que o arranjo da página impressa definido no período humanista segue leis de proporção rigorosas e supostamente perfeitas, conforme esclarece Richard Hendel (2003, p. 34) em *O design do livro*:

Desde a época de Gutenberg, tem-se acostumado com maior frequência a fazer os livros na forma de retângulos verticais, que seguem aproximadamente, embora sem muita precisão, o Número Áureo (I:I, 618), um conceito renascentista da proporção ideal.

Hendel explica que a força da tradição livresca do Humanismo ainda se faz sentir na atualidade, já que a proporção áurea (FIG. 18) e suas variações continuam sendo empregadas na confecção da maioria dos livros impressos. Alguns designers do livro chegam inclusive a defender ferrenhamente que a convenção tipográfica seja preservada, a fim de evitar supostos defeitos. Tal é a posição assumida em *A forma do livro* por Jan Tschichold (2007, p. 56-64), que, embora reconheça que a forma do livro é uma convenção, parece defender que há uma forma natural e melhor:

Temos de retornar às tradições do livro renascentista e barroco, estudar os originais e enchê-los de nova vida. Só aqui se acha o tipômetro com que devemos julgar metodicamente livros defeituosos. [...]

Considero claras, intencionais e definidas as proporções de páginas irracionais geometricamente definíveis como 1:1,618 (Seção Áurea), 1:√2, 1:√3, 1:√5, 1:1,538, e as simples proporções racionais de 1:2, 2:3, 5:8 e 5:9. Todas as outras são relações obscuras e acidentais.

Apesar de as proporções humanistas ainda se manterem influentes, não se pode esquecer que existem outras maneiras de organizar o texto na página, as quais contestam posturas – como a de Tschichold – contrárias às inovações no design do livro. Nas últimas décadas, sobretudo devido ao desenvolvimento das tecnologias de informação, o mercado editorial ganhou novas possibilidades e o processo de confecção do livro impresso transformou-se: com o computador, tornou-se mais fácil editar o texto, criar formatos

⁷¹ Algumas das outras inovações do livro impresso em relação ao livro manuscrito são a paginação, a marca tipográfica e a folha de rosto (FEBVRE; MARTIN, 1992).

inéditos, ousar no modo de dispor as palavras na página. Além disso, o livro deixou de ser apenas impresso em papel para assumir também a versão eletrônica, o que, segundo Chartier (2003, p. 38), acarreta uma revolução só comparável à gerada pela invenção do códice:

A representação eletrônica de textos modifica totalmente sua condição: a materialidade do livro é substituída pela imaterialidade de textos sem lugar próprio; à contiguidade imposta pelo objeto impresso opõe-se a livre composição de fragmentos indefinidamente manipuláveis; à percepção imediata da totalidade da obra, que se torna possível pelo objeto que a contém, sucede uma navegação de longa duração nos arquipélagos textuais com margens moveáveis. Essas mutações comandam, inevitavelmente, imperativamente, novas maneiras de ler, novas relações com o escrito, novas técnicas intelectuais.

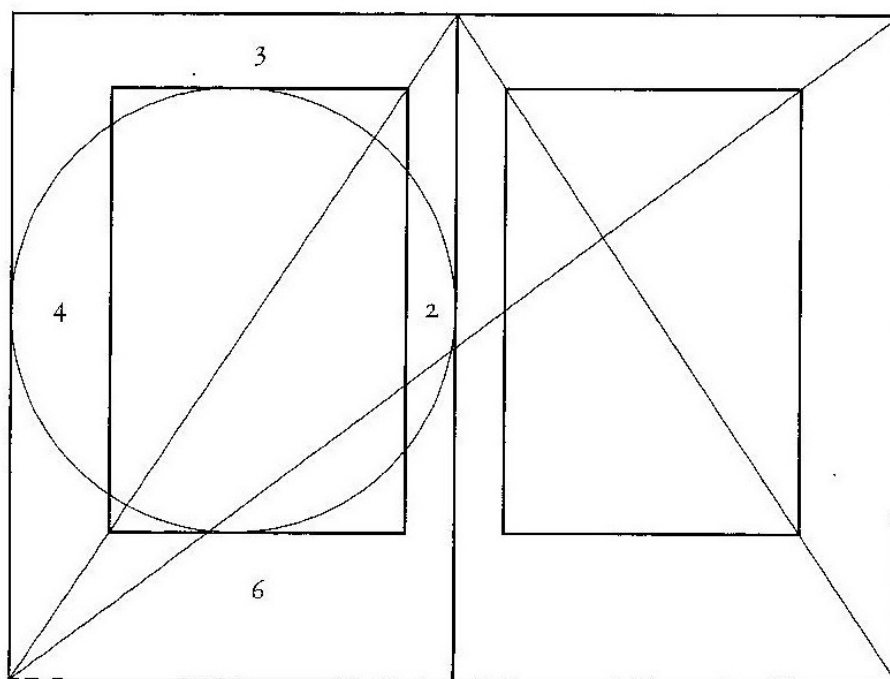


FIGURA 18 – A proporção de página da seção áurea
Fonte: TSCHICHOLD, 2007, p. 76.

Mas convém ressaltar que, até o momento, as ferramentas eletrônicas, mesmo sendo bastante eficazes, não implicaram a eliminação do livro em seu formato mais convencional, o códice impresso. Quanto a esse aspecto, Melot (2012), com base no pressuposto de que não há indícios de que o computador deva excluir o livro, argumenta que a forma do livro e suas propriedades singulares explicam o fato de esse objeto subsistir às ferramentas eletrônicas. Portanto, a geometria do códice, com suas folhas dobradas e encadernadas segundo certo padrão, prossegue, em grande medida, mobilizando o imaginário concernente às práticas de produção e de recepção de textos. Ademais, embora atualmente não se possa negligenciar que as novas mídias têm impactado a escrita e a leitura de textos, inclusive dos literários, será mais coerente, para a realização da análise por mim proposta, deter-se apenas na forma e nas funções do livro como códice impresso, uma vez que, nas

livres humains
livres divins, sacrés ou inspirés
livres sibyllins
livres canoniques
livres apocryphes
livres authentiques
livres auxiliaires
livres élémentaires
livres de bibliothèque
livres exotériques
livres acroamatiques
livres défendus
livres publics
livres d'église
livres de-plein chant
livres de liturgie
livres historiques
livres dogmatiques
livres historico-dogmatiques
livres scientifico-dogmatiques
livres pontificaux
livres rituels
livres des augures
livres des aruspices
livres achérontiques
livres fulminans
livres fatals
livres noirs
bons livres
livres spirituels
livres profanes
livres anonymes
livres cryptonimes
livres pseudonymes
livres posthumes
livres vrais
livres faux ou supposés
livres falsifiés
livres clairs & détaillés
livres obscurs
livres prolixes
livres utiles
livres complets
livres en papier
livres en parchemin
livres en toile
livres en cuir
livres en bois
livres en cire
livres en ivoire
livres manuscrits
livres imprimés
livres en blanc
livres perdus
livres promis
livres imaginaires
livres d'ana & d'anti

épocas em que *Serafim Ponte Grande* e *Confissões de Ralfo* foram concebidos e publicados, as ferramentas eletrônicas ainda não haviam se desenvolvido, de modo que ambos os romances foram a princípio lançados como livros impressos. Considerada tal dimensão histórica, será possível elucidar o diálogo crítico e contestador que *Serafim Ponte Grande* e *Confissões de Ralfo* estabelecem com a cultura livresca à qual estão vinculados e no âmbito da qual nasceram.

Na esfera teórica, Jacques Derrida é um dos autores que problematizam os valores atribuídos ao livro no Ocidente e que, assim, oferecem fundamentos para um melhor entendimento da contestação da cultura livresca. Em “A escritura pré-litera”, seção de *Gramatologia*, Derrida (2013) demonstra que o livro está intrinsecamente associado ao fonocentrismo, ao logocentrismo e à metafísica ocidentais. Em primeiro lugar, o teórico recupera o fato de, na filosofia de Aristóteles, a voz ser entendida como superior à escritura: enquanto aquela estaria essencial e imediatamente próxima à alma, da qual advém o pensamento como *logos*; esta seria um instrumento secundário destinado a traduzir em símbolos uma fala plena. Haveria, pois, uma relação entre a voz e o significado, de um lado; e entre a escritura e o significante, de outro lado:

Em todos os casos, a voz é o que está mais próximo do significado, tanto quando este é determinado rigorosamente como sentido (pensado ou vivido) como quando o é, com menos precisão, como coisa. Com respeito ao que uniria indissolavelmente a voz à alma ou ao pensamento do sentido significado, e mesmo à coisa mesma [...], todos (*sic*) significante, e em primeiro lugar o significante escrito, seria derivado. Seria sempre técnico e representativo (DERRIDA, 2013, p. 14).

Ademais, Derrida esclarece que, tanto em Aristóteles quanto em Platão, a escritura é definida com base no modelo fonético, segundo o qual a escritura representaria os sons da fala.⁷² A escritura fonética, que preza pela linearidade e está a serviço do *logos*, é o “meio da grande aventura metafísica, científica, técnica, econômica do Ocidente” (DERRIDA, 2013, p. 12). Sob tal prisma, o logocentrismo característico da metafísica ocidental seria também um fonocentrismo, na medida em que “rebaixa a escritura, pensada como mediação de mediação e queda na exterioridade do sentido” (DERRIDA, 2013, p. 15). Entretanto, Derrida observa que, na filosofia de Platão e na teologia da Idade Média, existe uma dupla maneira de se conceber a escritura: em sentido próprio e corrente, a escritura é má, por ser humana, laboriosa, finita, artificiosa e sensível; já em sentido metafórico, a escritura é boa, por ser divina, natural, intemporal, universal e inteligível. A verdade da alma, a natureza e a palavra de Deus são exemplos da escritura boa, a única que deveria ser venerada. Em

⁷² De acordo com Derrida (2013), a escritura fonética também está no cerne da linguística de Saussure.

contrapartida, foi reprimida “toda escritura que não fosse *tecnologia e história de uma técnica* apoiadas numa mitologia e numa metafórica da escritura natural” (DERRIDA, 2013, p. 53, grifo do autor).

A boa escritura, acrescenta Derrida (2013, p. 21-22), foi compreendida “no interior de uma totalidade e encoberta num volume ou num livro”, objeto que “remete sempre a uma totalidade natural” e que se tornou “a proteção enciclopédica da teologia e do logocentrismo contra a disrupção da escritura, contra sua energia aforística”. Por conseguinte, quando anuncia “o fim do *livro* e o começo da *escritura*”, Derrida (2013, p. 7, grifo meu) parece referir-se especificamente ao livro total e à escritura liberta das amarras fonocêntricas, logocêntricas e metafísicas, escritura essa que se contrapõe à concepção linear da linguagem e do pensamento e que exige uma outra forma de leitura:

O fim da escritura linear é efetivamente o fim do livro, mesmo que, ainda hoje, seja na forma do livro que se deixam – bem ou mal – embainhar novas escrituras, quer sejam literárias ou teóricas. Aliás, trata-se menos de confiar ao envólucro (*sic*) do livro escrituras inéditas do que de ler, enfim, o que, nos volumes, já se escrevia entre as linhas. É por isso que, começando-se a escrever sem linha, relê-se também a escritura passada segundo uma outra organização do espaço. [...] Porque começamos a escrever, a escrever de outra maneira, devemos reler de outra maneira (DERRIDA, 2013, p. 108).

Derrida não afirma, pois, que os livros deixaram ou deveriam deixar de ser produzidos. Segundo o teórico, as novas maneiras de escrever e de ler acarretam o fim de determinada acepção de livro – aquela pautada no modelo da linha⁷³ – ao mesmo tempo que possibilitam a reconfiguração desse objeto, cuja organização espacial passa a ser outra.⁷⁴ Em “Introdução: rizoma” e em “1440 – O liso e o estriado”, que integram, respectivamente, o primeiro e o quinto volume da obra *Mil platôs*, Gilles Deleuze e Félix Guattari (2011, 2012) formulam conceitos que se revelam produtivos para a abordagem dos diferentes arranjos espaciais que o livro pode assumir. Conforme passo a demonstrar, no âmbito da teoria de Deleuze e Guattari, o livro-raiz associa-se ao espaço estriado, e o livro-rizoma, ao espaço liso.

Deleuze e Guattari (2011, p. 18) partem do pressuposto de que o livro é um agenciamento e, como tal, constitui-se de “linhas de articulação ou segmentaridade, estratos, territorialidades, mas também linhas de fuga, movimentos de desterritorialização⁷⁵ e

⁷³ “Desde que há mais de um século, pode-se perceber esta inquietude da filosofia, da ciência, da literatura, cujas revoluções devem ser todas interpretadas como abalos destruindo pouco a pouco o modelo linear.” (DERRIDA, 2013, p. 108).

⁷⁴ Conforme salienta Melot (2012, p. 60), a partir das reflexões de Derrida: “O que o fim do livro coloca em jogo não seria nem o fim da escrita, nem do texto, mas a crença em um sentido do mundo predeterminado e definitivo, logo, em certa medida, sua libertação.”

⁷⁵ O conceito de “desterritorialização” é central no pensamento de Deleuze e Guattari. Ceia (2009) esclarece que tal conceito foi proposto “para descrever o processo de fuga das estruturas sociais e intelectuais coercivas, que

desestratificação”. Assim, as perguntas diante um livro devem ser *com o que ele funciona? com quais outros agenciamentos ele está em conexão?*, e não *o que ele significa?*. Com base nessa perspectiva, os referidos autores distinguem três tipos de livro, cada um dos quais articulado com uma forma de construir um pensamento. O primeiro tipo é o livro-raiz, que possui uma unidade principal, o pivô, do qual, por meio de uma lógica binária, surgem raízes secundárias. Hierarquizado e centrado, o livro-raiz é um sistema arborescente que funciona por meio do princípio da filiação e impõe o verbo “ser”. Trata-se de um sistema que dominou a realidade e o pensamento ocidentais, estando na base, por exemplo, da filosofia, da biologia, da psicanálise, da linguística e da informática. O livro-raiz é, pois, “o livro clássico, como bela interioridade orgânica, significante e subjetiva” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 19).

Já o livro-radícula é caracterizado pelo fato de a raiz principal ter abortado ou ter se destruído em sua extremidade, dando lugar a uma multiplicidade de raízes secundárias – em vez de pivotante, a raiz é, aqui, fascicular. Entretanto, nesse segundo tipo de livro, a “unidade subsiste ainda como passada ou por vir, como possível” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 19), o que significa que, apesar da aparente fragmentação, existe uma totalização. Desse modo, em uma direção linear, métodos modernos de escrita como o de Joyce e o de Nietzsche fazem proliferar séries ou crescer uma multiplicidade; mas, se considerada a dimensão de um círculo ou de um ciclo, tais métodos alcançam uma unidade de totalização:⁷⁶ “O mundo deveio caos, mas o livro permanece sendo imagem do mundo, *caosmo-radícula*, em vez de cosmo-raiz. Estranha mistificação, esta do livro, que é tanto mais total quanto mais fragmentada.” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 21, grifo dos autores).

O terceiro tipo de livro é o livro-rizoma, que constitui, na argumentação de Deleuze e Guattari, o principal contraponto em relação ao livro-raiz.⁷⁷ Diferentemente do sistema da raiz pivotante, o sistema rizoma segue os princípios de conexão e de

podemos entender como análogo ao processo de descentralização do sujeito narrado nas teorias pós-estruturalistas”.

⁷⁶ “As palavras de Joyce, justamente ditas ‘como raízes múltiplas’, somente quebram efetivamente a unidade da palavra, ou mesmo da língua, à medida que põem uma unidade cíclica da frase, do texto ou do saber. Os aforismos de Nietzsche somente quebram a unidade linear do saber à medida que remetem à unidade cíclica do eterno retorno, presente como um não sabido no pensamento.” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 21).

⁷⁷ Embora Deleuze e Guattari (2011) apresentem três modelos de livros – livro-raiz, livro-radícula e livro-rizoma –, a argumentação dos autores concentra-se sobretudo no contraste entre o livro-raiz e o livro-rizoma, de modo que o livro-radícula acaba sendo pouco explorado. Como o livro-radícula também se caracteriza pela presença de uma raiz, ainda que esta seja fascicular, e não pivotante, talvez não seja incorreto supor que ele também estabelece uma relação contrastiva com o livro-rizoma. Corroborar essa hipótese o fato de Deleuze e Guattari (2011, p. 33) articularem a raiz e a radícula com o sistema arborescente, e não com o rizomático: “Não devemos mais acreditar em árvores, em raízes ou radículas, já sofremos muito. Toda a cultura arborescente é fundada sobre elas, da biologia à linguística. Ao contrário, nada é belo, nada é amoroso, nada é político a não ser que sejam arbustos subterrâneos e as raízes aéreas, o adventício e o rizoma.”

heterogeneidade (qualquer ponto de um rizoma pode e deve ser conectado a qualquer outro), de multiplicidade (no rizoma, inexistente a unidade), de ruptura assignificante (um rizoma pode ser rompido em qualquer ponto, bem como pode retomar qualquer uma de suas linhas), de cartografia e de decalcomania (o rizoma, sendo mapa aberto, desmontável e reversível, é estranho à lógica do decalque e da reprodução). Nas palavras de Deleuze e Guattari (2011, p. 43):

Contra os sistemas centrados (e mesmo policentrados), de comunicação hierárquica e ligações preestabelecidas, o rizoma é um sistema acentrado não hierárquico e não significante, sem General, sem memória organizadora ou autômato central, unicamente definido por uma circulação de estados.

Assim, o rizoma é tecido pela conjunção “e”, e não pela imposição do verbo “ser”; é aliança, e não filiação. O livro-rizoma seria, ademais, composto não por tradicionais capítulos, com seus pontos culminantes ou conclusivos, e sim por platôs, que, não possuindo nem início nem fim, estabelecem entre si múltiplas conexões.

Apesar de distinguirem os tipos de livro, Deleuze e Guattari não propõem uma mera oposição entre a raiz e o rizoma, nem concebem esses dois grandes modelos segundo uma lógica dual. Pelo contrário, os autores argumentam que há algo de raiz no rizoma e vice-versa:

Existem nós de arborescência nos rizomas, empuxos rizomáticos nas raízes. Bem mais, existem formações despóticas, de imanência e de canalização, próprias aos rizomas. Há deformações anárquicas no sistema transcendente das árvores; raízes aéreas e hastes subterrâneas. O que conta é que a árvore-raiz e o rizoma-canal não se opõem como dois modelos: um age como modelo e decalque transcendentem, mesmo que engendre suas próprias fugas; o outro age como processo imanente que reverte o modelo e esboça um mapa, mesmo que constitua suas próprias hierarquias, e inclusive ele suscite um canal despótico. [...] Trata-se do modelo que não para de se erigir e de se entranhar, e do processo que não para de se alongar, de romper-se e de retomar. Nem outro nem novo dualismo (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 42).

Continuando no escopo da teoria de Deleuze e Guattari, é possível dizer que o espaço liso do rizoma passa por um processo de estriamento, assim como o espaço estriado da raiz passa por um processo de alisamento. Para compreender tal formulação, faz-se necessário recuperar as definições de espaço liso e de espaço estriado. A partir da abordagem de diferentes modelos – o tecnológico, o musical, o marítimo, o matemático, o físico e o estético –, Deleuze e Guattari (2012) caracterizam o espaço estriado como ordenado, sedentário e homogêneo; e o liso como desordenado, nômade e heterogêneo. São exemplos de espaço estriado o tecido, o bordado e o tricô; a melodia e a harmonia; os meridianos, os paralelos, as latitudes e as longitudes; o número numerado e a geometria euclidiana; a atração gravitacional e o conceito físico-científico de Trabalho; a linha concreta. Por sua vez, exemplificam o

espaço liso o feltro, o *patchwork* e o crochê; os valores rítmicos; as direções, as distâncias e os intervalos abertos; o número numerante e a geometria riemanniana; a ação livre; a linha abstrata.⁷⁸ Ademais, Deleuze e Guattari propõem que a raiz, a qual segue o paradigma arborescente, seja associada ao espaço estriado e o rizoma, ao espaço liso. Ao se deterem no modelo marítimo, os autores distinguem dois tipos de viagem: a viagem em que os trajetos estão subordinados aos pontos e a viagem em que os pontos estão subordinados aos trajetos, sendo que aquela configuraria um espaço estriado, e esta, um espaço liso. Para Deleuze e Guattari (2012, p. 202), no primeiro caso, tratar-se-ia de uma “viagem-árvore” e, no segundo, de uma “viagem-rizoma”. De modo semelhante, os autores afirmam que, no âmbito das grandezas matemáticas, há “dois tipos de multiplicidades: métricas e não métricas; extensivas e qualitativas; centradas e acentradas; arborescentes e rizomáticas; [...] *estriadas e lisas*” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 205, grifo dos autores).

Portanto, parece ser coerente afirmar que o livro rizomático – isto é, o livro cujo funcionamento engendra rupturas e heterogeneidades – conforma um espaço liso. Já o livro-raiz, no qual prevalece a hierarquização, conforma um espaço estriado. Porém, assim como existem agenciamentos de raízes nos rizomas e vice-versa, “o espaço liso não para de ser traduzido, transvertido num espaço estriado; o espaço estriado é constantemente revertido, devolvido a espaço liso”, o que significa que “os dois espaços só existem de fato graças às misturas entre si” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 192). É por isso que não se deve negligenciar que, em um mesmo livro, há operações de estriagem e de alisamento, de modo que são constantemente desterritorializados o sistema rizomático e o arborescente.⁷⁹

Uma vez que não se sustenta em um binarismo nem endossa classificações definitivas, a perspectiva teórica de Deleuze e Guattari torna-se fecunda para a análise aqui proposta. Os livros *Serafim Ponte Grande* e *Confissões de Ralfo* são rizomáticos ou não? Eles conformam um espaço liso ou estriado? Perguntas como essas deixam de fazer sentido quando, com base em Deleuze e Guattari, se consideram os múltiplos agenciamentos que

⁷⁸ O espaço liso e o estriado surgem como modos de operação do pensamento, conforme destaca Brandão (2013, p. 43): “[...] Gilles Deleuze e Félix Guattari concebem dois tipos de espaço: o estriado [...] e o liso [...]. Estes se conjugam agonisticamente em sistemas espaciais específicos, como as cidades. Mas a ênfase principal é que o pensamento, como modo de operação entre estriamentos e alisamentos, associa-se não a lugar, mas a movimento.” Afinal, como escrevem Deleuze e Guattari (2012, p. 202-203): “Pensar é viajar. [...] Viajar de modo liso ou estriado, assim como pensar...”.

⁷⁹ Vale destacar que a função-frase e a função-imagem, conceitos formulados por Rancière (2012) e discutidos na primeira seção do presente capítulo, podem ser associadas, respectivamente, ao espaço estriado e ao espaço liso: de um lado, está a tendência à articulação; de outro, a tendência à dispersão. Corroborando essa afinidade teórica o fato de Rancière, assim como Deleuze e Guattari, não adotar um raciocínio binário, e sim procurar evidenciar que, na parataxe, há uma interpenetração da função-frase, predominante na montagem simbólica, e da função-imagem, predominante na montagem dialética.

atuam nos livros supracitados. Por conseguinte, caberá investigar como as forças rizomáticas/lisas e arborescentes/estriadas combinam-se em *Serafim Ponte Grande* e em *Confissões de Ralfo*, como cada uma dessas obras territorializa mas também desterritorializa o objeto livro.

2.3 Mosaicos II

Conforme salientei acima, tanto *Serafim Ponte Grande* quanto *Confissões de Ralfo* foram originalmente publicados na forma do códice impresso. Reitero esse dado por entender que ele não pode ser negligenciado quando me proponho a refletir sobre a maneira como ambos os romances se inserem no escopo da cultura livresca e como neles se constitui o espaço da obra. Em primeiro lugar, gostaria de sublinhar que, se, por um lado, em *Serafim Ponte Grande* e em *Confissões de Ralfo* percebe-se a imposição da geometria do livro, uma geometria estriada devido à ordenação linear das páginas e dos cadernos; por outro, tais obras lançam mão de recursos alisadores que tensionam os próprios limites do objeto livro. Um desses recursos é a fragmentação, que, à medida que interrompe o fluxo temporal sucessivo e introduz um jogo de relações simultâneas entre elementos heterogêneos – conforme demonstrado no primeiro capítulo desta tese –, contesta os ideais de linearidade, unidade e totalidade, tradicionalmente associados ao livro. Na esteira de Haroldo de Campos (1992) e de Flora Süssekind (2004), pode-se dizer que a fragmentação desempenha um papel importante para que *Serafim Ponte Grande* e *Confissões de Ralfo* sejam identificados como não-livros.

Desenvolvido por Campos (1992) em “Serafim: um grande não-livro”, o conceito de não-livro surge como uma subversão do modo como Antonio Candido (1977a), em “Estouro e libertação”, havia caracterizado *Serafim Ponte Grande*. Tal obra é, para Candido (1977a, p. 37), um “fragmento de grande livro”; já para Campos (1992, p. 10), é um “grande não-livro de fragmentos de livro”. Ambos os críticos destacam a fragmentação do romance oswaldiano, a qual advém do emprego de uma série de estratégias. Entretanto, diante da atestada fragmentação, a perspectiva crítica adotada por cada um é distinta: na reformulação proposta por Campos, introduz-se a expressão “não-livro” e, assim, abandona-se certa valorização do objeto livro (do “grande livro”, nas palavras de Candido), valorização essa que envolveria uma abordagem restritiva da técnica empregada por Oswald.

A proposta analítica de Campos (1992, p. 8) desenvolve-se a partir do argumento

de que o não-livro oswaldiano é “feito de pedaços ou ‘amostras’ de vários livros possíveis, todos eles propondo e contestando uma certa modalidade do gênero narrativo ou da assim dita arte da prosa (ou mesmo do escrever *tout court*)”. É possível identificar uma operação metonímica graças à qual cada uma dessas amostras livrescas, sendo tomada pelo todo, indica “um certo gênero ou uma certa espécie no acervo literário inventariado” (CAMPOS, 1992, p. 9). Campos (1992, p. 9) defende que é justamente por meio da fórmula retórica *pars pro toto* “que o livro faz a crítica do livro (do romance em particular e, por extensão, da prosa e da escrita ‘artística’ ou não)”, o que significa que a metonímia assume, aqui, uma função metalinguística. Ademais, na atitude autorreflexiva de *Serafim Ponte Grande*, destaca-se a paródia, que engendra uma retomada crítica “de modos consuetudinários de fazer livro ou, por extensão, de fazer prosa (ou ainda, e até mesmo, de expressão por escrito)” (CAMPOS, 1992, p. 10). O paródico desnudamento engendrado por *Serafim Ponte Grande* atinge, inclusive, a própria fisicalidade do objeto livro (FIG. 19 e 20):

A contestação do livro, como objeto bem caracterizado dentro de um passado literário codificado e de seus ritos culturais, começa aqui, desde logo, pela materialidade, pela fisicalidade desse objeto. No lugar onde costumeiramente se indicam as “Obras do Autor”, a relação destas vem sob a rubrica “Obras Renegadas”, e o próprio livro que se está para ler, o *Serafim Ponte Grande*, é incluído entre os títulos “repudiados”. A indicação de *copyright*⁸⁰ – chancela dos direitos do autor e da propriedade literária – é parafraseada em tom escarminho (“Direito de ser traduzido, reproduzido e deformado em todas as línguas”). Há uma “Errata”, deslocada de sua posição habitual, que funciona autonomamente, como se fora um capítulo. Finalmente, o que corresponderia a um *colofon* (indicação da data da elaboração do livro)⁸¹ é também submetido a um tratamento inusitado: a cronologia é posta ao revés, como se vista pelas lentes distanciadoras de um binóculo focalizado ao contrário: “Este livro foi escrito de 1929 (era de Wall-Street e Cristo) para trás”; isto sem falar na inclusa paródia às datações clássicas (a.C., d.C., Ano da Graça, Anno Domini etc.) (CAMPOS, 1992, p. 6).

A análise de *Serafim Ponte Grande* empreendida por Campos é recuperada por Sússekind (2004) em “Não-livros”, ensaio dedicado a produções de escritores e de artistas visuais as quais, por meio de variados mecanismos, inserem-se na cultura livresca ao mesmo tempo que a negam. Nota-se, portanto, que Sússekind explora as potencialidades da expressão “não-livro” e emprega-a de modo mais abrangente do que Campos, a fim de

⁸⁰ Febvre e Martin (1992, p. 246) explicam que, após a invenção e a consolidação da imprensa na Europa, surgiu “o reconhecimento jurídico de uma ‘propriedade literária’ do autor sobre sua obra”. A partir de então, o autor passou a ter direito à participação nos lucros gerados pela venda de seus livros. Ainda segundo Febvre e Martin, a Inglaterra foi o primeiro país a conceder o *copyright* aos autores, e não ao livreiro.

⁸¹ Enquanto o *copyright* é um fruto da imprensa, o colofão remonta aos códices manuscritos: “Por muito tempo ainda, até o início do século XVI, será preciso procurar informações mais amplas no final do volume, no ‘colofão’, herdeiro dos antigos manuscritos; foi aí, de fato, que muito cedo adquiriu-se o hábito de revelar o local da impressão, o nome do tipógrafo e frequentemente também o título exato da obra e o nome de seu autor.” (FEBVRE; MARTIN, 1992, p. 128).

evidenciar a postura negativa assumida por outras obras que não a oswaldiana. A pesquisadora ressalta que as noções de linearidade, legibilidade e finitude são costumeiramente atribuídas ao livro, que deve ser considerado não apenas como um objeto físico mas também como texto e técnica editorial. Sob a perspectiva de Sússekind, o conceito de não-livro abarcaria tanto obras cuja negatividade manifesta-se na própria materialidade – graças à utilização de suportes inovadores, à desfiguração do registro verbal e/ou do visual e ao desmonte da forma-livro convencional – quanto obras que tensionam “de dentro” a cultura livresca – graças a uma autoexposição crítica que, abrangendo o processo de escrita e o de recepção, atinge as figuras do autor e do leitor, bem como as práticas que constituem a vida literária de determinada sociedade. Os dois grupos de não-livro acima delineados não são excludentes; pelo contrário, todos os mecanismos elencados podem estar combinados em uma só obra. Nesse sentido, Sússekind (2004, p. 459) identifica em *Serafim Ponte Grande* “um duplo movimento – textual e material – de autodesnudamento e desarticulação tanto da forma romanesca quanto da forma-livro”.⁸²

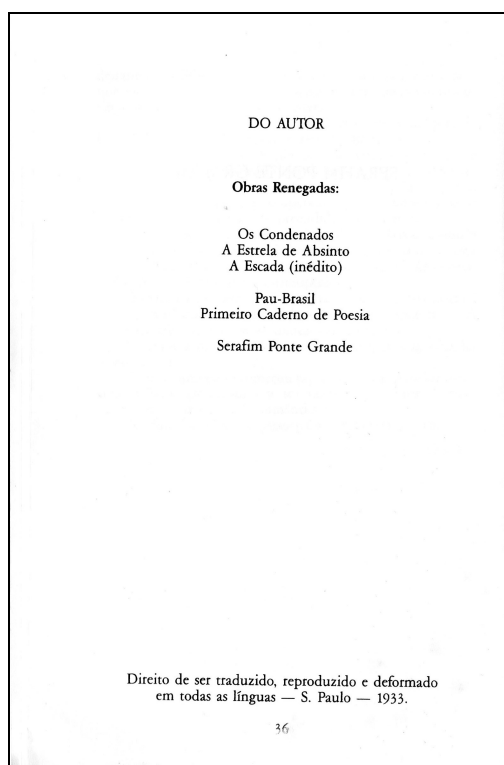


FIGURA 19 – Obras renegadas e *copyright* em *Serafim Ponte Grande*
Fonte: ANDRADE, 1992, p. 36.

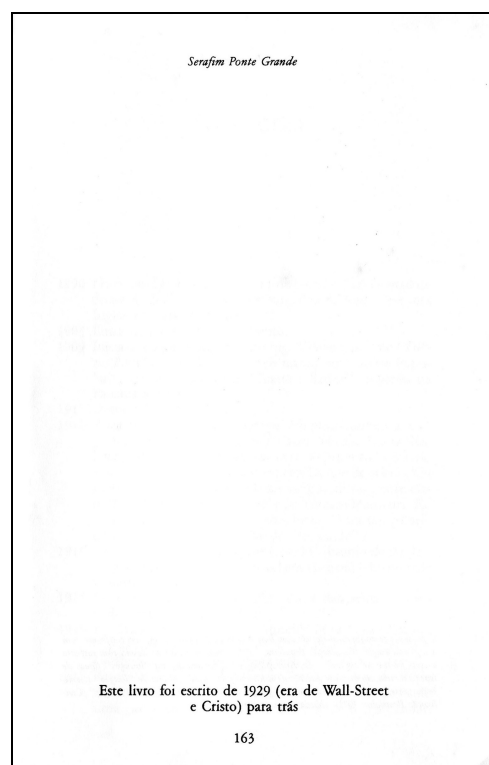


FIGURA 20 – Colofão em *Serafim Ponte Grande*
Fonte: ANDRADE, 1992, p. 163.

⁸² Para uma melhor compreensão do movimento material de desmonte do objeto livro em *Serafim Ponte Grande*, seria necessário realizar um levantamento da história editorial desse romance oswaldiano.

Uma vez que Süssekind (2004) amplia a zona de abrangência do conceito de não-livro para além de *Serafim Ponte Grande*, parece-me adequado empregar esse conceito para fazer referência a *Confissões de Ralfo*, cuja postura negativa e metarreflexiva foi notada por críticos como Luiz Fernando Emediato (1975) e Affonso Romano de Sant’Anna (1975). Em “As confissões caóticas de um personagem quixotesco”, Emediato (1975, p. 4) argumenta que Ralfo, com seu “humor cáustico e ferino”, “critica, devasta e massacra com golpes incisivos todas as instituições sociais, e o faz de uma forma tão arrasadora que, ao final, nada mais resta de pé – nem mesmo o próprio personagem e seu Autor e, por tabela, o próprio livro”. Nessa mesma ótica, Sant’Anna (1975, p. 112), em “Super-Ralfo”, sustenta que a escrita de *Confissões de Ralfo* é a narrativa do assassinado do gênero romance, portanto tal obra seria sobretudo um “antirromance”.⁸³ É necessário dizer que o assassinato não apenas do romance, mas também do livro e da escrita inclui a paródia. Entre os muitos trabalhos dedicados à postura paródica de *Confissões de Ralfo*, destaco o intitulado *Paródia e transgressão*, no qual Marinêz Nascimento (2003) demonstra que a obra em questão, revelando uma preocupação em fugir dos modelos literários convencionais, retoma esses modelos a fim de subvertê-los. Por meu turno, acho necessário pontuar que a negatividade de *Confissões de Ralfo*, assim como a de *Serafim Ponte Grande*, é fruto dos movimentos textual e material destacados por Süssekind (2004) e apresentados acima.

Para começar a tratar do movimento material de autodesnudamento, recupero alguns pontos discutidos no primeiro capítulo desta tese. Em primeiro lugar, reitero que, em *Serafim Ponte Grande* e em *Confissões de Ralfo*, a visualidade das páginas e da escrita ganha relevo, devido à exploração criativa tanto dos espaços em branco quanto do formato e do tamanho das letras. Acrescento que a incorporação de gêneros textuais diversos contribui para tornar heterogênea a materialidade do livro. Até mesmo a composição em quadros, a qual se impõe como um contraponto “à sequência linear que costuma estruturar a forma-livro” (SÜSSEKIND, 2004, p. 484), atua no questionamento da materialidade livresca, se esta for entendida não apenas no âmbito da plasticidade das páginas mas também no âmbito da organização das partes da narrativa.

Ainda em relação ao aspecto material, vale lembrar que Campos (1992), detendo-se especificamente em *Serafim Ponte Grande*, já salientara o uso contestador que tal romance confere a convenções caras ao livro, como a lista de obras do autor, o *copyright*, a errata, o colofão e o sistema de datação. *Confissões de Ralfo*, por sua vez, põe em discussão alguns

⁸³ Ao se referir a *Serafim Ponte Grande*, Campos (1992, p. 10) também utiliza o termo “antilivro”.

elementos paratextuais, como evidenciam a inserção de um “Roteiro” e a escolha das epígrafes. Na página que antecede o usual sumário, o leitor encontra o aludido “Roteiro”, que, conforme apresentado no primeiro capítulo desta tese, detalha a organização da obra. O roteiro faz alusão à realização fílmica, o que foi observado, por exemplo, por Geovana Martelo (2011) em *Interseções entre literatura e cinema em Confissões de Ralfo*. Entendo que a inserção, numa obra literária, desse paratexto ligado ao universo cinematográfico acarreta, se assim posso dizer, uma espécie de ruído na materialidade do livro e, em última instância, promove, por meio da abertura a outras práticas discursivas, uma reinvenção do objeto livro. Essa reinvenção é perceptível, ainda, na página que reúne as epígrafes do romance santanniano: o leitor encontra citações não somente de personalidades consagradas, como normalmente ocorre, mas também de Ralfo. Assim, ao lado de trechos atribuídos a Andy Warhol – “‘Eu queria fazer o pior filme do mundo.’” – e a T. S. Eliot – “‘Em matéria de romance, ‘somente tem valor hoje, ao que tudo indica, aquilo que não é mais romance’.” –, está um comentário assinado pelo próprio narrador-personagem:

“Quanto a mim, ao contrário, quero escrever um super-romance, também com um superenredo, repleto de acontecimentos inverossímeis e pueris e onde fulgura um personagem principal, único e sufocante, a quem acontecem mil peripécias: eu.”
(SANT’ANNA, 1975, s.p.).

Mas a força da negatividade de *Serafim Ponte Grande* e de *Confissões de Ralfo* não advém somente do questionamento da materialidade do objeto livro. Em ambas as obras, verifica-se também o movimento textual, por meio do qual a cultura livresca é tensionada “de dentro”, graças à “intervenção e alteração de modelos literários e práticas textuais” (SÜSSEKIND, 2004, p. 458). Constitutivamente metalinguísticos, *Serafim Ponte Grande* e *Confissões de Ralfo* desnudam-se diante do leitor e, ao fazê-lo, desarticulam – alisam, para retomar a teoria de Deleuze e Guattari (2012) – as convenções que circunscrevem o objeto livro. Por meio desses não-livros, torna-se possível, pois, investigar criticamente as propriedades do livro.⁸⁴

No caso específico de *Serafim Ponte Grande* e de *Confissões de Ralfo*, será preciso investigar o dúbio processo de subordinação à geometria do códice impresso e de contestação da cultura livresca, a fim de tentar responder à pergunta “O que um livro é quando funciona como um não-livro?” (SÜSSEKIND, 2004, p. 484). Para desenvolver tal problemática, será considerada a engrenagem metalinguística e paródica de ambos os romances, os quais, em várias instâncias, voltam-se sobre si mesmos e discutem, com

⁸⁴ É válido observar que, por meio do movimento textual, cria-se a oportunidade de se discutir inclusive a materialidade do livro.

mordazes doses de ironia, os processos de produção e de recepção de obras literárias. Ademais, será analisado como as estratégias de fragmentação empregadas em *Serafim Ponte Grande* e em *Confissões de Ralfo* interferem na organização e, sobretudo, na percepção dessas obras como raízes ou rizomas, espaços estriados ou espaços lisos.

Assim, na próxima seção, abordarei o modo como os protagonistas Serafim e Ralfo relacionam-se com a escrita, em especial com a escrita de seus próprios livros. Em seguida, e à luz da primeira parte da minha análise, enfocarei o pastiche satírico de alguns gêneros textuais do domínio literário, de modo a explicitar que esse procedimento contribui para tensionar a classificação de *Serafim Ponte Grande* e de *Confissões de Ralfo* como romances.⁸⁵ Por fim, retomarei a estrutura fragmentada de *Serafim Ponte Grande* e de *Confissões de Ralfo*, a fim de avaliar em que medida ela, sendo constituída pela tensão da frase-imagem, contesta certos ideais associados ao livro. Ainda nessa última seção, será examinado o papel desempenhado pelo plano da recepção no processo de desterritorialização do livro-raiz e de alisamento do espaço da obra.

2.3.1 Escritas

Logo nas primeiras páginas de *Serafim Ponte Grande*, especificamente na unidade “Alpendre”, há uma indicação de que a relação que o protagonista do romance estabelece com a escrita é marcada pela malícia. Conforme exposto no primeiro capítulo desta tese, o episódio que trata da aquisição da escrita por Serafim é constituído pela inserção de um trecho da cartilha então utilizada pelo personagem (FIG. 10). Chama atenção o fato de esse processo de aprendizado ser apresentado como “Primeiro Contato de Serafim e a Malícia”. Por que, no contexto da obra em questão, conhecer a escrita representa conhecer a malícia? De que malícia se trata?

A palavra “malícia” possui as acepções de “fala, intenção ou interpretação maldosa, picante” e “habilidade para enganar; esperteza, astúcia” (HOUAISS, 2009, p. 481). Ademais, essa palavra, na linguagem coloquial, é, por vezes, associada ao erotismo e a temas considerados “picantes” do ponto de vista sexual. No âmbito de *Serafim Ponte Grande*, a

⁸⁵ A abordagem da escrita e do romance no âmbito de uma discussão voltada sobretudo ao livro justifica-se pelo fato de o próprio Campos (1992), conforme atestam citações do autor realizadas acima, insistir no fato de que a subversão característica do não-livro inclui, por extensão, a subversão do romance e da escrita.

escrita é malícia porque subverte ironicamente convenções relacionadas à prática literária, as quais dizem respeito, por exemplo, a técnicas de composição e a escolhas temáticas. Em *Champs et hors champ: la photographie et le cinéma dans les manifestes et les romans d'Oswald de Andrade*, Geneviève Vilnet (2006, p. 182) aponta justamente que, em tal obra oswaldiana, “la malice relève de la facétie et du goût pour la raillerie”.⁸⁶ Por conseguinte, cairá no engano aquele que ler *Serafim Ponte Grande* de modo sério e não perceber o tom humorístico presente em cada uma de suas linhas, as quais, não raramente, enfocam o comportamento erótico ou sexual dos personagens e rompem com estereótipos do relacionamento amoroso, como demonstrarei a seguir.

Para Vilnet (2006, p. 182), ao humor malicioso do romance em questão associam-se “les effets parodiques et le regard critique que le personnage-narrateur porte sur sa présence au monde et sur ses projets d'écriture”.⁸⁷ Em *Palhaço da burguesia*, Maria Augusta Fonseca (1979) corrobora a articulação da malícia com o projeto de escrita desenvolvido por Serafim, ao argumentar que o protagonista propõe novas articulações linguísticas e dessacraliza a linguagem literária. Sob tal ótica, pode-se dizer que Serafim, ao aprender o bê-a-bá, começa a entrar em contato com a malícia da escrita, tornando-se, a partir de então, cada vez mais hábil em redigir textos paródicos, uma habilidade que pode ser verificada nos trechos do diário pessoal do protagonista⁸⁸ nos quais é registrado o desejo de elaborar um livro. Como evidencia o excerto a seguir, Serafim planeja compor um romance naturalista, gênero em que normalmente a objetividade e a tendência cientificista articulam-se para que seja feita, por meio de uma narrativa tradicional, uma análise da realidade empírica. Embora o protagonista intente afirmar-se como escritor, logo surgem alguns impasses devido à escolha temática e vocabular:

Terça-feira

Ando com vontade de escrever um romance naturalista que está muito em moda. Começaria assim: “Por todo o largo meio disco de praia de Jurujuba, havia uma vida sensual com ares gregos e pagãos. O mar parecia um sátiro contente após o coito”.

Nota: Não sei ainda se escreverei a palavra “coito” com todas as letras. O arcebispo e as famílias podem ficar revoltados. Talvez ponha só a sílaba “coi” seguida de três pontinhos discretos. Como Camões fazia com “bunda” (ANDRADE, 1992, p. 55, grifo do autor).⁸⁹

⁸⁶ “a malícia advém da pilhéria e do gosto pela zombaria” (Tradução minha)

⁸⁷ “os efeitos paródicos e o olhar crítico que o personagem-narrador possui em relação a sua presença no mundo e a seus projetos de escritura” (Tradução minha)

⁸⁸ Lembro que o diário pessoal de Serafim compõe, juntamente com “O Terremoto Doroteu” – um “apêndice” do diário, conforme Campos (1992, p. 13) –, a terceira unidade de *Serafim Ponte Grande*, a qual se intitula “Folhinha conjugal ou seja Serafim no front”.

⁸⁹ Segundo Fonseca (1979, p. 59), “entram em cena nesta passagem o pastiche de um procedimento literário e a sátira à linguagem através da imitação paródica, com o decalque disforme; ainda, diversas modalidades do cômico [...]”. Na próxima seção desta tese, abordarei as diferenças entre pastiche e paródia, bem como as possíveis articulações entre tais procedimentos.

Não à toa, há, nas primeiras linhas do romance naturalista de Serafim, referência à figura mitológica “sátiro”. Nos comentários de Serafim sobre o livro que planeja escrever, transparece um irônico e debochado tratamento da produção e da recepção da literatura: os escritores procuram seguir a “moda”, no caso naturalista, e baseiam-se em nomes consagrados – como Camões –, enquanto os leitores rechaçam obras que ferem as regras do decoro. A sátira continua no seguinte trecho do diário de Serafim:

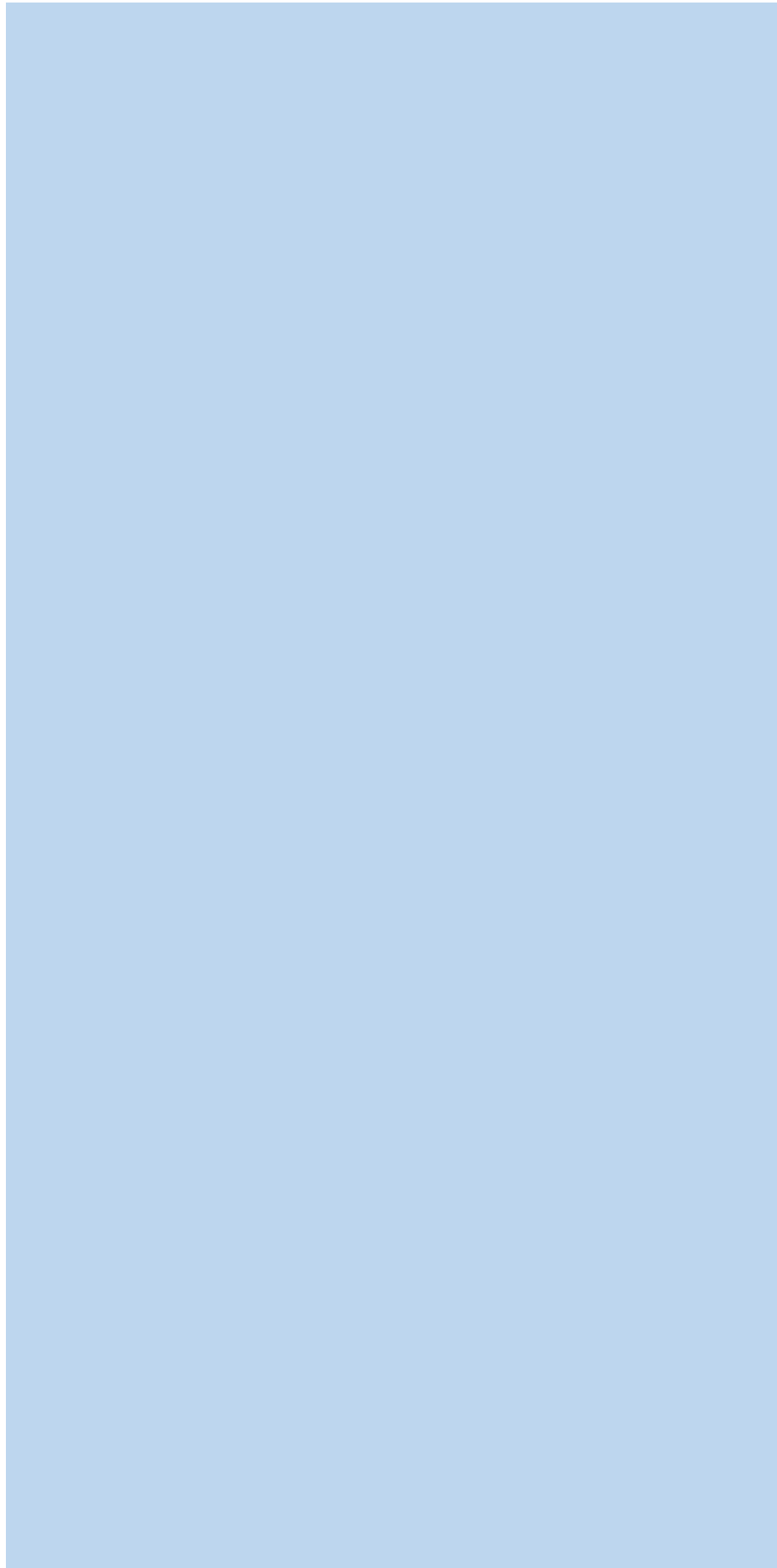
Terça-feira

[...]

Volto de novo a preocupar-me com o romance que imaginei escrever e que acho que sairá com peçedônimo. Tenho alguns apontamentos tomados sobre o tipo principal, a jovem Marquesa de M... Quando o sedutor, o invencível galã Álvaro Velasco, inicia a sua ofensiva por debaixo da mesa de jantar, ela retira bruscamente o pezinho. Nota humorística: a Marquesa tem um calo (ANDRADE, 1992, p. 58, grifo do autor).

Segundo Campos, “o barbarismo ‘peçedônimo’ é um ingrediente óbvio da sátira” (CAMPOS, 1992, p. 13). Ademais, a opção de assinar o romance com um falso nome corrobora a ideia de que Serafim é hábil em enganar por meio da escrita. Nesse caso, como o engano recai sobre a identidade do autor, ocorre o que Sússekind (2004, p. 466) denomina “desfiguração autoral”, uma das manifestações da orientação negativa dos não-livros. Outro aspecto relevante no excerto acima é a caracterização dos protagonistas do romance de Serafim: a Marquesa de M... é “jovem” e forma par com Álvaro Velasco, um “sedutor” e “invencível galã”. Os adjetivos pomposos remetem a livros que tematizam intrigas amorosas, aventurescas e cheias de clichês melodramáticos. O diminutivo “pezinho” ajuda a conferir à Marquesa um aspecto delicado e apaixonante. Todavia, a “nota humorística” quebra as expectativas criadas a princípio, uma vez que rompe com a imagem idealizada da mulher amada.

Registros no diário de Serafim explicitam que o protagonista esforça-se para seguir a “moda” literária então em voga e para se tornar um exímio escritor: conhece, por meio do amigo Celestino Manso, a “questão da impersonalidade em arte” e os “detalhes do escabroso caso Victor Hugo-Sainte Beuve” (ANDRADE, 1992, p. 56); decide “traçar [para si] um sério programa de estudos e reabilitar a minha [sua] ignorância. Português, aritmética, latim, teosofia, balística, etc.” (ANDRADE, 1992, p. 61); enfrenta as queixas da esposa, Lalá, que o acusa de gastar muita energia elétrica com as leituras – “Brigas loucas porque eu gasto luz demais com minhas leituras! [Lalá] Quer que eu seja inculto!” (ANDRADE, 1992, p. 62); preocupa-se em manter um ritmo regular de escrita – “Será que não estou com a escrita em dia?” (ANDRADE, 1992, p. 63); convive com intelectuais e literatos – “Agradável palestra no



Bar Barão com o Comendador Sales, o Pinto Calçudo e o Manso, à saída da Repartição.” (ANDRADE, 1992, p. 62); “O Manso apresenta-me ao literato Pires de Melo. Vamos pela garoa até um bar pitoresco do Anhangabaú.” (ANDRADE, 1992, p. 65). Para escrever seu romance naturalista, Serafim até compra “a prestações uma caneta-tinteiro”, que “não funciona muito bem, mas serve” (ANDRADE, 1992, p. 63). Entretanto, todo esse esforço gera um efeito diferente do previsto, pois Serafim não segue à risca o protótipo da figura do homem das letras. A caneta-tinteiro pode ser compreendida, portanto, como uma metáfora do desajuste do próprio Serafim, escritor que, embora tente, não se adéqua muito bem aos preceitos da cultura livresca na qual está inserido.

O contraponto de Serafim é Pires de Melo, “o grande literato que passou a vida debruçado sobre a alma feminina” (ANDRADE, 1992, p. 67). Dorotéia, uma das amantes de Serafim, é caracterizada por Pires como “Tão loira que parece volatizar-se na manhã loira!” (ANDRADE, 1992, p. 68), frase que demonstra que tal literato é o protótipo do escritor eloquente, vazio e afeiçoado aos lugares-comuns. Já Serafim, ao esboçar um romance, ironiza o tratamento usual dos temas amorosos e recorre a elementos sensuais e/ou humorísticos que dessacralizam a tradição livresca. Todavia, a escrita de Serafim é enganosa, pois, se, por um lado, ele cria para si a imagem de um literato convencional, semelhante a Pires;⁹⁰ por outro, as notas sobre o romance revelam o quão subversivo é o protagonista. Portanto, a malícia da escrita de Serafim sustenta-se nesta ambiguidade: trata-se de uma escrita que parece ser convencional e séria, enquanto, na verdade, não o é. Tal como a caneta-tinteiro que “não funciona muito bem, mas serve” (ANDRADE, 1992, p. 63), o escritor Serafim serve para algo – serve para parodiar práticas e modelos literários.

Em “Terrível parábola”, José Maria Cançado (1977, p. 127) caracteriza *Confissões de Ralfo* como “um périplo mental à la Oswald de Andrade”, já que a obra santanniana, assim como a oswaldiana, “não poupou a costura interna com que os romances mascaram seus artifícios”. Enquanto Serafim aparece como narrador em apenas algumas seções de *Serafim Ponte Grande*, Ralfo é o narrador mais frequente em *Confissões de Ralfo*, portanto é o próprio Ralfo que assume majoritariamente a função de desmascarar a costura interna do livro que ele se propõe a redigir. Já na página dedicada às epígrafes gerais da obra, Ralfo aparece e coloca em cena sua voz – uma voz que, tão logo surge, volta-se, metalinguisticamente, sobre a própria obra e expõe o intento de que esta seja “um super-

⁹⁰ Serafim inclusive expressa em seu diário a admiração que sentia pela obra de Pires, como exemplifica a seguinte passagem: “Saio à noite e procuro o Pires de Melo que lê-me pela terceira vez a sua encantadora novela *Recordação de um Ósculo*.” (ANDRADE, 1992, p. 68).

romance” (SANT’ANNA, 1975, s.p.). Em *Fingidores em cena*, Marcelo de Souza Pereira (2013, p. 25-26) explicita o contraste que a epígrafe assinada por Ralfo estabelece em relação às outras duas, atribuídas a Andy Warhol e a T. S. Eliot:

Juntando as duas primeiras epígrafes [a de Warhol e a de Eliot], começa-se a se delinear uma proposta estética baseada na negação: o valor do filme-que-não-é-filme e o valor do romance-que-não-é-mais-romance. Ou, dito de outra forma: o desejo do antifilme e a emergência do antirromance. Praticante de uma escrita desabusada, entretanto, Ralfo invade o espaço epigráfico, normalmente utilizado para referenciar outros autores, e epigrafa-se a si mesmo, chamando atenção para o contraste que quer estabelecer com as duas outras epígrafes. [...] No lugar da ressentida negação, Ralfo propõe uma estética afirmativa: afirmação do multifacetado eu do escritor, que corre paralela a uma afirmação da própria ficcionalidade.

Apesar de Ralfo explicitar que sua epígrafe objetiva contrastar com as de Warhol e Eliot – “Quando a mim, *ao contrário*, quero escrever um super-romance [...]” (SANT’ANNA, 1975, s.p., grifo meu) –, haveria certos pontos comuns entre os três textos epigráficos. De acordo com João Luiz Lafetá (2004, p. 445), em “A respeito de Ralfo, o farsante”, todas as epígrafes “referem-se à crise das formas artísticas” e “situam o livro de Sérgio Sant’Anna, desde logo, na linha paródica e lúdica do romance, que procura renovar os processos de composição da narrativa”. A leitura de *Confissões de Ralfo* comprovará que tal romance, sendo experimental, coloca em crise paradigmas literários, ao mesmo tempo que propõe outras maneiras de estruturar a narrativa. Ademais, Ralfo, ao longo dos capítulos da obra, manterá a postura autorreflexiva presente na epígrafe, de modo a explicitar como ele concebe a escrita de suas *confissões*.

Escrever é uma atividade central na trajetória de Ralfo, que afirma que “nas horas vagas, ou melhor, nas horas principais, se dedica à literatura” (SANT’ANNA, 1975, p. 48). Assim, além de assumir, ironicamente, papéis tão variados como o de gigolô, ladrão, guerrilheiro, viajante, ator de teatro, mendigo, entre muitos outros, Ralfo define-se sobretudo como sendo um escritor, um escritor que compõe suas memórias. Mas, como se trata de um personagem recém-criado e “sem passado”, “nada nada existe a ser reconstituído” (SANT’ANNA, 1975, p. 17). Por consequência, Ralfo está sempre “à procura de seus acontecimentos” (SANT’ANNA, 1975, p. 13). Nesse sentido, quando percorre pela primeira vez as ruas de Goddamn City, o protagonista esforça-se em “fixar bem com a memória aquele cenário de vias intrincadas”, e um dos objetivos de tal esforço é possibilitar que seja fornecida uma “descrição fiel em suas *Confissões*” (SANT’ANNA, 1975, p. 87). Entretanto, a suposta fidelidade do relato é problematizada pelo próprio Ralfo, que, em outro momento da narrativa, defende a seguinte ideia: “Devemos construir um mundo ficcional a que a realidade possa posteriormente adaptar-se.” (SANT’ANNA, 1975, p. 48). Por meio de tal frase, inverte-

se o propósito realista, segundo o qual o mundo ficcional imita a realidade, e destaca-se o poder criativo da escrita literária. Torna-se imperativo, pois, interpretar a intenção de descrever fielmente Goddamn City como uma espécie de blefe cuja finalidade primordial é ironizar o estilo realista, da mesma maneira como Serafim ironiza o naturalista.

A verve crítica e maliciosa de Ralfo volta-se também, ainda que indiretamente, contra a escrita retórica, permeada de frases de efeito – frases à Pires de Melo, para retomar o literato caricaturado em *Serafim Ponte Grande* –, conforme exemplifica o trecho, narrado na terceira pessoa: “[...] ele [Ralfo] pôde perceber (e pensou em anotar mais tarde com uma frase de efeito em seu diário) que mesmo a milhares de pés de altitudes não havia silêncio, mas um som único e angustiado – como uma espécie de clamor ininterrupto – sobre Goddamn City.” (SANT’ANNA, 1975, p. 86). Percebe-se que, ao fazer esse registro do pensamento de Ralfo, o narrador heterodiegético compõe justamente uma “frase de efeito” (“um som único e angustiado – como uma espécie de clamor ininterrupto – sobre Goddamn City”), materializando, assim, as supostas aspirações estilísticas do protagonista.

Enquanto elabora seu livro, Ralfo deixa claro que objetiva publicá-lo. Em “(Doc. 2) Carta à mamãe”, o protagonista imagina o quanto a obra que ele compõe seria motivo de orgulho depois que chegasse às livrarias:

P.S. Talvez algum dia a senhora tome conhecimento não só desta carta, mas de todo um livro confessional que estou escrevendo. [...] Já antevejo a senhora, muito orgulhosa, mostrando às amigas e vizinhas, nas vitrinas iluminadas das livrarias, o “romance” de seu filho dileto (SANT’ANNA, 1975, p. 142).

Todavia, segundo o personagem Pancho Sança,⁹¹ Ralfo encontra grande dificuldade para concluir seus escritos e, por consequência, para publicá-los. Pancho, em uma verossímil imitação de Ralfo, afirma que os escritos deste carecem de “unidade e coerência”, dois atributos que seriam supostamente indispensáveis a um livro:

E Pancho prosseguia, imitando minha voz:
– O meu problema com os livros, Sir, é que toda vez que começo a escrever um deles, este esboço me leva a multidões de outras ideias, de modo que nunca chego a concretizá-las com unidade e coerência. Talvez isso explique o fato de eu jamais ter publicado um livro (SANT’ANNA, 1975, p. 179).

Esse “livro tão desarmônico”, que, como sugerira Pancho, desafia convenções editoriais, é, por fim, concluído. Conforme narrado no “Livro IX: Literatura”, Ralfo, apesar de

⁹¹ Em *Confissões de Ralfo*, há uma retomada paródica de personagens literários consagrados, tais como Sancho Pança (que se transmuta no referido Pancho Sança), Dom Quixote, Alice e Lolita. Segundo Nascimento (2003, p. 45), o romance em questão “faz uma releitura do que significam esses personagens, readaptando-os a um outro contexto, utilizando-os como coadjuvantes no seu projeto de transgressão. A releitura paródica desses personagens discute a identidade do sujeito à medida que representa um questionamento da sociedade e dos modelos que a constituem”. A seguir, comentarei a presença de Alice e Lolita em *Confissões de Ralfo*.

ter construído uma obra fragmentada e pouco tradicional, submete-a à Comissão Internacional de Literatura:

E com meus originais debaixo do braço eu atravessei timidamente aquele portal da glória ou da desgraça, sentindo-me como um pequeno inseto de Kafka a penetrar sorrateiramente no Palácio da Justiça.

[...]

Porque era para isso que eu estava ali: para que eles me concedessem o pomposo título de *Escritor*. Era para isso que eu trazia todas aquelas páginas datilografadas em espaço dois, tudo muito limpo e margeado (SANT'ANNA, 1975, p. 218-219, grifo do autor).

Contudo, à medida que é avaliado pelo Promotor e pelos Ministros – Ministros dos Monólogos Exteriores, da Língua, da Concisão e da Síntese, dos Lugares Comuns, dos Diálogos, dos Monólogos Interiores, do Lirismo, da Vanguarda, da Autenticidade, da Literatura de Todos os Tempos e Todos os Povos, entre outros –, Ralfo nada mais faz do que ratificar sua irreverência e sua posição marginal em relação à literatura tomada como oficial. Assim, quando questionado por que gostaria de ser admitido pela Comissão, Ralfo nega-se a forjar para si uma imagem estereotipada do escritor. Ele afirma:

[...] poderia muito bem estar cacarejando que o meu objetivo era comunicar com meu semelhante e ajudar os povos do mundo a refletir sobre as agruras da condição humana ou, então, contribuir para maior glória das letras e das artes ou para combater o fascismo que assola o Planeta ou para o aprimoramento do código linguístico e muitas coisas mais (SANT'ANNA, 1975, p. 221).

Em vez de fazer esse tipo de “cacarejo”, Ralfo, supostamente “com toda a sinceridade do coração” (SANT'ANNA, 1975, p. 221), conta que buscava ganhar, por meio da literatura, prestígio e dinheiro:

– O que eu desejo, senhores – comecei a dizer, após o pigarro de praxe e num rompante de coragem ou de loucura. – O que eu desejo, senhores, é um pouco de prestígio e dinheiro. Algo assim como direitos autorais entrando regularmente e uma casa de campo e viagens pelo mundo, tendo como única contra-prestação proferir conferências para otários de todos os tipos. Palestras sobre a fantasmagorização lúdica e simbólica do personagem na obra de Ralfo, o homem que escreveu a si mesmo. Ou sobre a organização do caos ou a caotificação da ordem como expressão literária. Ou ainda sobre os parâmetros semi-óticos e ético-mológicos e semântico-moleculares na obra de Ralfo, o Único. E, diante de tanta erudição demonstrada encontrar uma garota amável e sorridente e de seios pontudos que case comigo e a quem apresentarei aos amigos dependurada em meu ombro e bebendo na fonte de minhas palavras como se eu fosse o próprio *geniousinperson* em pessoa. Essa minha vocação de latino-americano *petit bourgeois*, mas revolucionário de coração (ah, não fossem os medos e os vícios do corpo e da alma), impregnado sinceramente das revoluções dos intelectos infectos e o povo que coma bolos... (SANT'ANNA, 1975, p. 220-221).

Ao quebrar as expectativas criadas em torno de seu papel de escritor,⁹² Ralfo

⁹² Noemi Perdígão (1996, s.p.), em “*Confissões de Ralfo: o avesso das memórias*”, também observa que, na cena

introduz uma nova possibilidade de realizar a orientação negativa que Sússekind (2004, p. 466) denomina “desfiguração autoral”: trata-se, aqui, de questionar certo estereótipo do autor engajado política e esteticamente. Interessante notar que, na desfiguração autoral engendrada por Ralfo, também é problematizada a ideia de que um escritor, para ser bem aceito, deve conferir a suas obras uma estrutura convencional. Nesse sentido, Ralfo, na tentativa de receber a aprovação dos Ministros, cogita abandonar a escrita de “narrativas não ortodoxas” para dedicar-se “a estórias bem regionais e brasileiras” (SANT’ANNA, 1975, p. 224). Essa tentativa, aliás, acaba por também manifestar “o humor cínico, o deboche [que] ironizam uma literatura institucionalizada, rançosa, cujas noções baseiam-se num naturalismo de retratos de identidade e nacionalismos”, como bem observou Telma Hilbert (1990, p. 53) em *Confissões de Ralfo: um romance de geração*.

Porém, já não havia tempo para Ralfo escrever uma estória regional e bem brasileira a fim de retratar-se e desfazer o efeito maléfico que suas *confissões* haviam gerado aos Ministros. A apresentação teoricamente impecável dos manuscritos – “as páginas datilografadas em espaço dois, tudo muito limpo e margeado” (SANT’ANNA, 1975, p. 219) – não foi suficiente para que a obra fosse aceita pela Comissão. De “examinado”, Ralfo passa então a “acusado”, e seu “romance desestrutural” (SANT’ANNA, 1975, p. 220-222, grifo do autor) é condenado ao lixo. Conforme notado por Noemi Perdigão (1996, s. p.) em “*Confissões de Ralfo: o avesso das memórias*”, a discussão metalinguística, disseminada ao longo de toda a obra santanniana, atinge o ápice no “Livro IX: Literatura”:

Como um espelho da Literatura e do próprio livro, aqui são discutidas questões como o objetivo de um escritor ao compor uma obra e o produto específico de uma criação literária – no caso o próprio romance.

Em *Das estórias à história: olhar crítico-social em narrativas de Sérgio Sant’Anna*, por sua vez, Ana Paula Porto (2011) acrescenta que a unidade em questão, ao voltar-se metalinguisticamente sobre a produção e a recepção da obra de Ralfo, assume um tom ensaístico.

Por meio da abordagem do modo como Serafim e Ralfo concebem seus respectivos projetos de escrita literária, evidenciou-se que ambos os protagonistas seguem a orientação negativa característica do não-livro, posto que problematizam questões ligadas tanto às escolhas estilísticas do escritor quanto ao papel social desempenhado por este.

em questão, questiona-se o papel do escritor: “Ao falar de seu desejo de se tornar escritor, Ralfo não procura dar justificativas sociais ou literárias, mas realça o interesse do escritor em conseguir prestígio e dinheiro. Nesse momento, chama o leitor a desmistificar, com ele, as usuais explicações do porquê escrever, questionando o ‘papel social’ do escritor.”.

Enquanto Ralfo, de fato, leva a cabo o objetivo de compor suas *confissões*, o romance naturalista que Serafim planejava escrever é mencionado apenas nos excertos do diário presentes na unidade “Folhinha conjugal ou seja Serafim no front”, não havendo informações sobre o resultado final do projeto – tudo indica, pois, que o romance naturalista não foi concluído. Todavia, pode-se dizer que, assim como em *Confissões de Ralfo* está disseminado o tom paródico da escrita de Ralfo – afinal, Ralfo se coloca como quem escreveu as *confissões* –, os ideais paródicos que guiam o projeto do romance naturalista de Serafim encontram-se concretizados em *Serafim Ponte Grande* como um todo. Ademais, em algumas passagens das duas obras, a postura paródica articula-se explicitamente à desconstrução de determinadas convenções literárias e livrescas, o que, conforme procurarei demonstrar na seção seguinte, contribui para que *Serafim Ponte Grande* e *Confissões de Ralfo* sejam compreendidos como não-livros e, por consequência, funcionem “como zonas de interferência e de desarticulação potencial dos meios de expressão [...] e dos modelos e gêneros hegemônicos na cultura literária” (SÜSSEKIND, 2004, p. 460).

2.3.2 Pastiches

Diferença, deslocamento, deformação, disputa – essas são algumas palavras empregadas por Afonso Romano Sant’Anna (1988), em *Paródia, paráfrase & cia*, para qualificar a paródia. Explicita-se, assim, que, por meio da paródia, estabelece-se um diálogo crítico com o discurso alheio, de modo que a voz do outro seja contestada, revista, problematizada. Trata-se de um recurso que existe desde a Grécia Antiga, mas que, a partir do final do século XIX e sobretudo com os movimentos vanguardistas do início do século XX, intensificou-se tanto que se verifica uma “consonância entre paródia e *modernidade*”, podendo aquela ser entendida como “um efeito sintomático de algo que ocorre com a arte do nosso tempo” (SANT’ANNA, 1988, p. 7, grifo do autor). O teórico mencionado argumenta, ainda, que “a frequência com que aparecem textos parodísticos testemunha que a arte contemporânea se compraz num exercício de linguagem onde a linguagem se dobra sobre si mesma num jogo de espelhos” (SANT’ANNA, 1988, p. 7).

Em *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*, Linda Hutcheon (1989), partindo do pressuposto de que não existe um conceito trans-histórico de paródia, procura identificar as especificidades que esse recurso assume na modernidade. À

semelhança de Sant'Anna (1988), Hutcheon (1989, p. 13-16) compreende a paródia como uma prática caracterizada pela autorreflexão, autorreflexão essa que seria um traço tipicamente moderno:

A paródia é uma das formas mais importantes da moderna autorreflexividade: é uma forma de discurso interartístico. [...] A autorreflexividade das formas de arte modernas toma muitas vezes a forma de paródia e, quando o faz, fornece um novo modelo para os processos artísticos.

Devido à sua dimensão metadiscursiva, a paródia instaura uma distância crítica e irônica: “Está implícita uma distanciamento crítico entre o texto em fundo a ser parodiado e a nova obra que incorpora, distância geralmente assinalada pela ironia.” (HUTCHEON, 1989, p. 48).

Serafim Ponte Grande e *Confissões de Ralfo* corroboram os argumentos de Sant'Anna (1988) e de Hutcheon (1989) acima delineados, uma vez que ambos os romances são exemplos da verve paródica e metalinguística da arte do século XX. O recurso à paródia em *Serafim Ponte Grande* e em *Confissões de Ralfo* dá-se de diversas maneiras e cumpre diversos objetivos, diversidade essa já bem documentada na fortuna crítica de Oswald de Andrade e de Sérgio Sant'Anna. Nota-se que, recorrentemente, o termo paródia é empregado de modo genérico para se referir ao ímpeto desconstrutor e satírico da produção literária de Oswald de Andrade e de Sérgio Sant'Anna. Se, por um lado, corroborei, nas páginas anteriores desta tese, tal acepção mais abrangente; por outro, julgo ser relevante salientar, nesta seção, algumas nuances da postura autocrítica de *Serafim Ponte Grande* e de *Confissões de Ralfo*, a fim de explicitar que, para abordar certos procedimentos empregados em tais romances, o conceito de pastiche parece ser mais adequado do que o de paródia.

Em *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Gérard Genette (1982) diferencia a paródia e o pastiche com base no tipo de relação estrutural estabelecida entre os textos: enquanto a paródia transforma o texto, o pastiche imita o estilo do texto. Mas o teórico francês demonstra que, sob uma perspectiva funcional – e não mais estrutural –, a paródia e o pastiche podem, por vezes, ser aproximados. A aproximação ocorre quando o pastiche assume uma função satírica, função essa característica da paródia. Assim, Genette esclarece que, se a imitação de um estilo promover a ridicularização desse estilo, ocorre um pastiche satírico.^{93 94}

⁹³ Em sua minuciosa categorização da transtextualidade, Genette (1982) estabelece, ainda, uma diferença entre a paródia em sentido estrito e o travestimento. Ademais, o teórico utiliza o termo charge para se referir ao pastiche satírico. No escopo da argumentação de Genette, essa escolha contribui para a diferenciação do pastiche satírico (charge) e do pastiche não satírico. Como no Brasil o termo charge não é comumente associado ao pastiche satírico, optei por usar esta última expressão. Vale reiterar que a expressão pastiche satírico combina o critério estrutural (imitação) e o funcional (sátira).

⁹⁴ Hutcheon (1989) observa que a paródia pode se voltar não somente a uma obra particular mas também a

Em *Serafim Ponte Grande* e em *Confissões de Ralfo*, há trechos em que o estilo de gêneros textuais literários é imitado com intuito satírico. Na esteira de Genette (1982), é possível afirmar que, nesses casos, há, do ponto de vista estrutural, pastiche; porém, como a imitação serve à ridicularização, o pastiche cumpre a mesma função da paródia. Esta seção é dedicada exatamente aos pastiches satíricos que, nos romances oswaldiano e santanniano, desconstroem determinadas convenções literárias e livrescas. E, uma vez que o “alvo” da crítica são a própria literatura e o próprio objeto livro, sobressai-se o aspecto autorreflexivo de *Serafim Ponte Grande* e de *Confissões de Ralfo*. Da obra oswaldiana, analisarei as unidades “O Meridiano de Greenwich” e “No elemento sedativo”, que imitam os romances de capa e espada do Romantismo e as crônicas de viagem da época das grandes navegações, respectivamente. Já da obra santanniana, analisarei o episódio “Uma história imbecil”, que imita os contos de fadas. Tais pastiches satíricos permitem que o leitor entreveja, em negativo, os livros que *Serafim Ponte Grande* e *Confissões de Ralfo* não querem ser. Ademais, procurarei discutir em que medida *Serafim Ponte Grande* e *Confissões de Ralfo* são romances que, por meio de uma escrita maliciosa, satirizam o próprio romance.

“O Meridiano de Greenwich”, o “romance de capa e pistola” que compõe a sétima unidade de *Serafim Ponte Grande*, apresenta-se como um todo acabado, ainda que de pequena extensão: trata-se de uma obra composta por cinco capítulos e que possui até mesmo epígrafe e capa completa (FIG. 21). Aqui, à semelhança do que Serafim intentara fazer em seu romance, enfocam-se as investidas amorosas de um experiente conquistador – Serafim, que então é denominado Barão – sobre uma mulher fascinante – Dona Solanja. A história se passa a bordo de um transatlântico e à beira do cais de Nápoles, em um ambiente em que, retomando as palavras registradas no diário de Serafim, “havia uma vida sensual”, de modo que “o mar parecia um sátiro contente após o coito” (ANDRADE, 1992, p. 55).

As características acima destacadas apontam para o fato de que “O Meridiano de Greenwich”, ao ser inserido em *Serafim Ponte Grande*, desempenha um importante papel na realização daquilo que Sússekind (2004) identifica como desmontagem da forma-livro. A exposição da capa – com a indicação do gênero e do plano da obra (“romance de capa e pistola em 4 partes e 1 desenlace”), bem como com a vinculação desta à “Biblioteca da

certas convenções. Nesse sentido, a teórica canadense lembra que, no conjunto das pinturas de René Magritte, há as que parodiam especificamente uma pintura de outro artista – por exemplo, *Perspectiva II, A varanda de Manet* –, bem como as que parodiam “convenções, tanto da arte (a função do enquadramento) como da percepção visual” (HUTCHEON, 1989, p. 24) – por exemplo, a série *A condição humana*. (HUTCHEON, 1989, p. 25, grifo da autora). É possível afirmar que o que Hutcheon denomina *paródia de convenções* assemelha-se ao que Genette (1982) denomina *pastiche satírico*.

Juventude” (ANDRADE, 1992, p. 125) – tensiona a forma-livro no âmbito material. Já a linguagem empregada, a caracterização dos personagens, a abordagem do relacionamento amoroso e o fechamento da história são responsáveis por contestar, no âmbito textual, os modelos literários. A contestação textual inicia-se com as palavras impressas na capa: além do debochado nome da editora ou coleção “Biblioteca da Juventude”, há uma “substituição *maliciosa* de ‘espada’ por ‘pistola’” (CAMPOS, 1992, p. 18, grifo meu), substituição essa decorrente de releitura crítica dos romances românticos. A narrativa sobre o relacionamento entre o Barão Serafim e a Dona Lalá confirmará que “O Meridiano de Greenwich” realiza um pastiche satírico da tradição romanesca. Segundo afirma Campos (1992, p. 18):

Como nos romances de “capa-e-espada”, nos romances “românticos”, a efusão amorosa acaba em tragédia (no caso, porém, em tragicomédia, com uma fuzilaria “fálca” e um linchamento humorístico). Ainda como nesses romances, a intervenção de uma nova personagem “justiçadora” (que se revela uma antiga “vítima” das aventuras serafínicas, a Dorotéia do “Terremoto Doroteu”) provoca o descabelado desenlace.

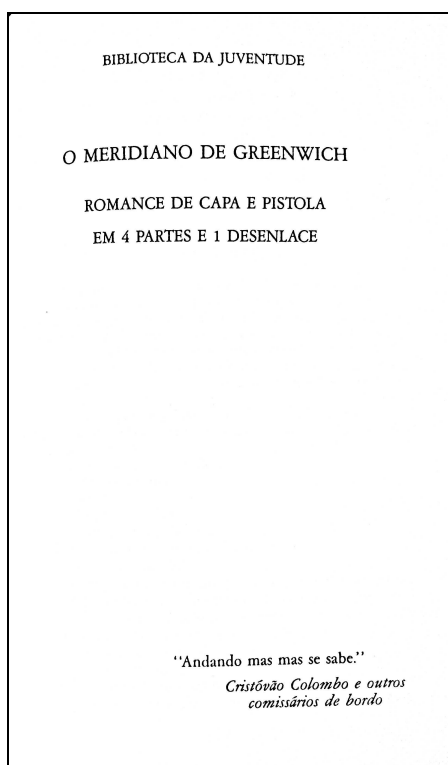


FIGURA 21 – A capa de “O Meridiano de Greenwich” em *Serafim Ponte Grande*
Fonte: ANDRADE, 1992, p. 125.

Em um primeiro nível de análise, verifica-se que “O Meridiano de Greenwich” incorpora alguns elementos característicos dos romances tradicionais, tais como: história protagonizada por um casal; abordagem de um amor intenso e idealizado; final trágico; e

estrutura narrativa linear, a qual segue a ordem cronológica dos acontecimentos. Somam-se a isso os “tratamentos cerimoniosos e afetados” (CAMPOS, 1992, p. 18) entre o senhor Barão e a madama Solanja, bem como o “espírito enfático-sentimental” (CAMPOS, 1992, p. 18) dos títulos dos capítulos (I – A viva morta!; II – A mascarada flutuante; III – A sombra retrospectiva; IV – Vendetta!! e V – Epílogo final).

Uma análise mais atenta revelará, contudo, que todos esses elementos convencionais são incorporados de modo satírico. Os personagens apresentam traços estereotipados, ao mesmo tempo que tomam atitudes que desconstroem esses traços, como evidencia a passagem em que Serafim faz um gesto incoerente com o contexto de sedução em que ele e Solanja se encontravam: “Serafim tossiu, escarrou ligeiramente, passou o pé por cima, enxugou os bigodes e prosseguiu.” (ANDRADE, 1992, p. 129). Ademais, se alguns trechos idealizam Dona Solanja – “uma mulher nova e bela, mais que bela, duma severa beleza” (ANDRADE, 1992, p. 128); “revelara-se de uma finíssima intelectualidade” (ANDRADE, 1992, p. 128) –, outros demonstram que ela tem comportamentos incompatíveis com os de uma “mocinha” convencional – “Só quero lavar as mãos e mijar!” (ANDRADE, 1992, p. 132); “Tenho medo que me dê gases!” (ANDRADE, 1992, p. 132); “[...] 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.” (ANDRADE, 1992, p. 132).

Os excertos reunidos no parágrafo anterior demonstram que a linguagem de “O Meridiano de Greenwich” também é dúbia, na medida em que combina os clichês de um estilo supostamente elevado com construções coloquiais. Juntamente com a mistura de registros, misturam-se temas elevados e corriqueiros. Além disso, o desenlace da narrativa articula a tragicidade comum às histórias sobre amores impossíveis e a comicidade de um fuzilamento e de um linchamento inesperados. Quando começava a se delinear um final feliz para Solanja e Serafim, os quais caminhavam de braços dados pelo cais de Nápoles, irrompe “uma mulher mal vestida e cheirando a alho, com uma garrucha no polegar” (ANDRADE, 1992, p. 132). A mulher é a antiga amante de Serafim, Dorotéia, que dispara “três estampidos na direção do feliz casal” (ANDRADE, 1992, p. 132). Serafim e Solanja não são atingidos, e esta acaba por atirar, com a pistola de seu acompanhante, em Dorotéia. O “Epílogo final” – expressão pleonástica que “acentua a burla” (CAMPOS, 1992, p. 18) – é constituído por uma única frase, a saber: “Dona Solanja foi linchada pelas senhoras da multidão.” (ANDRADE, 1992, p. 132).

A classificação de “O Meridiano de Greenwich” como um “romance de capa e

pistola” é corroborada pelo desenlace da narrativa, no qual Solanja utiliza a pistola de Serafim para matar Dorotéia. Mas a substituição de “espada” por “pistola” não se deve apenas a esse dado do enredo. A escolha da expressão “capa e pistola” é uma maneira de explicitar que “O Meridiano de Greenwich” constitui um pastiche satírico do “romance de capa e espada” e, assim, dessacraliza um formato literário convencional. Tal “romance de capa e pistola” pode ser entendido como um não-livro, pois se apresenta como um livro dotado inclusive de capa, ao mesmo tempo que se nega enquanto um livro. Como salienta Sússekind (2004, p. 452), por meio dos não-livros “se investigam as propriedades do livro e da experiência literária”. Isso significa que as versões livrescas em negativo não deixam de “interagir com os padrões do livro convencional” (SÜSSEKIND, 2004, p. 488). Ademais, o satírico “O Meridiano de Greenwich” pode ser entendido como uma espécie de *mise en abyme* do *Serafim Ponte Grande* como um todo, já que, como este, problematiza a prática literária. A malícia que sustenta a escrita de *Serafim Ponte Grande* é reproduzida, em pequena escala, em “O Meridiano de Greenwich”, que se constitui, portanto, como não-livro dentro do não-livro, romance dentro do romance, sátira dentro da sátira.⁹⁵

Outra unidade de *Serafim Ponte Grande* na qual a malícia da escrita serve à desconstrução de um modelo literário é “No elemento sedativo”, cuja estrutura é semelhante à das crônicas de viagem escritas por volta do século XVI. A referência, ainda que subversiva, aos relatos da era das grandes navegações europeias é bastante plausível em um romance que, segundo Antonio Candido (1977b, p. 55) em “Oswald viajante”, representa, no conjunto da produção oswaldiana, o “livro de viagens por excelência”. Tão logo se liberta do trabalho e do casamento, Serafim embarca no “Stream Ship Rompe-Nuve” (ANDRADE, 1992, p. 87) rumo ao Velho Mundo. E assim se inicia a peregrinação do protagonista por diferentes países. As aventuras no transatlântico são narradas em terceira pessoa e à maneira das crônicas de viagem dos “descobridores” da América.

Todavia, assim como o colonizado agora realiza o caminho inverso ao dos colonizadores – do Brasil à Europa –, a crônica de viagem que compõe “No elemento sedativo” ocorre também às avessas: há uma apropriação satírica do discurso dos cronistas europeus. Por um lado, reproduzem-se certos aspectos materiais e textuais das crônicas relativas aos descobrimentos, como a composição do subtítulo da unidade (“onde se narra a viagem do steam ship ROMPE-NUVE por diversos oceanos”); os subtítulos explicativos ao

⁹⁵ Aproprio-me, aqui, de uma formulação de Campos (1992, p. 12-13, grifo meu), que afirma que as alusões literárias presentes no episódio “Folhinha conjugal ou seja Serafim no front” de *Serafim Ponte Grande* “funcionam como *paródia dentro da paródia*” (nota-se que Campos emprega “paródia” de modo abrangente).

longo do texto (FIG. 22); o vocabulário erudito e especializado em questões náuticas, às vezes com a presença de palavras que já se tornaram arcaicas – “Pascoela”, “palrar”, “gran”, “mastaréu”, “estibordo” (ANDRADE, 1992, p.87-91); as construções retóricas e sintaticamente pouco convencionais – “Destorcida e airosa compatriota de Serafim, ei-la senhorita e só que se abeira da mesa central do barbaças comandante e dono do navio.” (ANDRADE, 1992, p. 90). Por outro lado, introduzem-se elementos cujo “tom picaresco” acaba por transformar “a viagem em pretexto para comédia”, conforme argumenta Kenneth Jackson (1978, p. 71) em *A prosa vanguardista na literatura brasileira*.⁹⁶ Nesse sentido, Campos (1992, p. 15, grifo do autor), ainda em “Serafim: um grande não-livro”, chama atenção para o contraste estabelecido devido à inserção de elementos associados a uma realidade mais rural e interiorana:

Embora estejamos diante de uma “relação de viagem” em transatlântico (“steamship”) cosmopolita, a nota cômica é dada desde logo pela desfiguração “caipirizante” do nome do navio, *Rompe-Nuve*, como se se tratasse de um cavalo roceiro; o mesmo se diga da epígrafe (“Mundo não tem portera”), também em dialeto “caipira”.

Soma-se a isso o fato de, em “No elemento sedativo”, serem narradas as aventuras burlescas dos tripulantes do Rompe-Nuve, as quais se contrastam com a ideia, difundida pelas crônicas que foram produzidas em torno do século XVI, de que os navegantes europeus eram nobres em suas ações e motivações. O Rompe-Nuve torna-se palco, por exemplo, de debates sobre a virgindade de Mariquinhas; de uma festa extravagante por ocasião da passagem pela linha do Equador; de um inusitado tratamento medicinal conferido à berruga que nasceu na cabeça de Pinto Calçudo, quem, aliás, dirige-se ao Padre Narciso a fim de confessar que era o responsável pela mudança da rota do navio: “Fui eu, fui eu meu Pai, que virei o Rompe-Nuve para as fornalhas do árido continente. Minhas clavículas e bíceps careciam de remar. Passei um pau comprido pelo óculo do camarote...” (ANDRADE, 1992, p. 93). Vale lembrar também que é estabelecida uma relação direta com os navegantes europeus no momento em que “o vigilante vigia descobre uma trave de enxofre no mar das descobertas” (ANDRADE, 1992, p. 91). Diante da euforia que a notícia gerou nos tripulantes,

[...] o dono do navio tomando de um altifalante, explica que devido a uma pane na bússola e a insidiosa atuação do vento boroeste, estão à vista de um continente ignorado nas cartas e talvez longe dos roteiros habitados (ANDRADE, 1992, p. 91).

⁹⁶ Em *Serafim Ponte Grande*, assim como em *Confissões de Ralfo*, o pastiche, por ser satírico, promove o riso e a ridicularização. Mas convém lembrar que, conforme Genette (1982), há o pastiche que cumpre a função não satírica.

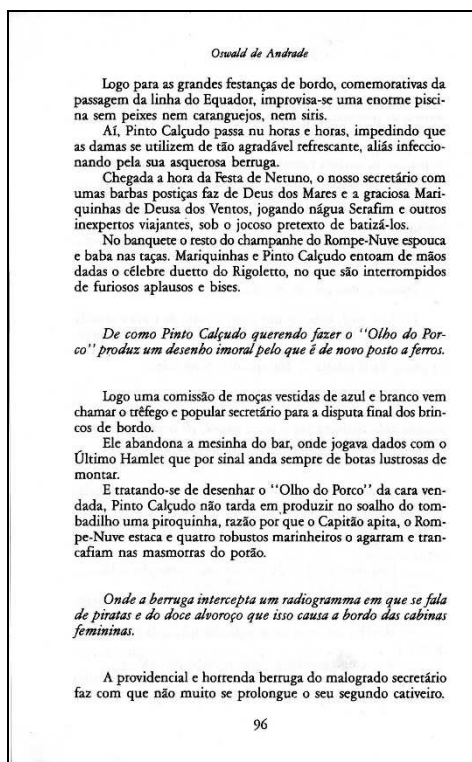


FIGURA 22 – Subtítulos explicativos em “No elemento sedativo” em *Serafim Ponte Grande*
 Fonte: ANDRADE, 1992, p. 96.

À medida que são rechaçados a seriedade e os objetivos das grandes navegações, são rechaçadas as convenções literárias que regiam as crônicas de viagem. Nesse processo de desconstrução, atua também a incorporação de gêneros textuais, posto que a presença do dicionário de nomes de autoria de Pinto Calçudo (FIG. 11) e de um poema de autoria de Serafim (“Poesia de bordo”) coloca em questão o formato prototípico do gênero crônica de viagem. “No elemento sedativo” surge, pois, como um prenúncio da liberdade representada pela viagem a bordo do navio *El Durasno*, na última unidade de *Serafim Ponte Grande*, intitulada os “Antropófagos” – uma liberdade que se manifesta não apenas nas atitudes dos personagens como também na concepção de literatura, de livro e de obra, conforme demonstrarei na próxima seção. Ainda em relação à dimensão autocrítica de “No elemento sedativo”, é preciso considerar a cena na qual Pinto Calçudo é banido do romance por Serafim.

Na noite estrepitosa Serafim passeia para cá e para lá. Chegam-lhe os ruídos da farrá de despedida em que a voz nasal de Pinto Calçudo tudo domina, produzindo balbúrdia e riso.

Vendo-o levantar-se tragando um cigarrinho e se dirigir ao W. C. o nosso herói intercepta-lhe a marcha e passa-se entre ambos o seguinte diálogo:

– Venha cá...

– Agora não posso. Estou com famílias.

Mas Serafim insiste; dirige-se atrás dele até o reservado dos homens e grita-lhe:

– Diga-me uma coisa. 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 para fora do romance (ANDRADE, 1992, p. 98-99).

De acordo com Campos (1992, p. 16), trata-se de uma cena em que “chega ao auge o ‘desvendamento’ do processo romanesco”, gerando o “efeito de quebra da ilusão e de autonomização das personagens, que rompem a moldura ficcional e parecem se projetar para fora do espaço romanesco”. Serafim expulsa Pinto Calçudo por se sentir ameaçado por este. O secretário Pinto Calçudo, além de ter alcançado um destaque nas aventuras a bordo do Rompe-Nuve, passou a ter uma atitude arrogante e negligente com seu chefe. Por meio do banimento do concorrente, Serafim procura preservar-se como o protagonista da história, o que aponta, novamente por um procedimento às avessas, para a tendência de as narrativas concentrarem-se em uma só figura, elegerem um só herói. Porém, a expulsão de Pinto Calçudo acaba por não ser definitiva, uma vez que, ao final de *Serafim Ponte Grande*, esse personagem reaparece com força de protagonista e conduz o *El Durasno*, ocupando o lugar antes destinado a Serafim, que na ocasião já se encontrava morto.

Portanto, em “No elemento sedativo”, assim como em “O Meridiano de Greenwich”, o pastiche satírico articula-se com a reflexão metalinguística, reflexão essa que, em última instância, visa a desconstruir modelos literários e práticas livrescas a eles vinculadas. A análise de ambas as unidades evidencia que *Serafim Ponte Grande* é, de fato, “um grande não-livro de fragmentos de livro” (CAMPOS, 1992, p. 10, grifo meu). Entre tais fragmentos, encontram-se o romance de capa e pistola e a crônica de viagem, por meio dos quais o próprio estatuto de *Serafim Ponte Grande* enquanto um livro romanesco é questionado, seja textual, seja materialmente.⁹⁷ Em “A metamorfose dos textos em *Serafim Ponte Grande*”, Jackson (1984) salienta justamente o papel desempenhado pela verve satírica na configuração do não-livro oswaldiano. Segundo o crítico, em *Serafim Ponte Grande* disfarça-se “a identidade do livro na constante paródia⁹⁸ mutante de diversos estilos literários” (JACKSON, 1984, p. 9). Trata-se, pois, de “um livro que conquista a sua negatividade através de uma série de modelos paradigmáticos, alterados pela operação paródica e pela antropofagia textual” (JACKSON, 1984, p. 9). Em vez da certeza, há o questionamento radical do “ser livro”, a sátira de si mesmo enquanto “livro”; em vez da afirmação, há a força da

⁹⁷ Há, conforme detalhado no Quadro 1, uma série de outros gêneros textuais incorporados em *Serafim Ponte Grande*. Mas o enfoque desta seção da tese recaiu especificamente em unidades de *Serafim Ponte Grande* as quais, sendo inteiramente estruturadas como pastiche satírico de determinado gênero, impõem-se como se fossem livros autônomos. Aqui também poderia ter sido incluída a unidade “Folhinha conjugal ou seja Serafim no front”, discutida na seção precedente.

⁹⁸ Conforme Genette (1982), trata-se de um pastiche satírico, e não de uma paródia em sentido estrito.

negatividade. Parece, pois, bastante coerente o fato de Oswald, ao entregar um exemplar de *Serafim Ponte Grande* a Haroldo de Campos, ter riscado na capa a indicação “romance” e acrescentado “invenção” (CAMPOS, 1992).

Uma rasura semelhante poderia ser realizada em *Confissões de Ralfo*, obra que também tem mais de “invenção” do que de “romance” no sentido tradicional. Conforme discutido na seção anterior, Ralfo escreve com malícia e compõe um livro desarmônico, o que o impede de ser aceito como escritor pela Comissão Internacional de Literatura. O julgamento feito pela Comissão é abordado da seguinte maneira por Hilbert (1990, p. 53):

Desde a fragmentação folhetinesca, o descompromisso formal, a bufonaria do herói, a verossimilhança que recupera o comprometimento literário com uma verdade apenas textual, o espírito carnavalesco, tudo é prova de crime contra a arte literária na visão dos juízes.

Pode-se dizer que tal Comissão entende *Confissões de Ralfo* como um não-livro, mas, em vez de valorizar a força crítica dessa negatividade, resolve condenar ao lixo a obra que teria caluniado a Literatura, uma Literatura que, na cena do julgamento, inclusive aparece personificada:

O PROMOTOR: – Mas num ponto sejamos justos: o autor-personagem sempre se manteve fiel ao propósito de divertir-se às custas de todos, extremando ao ridículo situações, personagens e até a si mesmo, além, é claro, daquela senhora a quem juramos dedicar nossas vidas: *Madame la Littérature*.

Nesse momento, sob o soar de trombetas, uma dama vestida de negro-luto, com às pernas à mostra sob a saia curta e meias de renda, além de seios volumosos saltando fora do decote, foi introduzida no auditório, ao som dos assobios excitados da galera. E, afastando seu véu, *Madame la Littérature* descobriu um rosto exageradamente pintado e um pouco envelhecido, onde rolaram duas lágrimas, enxugadas teatralmente com um lenço que lhe estendeu o Promotor (SANT'ANNA, 1975, p. 225, grifo do autor).

De fato, *Confissões de Ralfo* realiza pastiches satíricos de procedimentos literários convencionais e ataca o estereótipo da *Madame la Littérature* apresentado no trecho acima.⁹⁹ Assim, tal obra constitui, para retomar a formulação de Campos (1992, p. 10) a propósito de *Serafim Ponte Grande*, “um grande não-livro”. Entretanto, a negação do livro, em vez de ser abominada, é aqui valorizada, posto que é compreendida como possibilidade de reinvenção textual e material desse objeto. No âmbito da problematização que ocorre textualmente, destaca-se o episódio “Uma estória imbecil”, que condensa, em poucas páginas, alguns dos

⁹⁹ Hilbert (1990, p. 53) tece o seguinte comentário sobre *Madame la Littérature*: “[...] a literatura ganha a denominação de ‘Madame’. A determinação, que em nossa língua já possui o duplo sentido de ‘senhora’, mulher não muito jovem, e ‘meretriz’, faz de ‘la Littérature’ ‘uma velha puta experiente e cheia de truques’, e clichês dos clichês, uma prostituta francesa. Vale lembrar que as Academias Literárias chegaram-nos via França. Teatralmente vestida de negro-luto a dama antagoniza Ralfo e seu romance, algo nela morre com a existência de ambos.”

O livro aí está, sem dúvida, não só a sua realidade de papel e de impressão, mas também a sua natureza de livro, esse tecido de significações estáveis, essa afirmação que ele deve a uma linguagem preestabelecida, esse cercado, também, que forma em redor dele a comunidade de todos os leitores, entre os quais, eu que não o li, já me encontro, e esse cercado é ainda o de todos os livros que, como anjos de asas entrelaçadas, velam estreitamente sobre esse volume desconhecido, pois um único livro em perigo ocasiona uma perigosa brecha na biblioteca universal.

principais aspectos que são alvo da escrita paródica de Ralfo, tornando-se, pois, uma espécie de duplo de *Confissões de Ralfo* como um todo.¹⁰⁰ Antes de me deter sobre o episódio em questão, é importante explicar o contexto em que ele se insere.

“Uma estória imbecil” faz parte do “Livro VII: Suicídios, personagens”, cuja ênfase recai sobre o período em que Ralfo, depois de fugir do Laboratório Existencial Dr. Silvana na Espanha, chega à França. Conforme narrado no episódio “Alice”, o protagonista, logo no início de sua nova fase, encontra uma menina chamada Alice e os dois vivem um tempo em uma aldeia de beduínos. A maneira como Alice, personagem que vem de outro livro, veio a adentrar o de Ralfo é explicada por meio de elementos que remetem ao mundo da fantasia:

Há muitos anos atrás, existiu dentro de um livro uma garota inocente e um pouquinho cruel, chamada Alice. Essa garota, adormecendo sob as árvores de um bosque, costumava ter sonhos que a transportavam a um país maravilhoso, repleto de coisas e seres fantásticos. Não havendo, assim, barreiras de espaço para essa menina e seus sonhos, nada mais natural que também não existissem barreiras de tempo. E foi certamente por causa de um desses sonhos que Alice veio surgir ali, dezenas de anos depois, à beira da estrada e exatamente à passagem de um outro personagem, chamado Ralfo, autor e intérprete de certas fantasiosas *Confissões* (SANT’ANNA, 1975, p. 166, grifo do autor).

Para acentuar ainda mais o tom de fantasia, é narrado que Alice, no percurso entre seu livro de origem – identificável como *Alice no país das maravilhas*, de Lewis Carroll – e o de Ralfo, adquiriu características da personagem Lolita – do romance homônimo de Vladimir Nabokov:

Entretanto, no intervalo entre os dois livros, houve um outro (um pouco escandaloso, é certo) em que habitava também uma linda garota, com o nome de Lolita [...].
E o fato mais provável é que Alice, em sua viagem de um tempo para outro, tenha recebido influências de Lolita, transformando-se, deste modo, naquela pequena tentação que estava à beira do caminho (SANT’ANNA, 1975, p. 166).

O modo como Alice é apresentada não deixa, pois, de sugerir um inovador trânsito entre personagens, que transpõem as fronteiras de seus livros de origem para alcançar outros territórios e, nesse percurso, passam por um processo de transformação. Em certa medida, a própria concepção do livro é transformada, uma vez que, por meio da viagem e da mescla de personagens, questiona-se a ideia de que o livro é um todo finito e acabado. Assim, por meio do livro composto por Ralfo, os de Carroll e de Nabokov entram em diálogo e são ressignificados.¹⁰¹

¹⁰⁰ Diferentemente de *Serafim Ponte Grande*, não há em *Confissões de Ralfo* uma unidade inteiramente estruturada como um livro de determinado gênero textual. Portanto, vou enfatizar um episódio específico.

¹⁰¹ Foge aos meus objetivos investigar se *Confissões de Ralfo* dialoga com as obras *Alice no país das maravilhas*

Nas páginas de *Confissões de Ralfo*, Alice apresenta-se como uma figura paradoxal: ingênua e infantil, como a personagem de Carroll; sensual e sagaz, como a personagem de Nabokov. A dubiedade de Alice revela-se, por exemplo, à noite, na hora de dormir. Nessa ocasião, Ralfo sente-se fortemente atraído pelo corpo de Alice, quem, entretanto, a princípio, cumpre rituais infantis – por exemplo, fazer uma oração e dar um beijo de boa noite na testa de Ralfo – que impedem o protagonista de levar a cabo seus desejos sexuais. Certa vez, o anticlímax é gerado quando Alice pede a Ralfo para lhe contar uma estória:

– Conte-me uma estória, Ralfo!
Ela falando aquilo, sentada no meu colo, como se dissesse:
“Conte-me uma estória, papaizinho”.
Mas se Alice quer uma estória, Ralfo conta uma estória. De sua autoria e inventada ali mesmo na hora. E como sempre um pouco autobiográfica (SANT’ANNA, 1975, p. 170-171).

Termina dessa maneira o episódio intitulado “Alice”. Na página seguinte, o leitor encontra, sob o título “Uma estória imbecil”, a estória inventada por Ralfo. Posto que a tal narrativa compõe um episódio bem delimitado e é inclusive diferenciada do restante do capítulo por ser grafada em itálico (FIG. 23), ela parece introduzir-se em *Confissões de Ralfo* à maneira de um *objet trouvé*, como se ali fosse exposto um livro de contos de fadas. O próprio contexto em que aparece a estória já indica a vinculação com os contos de fadas, os quais costumam ser narrados por um adulto a uma criança na hora em que esta vai dormir. Ademais, o emprego do termo “estória”, em vez de “história”, aponta o universo ficcional. A leitura da “estória imbecil” confirmará que de fato há ali elementos típicos dos contos de fadas, a saber: emprego da expressão “era uma vez”; ambientação em um “Palácio” situado em um “reino encantado” (SANT’ANNA, 1975, p. 172-173); presença de personagens caracterizados como princesa, cavaleiro e mensageiro; intriga amorosa organizada cronologicamente.

Por outro lado, as atitudes da “Princezinha Alice” e do “Cavaleiro Ralfo” (SANT’ANNA, 1975, p. 172) não condizem com o esperado em um conto de fadas. Alice, sabendo que Ralfo se interessava por ela, ignora-o e destina-lhe tarefas arriscadas. Sofrendo devido ao amor não correspondido, Ralfo decide se matar, mas não sem antes enviar uma carta vingativa à sua amada, a fim de que esta se sentisse culpada pelo suicídio. Em seguida, Ralfo, percebendo que “aquela história toda era muito imbecil” (SANT’ANNA, 1975, p. 172), tenta alcançar o mensageiro e impedir que a carta chegue até Alice, mas não consegue fazê-lo.

Ele então acaba decidindo levar a cabo seu plano de tomar a “mortal poção” (SANT’ANNA, 1975, p. 172) para evitar ser visto como ridículo por Alice. A princesa sente-se lisonjeada pelo fato de Ralfo ter se suicidado por causa dela e, revelando um gosto pelo macabro, mantém sempre à mostra a caveira de seu falecido pretendente:

E esta princesa muito má cometia a aberração de conservar a caveira sobre a mesinha de sua alcova, mesmo quando fazia amor com os mais intrépidos e formosos cavaleiros, além de aristocratas dos reinos vizinhos, pretendentes de sua perfumada mão (SANT’ANNA, 1975, p. 173).

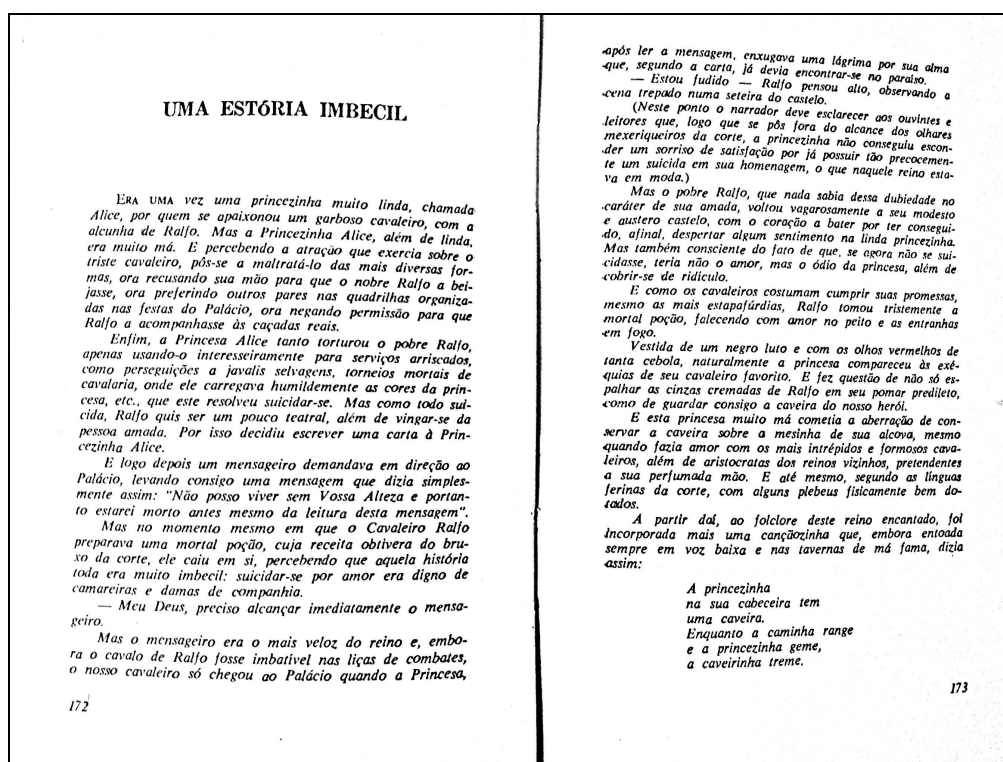


FIGURA 23 – O episódio “Uma estória imbecil” em *Confissões de Ralfo*
Fonte: SANT’ANNA, 1975, p. 172-173.

Portanto, a caracterização do par amoroso contraria a imagem tradicional da princesa e do cavaleiro, de modo que ocorre um pastiche satírico dos contos de fadas a fim de que eles sejam mostrados como “imbecis”. Além disso, vale destacar que a estória não se encerra com o convencional “e viveram felizes para sempre”, o que corrobora argumento de que a retomada da estrutura dos contos de fadas ocorre criticamente, ou seja, questiona aspectos narrativos já cristalizados. Acrescente-se, ainda, que é desfeita a associação dos contos de fadas a situações comunicativas marcadas por um convívio familiar sereno e respeitoso, já que Ralfo sente-se sexualmente atraído pela pequena Alice, com quem vem a transar tão logo termina a narração da estória, conforme explicitado no episódio seguinte, que se intitula “Alice (final)”: “Sim, Alice era mesmo uma criança gentil. Pois quando terminei a estória, ela bateu palmas e cobriu-me de beijos. E como um beijo outro puxa, naquela mesma

noite eu tive Alice (ou Lolita), que não era a virgem antes pensada [...].” (SANT’ANNA, 1975, p. 174).

Nesse sentido, pode-se estabelecer um paralelo entre o deboche dos contos de fadas realizado em “Uma estória imbecil” e o deboche da literatura e do próprio objeto livro realizado em *Confissões de Ralfo* como um todo. Ao compor essa pequena estória, Ralfo coloca em prática a verve satírica que lhe é característica e apresenta, numa espécie de espelho invertido, como o livro que compõe não deve ser: suas *confissões* negam a ideia de que o livro de literatura, sobretudo o que abriga o gênero romance, precisa possuir enredo amoroso, organização cronológica, personagens tipo e desenlace feliz. Ademais, uma vez que, por meio da contação da “estória imbecil”, Ralfo consegue finalmente fazer com que a Alice se torne sua amante, fica evidente o quanto ele usa a literatura para fins moralmente não nobres – uma postura que, conforme abordado acima, o protagonista não esconde da Comissão Internacional de Literatura. Assim, “Uma estória imbecil”, além de fazer alusão à vida amorosa de Ralfo – especificamente no que diz respeito ao envolvimento com a dúbia Alice/Lolita –, traz à tona questões caras às suas escolhas enquanto escritor.

As unidades “O Meridiano de Greenwich” e “No elemento sedativo”, de *Serafim Ponte Grande*, e o episódio “Uma estória imbecil”, de *Confissões de Ralfo*, foram aqui enfocados por serem emblemáticos da articulação entre autorreflexibilidade e pastiche satírico na configuração dos não-livros oswaldiano e santanniano. É interessante observar que tanto o romance de capa e espada e a crônica de viagem, quanto o conto de fadas são exemplos de gêneros que respeitam a organização narrativa em início, meio e fim, segundo uma lógica temporal sucessiva que se adéqua à geometria do livro. Se considerada essa característica, pode-se inferir que o pastiche satírico de tais gêneros textuais proporciona, em última instância, uma problematização da associação do livro à linearidade.

Mas não se deve negligenciar que a retomada crítica de padrões literários e livrescos está disseminada em ambas as obras, ao longo das quais se acumulam, conforme apresentado no primeiro capítulo desta tese, uma série de gêneros textuais. Cada um dos gêneros inseridos em *Serafim Ponte Grande* e em *Confissões de Ralfo* assume uma postura satírica, desestabilizando “de dentro”, ou seja, por meio do movimento textual, convenções caras ao livro de literatura. Ademais, tomados como um conjunto, esses gêneros textuais problematizam a fisicalidade do livro, uma vez que tornam tal objeto visualmente heterogêneo. Portanto, graças ao efeito de multiplicidade gerado pela presença de poemas, diários, cartas, peças teatrais e tantos outros gêneros, percebe-se também o movimento

material de negação do livro.¹⁰²

Escrever com malícia. Ser um livro que debocha de si mesmo. Tornar-se um não-livro. Assim podem ser sintetizadas as principais finalidades de *Serafim Ponte Grande* e de *Confissões de Ralfo*, obras cuja “inspiração inteira terá nascido de uma situação crítica” (BUTOR, 1974, p. 194). Em “Crítica e invenção”, Michel Butor (1974, p. 194) argumenta que a literatura realiza uma crítica da própria literatura, à medida que o escritor, sensível às brechas deixadas pelos escritores que o precederam, assume um trabalho de reescritura e estabelece novos modelos, os quais “denunciarão, no conjunto romanesco ao qual eles se oporão necessariamente, apesar de toda a sua prudência e de toda a sua esperteza, aquilo que nele havia de mentiroso”. Devido à situação crítica, “a fórmula do romance atual é pois simplesmente uma forma de paródia” (BUTOR, 1974, p. 193). Por meio da função satírica/paródica, desconstroem-se práticas literárias, desconstruindo essa que, em *Serafim Ponte Grande* e em *Confissões de Ralfo*, atinge material e textualmente a cultura livresca, como demonstrei acima. Em relação a tal aspecto, é importante destacar que o gesto de produzir um romance satírico, além de ser explicitamente abordado por Serafim em seu diário pessoal e por Ralfo ao longo de suas *confissões*, encontra um reflexo em “O Meridiano de Greenwich” e em “No elemento sedativo”, de *Serafim Ponte Grande*, e em “Uma estória imbecil”, de *Confissões de Ralfo*. Portanto, “no interior da obra se instaura não *uma* obra de arte imaginária, mas todo um sistema de refrações” (BUTOR, 1974, p. 201, grifo do autor).

2.3.3 Leituras

Em seu estudo sobre *Serafim Ponte Grande*, Campos (1992, p. 9-10) define Oswald como um “*bricoleur*” que “fez um livro de resíduos de livros” e empregou “uma ‘técnica de citações’ estrutural”. Nesse comentário, o crítico põe em relevo o plano de produção da obra, a fim de explicitar que a bricolagem oswaldiana resultou em uma narrativa fragmentada. Apesar de focar a estrutura composicional de *Serafim Ponte Grande* e de não aprofundar o debate sobre o plano da recepção, Campos (1992, p. 5, grifo meu) aponta para o fato de que, aliada com a elaboração do não-livro, está a reconfiguração da concepção de

¹⁰² A negação do objeto livro pode ser compreendida como uma característica típica dos romances moderno e pós-moderno. Tal aspecto será discutido no terceiro capítulo desta tese.

leitura: “O romance-invenção *Serafim Ponte Grande* [...] é uma dessas obras que põem em xeque a ideia tradicional de gênero e obra literária, para nos propor um *novo conceito de livro e de leitura*.”

Entretanto, o novo conceito de leitura não é detalhado por Campos (1992, p. 7), que se limita a sugerir que os fragmentos “se deveriam articular no espírito do leitor”, argumento que está em conformidade com o que Prudente de Moraes Neto e Sérgio Buarque de Holanda (1925, p. 219) haviam escrito a propósito de *Memórias sentimentais de João Miramar*: “A construção faz-se no espírito do leitor. Oswald fornece as peças soltas. Só podem se combinar de certa maneira. É só juntar e pronto.” Cumpre, pois, especificar o que significam, no âmbito de um não-livro, o “combinar” e o “juntar”. Por um lado, tais gestos podem ser usados para se caracterizar uma concepção tradicional de leitura – uma leitura que, sedenta de um percurso uno, linear e totalizante, acabaria por amenizar a dispersão dos fragmentos; sob tal perspectiva, o ato de ler estaria subordinado aos ideais que regem a geometria do objeto livro e, no limite, conformaria um espaço da obra absoluto. Por outro lado, a combinação e a junção podem estar a serviço de uma leitura que subverte a rigorosa geometria do objeto livro, instaura trajetos nômades, alisa o espaço da obra. Sem dúvida, esta segunda interpretação do “combinar” e do “juntar” é a que mais condiz com o aspecto autocrítico do não-livro. Assim, infere-se que, ao articular o não-livro com a proposição de uma nova concepção de leitura, Campos alude ao leitor que se perde entre os estilhaços da narrativa e se desprende dos nexos lógico-causais.¹⁰³

Dando prosseguimento à abordagem de *Serafim Ponte Grande* e de *Confissões de Ralfo* à luz do conceito de não-livro, a presente seção retoma o debate sobre a fragmentação da narrativa. O enfoque recairá sobre questões relativas ao plano da recepção, com o intuito de demonstrar que a fragmentação, longe de depender única e exclusivamente da estrutura textual, é também um efeito de leitura. Ademais, procurarei explicitar que os não-livros oswaldiano e santanniano, ao assumirem uma postura autorreflexiva, suscitam um debate sobre o papel do leitor no processo de conformação do espaço da obra.

¹⁰³ Vilnet (2006, p. 192) também articula a fragmentação de *Serafim Ponte Grande* com a proposição de uma leitura mais livre: “La profusion des genres, l’absence de linéarité du récit accentuée par de brusques ruptures offre paradoxalement une certaine liberté de lecture associée au rêve et à l’inconscient. Le roman [*Serafim Ponte Grande*] désormais se feuillette, tel un livre d’images ou se regarde comme un film. En ce sens, le montage cinématographique dont Oswald de Andrade s’inspire contribue amplement à cet effet de liberté de lecture induite dans les œuvres d’avant-garde et préconisée par les écrivains.” [“A profusão de gêneros, a ausência de linearidade da narrativa, ausência essa acentuada por bruscas rupturas, promove paradoxalmente uma certa liberdade de leitura associada ao sonho e ao inconsciente. O romance doravante é folheado como um livro de imagens ou é olhado como um filme. Nesse sentido, a montagem cinematográfica da qual Oswald de Andrade se inspira contribui enormemente para esse efeito de liberdade de leitura estabelecida nas obras de vanguarda e preconizada pelos escritores.” (Tradução minha)]

Um autor que contribuiu enormemente para a análise por mim proposta é Roland Barthes. Em “Primeira prova: a escolha, a dúvida”, constante em *A preparação do romance*, Barthes (2005), ao refletir sobre a constituição de obras literárias, aborda o plano da recepção e defende que é a leitura que definirá o destino de tais obras. O teórico francês expõe alguns dos valores atribuídos ao livro, bem como procura sinalizar maneiras de se expandirem os limites que convencionalmente circunscrevem esse objeto. Após apresentar as funções míticas que a sociedade atribui ao livro – Livro-Origem, Livro-Guia e Livro-Chave –, Barthes estabelece, a partir de Mallarmé, uma distinção entre duas formas de apresentação do Volume, ou seja, da Obra: o Livro e o Álbum.¹⁰⁴ Trata-se de formas paradigmáticas diante das quais o escritor deve realizar uma escolha:

É entre certas Formas que precisarei escolher a obra que desejo fazer. Entretanto, para além do conteúdo, que não levamos em conta, algo diferente da Forma está empenhado, ou melhor, algo que é da ordem da ideologia volta em espiral, no lugar do conteúdo mas em outro nível: a *responsabilidade* da forma; cada forma, *Livro* ou *Álbum*, tem suas implicações, e são essas implicações que devemos, definitivamente, escolher [...] (BARTHES, 2005, p. 129, grifo do autor).

O Livro, sendo “arquitetônico e premeditado”, tende à continuidade, implica uma filosofia monista e representa um universo estruturado, uno e hierarquizado; já o Álbum, sendo uma “coletânea de inspirações casuais” (MALLARMÉ, 1979¹⁰⁵ *apud* BARTHES, 2005, p. 116), tende à descontinuidade, implica uma filosofia pluralista e representa um universo disperso, não uno e não hierarquizado. O Álbum apresenta-se, portanto, como um *patchwork*,¹⁰⁶ um amontoado, uma costura, uma montagem de notas e de pensamentos (des)organizados segundo o acaso:

Ausência de estrutura: conjunto factício de elementos cuja ordem, a presença ou a ausência são arbitrárias → Uma *folha de álbum* se desloca ou se acrescenta segundo o acaso; procedimento absolutamente contrário ao do Livro [...] (BARTHES, 2005, p. 123, grifo do autor).

Segundo a caracterização feita por Barthes, o Álbum é uma forma que foge à continuidade do Livro. Quanto a tal aspecto, vale mencionar que o livro no formato do códice apresenta, de acordo com Melot (2012), uma dupla natureza espacial-temporal: a página é da ordem do espaço e condena o leitor à topografia; enquanto a linha é da ordem do tempo e condena o leitor à cronologia. Dessa maneira, no objeto livro combinam-se a continuidade da linha e a descontinuidade da página. Todavia, Melot esclarece que, em determinadas ocasiões,

¹⁰⁴ Mantenho as iniciais maiúsculas, utilizadas por Barthes (2005).

¹⁰⁵ MALLARMÉ, Stéphane. *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1979.

¹⁰⁶ Lembro que o termo *patchwork*, empregado por Barthes (2005), aparece também na caracterização do espaço liso feita por Deleuze e Guattari (2012).

sobressai-se o vetor temporal-contínuo ou o espacial-descontínuo.¹⁰⁷ É possível inferir que o vetor espacial-descontínuo predomina no Álbum barthesiano, no qual os fragmentos textuais são reunidos aleatoriamente, de modo a constituir uma constelação, um mosaico. O Álbum prioriza não a linha, mas a página, que, conforme salienta Barthes na citação acima, pode ser deslocada ou acrescentada ao acaso.

Na classificação barthesiana, *Serafim Ponte Grande* e *Confissões de Ralfo* seriam Livros ou Álbuns? O primeiro capítulo desta tese evidenciou que a linguagem elíptica, a composição em quadros e a incorporação de gêneros textuais são estratégias que fragmentam ambos os romances. E essa fragmentação pode levar a crer que *Serafim Ponte Grande* e *Confissões de Ralfo* foram elaborados aleatoriamente, respeitando apenas as leis do acaso. Lembro que *Confissões de Ralfo* conta inclusive com um “Roteiro” que adverte que a obra em questão é fragmentada. Ademais, a obra de Ralfo, quando submetida à Comissão Internacional de Literatura, é classificada como um “romance desestrutural” (SANT’ANNA, 1975, p. 222, grifo do autor). Para a Comissão, cujo conservadorismo é satirizado, as *confissões* organizam-se pela “sutil combinação das partes entre si”, assim demonstram “o mais completo desprezo pelas regras estruturais do romance”, segundo as quais Ralfo não deveria acumular suas aventuras “com uma impossível e inadequada relação de causa e efeito” (SANT’ANNA, 1975, p. 222). Conforme o Promotor, a obra, constituída por capítulos que são “aberrações” (SANT’ANNA, 1975, p. 222), deveria ser lançada no lixo. Provavelmente, *Serafim Ponte Grande*, se fosse submetido a tal Comissão, não receberia uma avaliação distinta.

De acordo com as expectativas que o objeto livro costumeiramente desperta, *Serafim Ponte Grande* e *Confissões de Ralfo*, de fato, são “desestruturais”, uma vez que não há uma relação lógica explícita entre os partes que compõem a narrativa. No entanto, não se deve negligenciar que a história de Serafim e, sobretudo, a de Ralfo seguem certa cronologia. Como adverte Barthes (2005, p. 125), “os ‘Fragmentos’ não estão, necessariamente, do lado do Álbum”. Em *Serafim Ponte Grande*, há, conforme demonstrei no primeiro capítulo desta tese, consideráveis rupturas cronológicas, mas, por outro lado, é possível identificar uma linha diacrônica que ordena os fatos desde a infância até o falecimento do protagonista. Semelhantemente, em *Confissões de Ralfo*, apesar de haver lapsos espaço-temporais entre os nove livrinhos, percebe-se que a obra foi arquitetada de modo a preservar a ordem

¹⁰⁷ Segundo Melot (2012, p. 141), o calendário e a agenda são exemplos de formas livrescas organizadas no tempo; já o álbum ocupa uma posição oposta, pois “privilegia o visual em detrimento da linguagem, sacrificando a linha em proveito da página”. Nessa segunda categoria, Melot inclui tanto os álbuns quanto as antologias de poemas manuscritos, de assinaturas e de desenhos.

cronológica dos acontecimentos. Assim, o relacionamento entre as partes de *Confissões de Ralfo* não é tão “tênu” nem “suspeito”, como afirma o “Roteiro” do romance, nem tão “desestrutural”, como sentenciam os juízes do tribunal literário.

Portanto, em *Serafim Ponte Grande* e em *Confissões de Ralfo*, ainda que a fragmentação perturbe a continuidade temporal, houve alguma organização prévia, o que significa que, na classificação barthesiana, talvez as obras em questão sejam antes Livros do que Álbuns. Ademais, a própria geometria do livro parece impor um obstáculo à conformação de um verdadeiro Álbum, uma vez que as folhas dobradas e encadernadas já remetem à presença de uma estrutura premeditada e opõem-se ao aleatório. Cumpre, então, questionar: será que o impulso libertador que caracteriza o Álbum barthesiano pode se concretizar no convencional códice? O Álbum de fato consegue desobedecer à geometria do livro? Em que medida tal geometria seria um empecilho para a composição do Álbum? Como promover a descontinuidade em um objeto que visa, majoritariamente, à continuidade?

O próprio Barthes, ao referir-se ao plano da recepção, sugere um caminho para contornar esses impasses: a dialética Livro/Álbum deve ser pensada não no âmbito do escritor e da produção, mas no âmbito do devir das obras. Assim, mesmo que o escritor realize previamente uma escolha entre as formas Álbum e Livro, no final prevalece o percurso de leitura escolhido pelo receptor. De acordo com Barthes, esse percurso é errático; logo, se a ruína é o futuro do monumento, o Álbum é o futuro do Livro. Ainda que uma obra tenha sido planejada e estruturada como um Livro, este se tornará Álbum durante o ato de leitura:

O Livro, de fato, está fadado a tornar-se destroços, ruínas erráticas [...]. [...] O que resta do Livro é a *citação* (no sentido muito geral): o fragmento, o relevo que é *transportado* alhures. [...] O que vive em nós, do Livro, é o Álbum [...]. Uma espécie de pulsão nos leva a despedaçar o Livro, a fazer, dele, uma renda (BARTHES, 2005, p. 133-134, grifo do autor).

Quando o leitor abre um códice, há um percurso predeterminado pela dobra. Entretanto, compreende-se, a partir do raciocínio de Barthes, que o receptor pode subverter esse percurso e propor outros, o que implica desobedecer à geometria do objeto e transformar o Livro em Álbum. A leitura que desfaz a continuidade da linha também é abordada por Gérard Genette (1969), que, em “La littérature et l’espace”, defende que ler é sempre reler, é percorrer um livro em todas suas direções. Sob tal perspectiva,

[...] l’espace du livre, comme celui de la page, n’est pas soumis passivement au temps de la lecture successive, mais qu’en tant qu’il s’y révèle et s’y accomplit pleinement, il ne cesse de l’infléchir et de le retourner, et donc en un sens de l’abolir (GENETTE, 1969, p. 46).¹⁰⁸

¹⁰⁸ “[...] o espaço do livro, como o da página, não se submete passivamente ao tempo da leitura sucessiva, e sim, na medida em que se revela e se realiza plenamente nesse tempo, não cessa de dobrá-lo e de virá-lo ao avesso,

Já com base em *O trabalho da citação*, de Antoine Compagnon (2007), endossa-se o argumento, defendido por Barthes no trecho acima mencionado, de que a leitura transversal e não unidirecional se baseia no princípio da citação. Segundo Compagnon, a citação transpõe para o domínio textual os gestos de recortar e colar – os quais acarretam, respectivamente, uma extirpação e um enxerto – e estaria na base não somente da escrita mas também da leitura. No plano específico da leitura, o qual aqui me interessa em particular, o receptor, por meio da citação, engendra uma combinação dos fragmentos textuais, os quais passam a estabelecer entre si imprevistas relações. Retornando a Barthes (2013), agora em *O prazer do texto*, pode-se dizer que, à medida que procede a múltiplos recortes e colagens, o leitor constrói para si um jogo de significação, desfaz esse jogo, tenta mais uma vez... encontra-se, enfim, à deriva. E é na situação de deriva que experiêcia o prazer do texto:

O prazer do texto não é forçosamente do tipo triunfante, heroico, musculoso. Não tem necessidade de se arquear. Meu prazer pode muito bem assumir a forma de uma deriva. A deriva advém toda vez que *eu não respeito o todo* e que, à força de parecer arrastado aqui e ali ao sabor das ilusões, seduções e intimidações da linguagem, qual uma rolha sobre as ondas, permaneço imóvel, girando em torno da fruição *intratável* que me liga ao texto (ao mundo) (BARTHES, 2013, p. 26, grifo do autor).

Por conseguinte, o tecido do texto, continua Barthes (2013, p. 74-75), deixa de ser “tomado por um produto, por um véu todo acabado, por trás do qual se mantém, mais ou menos oculto, o sentido (a verdade)”, para ser compreendido como algo que, por meio da ação do leitor – um leitor comparável a “uma aranha que se dissolve ela mesma nas secreções construtivas de sua teia” –, “se faz, se trabalha através de um entrelaçamento perpétuo”. A partir do prisma barthesiano, infere-se que esse tecido ininterruptamente gerado pelo leitor constitui um Álbum, e não um Livro. Ademais, ao transformar o Livro em Álbum, o receptor parece lançar-se na disrupção da função-imagem (RANCIÈRE, 2012), conformar um sistema rizomático e traçar um percurso liso (DELEUZE; GUATTARI, 2011, 2012). Todavia, como cada um desses três elementos é inseparável de seu respectivo par contrastante, faz-se necessário avaliar em que medida a função-frase, o sistema arborescente e o percurso estriado são atuantes até mesmo no Álbum tecido pelo leitor. Isso implica estabelecer um contraponto em relação à argumentação barthesiana, segundo a qual o leitor traça única e exclusivamente um itinerário errático.

Ora, talvez seja mais justo supor que o leitor de *Serafim Ponte Grande* e de *Confissões de Ralfo* oscile entre duas opções de trajeto: de um lado, há o trajeto que visa a encadear os fatos, articulá-los em uma totalidade, de modo a constituir, com os elementos

e, portanto, de certa maneira, de aboli-lo.” (Tradução minha)

et le livre est pour ce lecteur bloc pur –
transparent – il lit dedans, le devine – sait
montrant |
d'avance — | où c'est – ce qui devra être –
ou finir
raccords — rapports |

dispersos na estrutura textual, um espaço estriado, arborescente, movido pela função-frase; de outro lado, há o trajeto que explora os pontos de indeterminação, as múltiplas e imprevistas combinações dos fragmentos, o que acarreta o alisamento do espaço da obra, um espaço que, assim, é conformado como rizoma e põe em evidência a potência desagregadora da função-imagem. Enquanto na primeira opção o espaço da obra é entendido como absoluto – pois o encadeamento realizado via leitura pressupõe que a interação entre todos os fragmentos lhes conceda unidade –; na segunda opção, o espaço da obra é entendido como relacional – pois a autonomia dos fragmentos é mantida, graças a uma leitura que propõe articulações não definitivas.

Ainda que a decisão por um ou outro percurso fique a cargo do leitor, é interessante observar que as cenas finais de *Serafim Ponte Grande* e de *Confissões de Ralfo* acabam por propor, direta ou indiretamente, um modelo de leitura baseado na indeterminação e, por consequência, propenso a criar um espaço relacional, liso, rizomático. Uma vez que se trata de uma forma inovadora de se compreender a leitura, nota-se que a atitude negativa e autorreflexiva de ambos os romances, além de voltar-se contra a figura convencional do escritor e contra determinadas práticas literárias – conforme exposto nas seções anteriores –, atinge o plano da recepção.

Em *Confissões de Ralfo*, como demonstrarei a seguir, a abordagem da leitura ocorre explicitamente no desfecho do julgamento empreendido pela Comissão Internacional de Literatura. Em *Serafim Ponte Grande*, por sua vez, não há uma discussão direta sobre o ato de ler, mas penso ser coerente interpretar a viagem a bordo do navio *El Durasno* como uma metáfora possível do processo de leitura.¹⁰⁹ Narrada na última unidade do romance, “Os antropófagos”, a libertária e transgressora viagem é comandada por Pinto Calçudo, que reaparece com ares de protagonista depois da morte de Serafim. Tão logo assalta o navio *El Durasno* na Inglaterra, Pinto percebe a necessidade de sair da Europa, uma vez que, nesse continente, “foi-lhes impossível qualquer composição de ditadura natural a bordo” (ANDRADE, 1992, p. 160). A partir do momento em que a tripulação alcança as “auroras ameríndias”, a “Ordine di tutti i giorgi” passa a ser a ausência de ordem moral e é instituída “em *El Durasno*, base do humano futuro, uma sociedade anônima de base priápica” (ANDRADE, 1992, p. 160). Para evitar o “contágio policiado dos portos” e garantir a autonomia da viagem, uma viagem empreendida pela “humanidade liberada”, é declarada a

¹⁰⁹ Convém ressaltar que essa interpretação da viagem a bordo de *El Durasno* é uma entre várias possíveis. Campos (1992) e Farinaccio (1999), por exemplo, enfocam a libertação e a revolução sociais representadas pela referida viagem.

existência de uma “peste a bordo” (ANDRADE, 1992, p. 161). *El Durasno* segue, então, seu percurso errático pelos quatro cantos do mundo.

Na esteira de Deleuze e Guattari (2012), pode-se dizer que esse percurso conforma um espaço liso, pois o navio, em vez de cumprir um itinerário predeterminado – ir de um ponto a outro –, desloca-se e, ao fazê-lo, é que gera os pontos de parada.¹¹⁰ Ademais, lembro que é justamente quando abordam o modelo marítimo que Deleuze e Guattari (2012) aproximam o pensar ao viajar e argumentam que viajar/pensar de modo liso implica uma espacialização marcada pelo devir. Por meu turno, lanço a hipótese de que ler também é viajar, um viajar que, no caso de *El Durasno*, engendra um espaço liso. Tomado metaforicamente, o trajeto empreendido por tal navio aponta para uma leitura que, liberta dos nexos temporais e causais, exploraria a potência desagregadora dos fragmentos reunidos em *Serafim Ponte Grande*. Assim como os tripulantes de *El Durasno* lançam-se à deriva no mar, o leitor, ao habitar o espaço da obra de maneira lisa, monta ao acaso as frases e os parágrafos elípticos, as unidades e os episódios compostos como quadros dispersos, os gêneros e as vozes incorporados polifonicamente. Além disso, conforme destaca Vilnet (2006, p. 193-194), Pinto Calçudo e os demais tripulantes “refusent de mettre un point final au roman et d’aborder la terre inconnue. Ils l’ouvrent ainsi sur une perspective sans limite, libérant l’acte d’écriture et de lecture”.¹¹¹ Sob tal ótica, a unidade “Os antropófagos”, ao trazer à tona uma viagem sem limite, aponta para o ímpeto de se ler *Serafim Ponte Grande* de maneira não conclusiva.

Em *Confissões de Ralfo*, a proposição de uma leitura lisa ocorre já no “Roteiro”, o qual, conforme apresentado acima, expressa um desejo de multiplicidade e abertura ao sugerir ao leitor que desfrute os nove livrinhos como “unidades distintas” (SANT’ANNA, 1975, s.p.). Mas, uma vez que a organização do volume desfavorece a concretização do desejo de romper com as estruturas fixas, a desestruturação das *Confissões de Ralfo*, apontada pelo Promotor da Comissão Internacional de Literatura, só poderia atingir máxima radicalidade quando a obra chegasse até o público, o qual traçaria, ao acaso, novos itinerários de leitura. Essa recepção ideal do romance é encenada ao final do episódio “Literatura”, que compõe o “Livro IX: Literatura”: após ouvir do Promotor que as *confissões* deveriam ir para o lixo, Ralfo joga para

¹¹⁰ O barco é inclusive citado por Deleuze e Guattari (2012, p. 197) como exemplo de uma moradia nômade, subordinada ao percurso: “Certamente, tanto no espaço estriado como no espaço liso existem pontos, linhas e superfícies [...]. Ora, no espaço estriado, as linhas, os trajetos têm tendência a ficar subordinados aos pontos: vai-se de um ponto a outro. No liso, é o inverso: os pontos estão subordinados ao trajeto. Já era o vetor vestimenta-tenda-espaço do fora, nos nômades. É a subordinação do habitat ao percurso, a conformação do espaço do espaço do dentro ao espaço do fora: a tenda, o iglu, o barco.”

¹¹¹ “refusam colocar um ponto final no romance e aproximar-se da terra desconhecida. Assim, eles abrem o romance em uma perspectiva sem limite, liberando o ato de escritura e de leitura” (Tradução minha)

o alto as folhas do exemplar que levava consigo, as quais são pegas aleatoriamente pela multidão presente no tribunal. Incitados por Ralfo, que se pôs a tocar uma flauta, os leitores logo se apropriam também dos originais que haviam sido entregues aos Ministros. Sem amarras, a obra multiplica-se – em termos barthesianos, despedaça-se o Livro, criam-se Álbuns:

O povo brincava como num circo, cantarolando as canções formadas casualmente pelas palavras em liberdade, enquanto os guardas procuravam inutilmente controlar a massa, que descia das galerias; que assaltava, agora, a mesa enorme dos ministros, pegando as pastas de originais, arrancando folhas ao acaso, rasgando-as, jogando-as para o alto, fazendo delas aviõezinhos. De modo que não havia mais várias cópias de um livro, mas centenas, milhares de livros, conforme os fragmentos que se uniam acidentalmente, para formar, às vezes, um nexa inesperado, como um interrogatório policial entremeando-se com um exame de literatura. Ou duas gêmeas gordas numa guerra em Eldorado. Ou uma gigantesca cidade que se transforma num imenso hospício. Ou ainda, ao contrário, um hospício que cresce tão espantosamente que se torna uma cidade, com casas, ruas, cinemas, monumentos e até uma administração pública integralmente formada por loucos. E muitas coisas mais (SANT'ANNA, 1975, p. 229).

É como se, em seu último episódio, *Confissões de Ralfo* alcançasse, ainda que de maneira encenada, seu principal objetivo: colocar as “palavras em liberdade”, expressão de Marinetti citada por Ralfo. Em “*Modernolatria*” et “*simultaneità*”, Pär Bergman (1962, p. 196) explica que “les ‘paroles in libertà’ futuristes constituent, selon Marinetti, l’avènement d’une ère littéraire nouvelle qui rompt nettement avec la tradition”.¹¹² Na base da doutrina das “palavras em liberdade”, estariam a valorização da vida moderna (*modernolatria*) e a técnica da simultaneidade (*simultaneità*):

Les mots en liberté se caractérisent surtout par l’intégration ou pour miex dire la fusion des éléments hétérogènes qui y sont contenus, des impressions et des sensations qui dans un temps donné traversent la conscience d’un homme, par dans la ville ou dans la guerre modernes. Il faut que le poète rende aussi vite que possible – simultanément s’il se peut! – ces éléments de la conscience de l’homme moderne (BERGMAN, 1962, p. 202).¹¹³

Ralfo apropria-se da expressão marinettiana “palavras em liberdade” e confere a ela uma nova nuance. No discurso de Ralfo, as “palavras em liberdade” referem-se não à criação ou à estrutura do texto literário, e sim à recepção desse texto: são os leitores que, em uma postura ativa face à obra, libertam as palavras dos nexos temporais e causais, à medida

¹¹² “as ‘paroles in libertà’ futuristas constituem, segundo Marinetti, o advento de uma era literária nova que rompe claramente com a tradição” (Tradução minha)

¹¹³ “As palavras em liberdade caracterizam-se sobretudo pela integração ou, para melhor dizer, pela fusão de elementos heterogêneos nelas contidos, de impressões e de sensações que, em um tempo dado, atravessam a consciência de um homem, por exemplo na vila ou na guerra modernas. É necessário que o poeta exprima tão rápido quanto possível – simultaneamente se possível! – esses elementos da consciência do homem moderno.” (Tradução minha)

que relacionam aleatoriamente as partes que compõem as *confissões*. Por meio dessa viagem-leitura alisadora, o fio cronológico que ligava os nove livros e os 32 episódios é rompido, o que permite que elementos do enredo – um interrogatório policial, um exame de literatura, uma guerra em Eldorado etc. – passem a ser articulados de modo imprevisto.

É interessante notar, ainda, que a encenação do processo de recepção é mais uma evidência da atitude autorreflexiva de *Confissões de Ralfo*. Como destaca Sússekind (2004, p. 470), em não-livros há um “movimento de autoexposição crítica de que não escaparia sequer o leitor”. No caso do não-livro santanniano, a caracterização de um leitor que interfere na organização da obra não deixa de constituir um contraponto à imagem de um leitor que, passivo, apenas se preocupa em seguir a linha cronológica do enredo. Ademais, Sússekind observa que a autoexposição crítica dos não-livros manifesta-se nas “instruções que lhe [ao leitor] são oferecidas”, aspecto que é verificado na “Nota final” de *Confissões de Ralfo*, assinada por Sérgio Sant’Anna. Em tal paratexto, há a sugestão de que “os leitores e críticos, se algum dia os houver” (SANT’ANNA, 1975, p. 239), deveriam destruir, rasgar o livro. Mas talvez aqui o gesto de destruir possa ser entendido, metaforicamente, como destruir a unidade da obra, à semelhança do que fizeram os leitores no desenlace do julgamento empreendido pela Comissão Internacional de Literatura.

A análise de “Os antropófagos”, de *Serafim Ponte Grande*, e do “Livro IX: Literatura” e da “Nota final”, de *Confissões de Ralfo*, visou a explicitar que ambos os romances propõem, seja direta ou indiretamente, um modelo de leitura. Trata-se de uma leitura que, liberta das amarras cronológicas e causais, produz descontinuidades, rizomas, alisamentos, Álbums. A postura autocrítica desses não-livros conduziu, portanto, a um debate sobre o plano da recepção e sobre o papel ativo do leitor no processo de construção do espaço da obra. Ademais, por meio da investigação de *Serafim Ponte Grande* e de *Confissões de Ralfo* realizada ao longo deste capítulo, tornou-se possível refletir sobre conceitos centrais no universo literário, tais como livro, obra e leitura. Em “A obra e a comunicação”, capítulo de *O espaço literário*, Maurice Blanchot (2011) pensa a literatura justamente a partir dessa tríade.

O teórico francês parte do pressuposto de que, enquanto o livro se apresenta como um objeto concreto – em sua “realidade de papel e de impressão” – e como um “tecido de significações estáveis”, “a obra ainda está escondida, ausente talvez radicalmente, dissimulada, em todo o caso, ofuscada pela evidência do livro, por trás da qual aguarda a decisão libertadora, o *Lázaro, veni foras*” (BLANCHOT, 2011, p. 211). É apenas “no espaço aberto pela leitura”, argumenta Blanchot (2011, p. 211), que o livro chega “à sua presença de obra”. Não se conclua, entretanto, que a leitura seja “um trabalho de desbravamento” ou “um

movimento puro de compreensão” (BLANCHOT, 2011, p. 213). Pelo contrário, o gesto de ler

[...] estabelece, entre o livro que aí está e a obra que nunca aí está de antemão, entre o livro que é a obra dissimulada e a obra que só se pode afirmar na espessura, tornada presente, dessa dissimulação, uma ruptura violenta, a passagem do mundo onde tudo tem mais ou menos sentido [...] para um espaço onde, propriamente dito, nada possui ainda sentido [...] (BLANCHOT, 2011, p. 212).

Ler é, pois, o que permite a existência da obra – e a obra, não possuindo um sentido prévio, está sempre por fazer-se, por ser escrita.

Serafim Ponte Grande e *Confissões de Ralfo* são obras que se afirmam e que se negam, que se compõem e se despedaçam, que se unificam e que se dispersam nas mãos no leitor. Trata-se, conforme será discutido a seguir, de obras emblemáticas de uma vertente do romance brasileiro a qual se assume experimental, paródica, desconstrutora. O objetivo do terceiro e último capítulo desta tese será refletir sobre o que representam, nas décadas de 1920/1930 e 1970, quando *Serafim Ponte Grande* e *Confissões de Ralfo*, respectivamente, foram escritos e publicados, a fragmentação da narrativa e a problematização das noções de livro e de obra. No cerne dessa reflexão, estará a abordagem do espaço urbano.

3 ESPAÇO E (PÓS)MODERNIDADE

Nos cenários urbanos, personagens através de vidraças colocam às avessas ruas e livros, organizações sociopolíticas e técnicas literárias. Cidades imaginárias que tornam visíveis as reais, ou cidades reais que se tornam imaginárias?

Contraespaços.

3.1 Cenário

Voltado à análise da fragmentação da narrativa em *Serafim Ponte Grande*, de Oswald de Andrade, e em *Confissões de Ralfo*, de Sérgio Sant'Anna, o primeiro capítulo desta tese baseou-se na acepção de espaço como forma de estruturação textual. Em tal momento, procurei demonstrar que, por meio de diferentes estratégias de fragmentação, as quais se orientam pelo princípio da montagem, ambos os romances problematizam a compreensão de que a literatura é uma arte que, regida por uma temporalidade entendida em termos de sucessividade, apresenta ações de modo linear. Dando prosseguimento à discussão sobre a montagem de fragmentos e o conseqüente tensionamento do vetor temporal, o segundo capítulo desta tese investigou a configuração do espaço da obra, a fim de evidenciar como, no ato de leitura, *Serafim Ponte Grande* e *Confissões de Ralfo* oscilam entre o uno e o múltiplo, o contínuo e o descontínuo, a articulação e a dispersão. O presente capítulo, por sua vez, sustenta-se na maneira de abordar o espaço a qual, segundo Luis Alberto Brandão (2013), em *Teorias do espaço literário*, é provavelmente a mais recorrente no âmbito dos Estudos Literários: a representação do espaço. Meu enfoque recairá sobre a representação do espaço urbano da década de 1920 e da de 1970 em *Serafim Ponte Grande* e em *Confissões de Ralfo*, respectivamente. Essa abordagem, ao permitir uma melhor compreensão do contexto de produção e de publicação de cada romance, ensejará uma reflexão sobre o que significavam, nos anos 1920 e 1970, a fragmentação da narrativa e a problematização da noção de obra. Portanto, as outras nuances da categoria espaço já trabalhadas nesta tese – estruturação espacial e espaço da obra – serão, aqui, recuperadas.

Brandão (2013, p. 59) observa que estudos que se dedicam à representação do espaço na narrativa frequentemente nem mesmo se preocupam em indagar o que é espaço e

partem do pressuposto de que essa categoria é “existente no universo extratextual”. Sob tal perspectiva, o espaço é entendido como “‘cenário’, ou seja, lugares de pertencimento ou trânsito dos sujeitos ficcionais, recurso de contextualização da ação” (BRANDÃO, 2013, p. 59). Mas o espaço, nas abordagens guiadas pelo conceito de representação, também pode assumir um sentido metafórico. Assim, além do espaço físico, geográfico, há, por exemplo, o psicológico e o social. O espaço psicológico “abarca as ‘atmosferas’, isto é, projeções, sobre o entorno, de sensações, expectativas, vontades, afetos de personagens e narradores”; o social “é tomado como sinônimo de conjuntura história, econômica, cultural e ideológica” (BRANDÃO, 2013, p. 59).¹¹⁴

Para a análise de *Serafim Ponte Grande* e de *Confissões de Ralfo* proposta neste capítulo da tese, será relevante considerar tanto o espaço geográfico quanto o espaço social das grandes cidades. Dessa maneira, o cenário urbano das décadas de 1920 e 1970 será abarcado em suas dimensões geográficas, históricas, econômicas, culturais e ideológicas. Contudo, é preciso explicitar que, ao examinar a relação que o romance oswaldiano e o santanniano estabelecem com determinados cenários geográfico e social, não endossarei a ideia de que a literatura é uma cópia exata do mundo. Conforme esclarecem Luis Alberto Ferreira Brandão Santos e Silvana Pessôa de Oliveira (2001, p. 73, grifo dos autores), em *Sujeito, tempo e espaço ficcionais*, “só é válido afirmar que o texto literário reproduz a realidade se se entende que reproduzir significa, literalmente, *produzir de novo*, ou seja, em um gesto que é, de certo modo, repetição, gerar uma realidade diferente.”. Se, nos atuais Estudos Literários, há certo consenso de que a literatura não reproduz fielmente a realidade, isso se deve a um longo processo que, operado nos campos teórico e artístico, levou à contestação de paradigmas miméticos, o que, por sua vez, articula-se com a problematização da abordagem do espaço como categoria apriorística.

Em “Um conceito proscrito: mimese e o pensamento de vanguarda”, Luiz Costa Lima (1986) delinea a trajetória pela qual a mimese como *imitatio* é banida das discussões sobre a literatura e também sobre as artes visuais. De acordo com o referido teórico, os primórdios desse percurso remontam ao Romantismo (sobretudo o alemão), quando o poeta passa a ter como horizonte a sociedade de classes, e não mais a estamental, o que acarreta a quebra de uma convenção social que, ao vincular autores e receptores, justificava a existência

¹¹⁴ Em *Lima Barreto e o espaço romanescos*, Osman Lins (1976, p. 74) apresenta uma definição semelhante de espaço social: “Como nomearíamos, senão assim [espaço social], certo conjunto de fatores sociais, econômicos e até mesmo históricos que em muitas narrativas assumem extrema importância e que cercam as personagens, as quais, por vezes, só em face desses mesmos fatores adquirem plena significação?”.

de uma poesia que, via *imitatio*, garantisse uma situação comunicativa. Uma vez diluídas a vinculação entre autores e receptores e a preocupação em manter modelos e temas socializados, os românticos associam a *imitatio* “com a abominável adoção de um modelo externo, com a submissão a uma norma escravizadora e o conseqüente abuso ao direito de expressão individual” (COSTA LIMA, 1986, p. 318). À medida que a mimese como *imitatio* é combatida, ganha destaque a expressão do “eu”, do indivíduo singular, e o poeta elege “como centro legitimador de sua atividade a exploração de seu próprio meio de expressão” (COSTA LIMA, 1986, p. 319). Dessa maneira, a poesia começa a concentrar-se na procura por experiências inovadoras no plano da linguagem.

Esse duplo movimento – contestar a mimese como *imitatio* e converter a linguagem no centro de exploração – foi continuado e intensificado pelas vanguardas do século XX, conforme demonstra Costa Lima (1986) a partir da análise de textos-manifestos de Guillaume Apollinaire, Vicente Huidobro, Paul Klee, André Breton e Marcel Duchamp.¹¹⁵ Tais artistas, assim como outros ligados aos movimentos de vanguarda, assumiram uma postura imanentista e recusaram a ideia de que a literatura e as artes visuais devem representar o mundo. Como consequência do antimimetismo apregoado pelas vanguardas, contestou-se que o espaço, seja ele físico ou social, devesse ou pudesse ser representado pelas obras verbais e visuais. Essa contestação repercute nas correntes formalistas da Teoria da Literatura, conforme explica Brandão (2013, p. 22-23):

[...] o espaço não ocupa posição de destaque nas referidas correntes teóricas porque as vanguardas, em linhas gerais, se recusam a atribuir à arte a função de representar a realidade. Assim, se o espaço era entendido como categoria empírica derivada da percepção direta do mundo, [...] ele não despertava interesse em um pensamento que, essencialmente antimimético – por conceber a mimese como *imitatio* –, elege o debate sobre linguagem como alicerce teórico principal.

A recusa da mimese como *imitatio* é evidente no Formalismo Russo, cujos membros constituíram, em 1917, o grupo OPOIAZ (Associação para o Estudo da Linguagem Poética) e estavam articulados com o Círculo Linguístico de Moscou. Um dos principais formalistas russos, Boris Eikhenbaum (1976, p. 8) defende, em “A teoria do ‘método formal’”, que “o objeto da ciência literária deve ser o estudo das particularidades específicas dos objetos literários”, estudo esse que se orienta pela linguística moderna, e não pelas histórias da cultura e da vida social. Pesquisas linguísticas sobre as diferenças entre a língua poética e a cotidiana e sobre os sons serviram de fundamento teórico para que os formalistas russos combatessem a concepção de que poesia é um pensamento por imagens. Tal

¹¹⁵ Lembro que, segundo Rancière (2009, 2012), ocorre, a partir do final do século XIX, a passagem do *regime representativo* para o *regime estético* das artes, o que foi discutido no primeiro capítulo desta tese.

concepção, embasada na distinção entre forma e fundo, valorizava o fundo (conteúdo) em detrimento dos sons, do ritmo e da sintaxe.

Na esteira de Eikhenbaum, Viktor Chklovski (1976), em “A arte como procedimento”, argumenta que o elemento definidor da literatura, ou seja, a literariedade, decorreria da capacidade de o texto, por meio de uma disposição específica, singularizar o objeto e retirá-lo do automatismo perceptível. Ainda de acordo com Chklovski (1976, p. 50) “o objetivo da imagem não é tornar mais próxima de nossa compreensão a significação que ela traz, mas criar uma percepção particular do objeto, criar uma visão e não o seu reconhecimento”. Portanto, se a literatura, graças a um emprego particular da língua, cria uma visão do objeto, em vez de proporcionar o reconhecimento deste, engendra-se, com o Formalismo Russo, uma ruptura teórica com uma tradição edificada no pressuposto de que a palavra tem o poder de imitar o mundo, cujas imagens seriam representadas de modo transparente.

Embora seja necessário questionar certos pressupostos do Formalismo Russo – como o conceito de literariedade –, essa corrente exerceu um papel fulcral na institucionalização e consolidação da Teoria da Literatura ao longo do século XX. Conforme reporta Boris Schnaiderman (1976), no prefácio à obra *Teoria da literatura: formalistas russos*, o prosseguimento de trabalhos iniciados pelo Opoiaz e pelo Círculo Linguístico de Moscou foi realizado, inicialmente, pelo Círculo Linguístico de Praga. Porém, foi apenas na década de 1950, com a publicação de *Formalismo Russo*, de Victor Erlich, que as ideias formalistas começaram a ter uma significativa circulação internacional. A partir de então, continua Schnaiderman, foram publicados vários textos do Formalismo Russo, bem como estudos sobre essa corrente teórico-crítica, principalmente na França. E será justamente em solo francês que o viés imanentista verificado no Formalismo Russo iria desenvolver-se de modo mais contundente, conforme explica Luiz Costa Lima (2002), no posfácio a *Teoria da literatura em suas fontes*.

Ao especificar as tendências críticas do século XX que ressaltam “o caráter verbal da literatura” e tratam-na “como um universo fechado de signos”, Costa Lima (2002, p. 1030) destaca o Estruturalismo como o “mais poderoso defensor” da seguinte linhagem iniciada com o Formalismo Russo: “operar mediante a rigorosa e exclusiva análise dos aspectos linguísticos encontrados na composição verbal”. Com efeito, os estruturalistas franceses das décadas de 1960 e 1970 tomaram como ciência-piloto a linguística saussuriana e procuraram afastar das análises por eles empreendidas os elementos extrínsecos à obra literária. Nesse contexto de desconfiança em relação ao que não fazia parte da construção linguística ou da

estrutura da obra, uma das noções mais criticadas foi a de mimese, o que, por sua vez, acarretou o desprezo por estudos dedicados à representação do espaço.

Outra contribuição primordial para a problematização da noção tradicional de representação do espaço foi dada pelos pensadores vinculados ao que se convencionou denominar Pós-Estruturalismo ou Desconstrução. Se o Formalismo Russo e o Estruturalismo assumem uma postura imanentista e não se interessam, pois, por elementos extrínsecos ao texto literário, como o espaço físico e o social; o Pós-Estruturalismo/Desconstrução, combatendo os pressupostos metafísicos do pensamento ocidental, preocupa-se sobretudo em questionar a concepção segundo a qual o espaço é uma categoria menos relevante e um fato natural. Assim, segundo Brandão (2013), a crítica desconstrucionista, de um lado, suspeita das hierarquias e problematiza a ideia de que o espaço é uma categoria menos relevante, posto que empírica e não transcendente; por outro, recusa a vinculação do espaço ao primeiro termo dos pares opostos *natureza e cultura, realidade e percepção, fato e interpretação*. Ainda de acordo com Brandão (2013, p. 28-29),

Por meio desse duplo movimento, deixa-se de conceber o espaço como entidade positiva, de defini-lo segundo um empirismo substancialista – de índole desqualificadora de sua dimensão corpórea ou de índole apologética de sua fixidez ontológica –, e passa-se a tratá-lo como efeito da diferença, ou seja, segundo uma perspectiva radicalmente relacional.

Em “Outros espaços”, conferência pronunciada em 1967 e publicada pela primeira vez em 1984, Michel Foucault (2001, p. 411), cujas obras transitam do Estruturalismo ao Pós-estruturalismo/Desconstrução, atesta que, se o século XIX foi marcado pela história, a época atual é marcada pelo espaço: “Estamos em um momento em que o mundo se experimenta, acredito, menos como uma grande via que se desenvolveria através dos tempos do que como uma rede que religa pontos e que entrecruza sua trama.”. Nota-se que Foucault concebe, aqui, o espaço justamente segundo uma perspectiva relacional, perspectiva essa que será ratificada ao longo de toda a conferência. O referido filósofo explica que, na Idade Média, o espaço era entendido como um conjunto hierarquizado de lugares e que esse espaço de localização foi, a partir do século XVII, substituído pelo de extensão, devido às pesquisas de Galileu, as quais constituíram um espaço infinito e aberto. Já atualmente, “o espaço se oferece a nós sob a forma de relações de posicionamentos” (FOUCAULT, 2001, p. 413), de modo que não se vive em uma espécie de vazio que abarcaria os indivíduos e as coisas. Pelo contrário, vive-se em um espaço heterogêneo, posto que instituído por meio de “posicionamentos irreduzíveis uns aos outros e absolutamente impossíveis de ser sobrepostos” (FOUCAULT, 2001, p. 414).

Entre os posicionamentos, Foucault (2001) destaca dois: as utopias e as

heterotopias. Trata-se, em ambos os casos, de posicionamentos que estão ligados a todos os outros, mas que contradizem esses outros posicionamentos. A diferença seria que, enquanto as utopias são espaços irreais que mantêm uma analogia direta ou inversa com o espaço real da sociedade, as heterotopias são espaços reais que contestam os espaços reais. No texto “Heterotopias”, uma outra versão da conferência de 1967, Foucault (2013) traz como exemplo de heterotopia a cama dos pais onde a criança descobre o oceano (e nada entre as cobertas); o céu (e salta sobre as molas); a floresta (e ali se esconde); a noite (e torna-se um fantasma entre os lençóis); o prazer (e é punida quando os adultos retornam).¹¹⁶ Entende-se, assim, que as heterotopias são “lugares reais fora de todos os lugares”, são “espaços absolutamente outros”, são “*contraespaços*” (FOUCAULT, 2013, p. 20-21, grifo do autor).

No prefácio a *As palavras e as coisas*, obra lançada um ano antes do pronunciamento da conferência “Outros espaços”, Foucault (2016) já havia trabalhado com a contraposição entre a utopia e a heterotopia, mas, neste caso, ambos os conceitos são vinculados explicitamente à discussão sobre a linguagem. A partir da peculiar classificação dos animais apresentada no conto “O idioma analítico de John Wilkins”, de Jorge Luis Borges, Foucault (2016, p. XIII, grifo do autor) estabelece que “as utopias consolam”, pois conformam um espaço maravilhoso, embora quimérico e irreal, e tornam possíveis as fábulas e os discursos, enquanto as heterotopias

[...] inquietam, sem dúvida porque solapam secretamente a linguagem, porque impedem de nomear *isto* e *aquilo*, porque fracionam os nomes comuns ou os emaranham, porque arruinam de antemão a “sintaxe”, e não somente aquela que constrói as frases – aquela, menos manifesta, que autoriza “manter juntos” (ao lado e em frente umas das outras) as palavras e as coisas.

Com base nessas considerações de Foucault, pode-se argumentar que a literatura é antes heterotópica do que utópica, pois perturba a linguagem e estabelece uma relação não transparente entre as palavras e as coisas. Por conseguinte, os espaços geográfico e social representados na literatura são espaços *outros*, *contraespaços*: ancoram-se no localizável extratextualmente, mas fazem-no movidos pelo impulso contestador. Conforme elucida Brandão (2013, p. 66), “perguntar pela vocação ‘heterotópica’ da literatura” significa “perguntar em que medida, na operação representativa – e mantendo o horizonte de reconhecimento –, os espaços extratextuais podem ser transfigurados, reordenados, transgredidos”. Uma vez considerado que as representações são heterotópicas, a questão que se coloca à investigação teórico-crítica passa a concernir não “à descrição dos espaços, mas à

¹¹⁶ É preciso destacar que os adultos também organizam heterotopias, tais como o cemitério, os jardins, as prisões e as colônias de férias (FOUCAULT, 2013).

proposição destes, ainda que por meio da subversão, operada no universo ficcional, das funções que lhes são usualmente atribuídas” (BRANDÃO, 2013, p. 66, grifo do autor).

Ademais, quando se assume a perspectiva relativística perceptível no Pós-estruturalismo/Desconstrução, entende-se que a significação dos espaços propostos no texto não pode ser determinada de maneira unívoca. Afinal, conforme explica Terry Eagleton (2006, p. 192-193, grifo do autor), em *Teoria da Literatura: uma introdução*, o pensamento pós-estruturalista/desconstrucionista separou o significante do significado, o que acarretou compreender que a significação, em vez de estar “imediatamente *presente* em um signo”, “está dispersa ao logo de toda uma cadeia de significantes e não pode ser facilmente fixada”. A esse respeito afirma Jacques Derrida (2013, p. 85) em “A escritura pré-litera”: “A significação, assim, não se forma senão no oco da diferença: da descontinuidade e da discricção, do raptio e da reserva do que não aparece.” Para o referido filósofo, a destruição do conceito e da lógica do signo é acompanhada pelo advento do jogo: “Não há significado que escape, mais cedo ou mais tarde, ao jogo das remessas significantes, que constitui a linguagem.” (DERRIDA, 2013, p. 8).

Em “A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas”, conferência de 1966 a qual é considerada o marco inaugural do Pós-estruturalismo/Desconstrução, Derrida (2002) desenvolve o argumento de que o campo da linguagem é o campo de um jogo, pois se trata de um conjunto finito que promove substituições infinitas, excluindo, portanto, a totalização. O conceito de estrutura, fulcral no Estruturalismo, é, aqui, rejeitado por configurar-se como um centro que deteria o jogo das substituições. A ausência desse centro permite que o movimento do jogo seja o da complementaridade: “Não se pode determinar o centro e esgotar a totalização porque o signo que substitui o centro, que o *supre*, que ocupa o seu lugar na sua ausência, esse signo acrescenta-se, vem a mais, como *suplemento*.” (DERRIDA, 2002, p. 245, grifo do autor). Segundo a lógica do suplemento, a significação acrescenta algo, porém esse acréscimo “é flutuante porque vem substituir, suprir uma falta do lado do significado” (DERRIDA, 2002, p. 245).

Com Wolfgang Iser, vinculado às Teorias da Recepção e do Efeito, a ideia do jogo também ganha destaque. Mas, diferentemente do que ocorre no pensamento de Derrida, no de Iser o jogo é discutido a partir do ato da leitura. Em “O jogo do texto”, Iser (2011) aponta, a princípio, para a necessidade de se considerar o aspecto performativo da relação autor-texto-leitor, aspecto esse que se opõe à noção tradicional de representação. Enquanto o componente mimético faz com que o texto seja entendido como um sistema fechado e a “‘realidade’ pré-dada”, “como um objeto de representação”; o aspecto performativo faz com

A arte não reproduz o visível, mas torna visível. Transponho a vida. Não copio igualzinho. Nisso residiu o mestre equívoco naturalista. A verdade de uma casa transposta na tela é outra que a verdade na natureza. Pode ser até oposta. Tudo em arte é descoberta e transposição. Afinal, não só esta, mas todas as autobiografias são sempre imaginárias e reais, se é que se podem delimitar as fronteiras exatas nesse sentido.

que o texto seja entendido como um sistema aberto e a “‘realidade’ pré-dada”, “como o material a partir do qual algo novo é modelado” (ISER, 2011, p. 105). De acordo com Iser (2011, p. 107), o conceito de jogo, ao contrário do de representação, engloba todas as operações realizadas no processo textual e apresenta as seguintes vantagens: “não se ocupa do que poderia significar” nem “tem de retratar nada fora de si próprio”. Para Iser (2011), o texto é o campo do jogo e resulta do ato intencional pelo qual o autor intervém em um mundo existente, mas tal ato almeja algo ainda inacessível à consciência. Portanto, o texto é composto por um mundo que ainda será imaginado e interpretado, no caso pelo leitor. Ao proceder à dupla operação de imaginar e interpretar, o leitor visualiza “as muitas formas possíveis do mundo identificável, de modo que, inevitavelmente, o mundo repetido no texto começa a sofrer modificações”, ou seja, “o mundo referencial contido no texto” é transgredido (ISER, 2011, p. 107).

Outro aspecto importante no raciocínio iseriano diz respeito ao fato de o jogo permitir “que a inter-relação autor-texto-leitor seja concebida como uma dinâmica que conduz a um resultado final” (ISER, 2011, p. 107). O resultado do jogo textual seria o significado; contudo, como o jogo se recusa a chegar ao fim e é sempre “descentrante”, o significado do texto torna-se um suplemento:

A multiplicidade de diferenças que ocasionam o jogo e que também resultam dele nunca pode ser totalmente removida mas pode, de fato, aumentar com as tentativas de erradicá-la. Em consequência, o “suplemento” deriva não só do ganhar no jogo (isto é, do estabelecimento do significado) mas também, e ao mesmo tempo, a partir do jogo livre – pois o próprio jogo livre permaneceria inapreensível se não tivesse alguma forma de manifestação (ISER, 2011, p. 109).

Iser (2011) conclui que, se é o jogo que engendra o suplemento – tomado como o significado do texto –, não existe um significado anterior ao jogo; e que o engendramento do suplemento por meio do jogo admite que diferentes leitores tenham diferentes desempenhos, seja para alcançar a “vitória” e estabelecer o significado, seja para manter o jogo livre e conservar em aberto o significado. O jogo do texto é, pois, uma *performance* que incita o envolvimento direto do leitor e que é por este realizada individualmente.

Com base em outro texto de Iser (2002), “Problemas da teoria da literatura atual: o imaginário e os conceitos-chave da época”, é possível dizer que o leitor que visa a alcançar a “vitória” e a estabelecer o significado prioriza a interpretação; já o leitor que visa a manter o jogo livre e a conservar em aberto o significado prioriza a recepção. No polo da interpretação, “o imaginário é superado (*aufheben*) pela determinação semântica”; no polo da recepção, ocorre “o processo da experimentação da configuração do imaginário projetado no texto”

(ISER, 2002, p. 950)

Para Iser, o imaginário apresenta um caráter difuso e não possui uma natureza semântica, por isso é alheio à busca pelo sentido. Entretanto, o imaginário pode assumir diferentes configurações e, assim, tornar-se apto para algum uso específico. A ficção é, segundo Iser, uma configuração do imaginário a qual, possuindo uma forma bem determinada, permite que o imaginário se organize. Além disso, na ficção, entrelaçam-se o real e o imaginário, de modo que se torna imprescindível a interpretação:

Nela [na ficção], sempre se dá a representação de algo. Ao mesmo tempo, porém, por sua ficcionalidade, o que por ela se representa tem apenas a qualidade de um *como se*, que não é idêntico nem ao real nem ao imaginário; à diferença do imaginário, ele é dotado de forma, e à diferença do real, é irreal. [...] Por conseguinte, a ficção não é idêntica com o por ela representado e desta identidade carente deriva a presença do imaginário do texto. Desta maneira, como figuração do imaginário, a ficção impõe a necessidade da interpretação (ISER, 2002, p. 949, grifo do autor).

Iser (2002) associa os discursos da Teoria da Literatura, os quais visam a tornar o texto traduzível, à busca pelo sentido, à interpretação. Infere-se, assim, que as análises teórico-críticas, ao entrarem no jogo do texto literário, promovem uma experiência ligada ao fictício, e não ao imaginário. Entretanto, não se deve esquecer que o resultado final é, sempre, um suplemento e, como tal, não adquire um caráter totalizante ou unívoco nem interrompe definitivamente o movimento do jogo. É como se o aspecto difuso do imaginário atuasse sem cessar e colocasse em xeque o resultado final almejado pelo trabalho interpretativo. Ademais, o imaginário, conforme destaca Brandão (2013), faz com que a relação entre o fictício e o real não seja entendida como mera oposição. Por conseguinte, quando considera a tríade real-fictício-imaginário, a investigação sobre a representação do espaço na literatura passa a compreender que, “nas obras, o real se revela transfigurado por efeito do imaginário” e “o imaginário ganha uma determinação – que é, a princípio, um atributo da realidade” (BRANDÃO, 2013, p. 42-43).

Do Formalismo Russo às Teorias da Recepção e do Efeito, algumas correntes da Teoria da Literatura, em afinidade com o impulso contestador das vanguardas e a partir de diferentes perspectivas, problematizaram, portanto, a tradicional maneira como era concebida a representação do espaço na literatura. Ao longo do século XX, desenvolveram-se posturas teórico-críticas que, embora conflitantes em certos pontos, combateram o conceito de mimese como imitação fiel do mundo extratextual e embasaram novas abordagens da representação do espaço. Algumas dessas abordagens se mostram especialmente produtivas para a análise, empreendida neste capítulo da tese, dos espaços geográfico e social representados em *Serafim Ponte Grande* e em *Confissões de Ralfo*. Assim, posso dizer que, ao me lançar no jogo de

Serafim Ponte Grande e de *Confissões de Ralfo*, serei movida pela tentativa de interpretar os espaços geográfico e social em tais obras e de conferir a eles um estatuto de determinação o qual, contudo, não negligencia o fato de ser impossível eliminar o caráter difuso do imaginário. Tal perspectiva analítica explicita que, por meio do imaginário, os romances oswaldiano e santanniano aqui enfocados transfiguram o real e atribuem a este uma indeterminação, o que, em última instância, ratifica a índole heterotópica da literatura.

3.2 Urbe

As escolhas – e suas conseqüentes determinações – envolvidas na elaboração deste capítulo da tese podem ser sistematizadas da seguinte maneira: inicialmente, optei por abordar o espaço literário a partir da noção de representação; em um segundo momento, estabeleci que minha análise enfocaria os espaços geográfico e social; por fim, delimito o campo de investigação à representação dos espaços geográfico e social das grandes cidades. Todas essas escolhas foram orientadas pelo objetivo de, a partir de *Serafim Ponte Grande* e de *Confissões de Ralfo*, refletir sobre a relação entre literatura, espaço urbano e modernidade/pós-modernidade. O enfoque por mim empreendido justifica-se, primeiramente, porque ele permite discutir a estruturação espacial e o espaço da obra à luz de aspectos tanto físicos quanto históricos, econômicos, culturais e ideológicos das cidades modernas/pós-modernas. Ademais, a relevância da análise aqui proposta é atestada quando se observa que, na contemporaneidade, entre as vertentes dedicadas à representação do espaço, a mais difundida é a que se volta especificamente à representação do espaço urbano (BRANDÃO, 2013).

Um dos grandes pensadores da modernidade é Walter Benjamin, em cujas reflexões a Paris do século XIX¹¹⁷ desempenha um papel central. A obra *Passagens*, fruto de um laborioso e inacabado projeto investigativo e publicada postumamente pelo editor alemão Rolf Tiedemann, reúne, além de alguns artigos e de notas (listas, esquemas e reflexões metodológicas), os arquivos temáticos que Benjamin elaborou a fim de captar os múltiplos aspectos da cidade moderna por excelência – Paris –, tais como: as passagens, a haussmannização, a construção em ferro, as exposições universais, a *flânerie*, os tipos de

¹¹⁷ Benjamin enfatiza o Segundo Império francês (1852-1870), mas refere-se também às décadas de 1830 e 1840.

iluminação, a fotografia e o ócio.¹¹⁸ Conforme exposto no primeiro capítulo desta tese, o projeto das *Passagens* segue o método da montagem e apresenta-se como uma constelação de fragmentos, os quais não são articulados segundo os parâmetros do discurso acadêmico ou científico. Mas convém destacar que, durante o período em que se dedicou ao projeto das *Passagens*, Benjamin chegou a escrever artigos que se orientam pelo método fragmentário de tal projeto e que se propõem a construir um arcabouço teórico a partir dos materiais compilados. Um desses artigos, “Paris, capital do século XIX”, foi inserido por Tiedemann na edição alemã das *Passagens*¹¹⁹ (BENJAMIN, 2018); outros deram origem a *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo* (BENJAMIN, 1995).

Segundo Benjamin (1995, 2018), Baudelaire foi o primeiro a tornar Paris objeto de poesia lírica, o que ocorreu em uma época de profundas modificações na capital francesa. Para compreender essas modificações, é necessário primeiramente considerar que, no século XIX, o espetáculo da multidão ganha as ruas parisienses e impõe-se como tema aos literatos, entre os quais está o autor de *As flores do mal*: “A massa era o véu agitado através do qual Baudelaire via Paris.” (BENJAMIN, 1995, p. 117). Sentimentos ambivalentes gerados pela massa amorfa – a atração e a repulsa, o fascínio e o desprezo – perpassam a obra baudelairiana, e tal ambivalência caracteriza a experiência do *flâneur*:

Se [Baudelaire] sucumbia à violência com que ela [a multidão] o atraía para si, convertendo-o, enquanto *flâneur*, em um dos seus, mesmo assim não o abandonava a sensação de sua natureza inumana. Ele se faz seu cúmplice para, inopinadamente, arremessá-la no vazio com *um* olhar de desprezo (BENJAMIN, 1995, p. 121, grifo do autor).

O *flâneur* é o indivíduo “ocioso” que caminha, sem objetivo definido, em meio à multidão da cidade grande, mas que, em vez de se deixar apagar entre os transeuntes, “precisa de espaço livre e não quer perder sua privacidade” (BENJAMIN, 1995, p. 50). Benjamin (1995) argumenta que as galerias ou passagens parisienses, sendo um meio-termo entre a exterioridade/coletividade da rua e a privacidade/intimidade da casa, foram determinantes para que a *flânerie* se desenvolvesse plenamente. O filósofo alemão aponta dois fatores que impulsionaram o aparecimento das passagens de Paris, edificadas em sua maioria na primeira metade do século XIX: a prosperidade do comércio têxtil e a utilização do ferro nas construções (BENJAMIN, 2018). As passagens surgem, pois, como centros de mercadorias de luxo, mercadorias essas que são expostas nas vitrines dos *magasins de nouveautés*. Para

¹¹⁸ O histórico editorial das *Passagens* é apresentado e comentado nas notas introdutórias elaboradas por Willi Bolle para a edição brasileira dessa obra.

¹¹⁹ Em *Passagens*, há as duas versões de “Paris, capital do século XIX”, uma de 1935 e outra de 1939. Utilizarei, aqui, a segunda versão desse artigo.

que os transeuntes melhor admirassem as vitrines, as passagens tinham teto de vidro e logo receberam as primeiras experiências de iluminação a gás. O emprego do ferro, por sua vez, ajudava a acentuar a diferença entre as moradias e os locais ocupados apenas momentaneamente pelo cidadão: “Evita-se o emprego do ferro nos imóveis e seu uso é encorajado nas passagens, nos pavilhões, nas estações de trem – todas elas construções visando fins transitórios.” (BENJAMIN, 2018, p. 74).

A passagem é uma cidade, um mundo em miniatura; ali “o *flâneur* está em casa” (BENJAMIN, 1995, p. 35) e pode desfrutar o ócio, sem precisar disputar espaço com os veículos. Todavia, se, por um lado, a ociosidade do *flâneur* contrapõe-se à divisão do trabalho, à especialização excessiva da mão de obra e à industriabilidade; por outro, essa ociosidade não impede que o *flâneur*, ao caminhar entre vitrines repletas de objetos luxuosos e caros, insira-se na lógica da coisificação e partilhe a situação da mercadoria (BENJAMIN, 1995, 2018). Conforme ressalta Benjamin (2018, p. 82), “Na figura do flâneur a intelectualidade familiariza-se com o mercado. Para lá encaminha-se o flâneur, pensando dar uma volta; mas, na verdade, é para encontrar um comprador.”. O fenômeno da *flânerie* ocorre, portanto, no momento em que a intelectualidade, da qual fazem parte os escritores, “começa a ser curvar às exigências do mercado” (BENJAMIN, 2018, p. 82). Benjamin (1995) observa, ainda, que, na Paris do século XIX, a configuração do mercado literário articula-se com as modificações por que passou a imprensa, uma vez que eram os periódicos, sobretudo os jornais diários, que veiculavam a produção dos escritores.

Nesse contexto de transformação da imprensa, verifica-se o crescimento da importância do folhetim, o que se articula com a redução do preço da assinatura dos jornais e com o incremento dos anúncios. Cada vez mais pessoas tinham acesso aos folhetins, os quais atingiam, assim, uma alta cotação e contribuíam para que os escritores atingissem a fama. Subordinado ao mercado, o escritor pode ser colocado em paralelo com a prostituta, cujo trabalho, aliás, também é impulsionado pela cidade moderna e segue os princípios do mercado.¹²⁰ Dessa maneira, Benjamin (1995, p. 29) observa que a Baudelaire, que “permaneceu mal colocado no mercado literário”, “não faltou entendimento da verdadeira situação do literato. Confrontá-lo – e, em primeiro lugar, a si mesmo – com a puta lhe era habitual.”.

Na mesma época da difusão do folhetim, “a informação curta e brusca começou a fazer concorrência ao relato comedido. Recomendava-se pela sua utilidade mercantil”

¹²⁰ “Elas [as prostituídas] provaram os segredos do livre mercado [...]. [...] Só a massa de habitantes permite à prostituição estender-se sobre vastos setores da cidade.” (BENJAMIN, 1995, p. 53).

(BENJAMIN, 1995, p. 23). A informação jornalística passa, então, a possuir como princípios a novidade, a concisão, a inteligibilidade e a falta de conexão entre as notícias. Ademais, era justamente a informação que fazia com que a paginação do jornal variasse e assumisse um aspecto novo a cada dia. Benjamin (1995, p. 106) argumenta que tais características contribuem para que a imprensa atinja seu propósito, a saber: “isolar os acontecimentos do âmbito onde pudessem afetar a experiência do leitor”. Isso significa que a informação, ao “transmitir um acontecimento, pura e simplesmente”, “não se integra à ‘tradição’” (BENJAMIN, 1995, p. 107) nem objetiva fazer com que o leitor incorpore à sua própria experiência todos os fatos de que toma conhecimento.¹²¹ Dessa maneira, o cidadão da cidade grande, até quando lê o jornal, vivencia o *choque*, que, segundo Benjamin (1995), é um traço típico da modernidade. O choque é identificado não apenas nas massas urbanas, mas também em uma série de invenções que desencadeiam processos a partir de um só gesto:

Com a invenção do fósforo, em meados do século passado [século XIX], surge uma série de inovações que têm uma coisa em comum: disparar uma série de processos complexos com um simples gesto. A evolução se produz em muitos setores; fica evidente entre outras coisas, no telefone, onde o movimento habitual da manivela do antigo aparelho cede lugar à retirada do fone do gancho. Entre os inúmeros gestos de comutar, inserir, acionar etc., especialmente o “click” do fotógrafo trouxe consigo muitas consequências. [...] Paralelamente às experiências ópticas desta espécie, surgiam outras táteis, como as ocasionadas pela folha de anúncio dos jornais, e mesmo pela circulação na cidade grande. O mover-se através do tráfego implicava uma série de choques e colisões para cada indivíduo. [...] Chegou o dia em que o filme correspondeu a uma nova e urgente necessidade de estímulos. No filme, a percepção sob a forma de choque se impõe como princípio formal. Aquilo que determina o ritmo da produção na esteira rolante está subjacente ao ritmo da receptividade, no filme (BENJAMIN, 1995, p. 124-125).

Ao ler jornais, ao telefonar, ao fotografar ou ser fotografado, ao se deslocar na multidão, ao produzir ou assistir a um filme, ao operar a máquina na fábrica, o cidadão urbano vivencia o choque. Mas como o choque teria impactado os modos de produção e a recepção literárias? Como na literatura teria se manifestado a vivência do choque? Baudelaire é, novamente, o núcleo a partir do qual Benjamin reflete sobre essas questões. De acordo com o filósofo alemão, “Baudelaire inseriu a experiência do choque no âmago de seu trabalho artístico”, o que resultou em uma poesia com “um alto grau de conscientização”

¹²¹ Em nota, José Carlos Martins Barbosa, um dos revisores técnicos da edição de *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo* por mim consultada (BENJAMIN, 1995), explica que Benjamin opõe *Erfahrung* e *Erlebnis*, termos que foram traduzidos como “experiência” e “vivência”. Ainda segundo Barbosa, a “vivência” caracteriza-se por ser assistida pela consciência, enquanto a “experiência” não recebe a intervenção da consciência. De acordo com Benjamin (1995, p. 111), o choque característico das grandes cidades conduz à primazia da vivência sobre a experiência: “Quanto maior é a participação do fator do choque em cada uma das impressões, tanto mais constante deve ser a presença do consciente no interesse em proteger contra os estímulos; quanto maior for o êxito com que ele operar, tanto menos essas impressões serão incorporadas à experiência, e tanto mais corresponderão ao conceito de vivência.”

(BENJAMIN, 1995, p. 110-111). Por meio da consciência, Baudelaire busca resistir aos choques a que é exposto no contexto urbano e moderno, de modo que o trabalho poético é associado à esgrima, conforme se verifica no poema “O sol”, de *As flores do mal*. Já em *Pequenos poemas em prosa* – obra que também foi lançada com o título *O spleen de Paris* –, nota-se outro impacto do choque na poesia baudelairiana: trata-se da escolha de uma nova forma de composição, a prosa poética. Nas palavras do próprio poeta francês, em carta a Arsène Houssaye, a prosa poética adapta-se “aos movimentos líricos da alma, às ondulações do devaneio, aos sobressaltos da consciência” e torna-se um ideal almejado sobretudo por aquele que frequenta as grandes cidades e afeiçoa-se ao “cruzamento de suas inúmeras relações” (BAUDELAIRE, 1976, p. 14). A prosa poética seria, pois, uma forma estruturada a partir da vivência do choque característico das grandes cidades.

Além dessa inovação formal, Baudelaire abordou temas (a prostituição, a *flânerie*, o trapeiro, o *spleen*, a massa amorfa, por exemplo) que “colocam em questão a possibilidade mesma de uma poesia lírica” (BENJAMIN, 1995, p. 143). Segundo Benjamin (1995, p. 143), o escritor francês não só se incumbiu da meta de forjar um novo padrão, como também “via nisso a condição para todo e qualquer lírico futuro”. No novo e moderno padrão lírico, já não há a aura, a qual simbolizava a originalidade, a unicidade e a autenticidade do objeto artístico¹²²: “Ele [Baudelaire] determinou o preço que é preciso pagar para adquirir a sensação do moderno: a desintegração da aura na vivência do choque.” (BENJAMIN, 1995, p. 145). Contudo, como em Baudelaire sempre atuam extremos opostos, deve-se considerar que o novo e a modernidade são por ele pensados a partir da relação que estabelecem com a antiguidade:

Sua teoria [de Baudelaire] da arte tem inteiramente como eixo a “beleza moderna”, sendo que o critério da modernidade lhe parece ser este: ela é marcada pelo selo da fatalidade de ser um dia antiguidade, e o revela àquele que é testemunha de seu nascimento. Eis a quintessência do imprevisto que vale para Baudelaire como uma qualidade inalienável do belo. A face da própria modernidade nos fulmina com um olhar imemorial (BENJAMIN, 2018, p. 85).

Benjamin (1995) esclarece que, na perspectiva baudelairiana, a modernidade, tão logo consegue conquistar seus direitos, expira e pode, a partir de então, tornar-se antiguidade. De acordo com o teórico alemão, esse vínculo entre o moderno e o antigo torna-se explícito no contexto da renovação urbanística de Paris empreendida por Haussmann. Para modernizar a metrópole francesa – o que compreendia alargar as avenidas, construir mercados centrais,

¹²² O debate sobre a aura é desenvolvido por Benjamin (2012) no artigo: “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. Tal debate será recuperado na seção “3.3.2 Mídias” do presente capítulo da tese.

embelezar o espaço público, entre outras ações –, as obras de Haussmann, iniciadas em 1859, promoveram uma destruição em larga escala. Dessa maneira, Benjamin (1995) observa que, com as grandes cidades, crescem os meios de arrasá-las. Em tal processo de transformação e destruição, “os moradores da cidade não se sentem mais em casa; começam a ter consciência do caráter desumano da cidade grande” (BENJAMIN, 2018, p. 86). Porém, antes de ser aniquilada, a cidade antiga foi apreendida por Charles Meryon, cujas gravuras produzidas por volta de 1850 “constituem a máscara mortuária da velha Paris” (BENJAMIN, 2018, p. 86). Baudelaire admirava Meryon e impressionou-se com a capacidade que esse artista possuía de captar os elementos complexos da civilização urbana, para compor imagens que criam a sensação de uma vida já extinta ou em vias de extinção, para superpor a modernidade e a antiguidade. Nas vistas de Paris feitas por Meryon, Baudelaire identifica, portanto, não “a visão arqueológica da catástrofe”, mas sim a materialização da ideia de que “a antiguidade deveria surgir de um só golpe de uma modernidade intacta” (BENJAMIN, 1995, p. 85).

Benjamin abordou a modernidade e o espaço urbano especificamente na Paris do século XIX, e o fez sobretudo com base na produção literária de Baudelaire. Mas as reflexões benjaminianas também são produtivas para a análise de outros contextos e autores, uma vez que elas tocam em aspectos nevrálgicos das grandes cidades modernas: a multidão, a mercantilização, o desenvolvimento dos meios de produção e de comunicação, a vivência do choque, a sobreposição da construção e da destruição, a permanência do antigo no novo. Ademais, conforme sugere Wille Bolle (2018, p. 1713) em “‘Um painel com milhares de lâmpadas’: metrópole & megacidade”, o próprio método de trabalho e a própria escrita adotados por Benjamin no projeto das *Passagens* contribuem para uma melhor compreensão de tais aspectos: “De fato, a ‘constelação’ de fragmentos, [...] é muito apropriada para expressar o fenômeno da Grande Cidade contemporânea enquanto fonte de estímulos de percepção múltiplos, simultâneos, polifônicos.”. A afinidade entre a fragmentação dos arquivos temáticos produzidos por Benjamin e as propriedades da metrópole moderna examinadas pelo filósofo alemão decorreria do desejo de incorporar à obra *Passagens*, “em termos de forma e método, o espírito da metrópole como *la ville qui remue*, a cidade que se move sem parar” (BOLLE, 2018, p. 1723). Se o texto das *Passagens*, à semelhança da cidade, nunca deixa de se movimentar, ele nunca é concluído, nunca perde seu “caráter provisório”, podendo, por consequência, ser qualificado como “não livro” (BOLLE, 2018, p. 1716-1717). Tais considerações de Bolle corroboram o argumento principal desta e das próximas seções do presente capítulo da tese, a saber: a fragmentação da narrativa e a consequente problematização da noção de obra, enquanto traços típicos de romances do século XX, não

[REDACTED]

[REDACTED] rua [REDACTED] frenético alarido.

[REDACTED]

[REDACTED] passou [REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED] afoito eu lhe bebia

[REDACTED]

[REDACTED] doçura [REDACTED] prazer [REDACTED] assassina.

[REDACTED] Efêmera [REDACTED]

[REDACTED]

Não mais hei de te ver [REDACTED]

Longe [REDACTED] tarde [REDACTED] nunca [REDACTED]

[REDACTED] fugiste,

[REDACTED] teria amado [REDACTED]

podem ser desvinculadas do debate sobre as grandes cidades.

Nas primeiras décadas do século XX, Paris continua a desempenhar um papel de destaque na esfera artística e intelectual e a ser entendida como um dos principais núcleos irradiadores dos ideais modernos. Lá se concentram pintores, escritores, músicos, escultores das mais diversas nacionalidades. Lá surgem e/ou se difundem movimentos de vanguarda.¹²³ Lá se publicam revistas, livros, catálogos e se realizam grandes exposições. Lá se vivenciam as transformações geradas pela industrialização e pela urbanização em larga escala. No despontar do século XX, como ressalta Jorge Schwartz (1983, p. 5) em *Vanguarda e cosmopolitismo*, “Paris passa a representar o modelo por excelência da Cosmópolis, *axis mundi* cultural sobre o qual gravitarão as ‘mini’ ou ‘subcosmópolis’: Madri, Moscou, Buenos Aires, Milão, Lisboa, etc.”. Schwartz esclarece que foram exatamente os grandes centros urbanos – Paris, mas também outros – que funcionaram como meio propício para o encontro e o desenvolvimento de novos paradigmas estéticos. Em *Avant-gardes et modernité*, François Noudelmann (2000, p. 39) acrescenta que “l’activité des avant-gardes est indissociable des villes non seulement parce qu’elles y trouvent leur lieu d’expression mais aussi parce qu’elles impliquent, au sens large, une pensée de l’urbanisme”.¹²⁴ Segundo o teórico francês, os movimentos vanguardistas, articulando-se intimamente à reorganização das cidades, fazem parte da “modernité culturelle se développant dans un espace qui à la fois dispose et encourage les croisements” (NOUDELMAANN, 2000, p. 39).¹²⁵ Ademais, Noudelmann argumenta que a vanguarda é indissociável não apenas das cidades, mas também da modernidade, e constitui-se como uma versão radical desta.

A existência de um forte vínculo entre o urbano, o vanguardista e o moderno é corroborada por Pär Bergman (1962) em “*Modernolatria*” et “*simultaneità*”, obra que se debruça sobre as transformações artísticas ocorridas na Itália e na França entre 1909 e 1914. A partir de uma minuciosa análise do Futurismo italiano, bem como das repercussões desse movimento em solo francês, Bergman identifica, na literatura e nas artes visuais, uma relação entre o entusiasmo diante dos progressos mecânicos e científicos – a *modernolatria* – e a proposição de uma nova técnica de composição – a *simultaneità*. Segundo o referido teórico, o termo *modernolatria* foi criado pelo futurista italiano Umberto Boccioni e aparece pela

¹²³ Convém lembrar, por exemplo, que o primeiro manifesto do Futurismo, movimento vanguardista de origem italiana, foi publicado no jornal parisiense *Le Figaro*.

¹²⁴ “a atividade das vanguardas é indissociável das cidades não apenas porque aquelas encontram nestas seu lugar de expressão mas também porque implicam, no sentido abrangente, um pensamento do urbanismo” (Tradução minha)

¹²⁵ “modernidade cultural que se desenvolve em um espaço que, ao mesmo tempo, dispõe e encoraja os cruzamentos” (Tradução minha)

primeira vez no manifesto “Pittura Scultura Futuriste”, publicado por esse artista visual em 1914. O termo agradou ao líder do Futurismo, Filippo Tommaso Marinetti, e logo passou a ser largamente empregado. Bergman esclarece que, em sentido restrito, a *modernolatria* designa o culto da vida moderna, vida essa caracterizada pela velocidade da máquina. O autor sueco lembra que o início do século XX assistiu a um franco desenvolvimento dos meios de comunicação e de transporte: em tal época, surgem e/ou aprimoram-se, por exemplo, o telégrafo, o telefone e o cinema, bem como o transatlântico, o trem, a bicicleta, o automóvel, o avião. Ademais, Bergman (1962, p. 129) observa que, para os futuristas, a *modernolatria* está vinculada não apenas às inovações modernas, mas também à cidade moderna: “Il semble que les futuristes eux-mêmes recourent en premier lieu à la ville moderne et aux moyens de transport modernes quand ils veulent donner des exemples de leur ‘modernolatria’.”¹²⁶

Para os futuristas, tornou-se imperativo encontrar uma técnica revolucionária e afinada com a experiência proporcionada pelas grandes cidades e pelos novos artefatos, experiência essa caracterizada pelo dinamismo e pela velocidade. Havia, pois, no grupo encabeçado por Marinetti, a tentativa de “exprimer un contenu moderne (actuel) dans une forme moderne (répondant aux ‘exigences’ de la vie actuelle)” (BERGMAN, 1962, p. 97).¹²⁷ No vocabulário futurista, é o termo *simultaneità* que cumpre o papel de designar a renovação das técnicas de composição. Se o homem moderno passa a se locomover com maior rapidez, a ter acesso a informações sobre fatos que ocorrem em todo o mundo, a se comunicar com pessoas fisicamente distantes, a ver na tela de cinema imagens heterogêneas, se esse homem passa, enfim, a apreender simultaneamente elementos apartados no tempo e no espaço, as obras visuais e literárias também deveriam, segundo os futuristas, orientar-se pelo princípio da simultaneidade:

“Simultaneità” devient, certes, un slogan futuriste, auquel les futuristes recourent à tort et à travers, mais en premier lieu la simultanéité est une loi spécifique imposée à l’homme moderne. Il va de soi que les artistes et les poètes futuristes doivent exprimer cette loi, exprimer tout ce qui se trouve simultanément dans l’esprit de l’homme moderne (BERGMAN, 1962, p. 149).¹²⁸

De acordo com Bergman, os pintores futuristas são os primeiros a abordar teoricamente o problema técnico da *simultaneità*. Suas telas, coerentes com as reflexões teóricas desenvolvidas em manifestos, caracterizam-se pelo dinamismo vivenciado nas ruas

¹²⁶ “Parece que os próprios futuristas recorrem em primeiro lugar à cidade moderna e aos meios de transporte modernos quando querem dar exemplos de sua ‘modernolatria’.” (Tradução minha)

¹²⁷ “exprimir um conteúdo moderno (atual) em uma forma moderna (que responde às exigências da vida atual)” (Tradução minha)

¹²⁸ “‘Simultaneità’ torna-se, certamente, um slogan futurista, ao qual os futuristas recorrem a torto e a direito, mas em primeiro lugar a simultaneidade é uma lei específica imposta ao homem moderno. É evidente que os artistas e os poetas futuristas devem exprimir essa lei, exprimir tudo o que se encontra simultaneamente no espírito do homem moderno.” (Tradução minha)

modernas e pelo esforço de captar a duração do movimento, de modo a tornar simultâneo no espaço aquilo que é sucessivo no tempo. Compreende-se, assim, por que, em pinturas de artistas como Boccioni, Carrà e Balla, aparecem as diversas fases do movimento de uma bicicleta, de um automóvel ou mesmo de um cavalo e de um cachorro (FIG. 3). O autor sueco lembra que, também no Cubismo, há a preocupação em criar um efeito de simultaneidade. Por um lado, Bergman identifica algumas diferenças entre a pintura cubista e a futurista no que diz respeito à técnica simultânea: enquanto a pintura futurista objetiva apreender o tempo, exprimindo o dinamismo de um objeto que se desloca; a cubista objetiva apreender o espaço, justapondo múltiplas perspectivas de um objeto estático.¹²⁹ Por outro lado, o referido teórico não negligencia o fato de que tal contraste é colocado em questão por obras que combinam traços cubistas e futuristas para a criação do efeito de simultaneidade, como é o caso de *Nu descendo a escada nº 2*, de Marcel Duchamp (FIG. 24). A *modernolatria* seria mais ponto comum entre os dois movimentos vanguardistas: “A propos de quelques peintres cubistes on pourrait même parler d’une ‘modernolatria’ [...]. Plusieurs œuvres de Léger, de la Fresnaye, de Gleizes, de Metzinger et de Delaunay, en premier lieu, parlent d’elles-mêmes.” (BERGMAN, 1962, p. 182).¹³⁰

Na literatura futurista, também se faz perceber a busca pela simultaneidade, busca essa que está em consonância com o culto da modernidade: “A temps nouveau, forme poétique nouvelle. Cette forme doit correspondre au nouveau rythme rapide de la vie ‘dynamique’ et ‘simultanée’ de l’homme moderne, l’‘homme multiplié’.” (BERGMAN, 1962, p. 185).¹³¹ Nesse sentido, Bergman lembra que Marinetti, defendendo “un lyrisme immédiat, brutal, rapide et télégraphique” (BERGMAN, 1962, p. 192),¹³² propõe o uso de versos livres e de onomatopeias, bem como a renovação da tipografia, por meio da exploração de cores e do tamanho dos caracteres. Ademais – e talvez esta seja a maior contribuição marinettiana para o desenvolvimento de uma *simultaneità* literária –, o líder futurista formula a teoria sobre “as palavras em liberdade”, a qual “témoignent du besoin que Marinetti sent d’exprimer d’une façon directe la totalité des impressions fragmentaires et éparses de l’homme moderne” (BERGMAN, 1962, p. 196).¹³³ Segundo Bergman, “Battaglia Peso +

¹²⁹ Reitera-se, assim, que o princípio da montagem opera tanto no Futurismo quanto no Cubismo.

¹³⁰ “Em relação a alguns pintores cubistas poder-se-ia inclusive falar de uma ‘modernolatria’ [...]. Várias obras de Léger, de la Fresnaye, de Gleizes, de Metzinger et de Delaunay, em primeiro lugar, falam por si só.” (Tradução minha)

¹³¹ “Em um tempo novo, forma poética nova. Essa nova forma deve corresponder ao novo ritmo rápido da vida ‘dinâmica’ e ‘simultânea’ do homem moderno, o ‘homem multiplicado’.” (Tradução minha)

¹³² “um lirismo imediato, brutal, rápido e telegráfico” (Tradução minha)

¹³³ “manifesta a necessidade que Marinetti sente de exprimir de uma maneira direta a totalidade das impressões fragmentárias e esparsas do homem moderno” (Tradução minha)

Odore”, de 1912, é o primeiro texto em que Marinetti coloca em prática a técnica das “palavras em liberdade”; e, em 1914, o escritor futurista lança *Zang Tumb Tuuum*, primeiro livro totalmente elaborado com essa técnica.

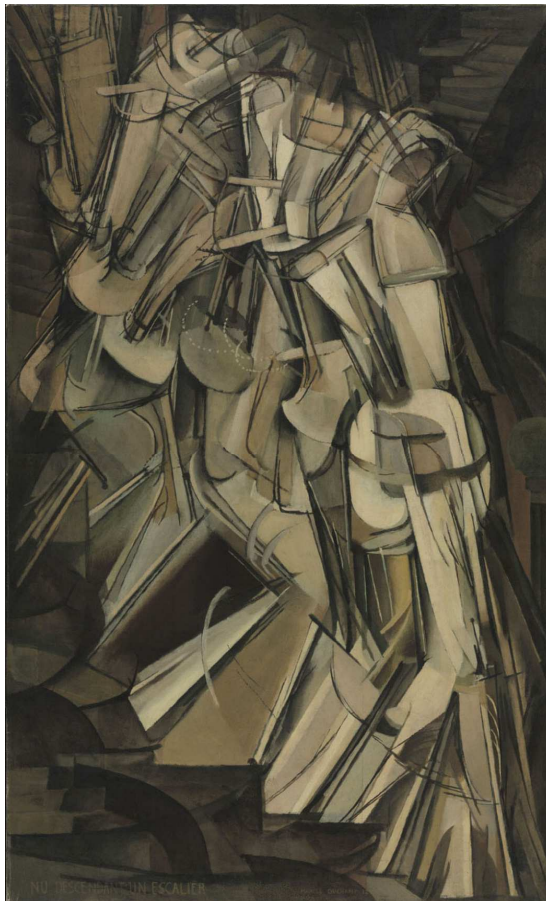


FIGURA 24 – *Nu descendo a escada nº 2*, de Marcel Duchamp. 1912. Óleo sobre tela, 147 x 89,2 cm. Philadelphia Museum of Art, Filadélfia. Fonte: WARBURG – Banco comparativo de imagens.¹³⁴

Já em solo francês, continua Bergman, Guillaume Apollinaire e Blaise Cendrars, ambos associados, não sem controvérsias, ao Cubismo, destacam-se no que diz respeito ao emprego da simultaneidade na literatura. Apollinaire, além de ter contribuído consideravelmente para a difusão dos princípios cubistas e futuristas – em especial, da simultaneidade – na França, possui uma produção sintonizada com tais princípios, como demonstram o poema “Zona”, no qual se misturam diversos planos espaço-temporais, e os caligramas, nos quais “l’art successif-linéaire fait place à l’art spatial-simultané” (BERGMAN, 1962, p. 406).¹³⁵ Cendrars, por sua vez, elaborou, juntamente com Sonia Delaunay, o primeiro livro simultâneo, *La prose du transsibérien et de la petite Jehanne de*

¹³⁴ Disponível em: <<http://warburg.chaa-unicamp.com.br/artistas/view/721>>. Acesso em: 10 jan. 2019.

¹³⁵ “a arte sucessiva-linear dá lugar à arte espacial-simultânea” (Tradução minha)

France, lançado, no atelier parisiense da pintora, em 1913.¹³⁶ Trata-se de um livro cujas folhas, em vez de encadernadas, foram coladas verticalmente e, em seguida, dobradas – há uma dobra no meio, no sentido vertical, e dezenove dobras no sentido horizontal (FIG. 25). Quando totalmente aberto, o livro alcança dois metros de altura (FIG. 26), ao longo dos quais o receptor encontra aquarelas de Delaunay ao lado dos versos de Cendrars (FIG. 27). Cendrars fez, inclusive, questão de frisar que, se todos os 150 exemplares previstos de *La prose du transsibérien et de la petite Jehanne de France*¹³⁷ fossem colocados em linha reta, o conjunto alcançaria trezentos metros, exatamente a altura da Torre Eiffel, um dos principais símbolos da moderna cidade de Paris.¹³⁸

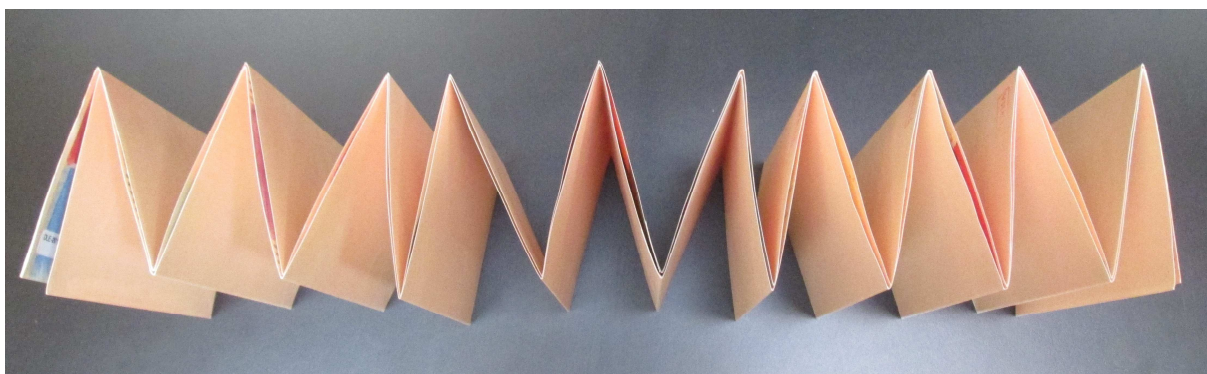


FIGURA 25 – Livro *La prose du transsibérien et de la petite Jehanne de France* dobrado
Fonte: CENDRARS, 2011(edição fac-similar). (Foto minha)

¹³⁶ Na edição fac-similar de *La prose du transsibérien et de la petite Jehanne de France*, publicada em 2011 na França, Miriam Cendrars (2011a, 2011b e 2011c) oferece detalhes sobre o lançamento e a recepção desse livro.

¹³⁷ Segundo Miriam Cendrars (2011b), o projeto de Blaise e Sonia revelou-se caro e foi mal recebido, portanto não foram lançados os 150 exemplares previstos.

¹³⁸ Tais comentários de Blaise Cendrars, originalmente realizados em artigo publicado na revista *Der Sturm*, foram reproduzidos por Miriam Cendrars (2011a) em seu texto de apresentação à referida edição fac-similar de *La prose du transsibérien et de la petite Jehanne de France*.



FIGURA 26 – Livro *La prose du transsibérien et de la petite Jehanne de France* aberto
Fonte: CENDRARS, 2011 (edição fac-similar). (Foto minha)



FIGURA 27 – Detalhe do livro *La prose du transsibérien et de la petite Jehanne de France*
Fonte: CENDRARS, 1913 (edição original)¹³⁹. (Foto minha)

¹³⁹ Consultei, no setor de obras raras da *Bibliothèque nationale de France*, uma versão original de *La prose du transsibérien et de la petite Jehanne de France* não finalizada: as quatro folhas com as aquarelas de Delaunay e os versos de Cendrars não chegaram a ser coladas e montadas e encontravam-se guardadas em uma caixa. Na caixa, havia também uma réplica, executada por Delaunay, da aquarela original que compunha a capa do livro.

Conforme Bergman, *La prose du transsibérien et de la petite Jehanne de France* foi, nos anos anteriores à Primeira Guerra Mundial, bastante citada nos debates sobre a simultaneidade, ainda que tenham sido escassas as tentativas de definir o simultaneísmo de tal obra. O autor sueco recupera algumas maneiras como se explicou o fato de o livro de Delaunay e Cendrars ser simultâneo: 1) a pintura e o poema ocupam simultaneamente as folhas; 2) os contrastes entre as cores da pintura são percebidos simultaneamente; 3) os versos do poema, influenciados pela técnica pictórica de contrastes entre as cores, promovem um contraste de palavras, de modo a colocar lado a lado, sem um encadeamento explícito, ideias, sentimentos e imagens. Destaco, aqui, o terceiro ponto, pelo fato de ele tratar do efeito de simultaneidade gerado na literatura. Bergman elucida que o poema que compõe *La prose du transsibérien et de la petite Jehanne de France* foi inspirado pela viagem que Cendrars havia feito a bordo do trem transiberiano e lança mão de procedimentos ilógicos e não cronológicos da memória. Dessa maneira, o poema se desenvolve sobre múltiplos planos, os quais acarretam um efeito de simultaneidade: além do plano de 1904, ano da viagem do eu lírico no transiberiano, há “un plan actuel de 1913, année où le poème a été écrit, un plan imaginaire ‘d’alors’ et un plan imaginaire ‘du présent’ embrassant aussi des souvenirs d’enfance du poète” (BERGMAN, 1962, p. 316-317).¹⁴⁰ Ainda em relação a *La prose du transsibérien et de la petite Jehanne de France*, vale salientar que essa obra problematiza a forma convencional do objeto livro, não apenas por integrar imagem e palavra, mas também por fugir à encadernação e propor novas dobras da folha. Nota-se, assim, que, no contexto da modernidade, escritores foram impelidos a inovar tanto a técnica de escrita quanto a geometria do livro.

Embora cunhados pelos futuristas, os termos *modernolatria* e *simultaneità* revelam-se, portanto, produtivos para se refletir sobre outros movimentos vanguardistas. A abrangência de ambos os termos estava, em certa medida, prevista no âmbito do próprio Futurismo, uma vez que eles também assumiam um aspecto mais genérico e eram empregados pelos adeptos do movimento italiano para “caractériser une atmosphère juvénile, révolutionnaire et antitraditionaliste en général” (BERGMAN, 1962, p. 129).¹⁴¹ Dessa maneira, não me parece inadequado afirmar que a *modernolatria* e a *simultaneità*, além de designarem, respectivamente, o culto da vida moderna nas grandes cidades e a técnica da simultaneidade, apontam para o ímpeto de renovação estética e ideológica característico da

¹⁴⁰ “um plano atual de 1913, ano em que o poema foi escrito, um plano imaginário ‘daquela época’ e um plano imaginário ‘do presente’ que abarca também as lembranças da infância do poeta” (Tradução minha)

¹⁴¹ “caracterizar uma atmosfera juvenil, revolucionária e antitradicionalista em geral” (Tradução minha)

vanguarda.

Ademais, debate sobre a *modernolatria* e a *simultaneità*, o qual não se restringiu ao âmbito do Futurismo italiano, revelou que a cidade moderna não apenas foi tematizada pela arte de vanguarda, como também impactou os modos de escrever ou mesmo de construir livros. Em *Teorias do espaço literário*, Luis Alberto Brandão (2013, p. 37, grifo do autor) destaca justamente a existência de um vínculo, no contexto da modernidade, entre cultura urbana e cultura letrada, entre cidades e livros:

Oferece-se como caminho investigativo estimulante o paralelo entre cultura letrada e cultura urbana (ou, mais precisamente, cultura metropolitana), paralelo que parte da hipótese de que livros e cidades significam uma espécie de ápice das possibilidades de organização material e simbólica da humanidade, sintetizando o ideal da razão moderna. São, de certa forma, dois dos mais representativos *signos* da modernidade ocidental.

Em *Livro*,, Michel Melot (2012, p. 136) também tece uma paralelo entre a cidade e o livro. Atento à dimensão física e à visualidade de ambos os elementos, Melot (2012, p. 135-136) afirma que “a natureza espacial do livro constitui, de fato, uma projeção do plano urbanístico e a prolongação miniaturizada dos edifícios”, de modo que, conforme demonstrado por historiadores como Armando Petrucci, “o livro e a tipografia reinventados na Renascença devem muito à escrita monumental de Roma, cidade letrada, mas, também cidade-livro, permeada de inscrições”.¹⁴² Se “a civilização do livro é a civilização urbana”, se “uma engendra a outra” (MELOT, 2012, p. 136), caberá, aqui, perguntar: quais relações são estabelecidas, no século XX, entre o livro e a cidade? Como a cidade moderna/pós-moderna impacta a configuração do livro? Como o livro moderno/pós-moderno modifica o pensamento sobre a cidade?

Em *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*, Renato Cordeiro Gomes (1994) trata do caráter ilegível, indecifrável da cidade moderna e explica que esses aspectos se intensificam na pós-modernidade, com as megalópoles. De acordo com o referido teórico, uma das marcas da modernidade é a utopia de ordenar a metrópole; contudo, esta se mantém fragmentada, resistente a qualquer totalização: “A cidade como um texto se concretiza com fragmentos de uma cidade (um texto infinito).” (GOMES 1994, p. 36). Consequentemente, quando se aborda a cidade grande, só é possível chegar a “significados fluidos, em constante transformação” (GOMES, 1994, p. 29). A desorientação gerada pela experiência urbana nas primeiras décadas do século XX só viria a intensificar-se, o que, segundo Gomes, fez com que caíssem por terra os resquícios de utopia. Com a crise

¹⁴² Considerada essa relação entre cidades e livros, entende-se por que as folhas de rosto foram comparadas com os arcos do triunfo, e as linhas tipográficas, com as artérias da cidade (MELOT, 2012).

irremediável da cidade grande, inaugura-se a pós-modernidade, uma era pós-utópica, nos dizeres do autor.¹⁴³ Em *Paradoxos do pós-moderno: sujeito e ficção*, Nizia Villaça (1996, p. 27) corrobora o argumento segundo o qual na pós-modernidade, cujo início ocorreu por volta de 1960, certas problemáticas da modernidade, como a fragmentação e a desestruturação, “tornaram-se a tônica”, uma vez que foi “perdida a visão utópica, universalista e elitista que orientou as vanguardas”. Ainda segundo a autora,

[...] posmoderno¹⁴⁴ não é apenas depois do moderno, não é somente antimoderno, ou um nada pós-tudo. É momento de discussão, de multiplicidade de perspectivas sem queda no relativismo. É perda, é desagregação, mas é também aposta na multiplicidade (VILLAÇA, 1996, p. 28).

À medida que as metrópoles tendem a se transformar em megalópoles no contexto da pós-modernidade, acentua-se o aspecto ilegível, indecifrável da tessitura urbana, a qual “vai tornando-se cada vez mais volátil, rarefeita: o sentido da cidade como um lugar intimamente ligado aos obstáculos para dizer o que ela poderia significar” (GOMES 1994, p. 78). Gomes (1994, p. 78-79) identifica alguns dos sintomas que indicam esse caráter volátil das megalópoles:

[...] a incerteza sobre a significação de muitos fragmentos simultâneos; a perda por parte de seus habitantes da habilidade em interpretar a si próprios e o entorno; a coexistência de linguagens e das variadas mídias. E ainda: a comunicação de grupos heterogêneos através do espaço; o desenvolvimento de uma cultura da individualidade e das formas de violência.

Na modernidade e na pós-modernidade, o livro, à semelhança da cidade, teria algo de ilegível, indecifrável? Como o livro, nos contextos moderno e pós-moderno, poderia ajudar a pensar o cenário urbano a que se refere direta ou indiretamente? Walter Benjamin (2018), com seu projeto das *Passagens*, abriu o caminho para se refletir sobre tais questões. Conforme já apresentado ao longo desta tese, Benjamin não apenas discutiu, no plano teórico, a cidade moderna, como também forjou um método analítico adequado à vivência do choque no espaço urbano, método esse baseado na montagem de fragmentos. Constitutivamente provisórias e fragmentadas, as *Passagens* desafiam a estrutura convencional do livro. O leitor das *Passagens* certamente se perde nas volumosas citações, cuja organização, apesar de aparentemente objetiva (o que seria mais neutro e lógico que a ordem alfabética?), não elimina a feição caótica de tal obra. Portanto, o (não) livro benjaminiano sustenta-se em uma nova forma de construir o saber, uma vez que torna esse saber polifônico.

¹⁴³ A discussão sobre a utopia e a pós-utopia será aprofundada na seção “3.3 Mosaicos III” do presente capítulo da tese.

¹⁴⁴ A opção pela grafia “posmoderno” objetiva, segundo Villaça (1996, p. 11), “acentuar o paradoxo contido na terminologia escolhida para denominar inúmeros campos do saber contemporâneo”.

A seguir, analisarei como se dá, no âmbito literário brasileiro, o entrelaçamento entre cultura urbana e cultura letrada, entre cidades e livros. Serão enfocados dois contextos específicos: o contexto moderno da década de 1920 e o pós-moderno da década de 1970, quando, respectivamente, *Serafim Ponte Grande* e *Confissões de Ralfo* foram produzidos. Ademais, localizarei outras obras brasileiras que foram elaboradas e publicadas por volta dessas décadas e que apresentam semelhanças a *Serafim Ponte Grande* e a *Confissões de Ralfo* no que diz respeito à abordagem de questões urbanas e à renovação da forma livresca e dos meios de expressão artística.

3.3 Mosaicos III

Serafim Ponte Grande e *Confissões de Ralfo* foram obras produzidas e lançadas, respectivamente, no contexto de surgimento e no de expansão das grandes cidades brasileiras no século XX. O cenário urbano impacta, nas esferas temática e formal, a composição de ambos os romances, os quais abordam, a partir de uma perspectiva crítica, o eufórico e contraditório impulso modernizante das metrópoles e das megalópoles, bem como lançam mão de recursos estéticos afinados com a experiência proporcionada pelas multidões, pelas indústrias, pelas máquinas, pelos novos meios de comunicação e de locomoção. Embora façam referências a cidades do Brasil, *Serafim Ponte Grande* e *Confissões de Ralfo* não deixam de também contemplar cidades pertencentes a outros países, sejam eles reais ou inventados. Assumindo esse viés cosmopolita, a obra oswaldiana e a santanniana, conforme passo a demonstrar, conseguem abranger múltiplas facetas do urbano e do moderno/pós-moderno e abrem o campo de discussão para além das fronteiras nacionais.

Em *História do modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*, Mário da Silva Brito (1971) recupera fatos que, a partir do final do século XIX, instauraram uma significativa mudança da realidade brasileira: em 1897, termina a Campanha de Canudos, cujas dimensões políticas e sociais foram interpretadas por Euclides da Cunha em *Os sertões*; de 1898 a 1902, o presidente da república Campos Sales busca equilibrar a economia do país, a qual havia sido abalada pelo Encilhamento e pelas revoluções internas; na primeira década do novo século, a cidade do Rio de Janeiro, então a capital federal, recebe as medidas de saneamento propostas por Oswaldo Cruz, as quais objetivam combater doenças como a febre amarela, e passa por um processo de urbanização liderado pelo prefeito Pereira Passos, processo esse inspirado no que Haussmann havia realizado em Paris; em 1907, é

promulgada a lei do povoamento do solo, a qual incentivou ainda mais a vinda de imigrantes para o Brasil. Além disso, no início do século XX, o país adentra a era da técnica e almeja o progresso:

Sob o signo do Progresso, ingressa o país no ciclo da técnica, em busca, eufórica, de uma afirmação civilizada e civilizadora. Inicia o Brasil a conquista do século vinte e dos seus benefícios, aproveitando os meios e recursos que lhe podem proporcionar o bem-estar e a mecânica. É a construção do porto na metrópole, e de cais, docas e edifícios. É a iluminação da capital federal, a radiotelegrafia. A Estrada de Ferro Noroeste do Brasil. O adentramento do sertão através das explorações do General Rondon, que criariam o Serviço de Proteção aos Índios. Montam-se fábricas e usinas, desenvolve-se a agricultura e as lavouras de café, cacau e açúcar atravessam períodos de prosperidade (BRITO, 1971, p. 26-27).

Em “Sociedade e modernização: o Brasil dos anos 20”, Sérgio Tolipan (1985) afirma que, nesse primeiro quarto de século, o Brasil já possui uma classe média urbana, bem como um setor industrial que abriga a classe operária em formação. O autor destaca que, em 1920, já funcionavam 13336 indústrias no país, as quais empregavam 275512 operários. Mas, ainda que o setor industrial brasileiro tenha sido beneficiado pela crise gerada pela Primeira Guerra Mundial e passe a assumir um papel importante na economia nacional, tal setor é marcado por certas deficiências, como a dependência de bens de produção importados, o nível tecnológico extremamente inferior, a módica capitalização e a estrutura semelhante à da manufatura, da oficina artesanal, o que, por sua vez, acarreta a exploração excessiva da força de trabalho (TOLIPAN, 1985).

É sobretudo no estado de São Paulo que pululam as indústrias e os impasses delas decorrentes. De acordo com Brito (1971, p. 146), a capital paulista torna-se “a capital do dinheiro e dos empreendimentos ousados”, ao mesmo tempo que sedia uma luta de classes decorrente da concentração proletária e emigratória. Se em 1883 a cidade de São Paulo contava com cerca de 35 mil moradores, em 1920 o número ultrapassa os 500 mil, sendo que esse aumento foi acompanhado pelo aumento do número de prédios (BRITO, 1971). Em “A imagem da cidade moderna: o cenário e seu avesso”, Aracy Amaral (1994, p. 91), ao comentar sobre a metropolização e o vertiginoso crescimento de São Paulo, lembra as transformações urbanísticas por que passou a capital paulista entre o final do século XIX e o início do século XX:

No centro antigo, fotografado por Militão em 1862 e depois novamente documentado pelo mesmo fotógrafo em 1887, já se assistia a uma alteração visível em sua fisicalidade. Referimo-nos à implantação do alinhamento e alargamento das ruas do centro, reformas embelezadoras ou novas construções, apresentando-se na década de 1910, às vésperas de 1920-22, como um aspecto de cidade em nervosa mutação.

Interessada pelas dissonâncias do cenário citadino, Amaral observa que, em contraposição ao urbano, há o antiurbano, que seria o rural ou mesmo o suburbano, a periferia e o popular. Sob tal perspectiva, à elite letrada, “plena de urbanidade europeizada, contrapõe-se a massa urbana, fenômeno novo nos anos 20” (AMARAL, 1994, p. 89). Entretanto, essa massa conformaria “o lado moderno e não o avesso da cidade”, uma vez que “expõe já a contradição, a concentração de renda que gradativamente passará às mãos, a cada ano, de contingente menor de habitantes” (AMARAL, 1994, p. 93). Outro aspecto dissonante das cidades brasileiras no começo do século XX diz respeito ao fato de, apesar do louvor ao progresso técnico e do pulsante processo de modernização e industrialização, as oligarquias rurais, sobretudo as cafeeiras, continuarem a ter grande poder não apenas econômico, como também político e cultural. Tolipan (1985) destaca que, na década de 1920, os tenentes encabeçaram a luta por retirar o poder político que, durante toda a República Velha (1889-1930), estava concentrado nas mãos das oligarquias rurais de São Paulo e de Minas Gerais. Segundo o autor, a etapa final desse processo de empenho em prol da modernização da sociedade brasileira é a Revolução de 1930:

Fortalecido pela aliança do poder militar vitorioso com as classes empresariais em ascensão e favorecido pelas condições de fechamento do mercado internacional, após a crise de 1929, bem como pela crise interna da economia cafeeira, acelera-se o processo de industrialização e urbanização do Brasil (TOLIPAN, 1985, p. 12).

Se somente com a Revolução de 1930 ruiria a República Velha e seria levada a cabo a contestação das oligarquias rurais, como essas oligarquias, enquanto se mantiveram hegemônicas, entenderam o movimento de renovação artística que culminou na Semana de Arte Moderna? Em *1930: a crítica e o Modernismo*, João Luiz Lafetá (2000) esclarece que parte da burguesia rural, além de haver investido em indústrias, aceitava e até mesmo necessitava do movimento modernista, pois percebia que a renovação estética defendida por tal movimento estava afinada com os padrões e estilos da vida moderna. Dessa maneira, a Semana de Arte Moderna e demais ações modernistas, apesar de se colocarem como porta-vozes de uma sociedade urbana e industrial, foram financiadas pelas oligarquias rurais:

[...] a literatura moderna está em relação com a sociedade industrial tanto na temática quanto nos procedimentos (a simultaneidade, a rapidez, as técnicas de montagem, a economia e a racionalização da síntese). É de se notar, entretanto, que no Brasil a arte moderna não nasce com o patrocínio dos capitães-de-indústria; é a parte mais refinada da burguesia rural, os detentores das grandes fortunas de café que acolhem, estimulam e protegem os escritores e artistas da nova corrente (LAFETÁ, 2000, p. 23).

Um mundo novo aspira a uma arte nova – eis a concepção moderna de arte. Nesse sentido, afirma Brito (1971, p. 28), ao se referir aos antecedentes da Semana de Arte

Moderna: “É uma época nova à espera também de uma arte nova, que exprima a saga desses tempos e do porvir.”. Todavia, no Brasil da década de 1920, o mundo novo e o antigo se imiscuem, o que explica o fato de, aqui, a arte nova conjugar louvor ao progresso industrial e urbano e certa manutenção de diretrizes da República Velha. Se Benjamin (1995, 2018) já havia demonstrado que, irremediavelmente, o arcaico se projeta no moderno, é importante perceber que a modernização brasileira encarna contradições específicas, as quais advêm da história do país.

Serafim Ponte Grande traz à tona muitas das tensões que, seja no âmbito nacional, seja no âmbito mundial, caracterizam a modernidade. No que se refere ao contexto brasileiro, convém reforçar que o romance oswaldiano vincula-se ao Modernismo e que esse movimento artístico surgiu e desenvolveu-se na cidade de São Paulo, a qual, no início do século XX, torna-se o centro econômico e cultural do Brasil – o juiz Salomão, em *Serafim Ponte Grande*, vai além dos limites nacionais e define São Paulo como “a Chicago da América do Sul” (ANDRADE, 1992, p. 114). Conforme observa Brito (1971, p. 177), o Modernismo, quando começa a se delinear, “é um movimento de cidade, decorre da idade urbana, e, mais do que brasileiro, é paulista”. É na capital paulista que nomes como Oswald de Andrade, Mário de Andrade e Menotti Del Picchia reúnem-se para definir os pressupostos estéticos e ideológicos do movimento modernista e para organizar a Semana de Arte Moderna, ocorrida no Teatro Municipal de São Paulo em 1922. Além de ser o principal palco do Modernismo brasileiro, São Paulo, com sua atmosfera em ebulição, é a declarada fonte de inspiração para os versos de *Pauliceia desvairada*, de Mário de Andrade, é o cenário onde vivem, esporadicamente ou não, personagens de *Serafim Ponte Grande*, bem como de *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*, também de Mário, e de *Brás, Bexiga e Barra Funda*, de António Alcântara Machado, para citar apenas alguns exemplos de obras produzidas e/ou publicadas da década de 1920.¹⁴⁵

Nas unidades “Folhinha conjugal ou seja Serafim no front”, “Testamento de um legalista de fraque” e “Fim de Serafim” de *Serafim Ponte Grande*, o protagonista está em São Paulo, sua “cidade natal” (ANDRADE, 1922, p. 75), e frequenta locais como Brás, Santa Efigênia, São Bento, Anhangabaú, Rua 25 de Março, Praça da República e Largo da Sé. Interessante notar que o próprio sobrenome de Serafim já aponta para a articulação entre o personagem e a capital paulista, pois, como informa Maria Augusta Fonseca (1979) em *Palhaço da burguesia*, “Ponte Grande” alude a uma conhecida ponte da cidade de São Paulo.¹⁴⁶ E, como se trata de uma “Ponte Grande”, sugere-se, de antemão, a grandiosidade de

¹⁴⁵ *Pauliceia desvairada* é de 1922; *Macunaíma*, de 1928; *Brás, Bexiga e Barra Funda*, de 1927.

¹⁴⁶ Tal afirmação de Fonseca (1979) fundamenta-se na crônica “A Ponte Grande”, de Cândido Motta Filho

São Paulo, ainda que, ao longo do romance, ela seja problematizada.

Porém, Serafim, revelando um cosmopolitismo, viaja para o exterior, onde conhece Paris e outras metrópoles. Seja no Brasil, seja na Europa, seja no Oriente Médio, o personagem depara-se com o caos das grandes cidades modernas, caos esse que se traduz em uma narrativa fragmentada, afinada, portanto, com a técnica cubista. A experiência urbana no exterior – na Europa, especificamente – também é abordada, de modo fragmentado, em *Pathé-Baby*, obra publicada por António Alcântara Machado em 1926 e prefaciada por Oswald, conforme discutirei oportunamente. Por ora, limito-me a dizer que, no referido prefácio, datado de 1925, Oswald reconhece em *Pathé-Baby* uma relação inovadora com a Europa, uma vez que, em tal obra, o Velho Continente não é idealizado nem aparece como modelo a ser seguido sem restrições. Delineiam-se, assim, os pressupostos da Antropofagia oswaldiana, os quais, em 1928, viriam a se consolidar no “Manifesto antropófago”.

Nesse manifesto, Oswald sentencia: “Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago.” (ANDRADE, 2012a, p. 497). Contudo, essa abertura ao outro não conduz à assimilação passiva de uma arte e um pensamento que, oriundos no do exterior, chegariam prontos até o Brasil: “Contra todos os importadores de consciência enlatada.” (ANDRADE, 2012a, p. 498). Se não há como ignorar a presença do estrangeiro, é a hora, como lembra Lucia Helena (1983), em “O ‘Manifesto antropófago’: banquetes e banqueados”, de olhá-lo de frente para, então, degluti-lo. Ademais, em *Oswald canibal*, Benedito Nunes (1979) explica que, com a Antropofagia, Oswald visava problematizar as heranças éticas, sociais, religiosas e políticas do passado colonial, heranças essas de origem europeia. Tal aspecto pode ser verificado nos seguintes trechos do manifesto de 1928: “Contra as sublimações antagônicas. Trazidas nas caravelas.” (ANDRADE, 2012a, p. 502); “A baixa antropofagia aglomerada nos pecados de catecismo – a inveja, a usura, a calúnia, o assassinato. Peste dos chamados povos cultos e cristianizados, é contra ela que estamos agindo. Antropófagos.” (ANDRADE, 2012a, p. 505).

Ao mesmo tempo que se revolta contra a catequese, a racionalidade e outros

(1977). Nessa crônica de viés memorialista, Motta Filho (1977, p. 203-231) reporta-se ao ano de 1912 e refere-se à Ponte Grande de São Paulo, a qual, depois de passar por uma renovação, mudou de nome: “Com as enchentes de dezembro muitas pontes caíram em Capivari [...]. Essas pontes não tinham a resistência da Ponte Grande, em São Paulo, por baixo da qual corria, engrossado nas enchentes, o rio Tietê. São Paulo transformou-se. A ponte ganhou enfeites arquitetônicos e ficou com o nome de Ponte das Bandeiras. Porém a velha Ponte Grande reaparecia sempre na minha saudade [...]”. O texto em questão menciona, ainda, que em São Paulo havia também a Ponte Pequena, assim denominada por comparação com a Ponte Grande. Vale lembrar que, já em Paris, Serafim batiza como Serafim Ponte Pequena o cachorro de estimação que ganha de presente: “Comovidamente e orgulhoso, o neo-proprietário batiza-o de Serafim Ponte Pequena.” (ANDRADE, 1992, p. 108).

traços da cultura do colonizador, a Antropofagia valoriza o primitivismo nacional, conforme expressam, por exemplo, os excertos: “Queremos a revolução Caraíba. Maior que a Revolução Francesa.” (ANDRADE, 2012a, p. 499); “Já tínhamos o comunismo. Já tínhamos a língua surrealista. A idade de ouro.” (ANDRADE, 2012a, p. 501); “Antes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade.” (ANDRADE, 2012a, p. 504). Isso, contudo, não quer dizer que a Antropofagia rechaçou aspectos da sociedade moderna, urbana e industrial: “A reação contra o homem vestido. O cinema americano informará.”; “A fixação do progresso por meio de catálogos e aparelhos de televisão. Só a maquinaria. E os transfusores de sangue.” (ANDRADE, 2012a, p. 502). Afinal, como Nunes (1979, p. 34) assinala, “no ‘antropofagismo’ tudo é contraditório, e tudo é significativo por ser contraditório”. De acordo com o crítico citado, o canibalismo, em Oswald, era “uma semáfora da condição humana, fincada no delicado intercruzamento da Natureza com a Cultura” (NUNES, 1979, p. 13). Sob tal ótica, a vida intelectual brasileira “deveria vigorar tanto no aproveitamento literário dos aspectos ‘bárbaros’ da cultura brasileira, quanto na absorção poética dos aspectos ultracivilizados do mundo técnico-industrial” (NUNES, 1979, p. 28), sem que houvesse um apaziguamento das contradições. Diante de tantos impasses, surge a problemática, talvez insolúvel: “Tupy, or not tupy that is the question.” (ANDRADE, 2012a, p. 497).

Em certa medida, o trânsito entre Europa e Brasil, civilização e primitivismo, cultura e natureza já havia sido abordado criticamente por Oswald em 1924 no “Manifesto da poesia pau-brasil”. Em uma retomada do primeiro produto de exportação do Brasil, a madeira pau-brasil, Oswald declara: “Uma única luta – a luta pelo caminho. Dividamos: Poesia de importação. E a Poesia Pau-Brasil, de exportação” (ANDRADE, 2012b, p. 467). Em vez de importar a poesia da Europa, o Brasil, na perspectiva oswaldiana, pode passar a exportar poesia, poesia essa que seria construída com base nos elementos primitivos da cultura nacional os quais, ao longo do progresso colonizador, teriam sido recalçados pela imposição da civilização: “A poesia anda oculta nos cipós maliciosos da sabedoria” (ANDRADE, 2012b, p. 466); “O contrapeso da originalidade nativa para inutilizar a adesão acadêmica” (ANDRADE, 2012b, p. 470).

Conforme Nunes (1978, p. xx), em “Antropofagia ao alcance de todos”, o “Manifesto da poesia pau-brasil”, inaugurando o primitivismo nativo, introduziu um exame da realidade sociocultural brasileira, bem como “um programa de reeducação da sensibilidade e uma teoria da cultura brasileira”. O referido autor explica que a poesia pau-brasil é aquela que olha para a realidade brasileira e poetiza seus elementos sem colocá-los em

subalternidade em relação à Europa e sem propor o idealismo “doutoresco” da elite. Entretanto, o manifesto de Oswald não exclui, segundo Nunes (1978), o bachelarelismo, o gabinetismo e o academicismo, nem as frases feitas: tudo o que é corrente no Brasil é matéria para a poesia pau-brasil, que deve decompor tais componentes para, assim, chegar ao arcabouço primitivo menosprezado que agora é a matéria da arte nacional. Oswald inclui ainda os produtos da civilização técnico-industrial, os quais, sendo “intelectualmente *digeridos*” (NUNES, 1979, p. 33, grifo do autor), transformam-se em componentes de nossa cultura: “E as novas formas da indústria, da viação, da aviação. Postes. Gasômetros. Rails. Laboratórios e oficinas técnicas. Vozes e tics de fios e ondas e fulgurações. Estrelas familiarizadas com negativos fotográficos. O correspondente da surpresa física em arte.” (ANDRADE, 2012b, p. 469). O ideal da poesia pau-brasil é exatamente conciliar o primitivo e o moderno, metaforizados no manifesto por *floresta* (mundo selvagem e natural) e *escola* (mundo industrial e urbanizado): “Temos a base dupla e presente – a floresta e a escola.” (ANDRADE, 2012b, p. 470). Dessa forma, o Brasil e, conseqüentemente a literatura brasileira aparecem como “um misto de ‘dorme nenê que o bicho vem pegá’ e de equações” (ANDRADE, 2012b, p. 470), ou seja, um todo complexo posto que faz o mito, o imaginário e a fantasia inocente de uma cantiga coexistirem com a razão, o calculismo, a logicidade matemática da modernidade.

Nunes (1979, p. 33) identifica, no “Manifesto da poesia pau-brasil”, a tendência a uma “estética do equilíbrio”, pela qual seriam assimiladas e sintetizadas a cultura nativa e a intelectual, o primitivo e o moderno, a floresta e a escola. De acordo com Nunes (1979, p. 34), embora no “Manifesto antropófago” ainda haja resquícios da tentativa de resolver a contradição entre duas culturas, o texto de 1928, ao submeter “a cultura intelectual, descrita no documento anterior, a uma crítica mordaz e destrutiva, reabre a contradição”. Em consequência, o primitivismo, no âmbito da Antropofagia oswaldiana, torna-se

[...] o instrumento agressivo, a arma crítica impiedosa com que se pretende atingir, de uma só vez, o arcabouço – ético, social, religioso e político – que resultou do passado colonial da história brasileira (NUNES, 1979, p. 34).

A Antropofagia oswaldiana tem como principais características justamente a ferocidade, a sátira desconstrutora, o humor ácido, o poder de causar desconforto e choque, configurando-se, pois, como um movimento vanguardista semelhante aos que se desenvolveram na Europa no começo do século XX. Nesse sentido, Maria Eugenia Boaventura (1985) atesta a existência, no âmbito do Modernismo brasileiro, de uma

vanguarda antropofágica,¹⁴⁷ cujos paradigmas, inclusive, foram difundidos em um periódico próprio, a *Revista de Antropofagia*, a qual contou com a participação de Oswald de Andrade, Antônio de Alcântara Machado, Mário de Andrade, Raul Bopp, Geraldo Ferraz, Tarsila do Amaral, Carlos Drummond de Andrade, Plínio Salgado, Manuel Bandeira e muitos outros nomes vinculados ao Modernismo.¹⁴⁸ Os ideais antropofágicos materializam-se na própria configuração da *Revista de Antropofagia*, bem como em obras literárias elaboradas na década de 1920, entre as quais estão *Pathé-Baby*, *Macunaíma* e *Serafim Ponte Grande*.¹⁴⁹

Em *Serafim Ponte Grande*, o viés antropofágico é percebido sobretudo na sátira e no humor corrosivos, pelos quais se objetiva problematizar o discurso dominante. Nesse sentido, vale citar o trecho em que Serafim, durante um baile em Paris, faz uma inversão tipicamente antropofágica e prevê uma suposta hegemonia do Brasil em relação aos Estados Unidos: “– Meu caro amigo, o Brasil é isso. Daqui a vinte anos os Estados Unidos nos imitarão.” (ANDRADE, 1992, p. 122). Ao longo deste capítulo, procurarei demonstrar que Serafim e, depois, Pinto Calçudo insurgem-se, antropofagicamente, contra a ordem burguesa e intentam instituir uma nova sociedade. Porém, a revolta de ambos os personagens, a qual coloca em xeque certos aspectos do mundo moderno e urbano, não deixam de apresentar contradições e fissuras. Ademais, abordarei o vínculo entre a Antropofagia e a renovação do objeto livro, o que, por sua vez, lançará uma nova luz sobre o debate acerca da noção de obra. Nessa abordagem, serão consideradas as mudanças, no contexto do Modernismo, no mercado editorial as quais permitiram a produção de edições sofisticadas de livros como *Pathé-Baby*, *Pau Brasil* e *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*.

Em “Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira”, Campos (2006b, p. 232) investiga a “possibilidade de uma literatura experimental, de vanguarda, num país subdesenvolvido” como o Brasil. O subdesenvolvimento econômico acarretaria, inevitavelmente, subdesenvolvimento literário? A resposta de Campos a essa pergunta é: não. Para o crítico, é falacioso pensar que a literatura reflete, de modo tão direto e fatalista, a situação econômica, o que é comprovado quando se considera a Antropofagia oswaldiana, uma corrente experimental, vanguardista que surge em um país não pertencente ao restrito círculo das grandes potências mundiais. A Antropofagia perturba as polarizações, a submissão imposta, a lógica da fonte-influência, na medida em que, por meio da “devoração crítica do

¹⁴⁷ Sobre a relação da Antropofagia com as vanguardas europeias, consultar Nunes (1979; 1986) e Boaventura (1985).

¹⁴⁸ Para mais detalhes sobre a *Revista de Antropofagia*, consultar Boaventura (1985).

¹⁴⁹ *Cobra Norato*, de Raul Bopp (2009), também apresenta consonância com os pressupostos da Antropofagia. Contudo, essa obra não será aqui enfocada porque se detém na questão do primitivismo e não tematiza a cidade moderna.

legado cultural universal”, engendra não só “apropriação”, como também “expropriação, desierarquização, desconstrução” (CAMPOS, 2006b, p. 234-235). Dessa maneira, *Serafim Ponte Grande*, imbuído da rebeldia antropofágica, constitui um “experimento de transgressão semiológica da ordem, de contestação da legalidade e da legibilidade estatuídas, pela desordem perene, pela versatilidade anárquica” (CAMPOS, 2006b, p. 244). Porém, esse experimentalismo não teria algo de utópico? É o que Campos (1997), já em outro texto – “Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O Poema pós-utópico” –, intenta esclarecer.

De acordo com Campos (1997, p. 266), a vanguarda, enquanto movimento coletivo, só existe se houver um “princípio-esperança, não como vaga abstração, mas como expectativa efetivamente alimentada por uma prática prospectiva”. Devido ao princípio-esperança, orientado para o futuro, a vanguarda apresenta uma tendência à totalização e procura uma linguagem nova e comum, o que leva Campos (1997, p. 268) a concluir que, “sem perspectiva utópica, o movimento de vanguarda perde o seu sentido”. Com efeito, a Antropofagia reveste-se de um caráter utópico, perceptível, por exemplo, já no primeiro prefácio que Oswald escreveu para *Serafim Ponte Grande*. No final desse prefácio, intitulado “Objeto e fim da presente obra” e publicado originalmente em 1926 na *Revista do Brasil*, lê-se: “O Brasil imigrante começou por trás. Cópia. Arte amanhecida da Europa requentada ao sol das costas. Os anúncios maldireitos de uma legislação romântica nacional. Serafim é o primeiro passo para o classicismo brasileiro.” (ANDRADE, 1992, p. 34). *Serafim Ponte Grande* é apresentado, pois, como o arauto do promissor futuro da literatura brasileira, a qual, com tal obra, iniciaria uma nova etapa. Conforme destaca Mário da Silva Brito (1992, p. 31), em “Dois prefácios para ‘Serafim Ponte Grande’”, Oswald, no prefácio de 1926, “confia no livro como uma abertura de criação, como um avanço no plano da composição e da prosa”. A esperança na fundação de um estilo coletivo, o classicismo brasileiro, implica, por sua vez, a ruptura com uma tradição que, limitando-se a copiar os padrões europeus, produzia uma arte “requentada”. Ao promover a inversão de paradigmas, o classicismo proposto por Oswald seria, na verdade, uma Antropofagia, no âmbito da qual o próprio homem passaria por um processo de renascimento: “O novo mundo produziu o homem serafiniano, cujo eixo é a riqueza mal adquirida.” (ANDRADE, 1992, p. 33).

Na primeira edição de *Serafim Ponte Grande*, de 1933, Oswald, todavia, substituiu esse prefácio por um outro. No prefácio de 1933, o tom já não é tão utópico. Oswald, que, na ocasião, estava filiado ao Partido Comunista e engajava-se em questões sociais, não mais deposita confiança na Antropofagia:

O movimento modernista, culminado no sarampão antropofágico, parecia indicar um fenômeno avançado. São Paulo possuía um poderoso parque industrial. Quem sabe se a alta do café não ia colocar a literatura nova-rica da semicolônia ao lado dos custosos surrealismos imperialistas? [...]

A valorização do café foi uma operação imperialista. A poesia Pau-Brasil também. Isso tinha que ruir com as cornetas da crise. Como ruiu quase toda literatura brasileira “de vanguarda”, provinciana e suspeita, quando não extremamente esgotada e reacionária (ANDRADE, 1992, p. 38).

Junto com o movimento vanguardista, ruiam tanto o homem serafiniano – espécie de *alter ego* do autor –, reduzido, então, a um “boêmio”, a um “palhaço de classe”, a um “índice cretino sentimental e poético” da burguesia (ANDRADE, 1992, p. 37-38), quanto o próprio romance *Serafim Ponte Grande*, “Necrológio da burguesa. Epitáfio do que fui.” (ANDRADE, 1992, p. 39). Como salienta Campos (1992, p. 26), em “Serafim: um grande não-livro”, “é no prefácio do *Serafim* — um dos mais impressionantes documentos de nosso Modernismo, desabusada página de crítica e autocrítica [...] — que a utopia do *Serafim* é ‘justificada’ retrospectivamente por seu autor, agora falando na primeira pessoa biográfica”. Contudo, Campos (1992, p. 26) observa que, apesar de ganhar um prefácio tão contundente, o romance em questão “parece ter sete fôlegos” e não perde “seu estouro anárquico”, opinião que é corroborada por Nunes (1979, p. 56):

O autor se desculpava por haver escrito o romance e vinha ao mesmo tempo exibilo, para maior escarmento de sua culpa, sob o pretexto de que nele gravara o epitáfio do palhaço da burguesia que tinha sido. Mas o ato de contrição deixava incólume o objeto do repúdio. Ambíguo como toda culpa publicamente alardeada, valorizava a Antropofagia e, sub-repticamente, a conservava na espontânea revelação do romance censurado.

Portanto, o prefácio de 1933 não elimina o ímpeto revolucionário e o princípio utópico de *Serafim Ponte Grande*. De acordo com Campos (1997, p. 268, grifo do autor), novamente em “Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O Poema pós-utópico”, é a partir do final dos anos 1960, quando foi concluído o processo da Poesia Concreta enquanto movimento vanguardista, que se configura, no Brasil, uma pós-utopia, na qual prevalecem o princípio-realidade, a valorização do presente e a pluralização das linguagens: “Ao projeto totalizador da vanguarda, que, no limite, só a utopia redentora pode sustentar, sucede a pluralização das poéticas possíveis. Ao *princípio-esperança*, voltado para o futuro, sucede o *princípio-realidade*, fundamento ancorado no presente.” O referido autor observa que, após a euforia com a inauguração de Brasília e com o início da Revolução Cubana, a utopia é esvaziada devido a questões nacionais – o Golpe de 1964 e a conseqüente instauração da Ditadura Militar – e internacionais – crise das ideologias, intensificação do capitalismo predatório e burocratização do Estado, que, ademais, torna-se mais repressivo e

uniformizador. Consequentemente, “o presente não conhece senão sínteses provisórias e o único resíduo utópico que nele pode e deve permanecer é a dimensão crítica e dialógica que inere à utopia” (CAMPOS, 1997, p. 269).

Com base nessas reflexões, pode-se afirmar que o romance *Confissões de Ralfo*, lançado em 1975, insere-se no período pós-utópico. Em certo trecho da obra santanniana, há inclusive uma abordagem irônica da Poesia Concreta, o último movimento de vanguarda brasileiro, segundo Campos (1997). A Madame X, depois de inferir que Ralfo aprecia a vanguarda, planeja escrever para ele um poema supostamente afinado com os pressupostos concretistas:

Gostaria de escrever um poema para ele [Ralfo], que aliviasse suas dores. Pena que eu esteja um pouco destreinada em poesia. Um soneto de amor não ficaria mal. Não, ele é jovem ainda. Deve gostar de algo mais moderno. Vanguarda, é o que todos esses jovens de hoje querem. Vou ver se escrevo para ele um poema concreto, mas que não impeça os derramamentos sublimes do coração. É isso, vou desenhar para ele vários coraçõezinhos com flechas espetadas e pequenas gotas de sangue. Gotas do meu sangue (SANT’ANNA, 1975, p. 134).

Nos registros do diário da Madame X, a vanguarda já está esvaziada de sentido e é apresentada de modo caricatural, na medida em que a personagem reduz a um infantil desenho o trabalho concretista com a visualidade. Apesar dessa indicação de que, na época em que vivem os personagens de *Confissões de Ralfo*, não cabe mais a utopia, o livro escrito pelo protagonista possui elementos vanguardistas, os quais impactaram a Comissão Internacional de Literatura. Vale lembrar que, segundo a Comissão, Ralfo “inaugura o *romance desestrutural*” (SANT’ANNA, 1975, p. 222, grifo do autor). Com efeito, há, em *Confissões de Ralfo*, um resquício utópico, uma vez que tal obra assume um aspecto crítico e dialógico, ainda que não seja guiada pelo princípio-esperança.¹⁵⁰

Serafim Ponte Grande integra-se a um movimento coletivo – a Antropofagia, a qual, por sua vez, é uma das linhagens do Modernismo – e foi produzido e publicado no período em que o Brasil passava por um intenso processo de urbanização e industrialização, processo esse articulado com a intensificação, em escala mundial, das relações capitalistas. No romance oswaldiano, nota-se uma euforia, ainda que problematizada, com a cidade e com

¹⁵⁰ Em *Fingidores em cena*, Marcelo de Souza Pereira (2013, p. 99) revê parte da argumentação de Campos (1997) e defende que, na era pós-utópica em que se insere a produção literária de Sérgio Sant’Anna, continuaria a haver uma vanguarda, pois esta teria a capacidade de se reinventar: “A pós-vanguarda [...] não deixa de ser uma forma de vanguarda. [...] Ao invés de uma vanguarda voltada para fora (em relação ao circuito literário) e para o futuro, o contexto pós-utópico vislumbra uma nova configuração: uma vanguarda voltada para si própria, para sua instabilidade e para as possibilidades e contingências do tempo em que vive.”. Ademais, segundo John Parker (1984, p. 107), o autor de *Confissões de Ralfo* fez parte da vanguarda mineira dos anos 1960: “Sérgio Sant’Anna integrou a vanguarda mineira que, nos anos 60, estreou no *Suplemento Literário de Minas Gerais* e fez a revista *Estória* [...]”.

o progresso, bem como a possibilidade de instaurar uma arte e um pensamento brasileiros e originais, não subordinados à influência estrangeira, sobretudo europeia. Já *Confissões de Ralfo* não participa de nenhum movimento coletivo anunciado como tal, embora seja possível aproximar Sérgio Sant’Anna de escritores a ele contemporâneos, conforme evidenciarei a seguir. Ademais, o romance santanniano, elaborado e lançado na época de expansão das grandes cidades e de exacerbação do capitalismo, encara com total descrédito a feição assumida pela sociedade em tal contexto. Porém, antes de detalhar os aspectos urbano e econômico abordados em *Confissões de Ralfo*, é necessário considerar o fato de ele ter sido publicado em 1975, portanto em plena Ditadura Militar, regime que, como apontado acima, contribuiu enormemente para o esvaziamento do princípio-esperança e da utopia (CAMPOS, 1997).

Em *Literatura e vida literária*, Flora Süssekind (1985, p. 10) constata a tendência, na crítica literária, de eleger a censura como explicação privilegiada da literatura brasileira produzida durante a Ditadura Militar:

Realismo mágico, alegorias, parábolas, *ego-trips* poéticas? Tudo se explica em função do aparato repressivo do Estado autoritário. Seja a preferência pelas parábolas ou por uma literatura centrada em viagens biográficas, a chave estaria ou no desvio estilístico ou no desbunde individual como respostas indiretas à impossibilidade de uma expressão artística sem as barreiras censórias. Romance-reportagem, conto-notícia, depoimentos de políticos, presos, exilados? Tais opções literárias também estariam ancoradas numa resposta à censura. Só que direta. Se nos jornais e meios de comunicação de massa a informação era controlada, cabia à literatura exercer uma função parajornalística.

Segundo a perspectiva crítica hegemônica, a censura seria, pois, a principal força motriz de obras literárias que se posicionavam diante do regime militar, seja por meio do realismo mágico/alegórico, das respostas indiretas e da referencialidade pautada em uma linguagem cifrada, seja por meio do realismo jornalístico, das respostas diretas e da referencialidade pautada em uma linguagem descritiva, naturalista.¹⁵¹ De acordo com Süssekind (1985, p. 11), essas seriam as duas “correntes vitoriosas” da literatura do período da Ditadura; contudo haveria, ao lado delas, “outros caminhos menos percorridos”, entre os quais “os silêncios, montagens e a brincadeira [...] com a sinceridade do texto de memórias como nas *Confissões de Ralfo*”. Convém ressaltar que a opção por uma linguagem não obcecada pela referencialidade não elimina o ímpeto contestador, pois, conforme argumenta Süssekind (1985, p. 10), as elipses de obras como *Confissões de Ralfo* “poderiam responder de modo talvez mais crítico aos silêncios impostos pelo regime autoritário”. A referida autora

¹⁵¹ Tais aspectos da literatura produzida durante a Ditadura Militar também foram abordados por Davi Arrigucci (1980).

A

aerobus
aeroplano
à la garçonne
anúncio luminoso
arranha-céu
artes decorativas e
industriais modernas
astronauta
autobus
autocar
autódromo
aviador de loopings
avião

B

badaud
black-bottom
bonde
boxeur
Buick
business

C

cão eletrônico
Carlito
carro
Chaplin
charlestão
charleston
chauffeur
choque elétrico
cinema
coca-cola
computador
cosmorama
costura-céu

D

dancing metaphysique
dining-room

E

Einstein
elevador
escada rolante
espaçonave
explosivo atômico

F

ficha telefônica
filme de cowboy
footing
foquestrata

Ford

fotografia
fotonovela
fox-trot
Freud

G

Georges Carpentier
globe-trotter
Gloria Swanson
gramophone
guitarra elétrica

H

hangar
happening
happening-center

I

Interastral Quanta & Radio
Railwa

J

jazz
Jules e Jim

K

Kodak

L

lâmpião eletrônico
lancha
Lanvin

M

máquina automática
máquina de escrever
máquina de lavar
Mariquinha do Livre
Arbítrio
meeting comercial
metrô
movietone
mulher de plástico

N

Nureyev

O**P**

Paramount Pictures
Patou
Picassô

Poiret

Poison & Poison and Co.
psicanálise
princípio cibernético

Q**R**

radar
radiola
Raquel Meller
reclame
relógio de ponto
robô

S

saia curta
shopingar
showbusiness
show-man internacional
shymmis
side-car
smocking
steak
steam ship
steamer
stewardess
steward
swing

T

táxi
telefone
telégrafo sem fio
televisão
trem

U

upper-cut
underground men

V

Vionet

W

Warhol

X**Y****Z**

defende que, quando se consideram os silêncios, os cortes e os risos nervosos trabalhados por certos escritores que publicaram durante os governos militares, novos percursos ficcionais, para além do documental ou do alegórico, vêm à tona e a censura deixa de ser o único traço definidor da literatura brasileira pós-64.

A fim de desmistificar a ideia de que a censura foi a única e a mais eficiente estratégia adotada pelos militares no âmbito da cultura, Sússekind (1985, p. 14) destaca que, do golpe de 1964 até a promulgação do Ato Institucional 5 (AI-5) em 1968, a política cultural explorou os meios de comunicação de massa, sobretudo a televisão, e desenvolveu uma estética do espetáculo, ao mesmo tempo que permitia a atuação, ainda que restrita, de grupos de esquerda:

[...] deixava-se a intelectualidade bradar denúncias e protestos, mas os seus possíveis espectadores tinham sido roubados pela televisão. Os protestos eram tolerados, desde que diante do espelho. Enquanto isso, uma população convertida em plateia consome o espetáculo em que se transformam o país e sua história. A utopia do “Brasil Grande” dos governos militares pós-64 é construída via televisão, via linguagem do espetáculo.

De 1968 a 1975, o autoritarismo atinge seu ápice e a censura é praticada à exaustão: já não se trata de produzir uma estética espetacular, e sim de repreender toda e qualquer produção artística e teórica que contestasse o regime (SÜSSEKIND, 1985). Em 1975, por sua vez, com a criação da Política Nacional de Cultura (PNC), configura-se uma nova fase da política cultural da Ditadura Militar, fase essa marcada pela cooptação e pelo controle: “Não é isento o incentivo estatal à cultura. Mecenas interessado, o governo militar chama para si a função de julgar as novidades que interessam ou não, o que é excessivo, apontar os ‘males’, estimular o que julga de ‘qualidade’.” (SÜSSEKIND, 1985, p. 22). É nesse contexto que houve, segundo Sússekind (1985, p. 27), o incentivo, por meio de concursos, prêmios e coedições, à produção literária, de modo que “o ‘inimigo comum’ (a censura, a repressão)” podia ser substituído “por um ‘talvez amigo’ (o auxílio estatal)”.

Em “A ficção da realidade brasileira”, Heloisa Buarque de Hollanda e Marcos Augusto Gonçalves (2005) esclarecem que o auxílio estatal instituído pela PNC evidencia que a cultura havia se tornado uma mercadoria e, como tal, deveria possuir uma organização empresarial. Dado o pouco investimento do capital privado nacional na cultura, coube ao Estado assumir a função de consolidar o mercado cultural no Brasil:

A intervenção estatal nos sugere o reconhecimento de uma crescente tendência à articulação institucional da produção cultural no Brasil. Coloca-se cada vez mais para o cinema, o teatro, as artes plásticas, a literatura etc. a necessidade de uma organização “madura”, empresarial, adequada às condições de um capitalismo mais avançado, industrial, urbano, moderno, que, aos trancos e barrancos, vem

constituindo-se no país. A conquista de mercado e a profissionalização apresentam-se como questões primordiais no próprio debate acerca das funções sociais e políticas da cultura na sociedade brasileira (HOLLANDA; GONÇALVES, 2005, p. 112).

Hollanda e Gonçalves (2005) demonstram que a PNC é mais bem compreendida quando se considera que, no contexto em que ela surgiu, agravava-se a crise do milagre econômico. Segundo os referidos autores, os militares, logo após a edição do AI-5, propagavam a ideia de que o país se preparava para uma nova era, regida pelo binômio segurança/desenvolvimento: a suposta segurança adviria de ações autoritárias como a censura e a intervenção nos movimentos de oposição; o suposto desenvolvimento, denominado “milagre brasileiro”, seria assegurado pela dependência do capital internacional e pela tecnoburocracia de inspiração norte-americana. Em 1974, todavia, o milagre entra em colapso e, paralelamente a isso, verificam-se “a relativa perda de coesão entre as forças que sustentam o regime, o crescimento da insatisfação popular e a paulatina retomada do debate político” (HOLLANDA; GONÇALVES, 2005, p. 110). Diante da indubitável crise e sem querer perder o controle da situação, o Estado passa a adotar medidas ora liberalizantes, ora autoritárias, o que, no campo cultural, se exprime na oscilação “entre a censura, repressiva, e o incentivo, produtivo” (HOLLANDA; GONÇALVES, 2005, p. 110) e conduz ao estabelecimento da PNC em 1975.

É justamente em 1975 que, segundo Hollanda e Gonçalves (2005), ocorre o *boom* da literatura, com o aumento significativo de títulos publicados, muitos dos quais, porém, logo censurados. Os autores observam que o *boom* é formado sobretudo por obras que visam à integração nacional ou que se aproximam do jornalismo e apresentam traços naturalistas e/ou populistas – por exemplo, *Malhação do Judas carioca*, de João Antônio, e *Passaporte sem carimbo*, de Antonio Callado. No entanto, há também “trabalhos que expressam a experiência social ‘desintegradora’, que tratam do sentimento da inadequação, da perda, da fragmentação, expressando antes relações de crise do que de conciliação e ajustamento” (HOLLANDA; GONÇALVES, 2005, p. 122). Neste grupo, Hollanda e Gonçalves incluem, além de *Confissões de Ralfo*, obras como *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão, e *A festa*, de Ivan Ângelo.¹⁵² Nota-se, assim, que Hollanda e Gonçalves corroboram o argumento de Sússekind (1985) segundo o qual houve multiplicidade de estratégias literárias adotadas no

¹⁵² Sússekind (1985) considera *A festa* uma obra com tom alegórico e, portanto, pertencente à “vertente vitoriosa” da literatura pós-64. Hollanda e Gonçalves (2005), por sua vez, argumentam que a estrutura fragmentada de *A festa* faz com essa obra se insira no grupo contestador das tendências literárias hegemônicas do período militar.

período da Ditadura Militar. Diante da nova conjuntura social, política e econômica, os artistas lançaram mão de novas e variadas táticas:

De fato, ao expressar uma nova composição de forças internas e um novo tipo de articulação do capitalismo brasileiro com o mercado mundial, o regime pós-64 irá trazer para o processo cultural uma série de implicações. A busca da integração com a produção industrial moderna, a transferência de capitais externos, a importação de novas técnicas e esquemas de organização produtiva vão exigir um reaparelhamento da produção cultural. Novas exigências de mercado, novas exigências técnicas. Por outro lado e por circunstâncias particulares, a forma de dominação política que acompanha essas transformações no Brasil favorece as interferências do Estado no processo cultural. Interferências nada desprezíveis que poderão ser notadas nos caminhos contraditórios do agenciamento da cultura e no rigoroso controle político da veiculação de mensagens. O que certamente passa a exigir da intelectualidade uma série de redefinições, recolocando em novas bases o debate acerca de suas funções e de seu lugar social, a composição de novas alianças, o estabelecimento de novas táticas (HOLLANDA; GONÇALVES, 2005, p. 98).

O trecho acima explicita que, na esfera econômica, os governos militares inseriram o Brasil na lógica capitalista mundial. Conforme Villaça (1996), o capitalismo inicia, nos anos 1960, uma fase em que o princípio de mercado se fortalece de tal maneira que extravasa o econômico e busca alcançar o princípio do Estado e da comunidade. Em “A problemática espacial urbana”, Edward Soja (1993) aborda os impactos que a articulação entre o capital financeiro e o Estado gerou na configuração do espaço urbano a partir da segunda metade do século XX. Segundo o teórico,

Essa coalizão entre o capital e o Estado funcionou eficazmente, replanejando a cidade como uma máquina de consumo, transformando o luxo em necessidades, à medida que a suburbanização maciça ampliou os mercados de bens de consumo duráveis (SOJA, 1993, p. 126).

No mundo pós-moderno, as grandes cidades, além de servirem ao consumismo estimulado pelo capitalismo, assumem um aspecto fragmentário, efêmero e caótico. A esse respeito, afirma David Harvey (2008, p. 69, grifo do autor), em “O pós-modernismo na cidade: arquitetura e projeto urbano”:

No campo da arquitetura e do projeto urbano, considero o pós-modernismo no sentido amplo como uma ruptura com a ideia modernista de que o planejamento e o desenvolvimento devem concentrar-se em *planos* urbanos de larga escala, de alcance metropolitano, tecnologicamente racionais e eficientes, sustentados por uma arquitetura absolutamente despojada [...]. O pós-modernismo cultivava, em vez disso, um conceito de tecido urbano como algo necessariamente fragmentado, um “palimpsesto” de formas passadas superpostas umas às outras e uma “colagem” de usos correntes, muitos dos quais podem ser efêmeros.

Em *Confissões de Ralfo*, os personagens circulam e vivem, sobretudo, em um espaço urbano semelhante ao caracterizado acima. Conforme argumenta Luis Alberto Brandão Santos (2000, p. 84-85) em *Um olho de vidro: a narrativa de Sérgio Sant’Anna*,

forja-se, no romance em questão, a imagem de um Brasil marcado pelo “crescimento desordenado das grandes cidades”, isto é, de “um Brasil caótico, que se configura através do processo de urbanização”, o que acarreta uma desmistificação da “visão bucólica de um país primitivo mas paradisíaco, misterioso e exótico mas generoso e acolhedor”. Na seguinte passagem, um dos algozes de Ralfo descreve um Brasil estereotipado, descrição essa que, no contexto geral da obra, revela-se irônica:

– Ah, sim, o Brasil. Muito bem, o Brasil. Verdes campos floridos, terras férteis e praias maravilhosas, repletas de coqueiros e mulheres nativas de corpo bronzeado, que oferecem ao forasteiro incríveis delícias do amor. O Brasil. De dia trabalha-se sem esmorecimento para o progresso e de noite dançam-se ritmos quentes e sensuais como a rumba e o tango, não é mesmo? Eu adoraria visitar o Brasil (SANT’ANNA, 1975, p. 116).

Logo no primeiro episódio do romance, “A partida”, a experiência urbana de Ralfo desmente tais estereótipos do Brasil: em vez de uma paisagem natural exuberante, de mulheres disponíveis para aventuras amorosas, de trabalho digno e de ritmos sensuais, o protagonista depara-se com a frieza dos edifícios, a desigualdade social, a frustração no trabalho e no amor, a violência, a espetacularização, o consumismo. Ao não dar informações precisas sobre a cidade brasileira em que se encontra no início de suas *confissões*, é como se Ralfo sugerisse que, não importa onde estivesse no país, o cenário urbano não seria tão diferente: “[...] esta não é uma cidade marítima. Nem mesmo uma cidade marcadamente industrial ou próspera ou infernal ou muito bela ou qualquer outra coisa. Uma cidade, apenas. Capital de algum Estado brasileiro.” (SANT’ANNA, 1975, p. 13). Já o próximo destino de Ralfo é explicitamente nomeado: São Paulo, cidade cujas contradições são de imediato desnudadas: “À espera de melhores oportunidades, enalhado aqui neste melancólico edifício, numa das cidades mais insuportáveis do mundo: São Paulo.” (SANT’ANNA, 1975, p. 18).

Mas a trajetória de Ralfo, tal como a de Serafim, não se limita ao Brasil: sem usufruir das grandes oportunidades hipoteticamente ofertadas por São Paulo, o protagonista do romance santanniano parte para o exterior, onde também só conhece cidades pouco acolhedoras, de modo que chega à seguinte conclusão: “[...] esta cidade, qualquer cidade, todas as cidades, eis que elas vão se tornando idênticas e posso trocar uma por outra quase sem dar-me conta disso.” (SANT’ANNA, 1975, p. 100). Em *Confissões de Ralfo*, assim como em *Serafim Ponte Grande*, há uma articulação entre esse espaço urbano caótico e a fragmentação narrativa, conforme será demonstrado a seguir.

A fragmentação da narrativa em *Confissões de Ralfo* também pode ser relacionada com as transformações por que passaram os meios de comunicação no contexto da pós-

modernidade. A história vivenciada por Ralfo deixa claro que a sociedade urbana em que ele se insere é uma sociedade do espetáculo: ajudam a formar o estilhaçado tecido da cidade os filmes, os jornais, as revistas, os programas televisivos e demais elementos da cultura de massa, cultura essa regida por ideais como imediatismo e consumismo. Conforme será detalhado ao longo deste capítulo, *Confissões de Ralfo* não apenas tematiza questões ligadas à cultura de massa, como também incorpora à própria composição da narrativa a fragmentação instaurada pelas novas mídias. Esse duplo diálogo com a cultura de massa, em meio a um cenário urbano, é observado em outras obras das décadas de 1970 e 1980, como *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão, *A festa*, de Ivan Ângelo, e *O mez da gripe*, de Valêncio Xavier, publicadas, respectivamente, em 1974,¹⁵³ 1976 e 1981. Nas quatro obras mencionadas, a aproximação com o cinema, com a imprensa de periódicos e/ou com a televisão acarretou uma reconfiguração do objeto livro. Todavia, à medida que as novas formas livrescas se apropriam de certos paradigmas da indústria cultural, elas não se furtam a lançar um olhar crítico sobre tais paradigmas.

A partir do panorama delineado acima, percebe-se que, em *Serafim Ponte Grande* e em *Confissões de Ralfo*, são abordadas, sob um viés questionador, as dimensões física e social do espaço urbano. Ao representarem as grandes cidades, sejam elas brasileiras ou não, ambos os romances trazem à tona algumas das principais características dos contextos moderno e pós-moderno, as quais permitem uma melhor compreensão da fragmentação da narrativa e da problematização da noção de obra. Cada uma das seções seguintes dedica-se a um dos aspectos do cenário urbano enfocados em *Serafim Ponte Grande* e em *Confissões de Ralfo*: os deslocamentos realizados pelas grandes cidades, nas quais se acumulam produtos oriundos da era industrial; as tecnologias de informações e comunicação, no contexto do desenvolvimento da imprensa e da cultura de massa; as contestações da ordem política, econômica, social e cultural das metrópoles e megalópoles.

Serafim Ponte Grande e *Confissões de Ralfo* funcionarão, nesta etapa da tese, como mônadas, eixos centrais a partir dos quais serão construídas redes de relações, já que, conforme mencionado acima, serão localizadas outras obras que também foram produzidas por volta das décadas de 1920 e 1970 e que apresentam um projeto estético semelhante às de Andrade e de Sant'Anna. Por meio dessa análise multifacetada, espera-se construir uma reflexão sobre o que significam, nos referidos contextos, a fragmentação da narrativa e a problematização da noção de obra.

¹⁵³ A obra *Zero* foi originalmente publicada na Itália em 1974. A primeira edição brasileira de tal obra ocorreu em 1975.

3.3.1 Errâncias

Em *Seis propostas para o próximo milênio*, Italo Calvino (1990, p. 85) reflete sobre o cenário urbano a partir de duas categorias, o cristal e a chama: aquele designa a “racionalidade geométrica”; esta, o “emaranhado das existências humanas”. Na cidade, conforme explicitado, por exemplo, nos diálogos entre Marco Polo e Kublai Khan em *As cidades invisíveis*, de Calvino (2003), essas duas categorias estariam em constante tensão, o que significa que a tendência do cristal à determinação e à fixidez seria constantemente relativizada pela tendência da chama à indeterminação e à mobilidade, e vice-versa.¹⁵⁴

Tais considerações do escritor italiano constituem um dos eixos norteadores de *Todas as cidades, a cidade*, obra em que Renato Cordeiro Gomes (1994), como mencionado acima, aborda a (i)legibilidade da metrópole moderna. Nas palavras de Gomes (1994, p. 16): “Construir, por este caminho [delineado por Calvino], possíveis leituras é descrever e articular os fios secretos e descontínuos do discurso da cidade; é a tentativa de ler o ilegível.”.

Em *Serafim Ponte Grande* e em *Confissões de Ralfo*, percebe-se justamente que são exploradas as vertentes cristal e chama das grandes cidades. Enquanto circulam por diferentes cenários urbanos, Serafim e Ralfo deparam-se com a racionalização do espaço, a qual está em sintonia com a busca pelo progresso nos contextos moderno e pós-moderno, mas evidenciam que nem tudo pode ser determinado, fixado. Dessa maneira, o romance oswaldiano e o santanniano configuram-se como

Textos que falam a cidade, ou onde ela fala, com sua capacidade de fabulação que embaralha a tendência racionalizadora, geometrizar, dos poderes que, com os desejos, os sonhos, as experiências e as vivências dos homens, a querem ordenar e controlar (GOMES, 1994, p. 23).

Em *Serafim Ponte Grande*, a tensão entre o cristal e a chama na moderna São Paulo do início do século XX ganha proeminência à medida que é retratado o cotidiano de Serafim em sua cidade natal. Até mesmo em pequenas ações, como comprar “meia dúzia de copos inquebráveis” (ANDRADE, 1922, p. 62) – provavelmente se trata de copos de plástico, e Serafim achou a novidade digna de ser registrada no diário –, o protagonista depara-se com produtos trazidos pelo progresso tecnológico. Em sua casa, Serafim já conta com comodidades como a luz elétrica e o telefone, os quais não deixam de impactar o orçamento doméstico: “Brigas loucas [com Dona Lalá] porque eu gasto luz demais com minhas leituras!”

¹⁵⁴ Retomando a teoria de Iser (2002) apresentada na seção “3.1 Cenários”, parece-me que o cristal associa-se ao fictício, e a chama, ao imaginário.

(ANDRADE, 1992, p. 62); “Tendências de economia. Reação contra os gestos atávicos de Dona Lalá, a telefonista!” (ANDRADE, 1992, p. 58). O cinema desponta como opção de entretenimento, também dispendiosa, para Serafim e sua família: “Cinema. Esta família é um peso.” (ANDRADE, 1992, p. 63). E, para se deslocar, os personagens utilizam o bonde: “O bataclan doméstico despenca para a cidade de bonde.” (ANDRADE, 1992, p. 57).

Um dos produtos da revolução tecnológica, o bonde surge, na seguinte passagem do romance, como uma máquina dotada de vontades próprias, de instintos animais: “Tudo conspira nesta cidade silente. Encontrei numa rua deserta um bonde, jogado nos trilhos, aceso e quieto. Quando me viu, zarpou num risco de fios.” (ANDRADE, 1992, p. 77). Em outro excerto, Serafim destaca o perigo representado pelo automóvel: “Visita de pêssames ao vizinho, Seu Manduca, que perdeu a esposa, atropelada por um automóvel imprudente.” (ANDRADE, 1992, p. 64). Devido ao emprego da metonímia, a imprudência do motorista é imputada ao próprio automóvel, de modo que este é colocado como o culpado do atropelamento. Mas, ao lado dessas sutis ressalvas, há trechos que revelam um enaltecimento dos novos meios de transporte: Serafim sonha “comprar um Ford a prestações” (ANDRADE, 1992, p. 58) e Dona Lalá, acompanhada pelos filhos e pelo amigo/amante Manso, vai a uma “Exposição de Automóveis” (ANDRADE, 1992, p. 64). Ademais, o avião, talvez porque começara a se tornar frequente no céu paulistano, é utilizado por Serafim como metáfora do anoitecer: “A noite aterra de aeroplano.” (ANDRADE, 1992, p. 78).

Durante a revolução em São Paulo, a tecnologia também se faz perceber. Trata-se, neste caso, da tecnologia armamentista, a qual mune os combatentes de metralhadoras e canhões sofisticados. Além de observar que “por cem becos de ruas falam as metralhadoras na minha cidade natal” (ANDRADE, 1992, p. 75) e que “negros martelam metralhadoras” (ANDRADE, 1992, p. 77), Serafim maneja, do alto de um dos muitos arranha-céus que já havia na cidade, um canhão de alta precisão e capaz de atingir alvos distantes. Assim, o protagonista atira, com sucesso, contra seu chefe – “Matei com um certo tiro de canhão no rabo o meu diretor Benedito Pereira Carlindoga.” (ANDRADE, 1992, p. 78) –, bem como contra prédios públicos – “Acorocado sobre o seu arranha-céu, depois de luzir de limpo o seu canhão, ensaia dois tiros contra o quartel central de polícia romântica de sua terra. Fogueteiro dos telhados, ameaça em seguida a imprensa colonial e o Serviço Sanitário.” (ANDRADE, 1992, p. 150).

Vale comentar, ainda, que, em São Paulo, Serafim convive com imigrantes italianos, conforme demonstra o seguinte excerto: “Dieta de cachorro por causa do vinho Barbera que bebi ontem, festa dos italianos [...]” (ANDRADE, 1992, p. 56). A presença de

estrangeiros ajuda a conferir à capital paulista um aspecto cosmopolita, o qual, ademais, se faz sentir por meio da incorporação de tendências da moda estrangeira. Nesse sentido, é interessante notar que, ao programar as etapas de sua própria transformação, Serafim acredita ser necessária a “reabilitação da indumentária”, uma reabilitação que o levaria a usar “fraque sem colete e botinas americanas” (ANDRADE, 1992, p. 57). A influência da moda francesa é perceptível, por sua vez, quando, no Rio de Janeiro, um pouco antes de partir para a Europa, Serafim relaciona-se com Dinorá, cujos cabelos eram “à la garçonne” (ANDRADE, 1922, p. 83).

A presença de imigrantes italianos na capital paulista nas primeiras décadas do século XX é tematizada nas crônicas reunidas em *Brás, Bexiga e Barra Funda*, de Antônio de Alcântara Machado, obra que se apresenta como “o órgão dos ítalo-brasileiros de São Paulo” (MACHADO, 1988, p. 77). Sobre a importância de Alcântara Machado para a discussão acerca do cenário urbano moderno, afirma Aracy Amaral (1994, p. 92) em “A imagem da cidade moderna: o cenário e seu avesso”:

[...] ao falar em cidade é imperativa a menção a Antônio de Alcântara Machado, ficcionista que nos anos 20 apreende com mais sabor o clima “ítalo-paulista”, seja na forma de falar, no ambiente mesclado de uma população emergente a modificar a cidade [...].

Se, “durante muito tempo a nacionalidade viveu da mescla de três raças que os poetas xingaram de tristes” (MACHADO, 1988, p. 77) – os índios nativos, os brancos europeus e os negros africanos –, a chegada dos italianos modificou a formação do povo brasileiro, conforme expresso no seguinte trecho de *Brás, Bexiga e Barra Funda*:

Então os transatlânticos trouxeram da Europa outras raças aventureiras. Entre elas uma alegre que pisou na terra paulista cantando e na terra brotou e se alastrou como aquela planta também imigrante que há duzentos anos veio fundar a riqueza brasileira.
Do consórcio da gente imigrante com o ambiente, do consórcio da gente imigrante com a indígena nasceram os novos mamalucos.
Nasceram os intalianinhos (MACHADO, 1988, p. 78).

É à “nova fornada mamaluca” (MACHADO, 1988, p. 79) que *Brás, Bexiga e Barra Funda* presta homenagem. Logo no “Artigo de fundo” que abre a obra, salienta-se a diversidade do campo de atuação dos ítalo-brasileiros: “São nomes de literatos, jornalistas, cientistas, políticos, esportistas, artistas e industriais. Todos eles figuram entre os que impulsionam e nobilitam neste momento a vida espiritual e material de São Paulo.” (MACHADO, 1988, p. 79). Da literatura à indústria, os “mamalucos” do século XX imprimem sua marca e ajudam a alavancar o progresso de São Paulo, progresso esse que inclusive nomeia o armazém do “intalianinho” Natale: “O Armazém Progresso de São Paulo

começou com uma porta no lado par da Rua da Abolição. Agora tinha quatro no lado ímpar.” (MACHADO, 1988, p. 117). Assim como a cidade, que continua, aliás, a receber dinheiro advindo das plantações de café – “*cafezal novo agradeceu bastante as chuvarada desta semana*” (MACHADO, 1988, p. 108, grifo do autor), comunica a seu patrão, residente em São Paulo, o administrador da fazenda Santa Inácia –, o estabelecimento comercial de Natale apresenta um significativo crescimento. Ademais, a obra de Alcântara Machado aborda transações realizadas por um dono de fábrica ítalo-brasileiro com o intuito de aumentar os lucros. Conforme expresso no trecho a seguir, tais transações, que visavam ao aproveitamento de terras ociosas, não deixaram de impactar a organização urbanística da região metropolitana da capital paulista:

O conselheiro possuía uns terrenos em São Caetano. Cousas de herança. Não lhe davam renda alguma. O *Cav. Uff.* Tinha a sua *fábrica* ao lado. 1200 teares. 36000 fusos. Constituíam uma sociedade. O conselheiro entrava com os terrenos. O *Cav. Uff.* com o capital. Arruavam os trinta alqueires e vendiam logo grande parte para os operários da fábrica. Lucro certo, mais que certo, garantidíssimo (MACHADO, 1988, p. 98, grifo do autor).

A burguesia industrial, ainda que incipiente, desfruta dos lucros e desfila por São Paulo em luxuosos carros: “Os freios do Buick guincham nas rodas e os pneumáticos deslizam rente à calçada.” (MACHADO, 1988, p. 84); “O Ford derrapou maxixou, continuou bamboleando.” (MACHADO, 1988, p. 93); “Lancia Lambda, vermelhinho, resplendente, pompeando na rua.” (MACHADO, 1988, p. 96); “O Isotta Fraschini esperava-o todo iluminado.” (MACHADO, 1988, p. 99). Mas, ao mesmo tempo que os “automóveis gritadores” circulavam por São Paulo, “as chaminés das fábricas apitavam na Rua Brigadeiro Machado” (MACHADO, 1988, p. 82-93), e das fábricas saíam os operários ítalo-brasileiros, os quais formavam, juntamente com acendedores de gás, cobradores de ônibus – meio de transporte cujo “cláxon” (MACHADO, 1988, p. 89) contribuía para a poluição sonora – e outros trabalhadores humildes, “a ralé [que] quando muito andava de bonde. De automóvel ou carro só mesmo em dia de enterros. De enterro ou de casamento” (MACHADO, 1988, p. 80). Nesse sentido, o menino Gaetaninho só realiza o sonho de andar de carro depois que é morto, vítima de um atropelamento por bonde.

Embora enfatize a capital paulista, *Brás, Bexiga e Barra Funda* também se refere aos italianos que atuavam em lavouras de café e sugere que, na zona rural, as condições de trabalho nem sempre eram boas. Em carta a seu patrão, o administrador da fazenda Santa Inácia informa que João Intaliano “*morreu segunda que passou de uma anemia nos rim*” (MACHADO, 1988, p. 108, grifo do autor). Gennarinho, filho de João Intaliano, é, então,

levado a São Paulo para ser criado por seus padrinhos, os donos da fazenda Santa Inácia.

Brás, Bexiga e Barra Funda, conforme expresso em seu “Artigo de fundo”, cumpre, portanto, o objetivo de trazer à tona “acontecimentos de crônica urbana” (MACHADO, 1988, p. 79). Mais especificamente, é retratado o cotidiano de ítalo-brasileiros nos três bairros da capital paulista que dão título ao volume, cotidiano esse em que o desenvolvimento tecnológico e industrial imprime sua marca, tal como ocorre em *Serafim Ponte Grande*.

Quanto ao romance oswaldiano, nota-se que, se, antes de viajar para o exterior, Serafim já era impactado pela urbanização e pela modernização de São Paulo, esse impacto se torna ainda maior quando o protagonista retorna ao Brasil. Em certa medida, concentram-se no Largo da Sé as transformações ocorridas durante o período em que Serafim esteve ausente:

O Largo da Sé agora está se modificando muito. Nem parece o Largo da Sé de dantes. Dantes era menor. Tinhas casas com tetos para fora e a igreja com uma porção de carros.

Naqueles bons tempos a gente ia à missa mas como derrubaram a igreja e nasceu outra geração que só cuida dos jogos de futebol, e do bicho, ninguém mais vai à missa.

O Largo da Sé começou a ficar diferente por causa das Companhias Mútuas e das casas de Bombons que são umas verdadeiras rouba-lheiras mas que em compensação aí construíram os primeiros arranha-céus que nem chegam à metade dos últimos arranha-céus que não chegarão decerto à metade dos futuros arranha-céus.

O Largo da Sé é, sem perigo de contestação, o ponto de conjugação das ruas 15 de Novembro e Direita que também são, sem perigo de contestação, as principais de São Paulo. De modo que as pessoas que querem fazer o célebre triângulo, seja ou por negócios e business ou para o simples e civilizado footing, passam fatalmente no Largo da Sé (ANDRADE, 1992, p. 80).

Ao voltar das viagens, Serafim depara-se, pois, com um Largo da Sé maior, sem casas e sem a igreja, rodeado por arranha-céus, por novas empresas e lojas. É nesse ambiente tumultuado e efervescente que se desenrolam as transações econômicas e que passeiam os transeuntes. Em *Macunaíma*, rapsódia publicada em 1928 por Mário de Andrade, são igualmente abordadas a urbanização e a modernização de São Paulo, e, como tal abordagem é feita a partir do olhar de Macunaíma, um índio de origem amazônica, salienta-se ainda mais a surpresa diante do aspecto caótico da cidade grande.

As semelhanças entre as concepções estéticas e ideológicas de Mário e de Oswald de Andrade – e, por consequência, entre *Macunaíma* e *Serafim Ponte Grande* – já foram bastante exploradas pela crítica literária. Destaco, aqui, os comentários de Haroldo de Campos (2008, p. 8), em “Marcação do percurso”:

Os traços disjuntivos e até certo ponto complementares de ambos os escritores (Mário, o homem de gabinete; Oswald, o homem da prática desabusada da vida) convergem para uma aproximação imprevista quando Mário escreve o *Macunaíma*, projetando no romance a sua dimensão “oswaldiana” latente e que iria depois

“espicaçar” (já que não parece cabível falar aqui em influência) o próprio Oswald no *Serafim*.

Para Campos (2008, p. 8), *Macunaíma* e *Serafim Ponte Grande*, juntamente com *Memórias sentimentais de João Miramar*, constituem “uma trilogia virtual”, uma vez que as três obras caracterizam-se pelo tom paródico, pela sátira linguística e social, pela renovação dos procedimentos narrativos. Além disso, o referido crítico salienta que há mais traços conjuntivos do que disjuntivos entre *Macunaíma* e a Antropofagia oswaldiana, na medida em que o texto marioandradiano trabalha, sarcasticamente, os elementos contraditórios da formação cultural brasileira. Especificamente no que diz respeito à fragmentada construção de *Macunaíma*, convém destacar que tal obra foi classificada por Mário como uma rapsódia. Em *O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma*, Gilda de Mello e Souza (1979) explica justamente que a originalidade estética do livro advém da exploração de técnicas usadas na composição da rapsódia, que é uma peça musical formada pela combinação de trechos de outras peças. Levando em consideração os estudos que Mário fez sobre música, Souza (1979, p. 25) atesta que, tal como os cantadores populares, o escritor recorre a inúmeras tradições – a oral e a escrita, a popular e a erudita, a europeia e a brasileira –, modifica-as e coloca-as no texto ficcional: “Partindo de um material já elaborado e de múltipla procedência, Mário de Andrade o submeteu a toda a sorte de mascaramentos, transformações, deformações, adaptações.”. Fruto desse processo de apropriação crítica, a rapsódia *Macunaíma* é composta pela combinação de fragmentos de origens diversas, estando, portanto, estruturalmente próxima de *Serafim Ponte Grande*.

Em “Estouro e libertação”, Antonio Candido (1977a, p. 45), ao aproximar *Macunaíma* e *Serafim Ponte Grande*, defende que este romance oswaldiano, “pelo seu caráter de confluência de temas e tiques nacionais”, é “uma sorte de *Macunaíma* urbano”. Tal comentário de Candido pode levar à errônea inferência de que *Macunaíma* restringe-se a abordar o Brasil distante das grandes cidades, o Brasil da floresta amazônica, onde nasceu o personagem que dá nome à obra marioandradiana. Todavia, conforme apontado acima, um dos elementos que entram na elaboração da rapsódia é a cultura moderna da metrópole São Paulo.

Em “Situação de *Macunaíma*”, Alfredo Bosi (2003) explica que o personagem de Mário foi inspirado em Makunaíma, um ser lendário das tribos da Guiana e da Venezuela. Contudo, *Macunaíma*, afastando-se da idealização romântica da figura do índio, é *o herói sem nenhum caráter*, não apenas por apresentar comportamentos moralmente questionáveis –

urinar na mãe, relacionar-se com as mulheres do irmão, esquivar-se do trabalho e mentir, por exemplo –, mas também, e principalmente, por possuir uma indefinição identitária. Ao mesmo tempo que representa a cultura primitivista das tribos amazônicas, Macunaíma incorpora elementos da cultura urbana e moderna a partir do momento em que, acompanhado por seus irmãos, Jiguê e Maanape, chega a São Paulo a fim de recuperar a muiraquitã, um amuleto que ganhara de Ci, Mãe do Mato. Logo ao aproximar-se da capital, ocorre o primeiro choque entre a vida na floresta e a vida na cidade: Macunaíma vê São Paulo iluminada pela luz elétrica e acha que as estrelas haviam caído do céu: “Todas as estrelas tinham descido do céu branco de tão molhado de garoa e banzavam pela cidade.” (ANDRADE, 2017, p. 48). Esse trecho evidencia que o personagem, sem dominar a lógica do progresso e da técnica, lança mão do arcabouço mitológico para explicar a nova realidade. Depois de conhecer um pouco melhor São Paulo, Macunaíma aprende que, ali, tudo é máquina:

As cunhãs rindo tinham ensinado pra ele que o sagui-açu não era saguim não, chamava elevador e era uma máquina. De-manhãzinha ensinaram que todos aqueles piados berros cuquiadas sopros roncros esturros não eram nada disso não, eram mas clácons campainhas apitos buzinas e tudo era máquina. As onças-pardas não eram onças-pardas, se chamavam fordes hupmobiles chevrolés dodges mármons e eram máquinas. Os boitatás as inajás de curuatás de fumo, em vez eram caminhões bondes autobondes anúncios-luminosos relógios faróis rádios motocicletas telefones gorjetas postes chaminés... Eram máquinas e tudo na cidade era só máquina! O herói aprendendo calado (ANDRADE, 2017, p. 48-49).

Todas essas máquinas perturbam o herói, pois ele não as compreende devidamente – como destaca o narrador, “A inteligência do herói estava muito perturbada.” (ANDRADE, 2017, p. 48). A máquina dinheiro é a que mais causa preocupação em Macunaíma, que tem dificuldade em se sustentar financeiramente na cidade considerada por seus “prolixos habitantes” “a maior do universo” (ANDRADE, 2017, p. 88). O personagem vê-se obrigado a escrever às Icamiabas, residentes na floresta amazônica, na esperança de que elas possam enviar-lhe mais sementes de cacau, as quais seriam trocadas por contos de réis. Na “Carta pra Icamiabas”, Macunaíma revela algumas diferenças existentes entre São Paulo e a Amazônia. De acordo com Leda Hühne (2002), em *A estética aberta de Mário de Andrade*, há na missiva dois grandes temas que mobilizam Macunaíma: o progresso de São Paulo e a mulher “civilizada”, que imita as francesas nos hábitos e no vestuário. Hühne completa que o fracasso de Macunaíma diante da cidade seria a verdade maior da carta. Afinal, o personagem, além de ainda não ter conseguido resgatar a muiraquitã, não lida bem com os novos valores capitalistas.

Assim que recupera a muiraquitã, Macunaíma volta para a floresta amazônica, porém já não se identifica com sua terra natal e acaba por perder definitivamente o amuleto.

De tão desiludido, o protagonista decide ir para o céu: “A Ursa Maior é Macunaíma. É mesmo o herói capenga que de tanto penar na terra sem saúde e com muita saúva, se aborreceu de tudo, foi-se embora e banza solitário no campo vasto do céu.” (ANDRADE, 2017, p. 204). Conforme assegura Bosi (2003), Macunaíma conhece as duas realidades conflitantes do Brasil e não encontra seu lugar em nenhuma delas: não há acolhimento para o herói nem no Brasil arcaico e primitivo – representado pela floresta – nem no Brasil urbanizado e civilizado – representado por São Paulo. Macunaíma possui uma pluralidade de caracteres a qual o impede de assumir uma identidade constante, o que se articula com o fato de a rapsódia marioandradiana ser enformada por um cruzamento de perspectivas:

Se, por um lado, o ponto de vista “civilizado”, “moderno” e “racional” de *um* Mário de Andrade compõe uma figura que vale como sátira picante de todas as idealizações românticas do *ethos* nacional, por outro lado, a flecha crítica também parte do olho “primitivo”, “arcaico” e “mitopoético” de *outro* Mário de Andrade para atingir em cheio a cidade do progresso: os ridículos da burguesia paulista, com os seus novos-ricos [...] e a sua cultura tida por grosseira e exibicionista ou, no caso dos quatrocentões, pedante e antiquada (BOSI, 2003, p. 203, grifo do autor).

Em *Serafim Ponte Grande*, também há uma crítica do progresso urbano e da burguesia paulista, mas, no romance oswaldiano, tal crítica ocorre, segundo argumenta Candido (1977c) em “Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade”, sobretudo a partir de uma comparação com a Europa. Para Candido (1977c, p. 85-86), tanto *Macunaíma* quanto *Serafim Ponte Grande* “promovem uma revisão de valores mediante o choque de dois momentos culturais”: no romance de Mário, colidem a “escala urbana” de São Paulo e o “mundo primitivo e amazônico dos arquétipos”; já no de Oswald, colidem a “dimensão cosmopolita da Europa” e o mundo burguês de São Paulo, mundo esse que, diante do Velho Continente, revela-se primitivo.

Com efeito, Serafim, de tão contrariado com sua vida burguesa em São Paulo, decide ir para a Europa. Entretanto, do outro lado do Atlântico, a modernização continua a mostrar sua face contraditória ao protagonista, cujo olhar, revelando o ímpeto contestador da Antropofagia, mantém-se crítico em relação às inovações tecnológicas e à vida urbana. Vale lembrar que o próprio navio que transporta Serafim à Europa é caracterizado de modo ambíguo: apesar de ser movido a vapor – trata-se de um moderno *steam ship* –, o navio é denominado, em “dialeto caipira” (CAMPOS, 1992, p. 15), Rompe-Nuve. Ainda no Rompe-Nuve, o mecanismo de ação do telégrafo sem fios ganha uma inesperada modificação: em uma cena revestida de humor, a berruga na cabeça de Pinto Calçudo passa a receber informações. Já em Paris, o deboche quanto às inovações tecnológicas é percebido, por exemplo, no episódio “Época maquinista”, o qual, segundo Flora Süssekind (1987a) em

Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil, é paradigmático do trabalho caricatural em *Serafim Ponte Grande*: na era das máquinas, Serafim pode comprar até mesmo um aparelho erótico, a “Mariquinha do Livre Arbítrio”, mostrada de porta em porta por um persuasivo vendedor. Contudo, o protagonista não se adapta ao mecanismo e volta para a amante Joaninha:

– Major Duna Sabre, ex-ferido da Conflagração! Apareço-lhe no meu papel. O de vir ao seu luxuoso hotel, oferecer-lhe, já que está na Cidade-Luz, a última invenção dos incendiados bulevares! A Mariquinha do Livre Arbítrio! Nem mais nem menos. Funciona como fonola, também como radiola! E como Paris-viril. No segundo centenário de Kant, fui eu que instalei a primeira em Koenigsberg! O professor Freud, de Viena, encomendou-me sete dúzias! Trabalha com pilhas secas. No automóvel, no autobus, no avião, no watercloset! Decide as indecisões! Mata na cabeça as abulias! Diverte, remoça, espevita! Eu acho-me no meu papel. Shopping a domicílio...

Serafim paga e põe o vendedor no olho da rua. Depois desenrola a máquina, liga os fios, libera as antenas, recoloca os fusíveis. Depois, deposita-lhe na greta o nome, a idade, o sexo e uma moeda de 200 réis. Depois escuta como uma lâmpada elétrica.

É uma complicação de logaritmos e silvos, um berreiro de Klaxons e diversos buracos de olhos.

– Volta para o regaço de Joaninha, a insone! Essa te ama com os vinte anos de Mistinguette, anônimos e doloridos (ANDRADE, 1992, p. 104).

Serafim instala-se em Paris e visita outras cidades francesas, europeias e até mesmo do Oriente Médio. Na cosmopolita Paris, o paulistano depara-se com a Torre Eiffel, um dos símbolos da era moderna e industrial; visita a Exposição de Artes Decorativas e Industriais de 1925; anda de metrô e de táxi; percebe a influência do cinema na vida das pessoas; frequenta animados cafés e bailes; conhece artistas plásticos, atores de cinema, estilistas e intelectuais famosos; admira-se com os “grandiosos monumentos que perpetuam a formosa capital do Universo Civilizado” (ANDRADE, 1922, p. 118-119). E é em Paris que recebe uma convocação do “Palácio da Deusa Justiça e outros veículos” para depor no julgamento do atropelamento de seu cachorro Serafim Ponte Pequena, apelidado de Pompeque, pelo “auto fatídico CJDVTH²O” (ANDRADE, 1992, p. 112-114). Mais uma vez, salienta-se, ainda que jocosamente, o perigo representado pelos automóveis. Segundo a “co-ré”, o atropelamento foi uma “fatalidade”, posto que os “automóveis são feitos para deslizar no asfalto embriagado das vias públicas” (ANDRADE, 1992, p. 114). Além das ruas, o céu é tomado por novos meios de transporte, o que acarreta a criação de novas profissões, como “aviador de loopings” (ANDRADE, 1992, p. 110).

Embora a cultura francesa seja colocada em destaque em *Serafim Ponte Grande*, na obra verifica-se também a presença da cultura norte-americana, conforme atestam as muitas palavras em inglês para se referir a danças e estilos musicais surgidos nos Estados Unidos (*fox-trot, charleston, shimmy, black bottom e jazz*), bem como ao mundo dos negócios

– “Raymo, o banqueiro, introduz nosso herói nos escritórios da Interastral Quanta & Radio Railway.” (ANDRADE, 1922, p. 122). Ademais, termos em inglês aparecem, com frequência, para caracterizar personagens e designar objetos e ações, de modo que, em meio às palavras em português, surgem, por exemplo, *girls, steaks, globe-trotters, steamers, smocking, meeting, upper-cuts, swings, cocktail, Buick, Kodak, footing, stewards, stewardesses, dining-room, baedeker*. Os anglicismos chegam, inclusive, a ser mais recorrentes do que os galicismos – entre estes, há, por exemplo, *à la garçonne, boxeur, ma-mère e badaud*. A importância dos Estados Unidos nos planos cultural e econômico é reafirmada no próprio colofão (FIG. 20): “Este livro foi escrito de 1929 (era de Wall-Street e Cristo) para trás.” (ANDRADE, 1992, p. 163). Convém sublinhar que, no começo do século XX, Wall-Street, onde se localiza a bolsa de valores de Nova Iorque, já era um dos principais centros financeiros do mundo. Em 1929, essa famosa rua sediou um evento que impactou a economia do Brasil e de vários outros países: a quebra da bolsa.

Quando visita o Oriente Médio, berço das mais antigas religiões, línguas e tradições culturais, Serafim nota que a modernização chegou até a região, como exemplifica o seguinte trecho:

As usinas do Pireu balizaram docas de meeting comercial, com navios pretos e brancos. Uma sereia de lancha se espevitou no azul mitológico.
[...] Serafim commingman nas espaçosas calças de Oxford viu do outro lado um avião esticar o aço sobre a Acrópole. Sorriu. [...]
As ruas de Pera apresentaram-se ao nosso herói. Mas qualquer coisa fugia sob a aparência modernizante em que a Turquia falava francês, inglês, italiano sem nenhum mistério (ANDRADE, 1992, p. 137).

Mesmo animado com as descobertas proporcionadas pela viagem ao Oriente Médio e com a possibilidade de conquistar Pafuncheta e Caridad, as “jeunes-filles modernes” (ANDRADE, 1992, p. 138), Serafim sente falta de seu país natal: “A noite lá fora caíra numa neve completa. Serafim sentiu-se longe do Brasil das vidas animais.” (ANDRADE, 1992, p. 138). Ainda em Paris, o saudosismo havia se manifestado, conforme atesta o episódio, já citado no primeiro capítulo desta tese, “Saudades”: “Entre montanhas quadrilongas, caminhos saem menstruados à procura do Brasil mas logo parapeitos da minha cidade atropelam torres antigas que são hotéis modernos e as palmeiras são brinquedos da Rua das Palmeiras.” (ANDRADE, 1992, p. 117). Depois de conseguir transar com Caridad, o protagonista, que confessa em um poema estar “Fatigado” das “viagens pela terra/De camelo e de táxi” (ANDRADE, 1992, p. 149), decide interromper sua estadia no exterior: “Em Alexandrina, um navio passava como um bonde. Serafim tomou-o.” (ANDRADE, 1992, p. 146).

Não importa se Serafim está em São Paulo, em Paris ou em alguma cidade do

Oriente: o cenário urbano é sempre apresentado de modo fragmentado, elíptico, graças à “montagem que reproduz, à maneira de rapidíssimos cortes cinematográficos, o redemoinho da vida metropolitana”, conforme comenta Anatol Rosenfeld (1996, p. 95), em “Reflexões sobre o romance moderno”, ao se referir à técnica simultânea. À semelhança do que ocorre na literatura de autores como Oswald, o princípio da montagem passou a ser largamente empregado por artistas visuais que tentaram captar o cenário urbano no início do século XX, como é o caso de Paul Citroen, cuja fotomontagem *Metrópole*, produzida entre 1923 e 1930, (FIG. 28) é citada por Gomes (1994, p. 26) para referir-se à “imagem da cidade moderna como um quebra-cabeça” indecifrável.



FIGURA 28 – *Metrópole*, de Paul Citroen. 1923-1930. Impressão fotográfica, 20,3 x 15,3 cm. Museum of Modern Art, Nova Iorque. Fonte: MoMA.¹⁵⁵

Pascoal Farinaccio (1999, p. 107-111), em *Serafim Ponte Grande: estrutura literária e dimensões ideológicas*, ratifica a concepção de que, no romance oswaldiano, há uma forte articulação entre escrita fragmentada e cidade grande:

¹⁵⁵ Disponível em: <<https://www.moma.org/collection/works/83984>>. Acesso em: 10 jan. 2019.

Uma leitura, ainda que superficial, de *Serafim*, pode demonstrar como nele o fragmento surge vinculado, de modo privilegiado, à percepção das grandes cidades. [...] A escrita fragmentária de Oswald é tanto mais fragmentária quando elege como referente externo a cidade moderna.

Em *L'imaginaire du cinema et la signification de l'espace dans le roman de Oswald de Andrade*, Geneviève Vilnet (1996) argumenta que, a bordo de meios de transporte como o carro e o trem, Serafim enquadra o cenário urbano, como se o olhar do protagonista se transformasse em uma câmera. Segundo a autora, a câmera-olhar não apenas oferece um *close-up* de determinada cidade como também chega a multiplicar “les ellipses spatiales, pour mieux rapprocher les villes” (VILNET, 1996, p. 43),¹⁵⁶ sendo que, por vezes, há uma interpenetração de elementos originalmente pertencentes a cidades distintas, como exemplificam o episódio “Saudades”, supracitado, e os seguintes trechos da unidade “Os esplendores do Oriente”: “A Acrópole avivou-se, parecida com o museu do Ipiranga, pálida e abandonada sob o corcovado do Licabeto.” (ANDRADE, 1992, p. 137); “Nosso herói saiu pelo vento. Em cima fazia uma lua paulista.” (ANDRADE, 1992, p. 141).¹⁵⁷

Para Jorge Schwartz (1983, p. 179), em *Vanguarda e cosmopolitismo*, o princípio estético oswaldiano assemelha-se à montagem cubista e cinematográfica – mais especificamente, à montagem realizada por Eisenstein, no caso do cinema – e baseia-se na associação dos seguintes elementos: enquadramento, síntese e contexto urbano. Tal princípio estético se aplica tanto a *Serafim Ponte Grande*, quanto a *Memórias sentimentais de João Miramar* e aos poemas de *Pau Brasil* e do *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*. Em *Memórias sentimentais de João Miramar* – cujo protagonista, assim como Serafim, é natural de São Paulo e viaja para a Europa –, a associação entre enquadramento, síntese e contexto urbano pode ser verificada nos episódios “Amigo da família” – “Morava em cinco andares Rua de São Bento. Eu levava-lhe por noites paralelas um colete de veludo rapapé com jornais melados.” (ANDRADE, [20--?], p. 52) – e “Veneza” – “Descidos da janela do hotel o estrangulamento de palácios minava sob relógio de vidro negro com horas áureas na direção da praça bizantina.” (ANDRADE, [20--?], p. 58). O mesmo princípio estético é encontrado, por exemplo, no poema “cidade”, de *Pau Brasil*:

cidade

Foguetes pipocam o céu quando em quando
Há uma moça magra que entrou no cinema

¹⁵⁶ “as ellipses espaciais, para melhor aproximar as cidades” (Tradução minha)

¹⁵⁷ Sobre tais trechos relativos ao Oriente, comenta Farinaccio (1999, p. 112): “Como escrita, a cidade quer ser decifrada. O texto sobre a cidade, por sua vez, transforma-se numa paisagem a ser percorrida pelo leitor. Caminhando pelo Oriente, o leitor de Oswald depara-se às vezes com São Paulo!”

Vestida pela última fita
 Conversas no jardim onde crescem bancos
 Sapos
 Olha
 A iluminação é de hulha branca
 Mamães estão chamando
 A orquestra rabecoa na mata (ANDRADE, 2017, p. 59)

Parece-me ser possível expandir um pouco mais o escopo da argumentação desenvolvida por Schwartz (1983) e afirmar que a associação entre enquadramento, síntese e contexto urbano caracteriza também uma obra não oswaldiana, a saber: *Pathé-Baby*, publicada em 1926 por António de Alcântara Machado. A obra de Alcântara Machado reúne impressões de um viajante sobre célebres cidades europeias. A centralidade do ambiente urbano em *Pathé-Baby* é perceptível logo no sumário, uma vez que esse paratexto evidencia que cada capítulo enfocará uma cidade (Lisboa, Londres, Milão, Veneza, Roma, Barcelona, por exemplo) – dois capítulos diferem ligeiramente dos outros 21 ao enfocarem o trajeto de chegada a e o de partida de Paris. A leitura de *Pathé-Baby* revela que, em tal obra, o impacto do cinema é perceptível na construção das frases: a linguagem é elíptica, graças ao recurso à montagem. Como exemplificam os trechos seguintes, relativos, respectivamente, a Las Palmas, a Paris e a Londres, há em *Pathé-Baby* um enquadramento sintético do cenário urbano: “Vista do Puerto de la Luz, a cidade é uma cousa caiada que se joga da montanha e cai no mar, batida de luz.” (MACHADO, 1982, p. 23); “Place de l’Étoile. Em torno do Arco do Triunfo magotes de automóveis giram. As avenidas são doze bôcas de asfalto que comem gente e veículos, vomitam gente e veículos. Insaciáveis.” (MACHADO, 1982, p. 49); “Motoristas de chapéu côco ridicularizam taxis acrobáticos.” (MACHADO, 1982, p. 77).

Em *Pathé-Baby*, é colocado em relevo o caos de metrópoles modernas europeias, nas quais o transeunte se lança na multidão cosmopolita,¹⁵⁸ usufrui de inventos tecnológicos,¹⁵⁹ vai a exposições conectadas com a era industrial,¹⁶⁰ sente a poluição,¹⁶¹ participa de animados bailes dançantes¹⁶²... E todos esses elementos urbanos são enquadrados

¹⁵⁸ “Gente de todos os feitios, de todas as côres: indianos, canários, pretos, espanhóis, pardos, alemães, escandinavos, ingleses a dar com pau. [...] Os anúncios das casas comerciais se lêem em tres linguas. Ou mais.” (MACHADO, 1982, p. 19)

¹⁵⁹ “Trilhos, trilhos, trilhos. Disco verdes, discos vermelhos. Lanternas. Sinais. Avisos. Letreiros. Trens parados. Trilhos. Postes. Guindastes. Locomotivas fumegantes. Arrabaldes tranquilos. Automóveis. Estações pequeninas de nomes enormes. Fumaça. Trilhos. Rapidez do trem que vôa. Ruído. Imobilidade das cousas que ficam. Cheiro de gente. Cheiro de trabalho. Cheiro de civilização. Trilhos.” (MACHADO, 1982, p. 43-44).

¹⁶⁰ “A inauguração (com a Marselhesa e discursos) do pavilhão de Paris na Exposição das Artes Decorativas é um pretexto oficial.” (MACHADO, 1982, p. 56)

¹⁶¹ “Ruído. Pó.” (MACHADO, 1982, p. 49).

¹⁶² “Confusão estonteadora, policroma. Peitinhos de casaca. Fardas. Caras barbudas. Um par de lábios grudados, parado no meio do salão. Mamãs suarentas, com copos de cerveja.” (MACHADO, 1982, p. 52)

sinteticamente. Não à toa, o cenário de Londres, metrópole que “ofega como um motor” (MACHADO, 1982, p. 80), é aproximado da técnica empregada pelos pintores cubistas Fernand Léger e Delaunay¹⁶³:

Os anúncios luminosos, galgando os prédios, policromos, despencando dos últimos andares, travessos, rodando, piscando, ágeis, desaparecendo á direita, surgindo á esquerda, subindo, descendo, indo, vindo, LEARN LANGUAGES AT BERLITZ!, MAZAWATTEE TEA, DO YOU COMPOSE?, BOVRIL, MONICO, põem na téla desigual da multidão que não pára pinceladas de Léger e Delaunay, vermelhas, azues e verdes, depois de novo verdes, azues e vermelhas (MACHADO, 1982, p. 77-8, grifo do autor).

Quando o narrador de *Pathé-Baby* retrata cidades menos impactadas pela modernização, percebe-se, por vezes, uma crítica à ausência da atmosfera efervescente das metrópoles. Assim, o céu de Granada está “desaproveitado”, pois não possui “nem um aeroplano” (MACHADO, 1982, p. 210), e Córdoba “é a falência do urbanismo” (MACHADO, 1982, p. 201), falência essa associada aos seguintes elementos:

Sob a poeira, os burricos trotam, carregados. O Gualdaquivir se arrasta, entre a desolação da terra auriverde. Moinhos preguiçosos esperam D. Quixote. Tristeza. Campo acabrunhador. Pobreza. Esterilidade. Dois olhos negros, bem negros. Novelos de pó. Miséria da natureza sovada (MACHADO, 1982, p. 201).

Ademais, “os olhos modernos [que] saem ansiando por uma tela dinâmica e liberta de Léger” (MACHADO, 1982, p. 112) em Florença, são os mesmos que, em Assis, não se sentem atraídos pelos estilos bizantino e renascentista: “Cimabue, Giotto e discípulos enchem a Chiesa Superiore. A monotonia da arte conseguida. Nem um tico mal feito. Enjôa até.” (MACHADO, 1982, p. 162). E é esse mesmo olhar que, depois de notar a inserção do automóvel em Roma – “Por lá descia o cavalo de Caligula para votar no Senado (agora chegam de automóvel).” (MACHADO, 1982, p. 172) –, lamenta a ausência de arranha-céus – “Bom lugar para um arranha-céu. Perdido.” (MACHADO, 1982, p. 173). Portanto, em *Pathé-Baby*, tal como em *Serafim Ponte Grande*, há o enquadramento sintético de um cenário urbano moderno.

A montagem em *Pathé-Baby* também se aproxima da montagem em *Serafim Ponte Grande* no que se refere à composição em quadros, composição essa que propicia uma mescla de temporalidades, posto que a organização dos capítulos não respeita totalmente a ordem em que os fatos se deram. Assim, por exemplo, o capítulo “Lisboa” é dividido em dois episódios, sendo o primeiro datado de abril de 1925 e o segundo, de outubro de 1925; no capítulo seguinte, “De Cherbourg a Paris”, a data é novamente abril de 1925. Devido a essa

¹⁶³ Não é especificado se se trata de Robert ou de Sonia Delaunay.

despreocupação com a cronologia, com o desenrolar do tempo, é como se a intenção principal de *Pathé-Baby* fosse enquadrar as cidades, compor um retrato sintético delas. Como destaca Maria Eugenia Boaventura (2004, p. 508) em “O livro modernista: *Primeiro caderno e Pathé-Baby*”, “*Pathé-Baby*, também como os textos de Oswald, pode ser lido a partir de qualquer capítulo, pensado estrutural e formalmente como filme, em quadros breves, frases curtas, incorporando deslizes gramaticais num misto de prosa e poesia do cartaz.”.

Dada a afinidade entre o projeto estético de Alcântara Machado e o de Oswald de Andrade, não é se estranhar que este escritor tenha prefaciado a primeira edição de *Pathé-Baby*. No prefácio, que se apresenta como “Overture” e se intitula “Carta-oceano”, Oswald escreve de modo bastante elíptico, abole as vírgulas e economiza o emprego de preposições, recursos que são coerentes com a linguagem telegráfica que o escritor identifica em *Pathé-Baby*: “Quanto literatura transatlântica sem fios definitivamente armada *Pathé-Baby*.” (ANDRADE, 1982, p. 12). Oswald, além de evidenciar o aspecto cosmopolita e cinematográfico do livro – “Culpa sua ter exgottado literatura viagens esse cinema com cheiro que é *Pathé-Baby*.” (ANDRADE, 1982, p. 12) –, enaltece Alcântara Machado e chega a colocá-lo como superior aos “heróis” da Semana de Arte Moderna:

Comparo alguns heróis Paraguay Arte Moderna – que outra coisa não foi Semana Theatro Municipal – com meninada Minas, principalmente você e Prudente. São canjas deante vocês.
Eu mesmo querendo tomar notas chispada Cap Polonio só me vêm formas suas personagens seus (ANDRADE, 1982, p. 12).

É interessante salientar que, no prefácio, datado de dezembro de 1925, Oswald já esboça algumas ideias que depois viriam a ser detalhadas no “Manifesto antropófago”, publicado em 1928. Ao referir-se explicitamente ao ritual antropofágico praticado por índios brasileiros, o escritor procura extrair desse ritual sentidos metafóricos os quais poderiam ser utilizados para se refletir sobre as relações culturais e artísticas entre o Brasil e a Europa:

Até agora brasileiro escriptor vindo Europa limitava-se fazer papel Hans Staden artilheiro Bertioga caiu preso Tupinambás seculo 16 apavorado antropophagia aconselhava não comerem gente. Morubichaba respondia: – Não amole é gostoso. Nós identico sermão deante cocaina tourada nú artístico (ANDRADE, 1982, p. 12).

Segundo Oswald, assim como Hans Staden – o aventureiro alemão que, no século XVI, veio para o Brasil, onde atuou como artilheiro e acabou sendo capturado por índios tupinambás na região onde hoje se situa a cidade paulista Bertioga (STADEN, 2008) – posicionou-se contra os rituais de antropofagia, os escritores brasileiros educados nos padrões europeus eram contra tais rituais. Entretanto, como exposto anteriormente, a antropofagia, na perspectiva oswaldiana, reveste-se de sentidos que vão além da devoração de carne humana e

designa a incorporação crítica do outro. Ademais, valorizar a antropofagia significaria valorizar o primitivismo da cultura brasileira.¹⁶⁴ Portanto, os escritores que deixam de se comportar como Hans Staden assumem uma postura crítica em relação às influências da Europa, protótipo da civilização, ao mesmo tempo que recuperam elementos primitivos que estão na base cultural do Brasil. Entre esses escritores, estão Oswald e Alcântara Machado. Com efeito, no prefácio a *Pathé-Baby*, Oswald salienta a ambiguidade com que o Velho Continente é retratado na obra: “Por todo seu livro concordancia amavel realmente Europa gostosa ridicula.” (ANDRADE, 1982, p. 13). A Europa, quando devorada pela literatura de Alcântara Machado, demonstra-se tanto “gostosa” – e o uso desse adjetivo remete, de modo explícito, à alimentação e ao paladar – quanto “ridícula”: se, por um lado, destaca-se o atributo que despertaria o interesse pela incorporação da cultura europeia; por outro, relativiza-se a relevância de tal cultura.

No referido prefácio, Oswald situa em São Paulo toda essa discussão modernista sobre a arte e a cultura brasileiras. Logo nos parágrafos iniciais, o escritor contrasta a São Paulo de 1913, quando “havia bruta véla Praça Antonio Prado accessa dia noite” (ANDRADE, 1982, p. 11), com a da década de 1920: “Hoje São Paulo cidade triste acabrunhada experiencia revoluções arranha-céos quem tivesse idéa acender véla Triangulo seria preso.” (ANDRADE, 1982, p. 11). À semelhança do que ocorreu com a capital paulista, a literatura transformou-se, transformação essa associada à modernização: “Nossa literatura essa época tambem teve vélas dentro redomas. Depois scintilou Philips modernista donde resultou sua geração mais desenvolta mais segura mais perigosa.” (ANDRADE, 1982, p. 12). Trata-se, conforme evidenciam *Serafim Ponte Grande* e outras obras analisadas ao longo da presente seção, de uma geração afinada com as lâmpadas Philips, aqui entendidas como metonímia das inovações tecnológicas que invadiram as grandes cidades no início do século XX.

Todos os produtos que surgiram graças ao desenvolvimento industrial impactaram a configuração das cidades, bem como a percepção do cenário urbano, o qual se torna caótico, indecifrável. Em *Palhaço da burguesia*, Maria Augusta Fonseca (1979, p. 108) argumenta que, em *Serafim Ponte Grande*, “a linguagem fragmentária e o texto em fragmento representam a assimilação de um mundo em estilhaços. Uma realidade desagregada e não harmônica, composta por partículas que se contradizem, é apreendida.”. Ainda segundo a autora, a fragmentação do romance oswaldiano constitui uma busca de renovação estética da literatura, na medida em que “empenha-se na descoberta de novas saídas com as pesquisas no

¹⁶⁴ Sobre o primitivismo nas vanguardas europeias, no modernismo brasileiro e em Oswald de Andrade, consultar Nunes (1979, 1986).

campo da linguagem e da composição do texto, mostrando como o próprio mundo fragmentado encontrava sua expressão” (FONSECA, 1979, p. 109). Entende-se, assim, por que, em *Serafim Ponte Grande*, a abordagem de cidades modernas, sejam elas brasileiras ou estrangeiras, ocorre por meio do emprego das estratégias de fragmentação detalhadas no primeiro capítulo desta tese: linguagem elíptica, composição em quadros e incorporação de gêneros textuais. Tais estratégias recriam, na estrutura textual, o caos do espaço urbano moderno.

À semelhança do que ocorre em *Serafim Ponte Grande*, em *Confissões de Ralfo* a linguagem elíptica, a composição em quadros e a incorporação de gêneros textuais podem ser relacionadas com a vivência nas grandes cidades, cuja desarmonia se acentua na pós-modernidade. Em *Confissões de Ralfo*, o protagonista, que se apresenta como “cavaleiro andante” (SANT’ANNA, 1975, p. 13), também percorre diferentes metrópoles no Brasil e no mundo, sejam elas existentes do universo extratextual ou puramente ficcionais. Esse Dom Quixote da década de 1970, época em que “felizmente [...] não são necessários cavalos ou armaduras e muito menos escudeiros” (SANT’ANNA, 1975, p. 13), anda a pé, bem como de avião, barco e trem, meios de transporte que são determinantes para que seja possível a experiência cosmopolita de Ralfo. Conforme Sérgio Sant’Anna salienta na orelha do romance, Ralfo, no âmbito “de uma sociedade brasileira que se unifica através da tecnologia de massas”, constitui o “novo ‘homo-brasiliensis’, não mais regionalizando e sim em movimento, internacionalizando-se” (SANT’ANNA, 1975, s.p.). E, nesse processo de internacionalização, a cidade desempenha um papel central – é ela que atrai o protagonista, o qual, em certo momento de suas andanças, chega a dizer: “Em vez de jogar-me na correnteza do rio, jogar-me na correnteza das cidades.” (SANT’ANNA, 1975, p. 165).

Participam da correnteza urbana retratada em *Confissões de Ralfo* produtos tecnológicos – televisão, ficha telefônica, relógio de ponto, computador – e elementos da cultura de massa – filmes de *bang-bang*, comédias televisivas, jornais sensacionalistas. Mas nada disso gera euforia em Ralfo, que lança um olhar irônico e desesperançado sobre os supostos avanços da sociedade pós-moderna. A respeito do aspecto caótico e não acolhedor do espaço urbano em *Confissões de Ralfo* e em outras obras santannianas, comenta Ana Paula Teixeira Porto (2011, p. 11) em *Das estórias à história: um olhar crítico-social em narrativas de Sérgio Sant’Anna*:

Nesse universo literário, há uma predominância por imagens melancólicas e sombrias que põem em relevo experiências degradantes, salientam o descompasso do sujeito na sociedade e, como saldo, expõem desilusões, marcas de uma visão sem esperanças.

Compreende-se, assim, por que o protagonista inicia suas *confissões* afirmando que o primeiro passo será “abandonar a cidade” (SANT’ANNA, 1975, p. 13), uma cidade assim descrita: “Lojas de mau gosto. Bares e bancos. Edifícios.” (SANT’ANNA, 1975, p. 14). O caráter problemático do cenário urbano em que Ralfo se encontra é corroborado quando o personagem, assumindo a função de um guia de turistas, destaca o suicídio de um funcionário público, que se lançou do vigésimo andar de um arranha-céu: “Um homem sem importância, ninguém prestou atenção nele, embora tivessem cercado o cadáver.” (SANT’ANNA, 1975, p. 14). À medida que apresenta a cidade, identificada como a capital de algum estado do Brasil, Ralfo evidencia que, ali, há banqueiros exploradores – “Os banqueiros ficam cada vez mais ricos e os bancários cada vez mais putos da vida.” (SANT’ANNA, 1975, p. 14) –, governantes autoritários e violentos – “Quanto às grades de ferro pontudo e também os soldados armados e os cães [no Palácio do Governo], não se impressionem os distintos visitantes, pois trata-se apenas de uma pequena precaução.” (SANT’ANNA, 1975, p. 14) –, trabalhadores alienados – “Ali [no bairro boêmio] se divertem os nossos anônimos heróis depois de um dia de intensa faina construtiva (pois o progresso é o nosso lema).” (SANT’ANNA, 1975, p. 15). Após deixar os turistas, Ralfo corre rumo à estação ferroviária e teme não conseguir uma vaga no trem: “A sensação de que todos querem fugir e não haverá lugar para todo mundo.” (SANT’ANNA, 1975, p. 17). O protagonista garante sua vaga e realiza, então, o desejo de fugir daquela cidade. Contudo, o trem leva-o para um lugar ainda mais insuportável: São Paulo, a cujo estilo de vida Ralfo também não se adapta.

Um personagem que, assim como Ralfo, apresenta-se deslocado no ambiente citadino e, por vezes, expressa o desejo de fugir é José, do romance *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão. José reside em uma metrópole de algum país da América Latíndia em uma época localizada em um futuro impreciso – “Esta história se passa pouco antes da Reunião de Divisão, Agrupamento e Isolamento de Áreas que aconteceu daqui a muitos anos.” (BRANDÃO, 2010, s.p.). Apesar de tais imprecisões, há indícios de que José reside em São Paulo por volta dos anos 1970.¹⁶⁵ Quando sai temporariamente de sua cidade para visitar o pequeno município de Filhoda, o personagem observa, com algum deboche, a ausência de indústrias no local: “[...] cidade que viveu da lavoura e hoje não é nada, não tem indústrias, não entendeu a industrialização.” (BRANDÃO, 2010, p. 172). Todavia, o José, embora resida em uma cidade industrializada, parece não ter sido beneficiado pela industrialização: ele tem

¹⁶⁵ Um desses indícios é a referência ao restaurante Giratório, o qual, conforme explica Ignácio de Loyola Brandão em “Um dicionário para os tradutores” (texto reunido na edição comemorativa dos 35 anos de *Zero*), funcionou em São Paulo, nos anos 1960, atrás do Cine Windor.

subempregos, enfrenta dificuldades financeiras e, conforme detalharei adiante, coloca-se à margem da sociedade. Tal como Ralfo, José se lança em ruas cujo aspecto caótico é proeminente. O episódio “As portas”, por exemplo, reproduz o tumulto que circunda o protagonista à medida que este anda pela cidade, conforme demonstra o trecho:

Jag, jag, jii, looco, rorocola, baby, baby, love me baby, tak, tag, tak, buzina, buzina, meu amor, eu te amo, eu sou um negro gato, senhor juiz, pare, meu bem, la, luuuun, aí, eu, ôoooo, pímulas de vida, do doutor ross, fazem bem ao fígado e a todos nós, xiquitan, bum, bum, I want hold your hand, beatles, porra, esqueci de falar com Átila sobre as ciganas, me dá um quibe frito, limão, uma Caçula, prato do dia: sopa de grão-de-bico, chinês foi preso porque fritava pastel com óleo diesel, grande liquidação de discos [...] (BRANDÃO, 2010, p. 114).

José percorre o cenário urbano como se estivesse à procura da saída: “(Eu não quero ficar aqui, vai me deixar louco!).” (BRANDÃO, 2010, p. 115). Afastando-se da multidão, o personagem acaba por chegar até um vestíbulo repleto de portas e novamente parece perdido: “Havia no vestíbulo portas e portas – portas de carro. Ele foi experimentando uma a uma. Ele abria e fechava. Até a última.” (BRANDÃO, 2010, p. 115). Outros espaços também criam em José a sensação de aprisionamento, como é o caso do hospital em que ficou internado:

Uma porta, um corredor dando para dois corredores. O corredor da direita formando um quadrado e saindo num corredor (o mesmo?). Uma porta, dando para um quarto com duas portas. Janelas altas, seria preciso escadas para ver através delas. Corredores em zigue-zaque, salas de operação, laboratório, um cofre forte aberto, cheio de dinheiro, macas com pacientes cobertos. [...]

Um dia, José arranhou um novelo de linha. Era manhã, tarde da noite, ele não sabia. Os corredores estavam iluminados com lâmpadas fluorescentes, anônimas. Amarrou a linha na porta do seu quarto, começou a andar. O novelo terminou, ele não chegou a lugar nenhum. Voltou, seguindo a linha. Sempre que tentava fugir, saindo do seu andar, deixando os limites que a enfermeira-chefe tinha imposto, José se perdia (BRANDÃO, 2010, p. 133-134).

O hospital pode ser entendido como uma metonímia do caos urbano que enclausura José. Ralfo tampouco consegue situar-se com destreza nas muitas cidades por onde passa. Depois de abandonar São Paulo, o personagem santanniano realiza uma viagem marítima e desembarca na ilha de Eldorado, onde se junta a guerrilheiros que organizam a invasão da capital. Mas também aqui não há acolhimento: logo após a tomada da capital, Ralfo é traído por seus companheiros, os quais atiram nele. Durante o período de convalescência, o protagonista depara-se com o “estreito limite entre o sonho e a realidade” (SANT’ANNA, 1975, p. 55) e, meio delirante – como sugere o próprio título do capítulo em questão: “Livro III: Intervalo, delírios, etc.” –, expressa o seguinte desejo: “Abandonar este quarto e lançar-se à rua.” (SANT’ANNA, 1975, p. 57). Ralfo imagina o prédio em que ele trabalharia, bem como o local em que moraria, juntamente com uma mulher chamada Rute.

Sem saber se os fatos que registra são lembranças, antecipações do futuro ou puro delírio – “Ou se tudo realmente aconteceu, acontecerá, ou se não passou, não passa, de um delírio.” (SANT’ANNA, 1975, p. 59) –, Ralfo começa a narrar o cotidiano dele e de Rute em uma cidade caótica, cinzenta, desumana.

O lar de Ralfo e Rute é um sótão de um edifício rodeado por outros tantos arranha-céus, o que cria a sensação de enclausuramento:

Um quarto, um sótão, num edifício qualquer, velho e condenado, onde estamos vivendo. Uma janela nossa dando para os fundos de outros edifícios, marquises abrigando o lixo atirado por muitos anos. Pontas de cigarro que se desfazem na chuva, roupas velhas, papéis, brinquedos. [...]

Este sótão estreito e abafado, uma janela única dispondo de uma visão comprimida entre edifícios. Onde é necessário enfiar toda a cabeça para fora, torcer o pescoço, para que se aviste uma ou duas estrelas ou, com muita sorte, um avião que passe exatamente ali naquele instante. Este é nosso quinhão de paisagem (SANT’ANNA, 1975, p. 60-61).

Problemas urbanos como o destino dado ao lixo e a intensa verticalização são, aqui, delineados, de modo a evidenciar o ambiente degradado e degradante em que vivem Ralfo e Rute. O interior do sótão não é mais reconfortante – o casal, conforme explicita a seguinte passagem, acumula objetos inusitados, além de conviver com ratos e insetos, talvez atraídos pela sujeira do local:

Um cômodo desarrumado, molduras vazias de quadros que foram comidos por insetos. Um retrato na parede, de alguém que não conhecemos e que nos observa; alguém que outrora deve ter habitado este quarto e depois o teria abandonado (pulado da janela, talvez), deixando objetos: uma gaiola com os ossos de um pássaro que morreu de fome; um velho fonógrafo ao qual se teria, antigamente, de girar a manivela para que tocasse uma canção fanhosa: *Que reste-t-il de nos amours?* Livros mal cuidados, esquecidos num canto [...]. [...]

Roupas jogadas pelo chão, farelos que caem no assoalho e nunca são varridos; um rádio aparentemente ligado [...]. E durante as noites o barulho de um rato roendo, enquanto somos indolentes demais para caçarmos um rato, pouco nos importa, não pertencemos a um mundo organizado (SANT’ANNA, 1975, p. 61-62).

De fato, Ralfo e Rute não prezam pela organização, o que parece estar em coerência com a (ausência de) lógica da cidade que habitam. O sótão seria, pois, uma metonímia da atmosfera pouco agradável das ruas. Quando realizam “passeios incongruentes” e “desordenados pelas ruas” (SANT’ANNA, 1975, p. 67), os personagens deparam-se tanto com cidadãos herméticos, indisponíveis para o diálogo – “Pois pessoas que passam pelas ruas e nunca nos dirigem o olhar ou a palavra. Como se cada uma delas vivesse dentro de um sonho privado e incomunicável. Espectros.” (SANT’ANNA, 1975, p. 67) –, quanto com prédios cujas janelas jamais se abrem – “Prédios cinzentos, envolvidos em neblina e com todas as janelas fechadas, fazendo-nos desconfiar que são apenas paredes, cascas, sem

nenhum conteúdo.” (SANT’ANNA, 1975, p. 68). Embora em certos momentos a cidade se apresente como “mágica e de sonho”, posto que aparentemente supre todos os desejos de seus habitantes – “Pois se queríamos um cinema, era só entrar ao acaso numa daquelas portas e lá se estaria exibindo *Jules e Jim* ou um gasto filme de Chaplin. E se queríamos uma taverna onde dançar [...], bastava que atravessássemos mais algumas ruas [...]” –, prevalece a concepção de que se trata de uma “cidade fantasma”, onde circulam “gatos negros e uivantes, cachorros esqueléticos que se afundam em latas de lixo”, “habitantes lúgubres saídos de pesadelos” e “grupos de pessoas exageradamente pintadas, como arlequins” e onde se ouvem “passos ritmados de um policial invisível” e “gritos de terror dentro da noite, gargalhadas, alto-falantes ocultos a transmitirem hinos marciais e musicais dissonantes” (SANT’ANNA, 1975, p. 67).

O cenário urbano resiste, portanto, à compreensão, o que ajuda a conferir a ele um aspecto fantasmagórico, espectral. O espaço da cidade parece estar prestes a desaparecer, juntamente com aqueles que, habitando-o, poderiam conformá-lo, ainda que de modo impreciso: “Uma cidade que não podemos decifrar, porque a cada dia, cada hora que passa, parece ter mudado. Uma cidade que, pressentimos, pode desfazer-se com seus habitantes.” (SANT’ANNA, 1975, p. 67). Aterrorizados pela experiência proporcionada pelo contato com as “ruas que ameaçam desfazer-se antes que possamos atravessá-las” (SANT’ANNA, 1975, p. 68), Ralfo e Rute procuram voltar depressa ao sótão. Todavia, o edifício desapareceu, e ninguém pode ajudá-los:

Tínhamos uma vaga noção de que ele [o edifício] se localizava próximo dali onde estamos e, entretanto, não podemos encontrá-lo. Pensamos em pedir informações, mas não há pessoas na cidade. E também não saberíamos o nome de nossa rua, o número do nosso prédio. Nessa cidade onde, de repente, não existem números ou ruas ou prédios. Apenas nós dois, Rute. Espaço, silêncio e nós dois, Rute (SANT’ANNA, 1975, p. 68).

Perdido no caos urbano, Ralfo teme o desaparecimento de si próprio e de Rute, o que, de fato, vem a ocorrer. Nesse processo de apagamento tanto da cidade quanto dos personagens, evidencia-se a interpenetração entre sujeito e objeto, os quais só existem se se posicionam um diante do outro, em uma perspectiva relacional, não absoluta:

Mas não pode haver esforço se cessa de existir aquele que o produz e perco também a noção de mim mesmo, Rute agora que não se percebe um lugar onde habitamos, habito agora que não existe uma cidade, um cenário, pessoas não existem pedras, vento, espaço, ausência de espaço agora que deixa de existir até mesmo quem imagine ou sinta a falta de tudo isso [...] (SANT’ANNA, p. 69-70).¹⁶⁶

¹⁶⁶ Nas duas edições de *Confissões de Ralfo* por mim consultadas (SANT’ANNA 1975, 1995), o trecho citado foi escrito da maneira aqui reproduzida: com apenas uma vírgula e com espaços maiores entre certas palavras.

O delírio de Ralfo revela, pois, uma lucidez na abordagem dos posicionamentos recíprocos entre o corpo do personagem e o espaço da cidade: sem a cidade, o personagem deixa de existir; mas é o personagem que percebe ou imagina a cidade. Retomando as categorias de Calvino, pode-se dizer que a fluidez da chama sobrepõe-se, aqui, à solidez do cristal, o que, por sua vez, faz com que o espaço seja entendido “como o outro do sujeito, sua cor local, ou o mesmo do sujeito, seu duplo” (VILLAÇA, 1996, p. 194). Ademais, a cidade delineada no delírio não é tão destituída de referências do mundo que Ralfo conhece, como se poderia pensar a princípio; pelo contrário, ela guarda fortes semelhanças com cenários urbanos por que transita Ralfo, sobretudo com Goddamn City, para onde o protagonista seria deportado pelos guerrilheiros que assumiram o poder em Eldorado.

Como detalhado no primeiro capítulo desta tese, a experiência de Ralfo em Goddamn City preenche as páginas do “Livro: IV: O ciclo de Goddamn”, cujo episódio inicial é constituído por um guia turístico da cidade. O guia, ofertado pelos guerrilheiros que expulsaram Ralfo de Eldorado, informa que Goddamn é uma “colossal cidade de cerca de trinta milhões de habitantes” pertencente ao país Northsilvânia e “localizada no extremo norte do continente americano” (SANT’ANNA, 1975, p. 73). Além dos trinta milhões de habitantes registrados, Goddamn conta com uma população clandestina estimada em dois milhões de pessoas e com uma população flutuante – composta por aqueles que ali estão a negócios ou a passeio – igualmente estimada em dois milhões. Devido a seus trinta e quatro milhões de habitantes, Goddamn “ostenta, orgulhosamente, o título de ‘a maior cidade do mundo’” (SANT’ANNA, 1975, p. 74). Essa população é formada por “elementos oriundos de todos os grupos étnicos, com predominância para a raça branca”, os quais “não se misturam facilmente na Northsilvânia [...] e vivem mesmo numa certa tensão entre si, que não raro degenera em violência” (SANT’ANNA, 1975, p. 73). Ademais, a presença de imigrantes acarretou uma significativa mudança na língua inglesa empregada em Goddamn, assim como em toda Northsilvânia, ex-colônia britânica:

[...] a língua foi se transformando de um modo tal que não seria errôneo referir-se a um dialeto (e parece ser essa a tendência mais forte: a criação de uma nova língua) comum aos habitantes da cidade e subdividindo-se em dezenas de outros dialetos, restritos aos grupos étnico e sociais específicos (SANT’ANNA, 1975, p. 74).

Dessa maneira, linguistas pensam ser possível que, em Goddamn, ocorra a “solidificação de um novo idioma, riquíssimo em combinações e favorecendo uma incrível criatividade verbal e, conseqüentemente, uma das literaturas mais ricas do universo” (SANT’ANNA, 1975, p. 74). Outra hipótese levantada pelos linguistas é a de que, não

O Grande Khan possui um atlas em que estão reunidos os mapas de todas as cidades: as que elevam as suas muralhas sobre bases sólidas, as que caíram em ruína e foram engolidas pela areia, as que um dia existirão e em cujos lugares ainda não se constrói nada além de tocas de lebres.

havendo a solidificação, prevaleçam os dialetos específicos e, assim, seja edificada uma nova Torre de Babel, mito que, segundo Gomes (1994, p. 81), oferece uma imagem do “caos urbano original” e ecoa “na metrópole moderna, cuja forma é a disformidade”.¹⁶⁷ Ambas as opções, apesar de opostas em princípio, têm em comum uma pluralidade linguística que favorece a polifonia, o que, por sua vez, está em consonância com o fato de as grandes cidades, sobretudo no contexto pós-moderno, serem constituídas por perspectivas díspares que ora se entrecruzam, formando um todo multifacetado e incongruente, ora se repelem, mantendo as partes em uma convivência tensionada. Talvez não seja errôneo afirmar que as *Confissões de Ralfo* foram elaboradas exatamente com base nos princípios plurais que caracterizam o idioma de Goddamn. Por meio do recurso à montagem de fragmentos, a qual se materializa na linguagem elíptica, na composição em quadros e na incorporação de gêneros textuais, a obra santanniana possui uma estrutura compósita, heterogênea, dialógica. Tal ideia é corroborada por Porto (2011, p. 79), autora segundo a qual nos primeiros romances santannianos, entre os quais *Confissões de Ralfo*, “há fragmentação, dialogismo e estranhamento formal”.

Essas características de *Confissões de Ralfo* são partilhadas por *Zero*. Conforme demonstra o trecho supracitado do episódio “As portas”, o romance de Brandão apresenta uma linguagem elíptica, por meio da qual elementos díspares – músicas, notícias, anúncios etc. – são reunidos. Além disso, a narrativa de *Zero* não é linear; pelo contrário, ela se estrutura em quadros os quais, com frequência, subvertem a cronologia e o princípio lógico-causal. Nesse sentido, vale destacar as inserções, sem qualquer contextualização prévia e em meio aos episódios relativos a José – os quais já são marcados pela descontinuidade –, de episódios relativos a Rosa ou a Carlos. A fragmentação da obra ocorre, ainda, devido à incorporação de gêneros textuais variados, o que acarreta multiplicidade de vozes. Por fim, é preciso citar que a fragmentação inscreve-se visualmente nas páginas de *Zero*, nas quais há diferentes tipos e espaçamentos, bem como desenhos e quadros (FIG. 29). Portanto, o texto estrutura-se por meio de fragmentos verbais e visuais, de modo que o leitor é incitado a apreender espacialmente os elementos que compõem a obra.

¹⁶⁷ Na esteira de Gomes (1994), pode-se dizer que o caos de Babel se instalou nas cidades por que passa Ralfo. De acordo com Gomes (1994, p. 81): “O mito babélico envia à crítica da urbanidade mecânica, da rapidez, do gigantismo crescente. Ilustra, além da impossibilidade de comunicação, o tempo e o espaço esfacelados; um empreendimento ligado a um permanente recomeçar. Associa-se, portanto, em sua projeção na metrópole moderna, ao espetáculo disforme da cidade fragmentada, desse universo descontínuo marcado pela falta de medida. Aí não se percebem formas definidas, contempla-se uma contínua massa amorfa, o todo caótico.”.

Outra obra que pode ser aproximada de *Confissões de Ralfo* no que diz respeito à estrutura textual fragmentada é *O minotauro*, de Valêncio Xavier. Publicada em 1985, essa novela, cujo título retoma explicitamente o mito de Teseu, reproduz, na organização de seus capítulos, a planta de um hotel. Os capítulos – exceto os que trazem uma notícia ou a sigla WC ou a indicação S/Nº – são numerados e cada número parece referir-se a um quarto do hotel. Contudo, a racionalização matemática – um aspecto caro ao cristal – logo é contestada pela dispersão – um aspecto caro à chama –, pois os números estão dispostos de modo a gerar um efeito de aleatoriedade. Assim, o 31 é seguido pelo 10, que, por sua vez, antecede o 23. Para tornar tudo ainda mais confuso, alguns números são apresentados de modo incerto, como o 8, embaixo do qual se lê “(ou não?)” (XAVIER, 1998, s.p.). Por consequência, o leitor é levado a percorrer o as páginas de *O minotauro* para tentar construir o fio narrativo, fio esse que gira em torno do trabalho de prostitutas em um hotel, aparentemente em Curitiba, e do mistério envolvendo a morte de uma mulher loira.

Em *Confissões de Ralfo*, em *Zero* e em *O minotauro*, verifica-se, pois, o recurso à montagem de fragmentos, a qual reproduz, na estrutura textual, o caos das grandes cidades. Ademais, a língua de Goddamn City, entendida sob o viés da multiplicidade e do dialogismo, surge como uma metáfora produtiva para se pensar a fragmentação não apenas na obra de Sant’Anna mas também na de Brandão e na de Xavier.

A heterogeneidade linguística coloca-se como um dos poucos aspectos positivos dessa “metrópole plena de tensões” (SANT’ANNA, 1975, p. 79) que é Goddamn, onde experiências com explosivos atômicos geram desequilíbrios climáticos, greves ocorrem com frequência, carros em excesso tornam o trânsito terrível, cachorros-quentes constituem o alimento preferido da população, praias apresentam-se impróprias para banho de tão poluídas, taxas de suicídio são elevadas... Apesar de referir-se a uma realidade nada animadora – conforme o próprio nome indica, trata-se de uma cidade “maldita” –, o guia, como é comum nesse gênero textual, assume um tom elogioso, a fim de persuadir o turista de que compensa conhecer Goddamn: “Pois Goddamn City é isso: amor, prazer, luxo, diversão, ação. Faça-nos uma visita e você nunca se arrependerá.” (SANT’ANNA, 1975, p. 85). Mas, no contraste entre as informações veiculadas e o modo de apresentá-las, afloram a ironia e seu poder desconstrutor, de modo que o leitor certamente duvida de que o cenário urbano exposto no guia seja agradável. Assim, soam debochados, por exemplo, os comentários de que, em Goddamn, é possível comprar todo e qualquer produto, viver sem jamais sair à rua, comer carne humana, hospedar-se em hotéis onde nada falta, participar de *happenings* em um lugar construído para esse fim – o *Happening-Center*. A ironia também se volta à grandiosidade

supérflua dos locais destinados a atividades culturais e de entretenimento:

Atrações turísticas: Goddamn City é, ao seu modo, uma bela cidade (a beleza dos lugares selvagens), plena de atrativos para o visitante. Têm-se aí os mais altos edifícios do mundo, os maiores cinemas, teatros e estádios; o colossal Jardim Zoológico; o espetacular Monumento aos Mortos-Vivos; bibliotecas com todos os livros publicados no mundo; museus que contam a história de todas as civilizações, além daqueles que apresentam a mais recente vanguarda internacional etc (SANT'ANNA, 1975, p. 77).

Por possuir tantos atrativos, Goddamn chegaria a superar Paris: “Se Paris gozou por muitos anos do prestígio de ser *A Cidade Luz*, Goddamn City é hoje conhecida, com muita propriedade, como *A Cidade Elétrica*.” (SANT'ANNA, 1975, p. 81, grifo do autor). Talvez não seja exagero afirmar que *A Cidade Elétrica* pudesse assumir o posto de *capital do século XX*, século ao longo do qual problemas urbanos se acumularam e se multiplicaram. É interessante observar que críticos como Marinêz Nascimento (2003) e Telma Hilbert (1990) argumentam que Goddamn City encarna, de modo exagerado, algumas características associadas aos Estados Unidos, país que, após a Segunda Guerra Mundial, tornou-se uma potência mundial, seja no plano econômico, seja no cultural. Ainda segundo Nascimento e Hilbert, em *Confissões de Ralfo* a ilha de Eldorado, cujo poder foi assumido por guerrilheiros, faz alusão à ilha de Cuba e, assim, contrasta com Goddamn. Entretanto, em nenhum dos dois locais Ralfo sentiu-se acolhido e pôde viver com tranquilidade: após ser traído pelos guerrilheiros na capital da ilha, ele não se adaptará à metrópole de Northsilvânia e desmentirá, portanto, o argumento, defendido no guia, de que Goddamn nunca causa arrependimento a seus visitantes.

Ralfo, que cai literalmente de paraquedas em Goddamn,¹⁶⁸ percebe de imediato a estranheza da cidade que é considerada a maior do mundo. Julgando que “não ficaria bem para um homem de sua posição – um personagem – permanecer indefinidamente na mendicância”, Ralfo começa a trabalhar como auxiliar de escritório na Poison & Poison and Co., “um desses gigantescos e integrados complexos industriais, que fabricam desde o leite em pó, passando por uma infinidade de artigos consumidos por uma pessoa em vida, até elegantes lápides de mármore” (SANT'ANNA, 1975, p. 91). O protagonista segue uma rotina bem estabelecida, tornando-se apenas mais um indivíduo anônimo daquela “produtiva comunidade” (SANT'ANNA, 1975, p. 91): acorda às seis da manhã, veste um terno, pega um ônibus ou trem, registra o ponto, procura relacionar-se bem com os colegas, atende

¹⁶⁸ “Com a aproximação do solo, Ralfo rezava para não cair em algum local inadequado para pára-quedistas, como o mar bravio, monumentos pontudos (cavaleiros de lança em riste), anúncios luminosos de alta voltagem, tetos escorregadios de arranha-céus ou mesmo o asfalto de avenidas sobrecarregadas de veículos.” (SANT'ANNA, 1975, p. 87).

prontamente aos pedidos do chefe, sonha em ser promovido, retorna ao lar.

Todavia, Ralfo, apesar de buscar ser um funcionário e um cidadão disciplinado, não deixa de questionar sua situação: “Quanto um homem é obrigado a se sujeitar para sobreviver?” (SANT’ANNA, 1975, p. 89). Esse processo questionador volta-se criticamente à lógica hierárquica e capitalista da Poison, nome que, aliás, já aponta que se trata de uma empresa pérfida. Um dia, então, Ralfo sai da condição de “leão adormecido” (SANT’ANNA, 1975, p. 92) e, em vez de ir para o trabalho, vaga pela cidade. Em seu percurso, ele compra artigos de luxo, farta-se em um restaurante caro e pratica atos transgressores – como entrar na casa de um desconhecido e nadar nu na piscina. Além disso, Ralfo reflete criticamente sobre o estilo de vida de Goddamn, metrópole cujo progresso gera desigualdades e não garante vantagens a todos cidadãos:

Garanto que vocês nunca repararam na quantidade de obras de melhoramentos que estão sendo realizadas pela atual administração. A quantidade de buracos profundíssimos que se abrem diariamente, por exemplo. Isso é sinal de uma atividade intensa, sinal de progresso. Mais luzes, mais água, mais esgotos, mais trens subterrâneos. E um fato importantíssimo é a quantidade de gente que trabalha no subsolo. Eles entram nos buracos pela manhã e só saem ao anoitecer. É incrível como fazem isso passivamente: trabalhar nos subterrâneos. O que é uma grande injustiça, se se levar em conta que a maior parte das pessoas trabalha e vive na superfície e até mesmo nos ares, considerando-se o crescente número de arranha-céus (SANT’ANNA, 1975, p. 97)

Ralfo acaba por dizer “novamente adeus” (SANT’ANNA, 1975, p. 101) e por deixar a inóspita Goddamn, ainda que saiba que o próximo cenário urbano não será muito diferente:

Todas as cidades terminam em algum lugar, mesmo esta gigantesca cidade. Não se vêem, hoje em dia, fazendas e campos, mas apenas estradas. E cidades que se aproximam umas das outras. Postos de gasolina, indústrias de coisas úteis e inúteis, anúncios de aviões e máquinas pesadas. E lá, muito ao longe, uma outra cidade, irmã gêmea desta que vou abandonando (SANT’ANNA, 1975, p. 101).

Em São Paulo, em Goddamn, na cidade fantasmagórica em que viveria com Rute ou em outra qualquer, o cenário urbano apresenta-se a Ralfo como caótico e desestabilizador, apesar da aparente organização:

Uma cidade e todas as suas coordenadas e sistemas aleatórios; um nexos que seus habitantes pensam existir, mas, na verdade, não existe. Os nomes das ruas e os números das casas apenas disfarçam um não-sistema absolutamente sem ordem. Uma cidade é um conjunto dissonante e casual de movimentos e ruídos, dentro de um tempo marcado por esse movimento que nunca termina. Ou mesmo terminará, algum dia (SANT’ANNA, 1975, p. 164).

Esta citação mostra como o cristal e a chama (CALVINO, 1990; GOMES 1994) se interpenetram na conformação do espaço urbano. Nas palavras de Gomes (1994, p. 40), “o

crystal conota definição geométrica, que é solidez: transparência revelando forma: exatidão. A chama conota vivência, que é efêmera: pulsão forjando uma forma: fluidez.”. Retratar o espaço urbano supõe, portanto, lidar com ambivalências, compor uma montagem a qual contempla o cristal e a chama, a solidez e a fluidez.

Porto (2011) identifica, em *Confissões de Ralfo*, dois níveis de significação da fragmentação, os quais se articulam intrinsecamente. Além de operar como recurso estético que torna a narrativa santanniana não convencional, a fragmentação revela-se coerente para se abordar uma sociedade segmentada, desarmônica: “[...] a opção pela estrutura fragmentária implica mostrar, pela fissura da forma, o dilaceramento social e histórico, acompanhando com maior perplexidade e posição crítica o cenário que se configura no século XX.” (PORTO, 2011, p. 148). Percorrendo cenários urbanos assim caracterizados, Ralfo, também desestabilizado, só poderia, pois, “narrar pelo choque” (PORTO, 2011, p. 79), choque que, desde a época de Baudelaire, é um traço das grandes cidades, conforme apontado por Benjamin (1995, 2018).

Em *Confissões de Ralfo*, tal como em *Serafim Ponte Grande*, os choques da experiência urbana traduzem-se em um texto fragmentado, seja no âmbito das palavras, das frases e dos parágrafos, seja no âmbito dos episódios e capítulos, seja no âmbito das vozes e dos estilos. Com o intuito de aprofundar a análise da tríade literatura/cidade/(pós) modernidade, procurarei, na próxima seção, demonstrar que a linguagem elíptica, a composição em quadros e a incorporação de gêneros textuais, enquanto estratégias de fragmentação de *Serafim Ponte Grande* e de *Confissões de Ralfo*, podem ser associadas às novas mídias que circulam no cenário urbano e modificam as práticas culturais nele inscritas.

3.3.2 Mídias

Em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, Walter Benjamin (2012, p. 183, grifo do autor) baseia-se no seguinte pressuposto:

No interior de grandes períodos históricos, a forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo que seu modo de existência. O modo pelo qual se organiza a percepção humana, o meio em que ela se dá, não é apenas condicionado naturalmente, mas também historicamente.

No referido ensaio, Benjamin investiga como a reprodutibilidade técnica modifica

as práticas artísticas e impacta a percepção humana. O teórico alemão demonstra que, entre a xilogravura, primeira técnica de reprodução das artes gráficas, e o cinema, técnica em que a reprodução é inerente, a arte paulatinamente perde seu valor de culto e adquire um valor de exposição: em vez da autenticidade da obra única, dotada de aura,¹⁶⁹ os filmes – assim como as fotografias – são criados para serem reproduzidos em larga escala, o que acarreta um esvaziamento da noção de original. Nesse processo de desenvolvimento técnico, a imprensa surge e aprimora-se, e a literatura deixa de ser um produto artesanal para alcançar, então, uma difusão maciça.

As múltiplas formas como, entre o final do século XIX e a década de 1920, a literatura brasileira dialogou com a “paisagem tecno-industrial em formação” são abordadas por Flora Süssekind (1987a, p. 15) em *Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. Süssekind argumenta que, em tal período, a percepção e a sensibilidade dos habitantes das cidades transformam-se à medida que eles entram em contato, nem sempre de forma harmoniosa, com um horizonte técnico que, passando pelos meios de transporte e pela iluminação (ampliação da rede ferroviária, implementação da iluminação elétrica nos teatros, emprego da tração elétrica nos bondes, surgimento dos balões e aeroplanos, crescimento do número de automóveis nas ruas), configura-se na difusão da fotografia, da telefonia, do cinematógrafo e do fonógrafo, bem como na expansão do anúncio publicitário e na introdução de técnicas de registro sonoro e de impressão e reprodução de textos verbais, desenhos e fotos. Todos esses elementos relacionados aos novos meios de comunicação não apenas aparecem representados explicitamente em obras literárias, como também enformam a técnica de escritores. Por conseguinte, “não se trata mais de investigar apenas como a literatura *representa* a técnica, mas como, apropriando-se de procedimentos característicos à fotografia, ao cinema, ao cartaz, transforma-se a própria técnica literária” (SÜSSEKIND, 1987a, p. 15, grifo da autora).

A princípio, Süssekind explica que a fotografia, introduzida no Brasil na década de 1830, começa a se difundir e a se popularizar a partir da segunda metade do século XIX. Por volta de 1910, “a introdução da fototipia na imprensa, o aparecimento de diversas revistas ilustradas e o grande uso de fotos sobretudo nos reclames de remédios habituaram de vez a sociedade brasileira à fotografia” (SÜSSEKIND, 1987a, p. 33), o que é acompanhado pelo

¹⁶⁹ Eis como Benjamin (2012, p. 181-182, grifo do autor) caracteriza a aura: “O aqui e agora do original constitui o conteúdo da sua autenticidade, e nela se enraíza uma tradição que identifica esse objeto, até os nossos dias, como sendo *aquele* objeto, sempre igual e idêntico a si mesmo. *A esfera da autenticidade, como um todo, escapa à reprodutibilidade técnica, e naturalmente não apenas à técnica.* [...] O conceito de aura permite resumir essas características: o que se atrofia na era da reprodutibilidade técnica da obra de arte é sua aura.”.

aumento do número de fotógrafos amadores, cujo primeiro clube, o *Photo Clube* do Rio Janeiro, é criado em 1910. Em São Paulo, por sua vez, é lançado em 1909 o primeiro periódico dedicado com exclusividade à fotografia, a *Revista Photographica* (SÜSSEKIND, 1987a).

Em *Serafim Ponte Grande*, obra que coleta vários signos da modernidade, não poderia deixar de haver referências à fotografia. Assim, o literato Pires de Melo carrega na carteira a foto de sua amada – “Precisava de uma mulher para inspirá-lo. Achou-a. Mostrou-nos uma carta e uma fotografia.” (ANDRADE, 1992, p. 65) – e Serafim e outros turistas carregam máquinas fotográficas, com as quais registram o que encontram durante as viagens – “Camelos, espanadores, martelos, mulheres e felás fugiam para as fotografias.” (ANDRADE, 1992, p. 135); “Nosso herói procurou depressa o passaporte, o baedeker, a kodak e a Bíblia.” (ANDRADE, 1992, p. 139); “Um padre bem vestido informava para um bando internacional de Kodaks que Cristo escolhera o país estéril, a fim de não estragar com a maldição de Deus uma Suíça ou uma Itália.” (ANDRADE, 1992, p. 140). O papel de destaque assumido pela fotografia no contexto em que vivem os personagens de *Serafim Ponte Grande* é corroborado no trecho que trata da encomenda que Dona Lalá e Manso, depois da morte de Serafim, fazem a um pintor:

E encomendaram a um pintor vindo da Europa uma *fotografia a óleo* do falecido. Para isso lhe forneceram um instantâneo de domingo, onde se via num banco do jardim da Luz o malgrado herói, de palheta, ao lado de Pinto Calçudo e do traidor Birimba (ANDRADE, 1992, p. 155, grifo meu).

A fotografia, aqui, interfere duplamente no trabalho do pintor: primeiro, porque o retrato pictórico de Serafim será baseado no retrato fotográfico deste personagem; segundo, porque a própria técnica da pintura a óleo foi modificada, tornando-se “fotografia a óleo”, expressão que parece apontar para o desejo de que o pintor produzisse, assim como supostamente faz a máquina fotográfica, um retrato fiel à imagem do Serafim real. A ideia de que a fotografia impacta a percepção do indivíduo é ratificada quando, do alto de um arranha-céu, o protagonista do romance oswaldiano afirma: “Vou revelar a meus olhos a chapa fotográfica de São Paulo, branca ao sol primaveril.” (ANDRADE, 1992, p. 77).

A fotografia, além de ser objeto de representação, afeta a maneira como a produção artística e literária é concebida. A estrutura fragmentada de obras como *Serafim Ponte Grande* e *Pathé-Baby* seria uma prova de que a técnica fotográfica foi incorporada pela técnica literária de certos escritores. Nas palavras de Sússekind (1987a, p. 38), ambas as obras são “textos à beira do instantâneo”, o que é demonstrado, por exemplo, pelo seguinte trecho

de *Pathé-Baby*:

Ruído. Pó. E gente. Muita gente. O soldado apita, levanta o seu bastão, e a circulação pára para que possam passar, tranquilamente, a ama e o seu carrinho. Duas costureirinhas que tagarelam. A família que vai bocejar nos bancos do Bois. Um maneta vendendo alfinetes. Gargalhadas de uma loura de olheiras verdes. A Kodak de um inglês. Um casal de namorados. Israelitas ostentando a roseta da legião de Honra. Monóculos. Paris que passa (MACHADO, 1982, p. 49).

Em *Serafim Ponte Grande*, conforme explicitarei no primeiro capítulo desta tese, são muitas as passagens em que se verifica o mesmo dinamismo, alcançado por meio de cortes bruscos. O romance oswaldiano e outras obras produzidas na década de 1920 demonstram que, juntamente com a fotografia, o cinema desempenhou um importante papel no processo de mudança das formas de percepção e, em consequência, da técnica literária. Sússekind relata que, em 1894, as primeiras exposições de kinetoscópio atraíam curiosos e que, em 1896, houve uma sessão inaugural de cinematógrafo no Rio de Janeiro. Com a passagem do kinetoscópio para o cinematógrafo, ocorreu

[...] um alargamento não apenas das figuras, mas do público potencial para esse desfile de imagens técnicas em movimento. O que sugere a modificação também em larga escala, a partir de então, das formas de percepção, principalmente nas grandes cidades brasileiras (SÚSSEKIND, 1987a, p. 40).

Nas primeiras décadas do século XX, principalmente após a introdução, via fonógrafo, do som, o cinema consolida-se no Brasil e recebe, cada vez mais, a atenção de escritores. A princípio, o envolvimento com o cinema era sobretudo temático, ou seja, os escritores referiam-se ao universo do cinema, mas não incorporavam nos textos a técnica cinematográfica. De acordo com Sússekind (1987a, p. 48), tal incorporação viria a acontecer de modo consistente e sistemático em obras do Modernismo:¹⁷⁰

¹⁷⁰ Em “Cinema: da modernidade ao modernismo”, Mariarosaria Fabris (1994) demonstra que a revista *Klaxon* tornou-se um canal de discussão sobre a importância do cinema na constituição de uma estética modernista. Segundo a autora, “os klaxistas entendiam o alcance do cinema em sua capacidade de propor novos comportamentos e novos modos de percepção, como evidenciava a ligação que estabeleciam entre horizonte tecnológico e modernidade” (FABRIS, 1994, p. 103). Já Geneviève Vilnet (2006), em *Champs et hors champ: la photographie et le cinéma dans les manifestes et les romans d’Oswald de Andrade*, analisa os textos críticos produzidos por Oswald de Andrade sobre as artes em geral e sobre a fotografia e o cinema em específico. A autora chega à seguinte conclusão: “Si les textes critiques d’Oswald de Andrade sur la peinture et la sculpture interviennent dès l’année 1915 et précèdent donc son œuvre de fiction, ceux sur la photographie et le cinéma ont été écrits, dans leur ensemble, au contraire, postérieurement à la publication des manifestes et des romans, textes traversés par la présence photographique et cinématographique.” (VILNET, 2006, p. 34). [“Se os textos críticos de Oswald de Andrade sobre a pintura e a escultura são produzidos desde o ano 1915 e precedem, pois, sua obra de ficção, os sobre a fotografia e o cinema foram escritos, em sua totalidade, ao contrário, posteriormente à publicação dos manifestos e dos romances, textos atravessados pela presença fotográfica e cinematográfica.” (Tradução minha)]

Montagens e cortes passariam a invadir, de fato, a técnica literária com a prosa modernista.¹⁷¹ A ficção brasileira só “perdeu a sintaxe do coração e as calças” (como se lê, a certa altura, no *Serafim Ponte Grande*) em textos como *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924); o próprio *Serafim*, de Oswald de Andrade; *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade; e *Pathé-Baby*, de Alcântara Machado. Aí sim se encontra uma literatura-de-corte, em sintonia com uma concepção também diversa do cinema, e pouco preocupada em *parecer* com as fitas, em *falar* de biógrafos e cinematógrafos. Uma literatura na qual, já incorporados os sustos, dialoga-se maliciosamente com as novas técnicas e formas de percepção. E que não cita a todo momento o cinema. Mas se apropria e redefine, via escrita, o que dele lhe interessa (SÜSSEKIND, 1987a, p. 48, grifo da autora).

Nas obras elencadas pela ensaísta, há, pois, uma coerência entre tema abordado e técnica empregada, uma vez que o cinema, além de ser referido, impacta a própria construção da narrativa. Nesse sentido, é coerente que, em *Serafim Ponte Grande*, romance que faz uso da montagem de fragmentos, encontrem-se passagens sobre filmes, atores, diretores e gravadoras. Conforme mencionado acima, Serafim e sua família frequentam salas de cinema em São Paulo. A centralidade do cinema na época de Serafim é tão grande que filmes são exibidos até mesmo em alto-mar: “À noite, a pedido de diversas famílias o Rompe-Nuve pára da volada em que vai, a fim de se promover uma exibição de filmes que é levada no alto da chaminé do navio para todos enxergarem e rirem [...]” (ANDRADE, 1992, p. 93). Ainda a bordo do Rompe-Nuve, ocorre a expulsão de Pinto Calçudo em um episódio intitulado “Movietone”, termo que designa uma forma pioneira de filme sonoro (JACKSON, 1998). Vale ressaltar que alguns personagens chegam inclusive a participar da gravação de um filme: “O Pinto Calçudo me informa que [Dorotéia e Birimba] estão no Rio, onde vão trabalhar numa fita intitulada *Amor e Patriotismo*.” (ANDRADE, 1992, p. 70). Ademais, atores de cinema povoam o imaginário dos personagens, e Serafim, na Europa, vê alguns célebres nomes da indústria fílmica:

De noite, às quintas e sábados, fazíamos filhos com a cara enquadrada nas claridades cinematográficas da janela. Pensava no grelo de Pola Negri, ou nas coxas volumosas de Bebê Daniels. Minha esposa pensava em Rodolfo Valentino (ANDRADE, 1992, p. 76).

No corredor sonoro onde reservava mesa, tem logo em frente, atrás, do lado, em cima, Carlito, Gloria Swanson, Georges Carpentier, Raquel Meller [...] (ANDRADE, 1992, p. 121).

E todas essas referências são realizadas em um texto tecnicamente semelhante ao cinema. Entende-se, assim, por que, quando em 1926 publicou um trecho de “O Meridiano de Greenwich” na revista *Terra Roxa e outras Terras*, Oswald classificou esse episódio de

¹⁷¹ A montagem é verificada também na poesia modernista, como exemplificam os livros oswaldianos *Pau-Brasil* e *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*.

Serafim Ponte Grande, obra que se encontrava em fase de elaboração, como um “cineromance” (BOAVENTURA, 1995).¹⁷²

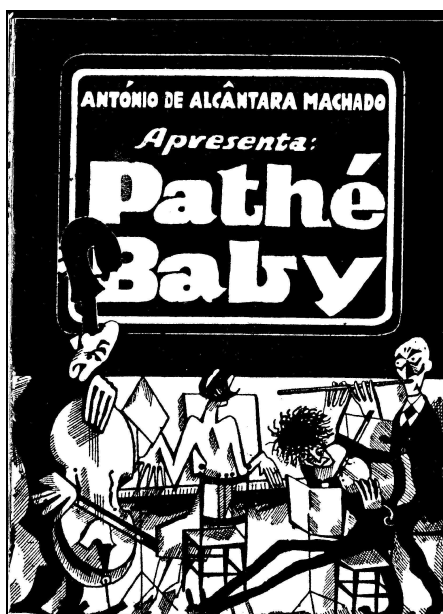


FIGURA 30 – A capa de *Pathé-Baby*
Fonte: MACHADO, 1982 (edição fac-similar).

Entre as outras obras da década de 1920 que dialogam temática e formalmente com o cinema, merece especial destaque *Pathé-Baby*. A aproximação com o universo cinematográfico já ocorre no próprio título do livro, posto que Pathé-Baby é o nome de um projetor fílmico.¹⁷³ Ademais, a capa da primeira edição da obra é formada pelo desenho do palco de uma sala de cinema mudo: há uma tela, na qual o livro em questão é apresentado como se fosse um filme, e os músicos, que seriam os responsáveis pela trilha sonora (FIG. 30). A estrutura básica desse desenho é reproduzida na abertura de cada capítulo, sendo que a tela apresenta uma cena relacionada à cidade em questão. Outra diferença é que, à medida que os capítulos avançam, o número de músicos diminui, até só restar um. Todas as ilustrações foram feitas por Antônio Paim Vieira, que, segundo Maria Eugenia Boaventura (2004, p. 508), em “O livro modernista: *Primeiro caderno e Pathé-Baby*”, “reforça a aparência orgânica da obra, comungando perfeitamente com a intenção paródica do escritor ao produzir um diário de viagem à maneira de um filme”. A dimensão visual é explorada, ainda, no sumário de *Pathé-Baby*, o qual é graficamente elaborado como se fosse um programa de

¹⁷² Em *Roteiros. Roteiros. Roteiros, Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Cinema e modernismo*, Cláudia Rio Doce (2002) comenta sobre dois trabalhos desenvolvidos por Oswald de Andrade especificamente para o cinema: o roteiro *Perigo negro* e o argumento *A sombra amarela*.

¹⁷³ Segundo o LUPA – Laboratório Universitário de Preservação Audiovisual, da Universidade Federal Fluminense (UFF), “o projetor francês Pathé Baby, silencioso, foi um dos mais populares modelos de projetor cinematográfico para uso doméstico no Brasil nos anos 1920 e 1930.” (Disponível em: <<http://www.cinevi.uff.br/lupa/projetor-pathe-baby/>>. Acesso em: 15 jan. 2019.)

cinema, de modo que os capítulos ganham ares de sessões, algumas das quais compostas por várias partes. Soma-se a isso o fato de o sumário/programa indicar o preço do livro/das sessões e anunciar o próximo lançamento do autor, *Braz, Bexiga e Barra Funda* (FIG. 31).



 <h1 style="margin: 0;">PROG</h1> <p style="margin: 0;">SESSÕES</p> <hr/> <p>OUVERTURE, por Oswald de Andrade</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. <i>LAS PALMAS</i>, EM 6 PARTES 2. LISBOA, EM 6 PARTES 3. <i>De Cherbourg a Paris</i>, em 4 partes 4. <i>Paris</i>, Super especial película de grande metragem 5. De Paris a Dives-Sur-Mer, em 7 longas partes 6. <i>Londres</i>, em 5 partes 7. Milão, EM 4 PARTES 8. VENEZA, em 3 únicas partes 9. FLORENÇA, em 5 partes 10. <i>Bolonha</i> 11. Pisa <hr/> <p style="text-align: center;">PREÇO (inclusive</p> <p style="text-align: center;">N. B. - Estão <u>SUSPENSAS</u></p> <p style="text-align: center;">Brevemente! Braz, Bexiga e</p>	 <h1 style="margin: 0;">RAMA</h1> <p style="margin: 0;">CORRIDAS</p> <hr/> <ol style="list-style-type: none"> 12. Lucca 13. SIENA 14. <i>NA'POLES</i>, em 4 partes 15. PIERUGIA 16. ASSIS 17. <i>Roma</i>, em 3 partes 18. Barcelona, Película de sensação em 2 partes 19. Sevilha, Super-Produção em 5 partes, com astros e estrelas 20. Córdoba 21. <i>G. P. S. N. A. D. A.</i> em primeira exibição. 22. MADRID, em tres duplas partes. 23. TOLEDO <hr/> <p>o imposto): 7\$000</p> <p>as entradas de FAVOR</p> <p>Barra Funda (Contos) Brevemente!</p>
---	---

FIGURA 31 – O sumário de *Pathé-Baby*
Fonte: MACHADO, 1982 (edição fac-similar).

A presença do anúncio não é fortuita; pelo contrário, aponta para a articulação, nas cidades brasileiras do início do século XX, entre literatura, publicidade e imprensa. De acordo com Sússekind (1987a, p. 68), escritores, entre os quais Olavo Bilac, elaboravam, a bons preços, muitos dos reclames que eram publicados em jornais e em revistas e que depois invadiriam até mesmo as ruas, ajudando a conferir um aspecto moderno às cidades:

Não bastava o anúncio impresso, o reclame invade a rua. Sob a forma do cartaz, do homem-sanduíche, do panfleto de propaganda, da tabuleta, do pano, coberto de anúncios, das salas de cinema. E, ainda, na obsessão pelas fachadas que passa a dominar as construções, como se além de adequado à função a que se destina de fato cada prédio devesse funcionar como um anúncio da própria “modernidade” e, por tabela, da modernização a que se submetiam as grandes cidades brasileiras no período.

A ensaísta ressalta que, nesse contexto, o próprio livro é uma mercadoria a ser anunciada, o que foi largamente explorado pelo editor Monteiro Lobato. Ainda segundo Sússekind, a publicidade torna-se uma interlocutora da produção cultural, seja por contribuir para a profissionalização do intelectual, o qual pode trabalhar como anunciante; seja por ratificar a paixão pelo ornato e pela fachada; seja por contribuir para o aumento do público

para a literatura. Contudo, a relação entre literatura e publicidade também foi permeada de tensões. Por exemplo, em *Klaxon*, paralelamente aos anúncios “sérios” – eles apareciam até mesmo nas revistas modernistas –, havia os anúncios-blogue de uma fábrica de poesia os quais objetivavam justamente ironizar tal aproximação do campo das letras ao campo das mercadorias (FIG. 32). De modo semelhante, a *Revista de Antropofagia*, conforme lembra Maria Eugenia Boaventura (1985, p. 37) em *A vanguarda antropofágica*, traz vários antianúncios, os quais “na verdade não anunciam, apenas troçam, dessacralizam autores, obras e assuntos tratados” e funcionam “como uma caricatura do meio publicitário”.

PANUOSOPHO, PATEROMNIUM & Cia.

Grande Fabrica Internacional

DE

SONETOS, MADRIGAES, BALLADAS E QUADRINHAS

TRABALHO BEM ACABADO, GARANTIDO POR CINCO LEITURAS. RAPIDEZ E DISCREÇÃO.

FORNECEM-SE IDÉAS DE TODOS OS PREÇOS, CÔRES E TAMANHOS

Tabella Geral

Quadrinhas, desde \$200 a	1\$000
Balladas, desde 1\$300 a	5\$000
Madrigaes, epitaphios, acrosticos, etc. a preço de ocasião.	
Sonetos simples	1\$200
Idem com rimas ricas	1\$500
Idem com consoante de apoio	2\$100
Idem com chaves de ouro	3\$000

MAJORATION PROVISOIRE, 20 o/o

Para mais informações e detalhes peçam as nossas amostras e o nosso ultimo catalogo.

AGENTE PARA TODO O PAIZ: KLAXON

FIGURA 32 – Anúncio-blogue em *Klaxon*
 Fonte: PUNTONI; TITAN JÚNIOR, 2014.

A profissionalização do escritor, que então passa a ser um trabalhador cujo ofício se insere na lógica da mercadoria, é intimamente ligada à imprensa, conforme já salientado por Walter Benjamin (1995, 2018). Debruçando-se sobre o Brasil do início do século XX,

Süssekind argumenta que, por meio do jornalismo, ou seja, por meio da publicação de artigos em periódicos, os homens de letras, ao mesmo tempo que ampliavam a quantidade de interlocutores para o texto literário, consolidavam-se como profissionais. Como consequência desse processo, o qual inclui a substituição da caneta pela máquina de escrever, a literatura paulatinamente deixou de ser encarada como uma atividade artesanal e mecanizou-se: abandonando o “desenho da própria letra”, o escritor realiza o “gesto mecânico de datilografar” e utiliza os “tipos padronizados das máquinas” (SÜSSEKIND, 1987a, p. 28), conforme evidencia o poema de Mário de Andrade ([19--], p. 82) “Máquina de escrever”, publicado em *Losango cáqui*, de 1926: “B D G Z, Reminton./Pra todas as cartas da gente./Eco mecânico/De sentimentos rápidos batidos./Pressa, muita pressa./[...] Todos os amores/Começando por uns AA que se parecem... [...]”. Tal poema não negligencia as hesitações do eu lírico diante de uma máquina que, em seu movimento rápido e mecanizado, uniformiza os sentimentos. De acordo com Süssekind (1987a, p. 150), esse sujeito poético, cujo trabalho artesanal restringe-se a uma “assinatura manuscrita” ([19--], p. 83) ao final do texto datilografado, “parece dizer ao leitor que mesmo a tentativa de ler os tipos e sinais datilográficos de acordo com um sistema de analogias ‘expressivas’ parece fadada ao fracasso”.¹⁷⁴ Vale mencionar, também, o fato de Serafim, quando está planejando escrever um livro, comprar não uma máquina de escrever, e sim uma caneta tinteiro, talvez em uma tentativa de conferir a seus escritos um caráter pessoal e não mecanizado. Em *Serafim Ponte Grande*, a máquina de escrever aparece em uma passagem irônica sobre o soneto que o comandante do Rompe-Nuve começara a compor:

Chegado ao beliche, toma de uma máquina de escrever e assim começa os quatorze versos de um soneto:
Nunca pensei que tu não fosses virgem!
Findo o qual, bebe de um trago o vidro de tinta e afunda de cabeça na cabaça do oceano [...] (ANDRADE, 1992, p. 95, grifo do autor).

Em *Serafim Ponte Grande*, cujo autor foi bastante atuante na imprensa – Oswald trabalhou em jornais como *Jornal do Comércio* e *A Gazeta*, fundou, com amigos, o semanário *O Piralho* e esteve à frente de diversas revistas modernistas, como *Revista de Antropofagia*, *Terra roxa e outras terras* e *Klaxon* (BOAVENTURA, 1995) –, há referências explícitas ao universo dos periódicos. Os folhetins, conhecidos por veicular tramas amorosas melodramáticas, são aludidos no trecho sobre o relacionamento entre Serafim e Dinorá: “*Bocas que se beijam como nos melhores folhetins do planeta Marte, que se lambem como*

¹⁷⁴ Em *Macunaíma*, conforme destacado na seção anterior, as máquinas em geral são abordadas com uma perspectiva crítica.

Q W E R T Y U I O P
A S D F G H J K L
Z X C V B N M

nos melhores canis.” (ANDRADE, 1992, p. 83, grifo do autor). Já a crítica ao caráter sensacionalista e apelativo de certos jornais aparece no excerto relativo à abordagem de uma cena do filme protagonizado por Birimba e Dorotéia:

Confirmou-se totalmente o péssimo pressentimento que eu tinha a propósito desse negócio de Dorotéia trabalhar no cinema. Os jornais suspeitos e pornográficos do Rio vêm cheios de alusões equívocas a propósito da cena final do tal filme *Amor e Patriotismo* em que ela tomou parte. Ela era obrigada a se deixar beijar como no fim de todas as fitas. E o indigno e malandríssimo galã, que não é outro senão o já famoso burocrata raté Ernesto Pires Birimba, teve, no momento do beijo, uma inconvenientíssima ereção que infelizmente foi filmada. A *Maçã Descascada*, jornaleco imundo que vive de escândalos e chantagens, estampa a propósito um artigo com este simples título infamante: “O pau duro dos trópicos não respeita estrela!” Eis a consagração artística que ela ganhou.... (ANDRADE, 1992, p. 70)

Este excerto faz parte de “O terremoto Doroteu”, episódio que tem uma epígrafe supostamente retirada “*De uma crônica da época.*”: “*Salve Dorotéia! Dançarina dos tangos místicos, flexão loira, boca onde mora a poesia.*” (ANDRADE, 1992, p. 66). De acordo com Haroldo de Campos (1992, p. 13) em “Serafim: um grande não-livro”, a epígrafe parodia o “estilo de crônica mundana da época”, colocando “em ridículo a literatura ‘sorriso-da-sociedade’, a fútil literatice de salão vigente em seu tempo [de Oswald]”. A inserção paródica de um texto jornalístico também é verificada no episódio “Noticiário” (FIG. 12), que, ao abordar o atentado de Serafim em meio à revolução que ocorria em São Paulo, apresenta informações supostamente fundamentadas no discurso científico: “A coincidência da aproximação de Marte – esfinge do espaço – e uma comunicação oficiosa do Observatório Astronômico, atribuindo-lhe o atentado, acalmaram as populações revolucionadas.” (ANDRADE, 1992, p. 79). Nota-se, assim, que a linguagem jornalística é incorporada, ainda que de modo desconstrutor, à composição de *Serafim Ponte Grande*. Ademais, segundo Sússekind (1987a, p. 85), o impacto da imprensa na escrita oswaldiana pode ser articulado com a fragmentação:

[...] o ritmo quebrado de seu texto [de Oswald] parece obedecer, em parte, ao padrão das frases curtas do jornalismo; os cortes, aos parágrafos pequenos das folhas. E a fragmentação, o “estilo telegráfico” pareciam estreitamente ligados à concisão e à simultaneidade prefigurados pelo espaço jornalístico.

A ensaísta também identifica esse “estilo telegráfico” em *Pathé-Baby*. Convém ressaltar que Oswald de Andrade (1982, p. 13), atento à relação entre literatura e imprensa, afirma, no prefácio à obra de Alcântara Machado, que “*Pathé-Baby* é reportagem”. Já *Brás, Bexiga e Barra Funda*, outro livro de Alcântara Machado, apresenta-se como um periódico: “Este livro não nasceu livro: nasceu jornal. Estes contos não nasceram contos: nasceram notícias. E este prefácio portanto não nasceu prefácio: nasceu artigo de fundo.” (MACHADO,

1988, p. 77).¹⁷⁵ Assim como ocorre em *Pathé-Baby*, as páginas de *Brás, Bexiga e Barra Funda* exploram recursos visuais, exploração essa favorecida pelas novas técnicas tipográficas. Conforme destaca Cecília de Lara (1988, p. 13-14) na apresentação da edição crítica da coletânea das *Novelas paulistanas* de Alcântara Machado,

[...] ali [no manuscrito de *Brás, Bexiga e Barra Funda*] estão, claramente assinalados, o uso de tipos diferentes – caixa alta, negrito e o uso do espaço, alternando porções do texto escrito com intervalos em branco, conforme se vê na ilustração. [...]

A própria concepção das obras [de Alcântara Machado], nos anos 20, revela a intenção em se associar a palavra a outras formas não verbais que a época atual sabe valorizar e interpretar, com base teórica ampla, no campo da Comunicação. Ponto de vista que nos autoriza a considerar um livro como objeto, a ser visto, integrando elementos verbais e não verbais.

Serafim Ponte Grande, como demonstrado no primeiro capítulo desta tese, insere-se nessa linhagem de exploração, pela literatura, dos aspectos visuais da página, de modo a colocar em evidência a materialidade do objeto livro. Talvez não seja errôneo afirmar que os livros modernistas que apresentam um projeto gráfico inovador apropriam-se da mecanização da escrita – uma mecanização que fornece novas possibilidades no trabalho com os espaçamento e os tipos – para fugir da extrema padronização e, assim, devolver à obra algo de artesanal e afastá-la de uma forma livresca convencional. Sob tal viés, as regras da imprensa teriam sido, portanto, deglutidas antropofagicamente, ou seja, submetidas a uma incorporação crítica e desestabilizadora.

Laurence Hallewell (2005), em *O livro no Brasil: sua história*, oferece elementos que permitem uma melhor compreensão do mercado editorial dos livros no Brasil nas primeiras décadas do século XX. O historiador relata que, até 1917, era pouco animadora a situação da publicação e do comércio de livros no Brasil: os pontos de venda de varejo eram poucos e limitavam-se aos bairros ricos do Rio de Janeiro e de São Paulo; grande parte dos negócios baseava-se na importação; as obras eram impressas em Paris; as publicações concentravam-se nos campos dos livros didáticos e do Direito; com raras exceções, os próprios escritores eram incumbidos de encomendar suas obras aos impressores e de distribuí-las. A partir de 1917, esse cenário sofre profundas transformações, graças à atuação do cafeicultor e escritor paulista Monteiro Lobato, que criou uma indústria editorial nacional. Além de imprimir os livros, Lobato organizou uma rede de distribuição em todo o país:

¹⁷⁵ Os textos que compõem *Brás, Bexiga e Barra Funda*, assim como os que compõem *Pathé-Baby*, foram originalmente publicados em jornais e revistas e só depois foram reunidos em livros. Vale mencionar também que alguns dos textos de *Brás, Bexiga e Barra Funda*, quando publicados no jornal, contaram com ilustrações de Ferrignac. Quando foram inseridos na coletânea *Novelas paulistanas*, tais textos ganharam ilustrações de Poty.

Lobato logo se deu conta de que o mais sério problema que o livro enfrentava no Brasil era a falta de pontos de venda: com pouco mais de trinta livrarias, em todo o país, dispostas a aceitar livros em consignação, os mil exemplares da primeira edição de *Urupês* poderiam muito bem ter levado cinco anos para esgotar [...]. Seu primeiro passo foi aumentar os possíveis pontos-de-venda para perto de duzentos, utilizando a rede de distribuição da Revista do Brasil. [...]

O passo seguinte foi escrever a todos os agentes postais do Brasil (1300 ao todo), solicitando nome e endereço de bancas de jornal, papelarias, farmácias ou armazéns que pudessem estar interessados em vender livros (HALLEWELL, 2005, p. 319-320).

O sucesso da firma Monteiro Lobato & Cia – razão social adotada em março de 1919, no lugar de Edições da Revista do Brasil – é atestado pelo número de livros editados e vendidos:

Em princípios de 1920, a firma vendia em média quatro mil livros por mês e, em 1921, publicava uma nova edição a cada semana. A marca “Monteiro Lobato” tornou-se recomendação bastante conhecida para vender livros por si só. Em 1925, tinha quase duzentos títulos em catálogo (HALLEWELL, 2005, p. 329).

É importante sublinhar que a Monteiro Lobato & Cia era, na São Paulo da década de 1920, “a *única* firma dedicada exclusivamente à edição de livros” (HALLEWELL, 2005, p. 330, grifo do autor). Segundo Hallewell (2005, p. 330), Lobato, tão pioneiro no setor editorial, possuía um senso estético conservador e lançou poucos escritores de tendência modernista, o que, contudo, não diminui “o modo totalmente revolucionário com que dirigiu o negócio como um todo”.¹⁷⁶ A revolução editorial realizada por Lobato implicou não somente lançar autores, pagar direitos autorais e distribuir e divulgar livros, mas também investir na apresentação das capas e na apresentação gráfica interna. Portanto, houve uma transformação do “estilo em que os livros eram escritos – e, com isso, [d]o tipo e [d]a quantidade de leitores que iriam atrair” (HALLEWELL, 2005, p. 319). Em *História do modernismo brasileiro*, Mário de Silva Brito (1971, p. 157-158) corrobora a importância de Lobato para que o livro no Brasil melhorasse gráfica e visualmente: “A ele [Lobato] se deve o concurso de artistas, de ilustradores, como Paim e Mick Carnicelli, na melhoria do aspecto do livro.”.

No artigo supracitado, Boaventura (2004), após destacar o papel de Lobato na modernização da feitura do livro no Brasil, detém-se no aspecto artesanal de livros de autores modernistas, livros esses que, à semelhança do que se verificava no contexto vanguardista europeu, possuíam tiragens pequenas e resultavam de um trabalho em equipe executado por escritores e pintores.¹⁷⁷ Boaventura sublinha, por exemplo, que o próprio Lobato chegou a

¹⁷⁶ Hallewell (2005) ressalta que, apesar do conservadorismo estético, Lobato chegou a publicar algumas obras de Guilherme de Almeida, Oswald de Andrade e Menotti del Picchia.

¹⁷⁷ É importante lembrar que Oswald de Andrade atuou como editor de livros e de periódicos. Além de estar à frente de revistas modernistas e de financiar a publicação de suas próprias obras, Oswald teve participação na organização, na publicação e na divulgação de obras de outros escritores vanguardistas.

editar *Os condenados*, de Oswald de Andrade, e *O homem e a morte*, de Menotti del Picchia, sendo que ambas as obras receberam capas de Anita Malfatti. Além de Anita, a produção oswaldiana contou, segundo Boaventura, com a colaboração de Victor Brecheret, de Lasar Segall, de Nonê, de Clóvis Graciano e, sobretudo, de Tarsila do Amaral. Tarsila ilustrou a capa de *Memórias sentimentais de João Miramar*, de *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade* (FIG. 33) e de *Pau Brasil*, bem como várias páginas desta obra. Já as ilustrações encontradas ao longo do *Primeiro caderno* são de autoria do próprio Oswald (FIG. 34).

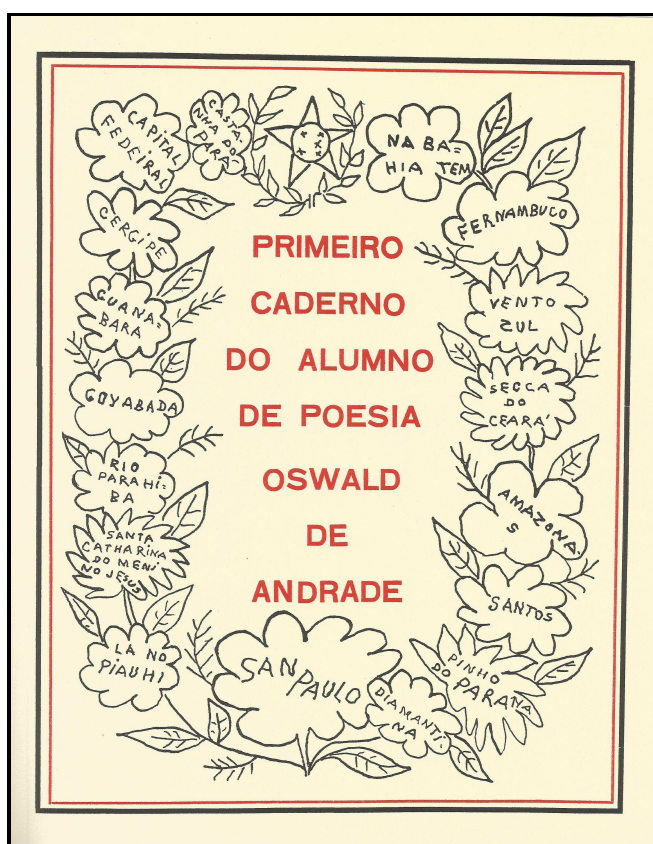


FIGURA 33 – Capa de *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*
 Fonte: ANDRADE, 2018 (edição fac-similar).

Boaventura evidencia que esse livro de poemas apresenta uma irreverência desde o momento em que foi concebido. A pesquisadora conta que Oswald, ao manusear um dos cadernos escolares em que costumava escrever – no caso, um caderno de exercícios da Livraria Garnier cuja capa fazia alusão aos nomes dos Estados brasileiros –, teve a ideia da capa do *Primeiro caderno*. Em seguida, contou com a colaboração de Tarsila para chegar à paródica capa final:

A paródia gráfica imaginada pelo poeta e recriada pela artista assimila de forma proposital a graça e a ingenuidade do caderno de um aprendiz de poesia. Incorpora

os prováveis erros de ortografia e trocas de letras encontrados nos trabalhos de um estudante médio do primário (BOAVENTURA, 2004, p. 506).

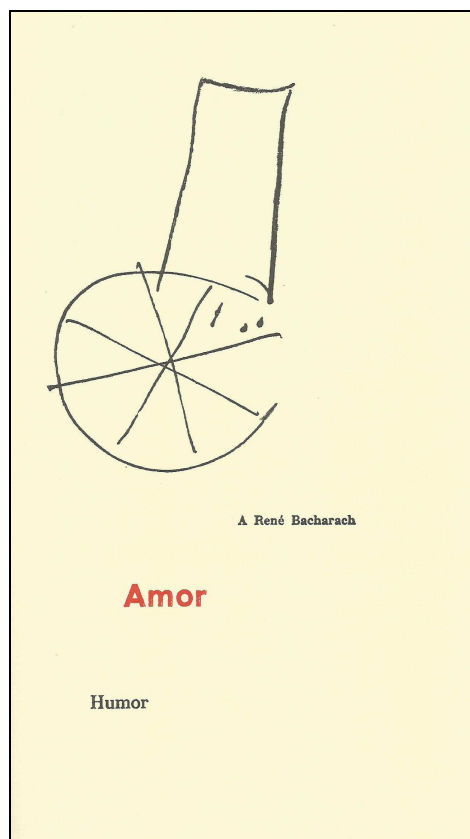


FIGURA 34 – Ilustração em *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*
Fonte: ANDRADE, 2018, s.p. (edição fac-similar).

Ademais, as ilustrações feitas por Oswald ratificam o viés paródico do livro: “Investido também da condição de aluno de pintura, o poeta comete desenhos vacilantes no meio dos poemas, propositalmente de teor ingênuo, bobo e cheios de *nonsense*, como aqueles esboçados por crianças, como assinalou Oswald: anti-ilustrações.” (BOAVENTURA, 2004, p. 506-507). A paródia do caderno infantil ocorre, ainda, na folha de abertura, folha essa que traz informações sobre o “alumno”. Uma obra não mencionada por Boaventura no artigo em questão, mas que traz grandes inovações visuais é *O perfeito cozinheiro das almas desse mundo*, um diário coletivo composto por Oswald e alguns de seus amigos entre 1918 e 1919. Trata-se de um caderno que ficava na *garçonnière* mantida por Oswald em São Paulo e que recebia textos variados, quase sempre marcados pelo humor: recados, recortes de jornal, desenhos, piadas, provocações mútuas, postais... (FIG. 35).¹⁷⁸

¹⁷⁸ Em *Plasticidades poéticas, escrituras picturais: jogos do texto e da imagem na arte de poetas e pintores das*

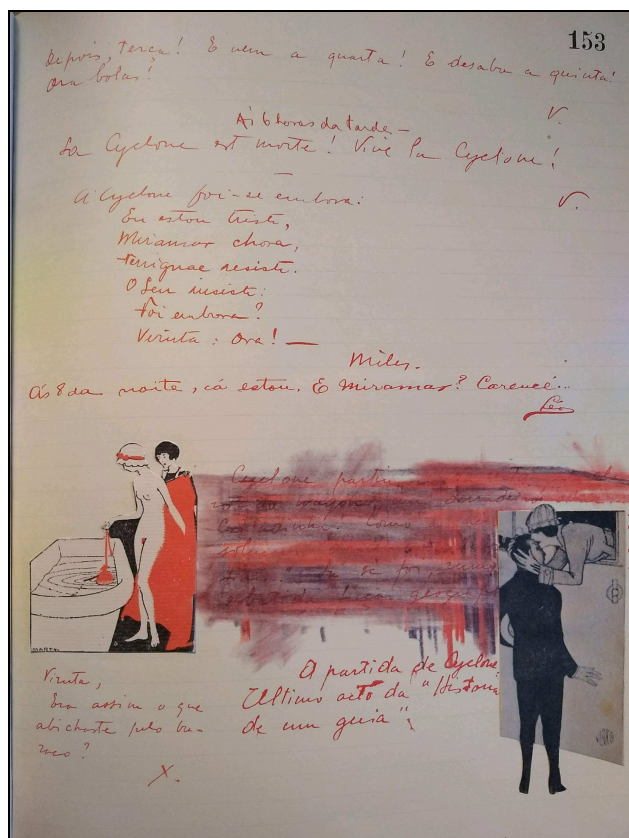


FIGURA 35 – A visualidade da página em *O perfeito cozinheiro das almas desse mundo*
 Fonte: ANDRADE, 1987 (edição fac-similar).

De modo similar, Alcântara Machado, conforme salientado acima nos comentários sobre *Brás, Bexiga e Barra Funda* e, principalmente, sobre *Pathé-Baby*, produziu livros em que se verifica uma “simbiose de inventividade e de surpresa do aspecto físico da obra” (BOAVENTURA, 2004, p. 506). Quanto a *Pathé-Baby*, Boaventura (2004) explica que Antônio Paim Vieira, responsável pela concepção gráfica de tal obra, era um ilustrador profissional e participou na Semana de Arte Moderna. Em seu trabalho para *Pathé-Baby*, “Paim alia a habilidade do profissional gráfico à criatividade do artista plástico, produzindo uma integração perfeita entre ilustração e texto, que desperta a atenção visual do leitor” (BOAVENTURA, 2004, p. 509).

No Modernismo brasileiro, foi dado, portanto, um importante passo para “transformar o livro num objeto estético” (BOAVENTURA, 2004, p. 509). De modo mais específico, é plausível dizer que as primeiras edições de *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*, de *Pau Brasil* e de *Pathé-Baby*, bem como o original de *Perfeito cozinheiro das almas desse mundo* podem ser entendidas como verdadeiros livros de artista.

vanguardas latino-americanas, Yara Silva (2016) realiza uma detalhada análise dos aspectos verbais e visuais de *O perfeito cozinheiro das almas desse mundo*.

Em “Le livre-objet: une tradition médiévale?”, Pierre Taminiaux (2013) tece reflexões sobre os livros de artista modernistas, sobretudo no âmbito do Surrealismo e do Dadaísmo, as quais se revelam produtivas para se pensar os livros brasileiros supracitados. Taminiaux defende que os livros de artista, ou livros-objeto, modernistas guardam semelhanças com os manuscritos medievais, pois, assim como estes, são povoados de imagens e promovem uma associação entre o ler e o ver. Além disso, continua o teórico francês, o livro-objeto aproxima-se do manuscrito por ir contra a grande produção e difusão do mercado editorial. Taminiaux chama atenção, ainda, para o fato de o livro-objeto modernista, por meio de recursos como a colagem e a fragmentação, contestar a própria escritura livresca – ligada à lógica da continuidade temporal e da completude e baseada na profusão de palavras –, como se quisesse dizer, parodiando Magritte, “Ceci n’est pas un livre”. Contudo, trata-se de um livro, de um livro que se coloca como um objeto de arte, o que faz com que se configure o seguinte paradoxo: “[...] ce sont précisément les mouvements les plus réticents à l’égard du pouvoir du livre qui consacrerent simultanément le livre comme œuvre d’art.” (TAMINIAUX, 2013, p. 250).¹⁷⁹ Retomando a discussão realizada no segundo capítulo desta tese, é possível argumentar que as obras que problematizam aspectos textuais e materiais do objeto livro constituem-se como não-livros.

Ao negar a cultura livresca ao mesmo tempo que nela se insere, o não-livro partilha o ímpeto contestador da Antropofagia oswaldiana. Embora haja exploração de certos recursos gráfico-visuais em *Serafim Ponte Grande*, nesse romance oswaldiano a negatividade antropófaga diante do objeto livro ocorre sobretudo textualmente, por meio de apropriações paródicas e de estratégias de fragmentação da narrativa. A esse respeito, comenta Kenneth Jackson (1984, p. 9) em “A metamorfose dos textos em *Serafim Ponte Grande*”:

Oswald de Andrade, no seu “grande não-livro” *Serafim Ponte Grande*, não só constrói um texto montável e fragmentário à guisa das *Memórias sentimentais de João Miramar*, como aplica conceitos da antropofagia ao romance, disfarçando a identidade do livro na constante paródia mutante de diversos estilos literários e na referencialidade a um mundo de livros, autores e personagens reficcionalizados. É um “não-livro” no sentido de deformar estilística e tematicamente todos os textos e autores referidos no livro, cujo mosaico de textos, reduzidos ao negativo de seu caráter normal, constitui o livro em questão. *Serafim* é, portanto, um livro que conquista a sua negatividade através de uma série de modelos paradigmáticos, alterados pela operação paródica e pela antropofagia textual. O “não” de *Serafim* é o polo de negatividade a que os textos e autores importados estão submetidos, o que domina a estética e a estrutura da invenção oswaldiana.

Fábio Andrade (1990), em “De jangadas e transatlânticos: com quantos paus se

¹⁷⁹ “são precisamente os movimentos mais reticentes a respeito do poder do livro que consagram simultaneamente o livro como obra de arte” (Tradução minha)

reforma o romance”, corrobora o argumento segundo o qual *Serafim Ponte Grande* problematiza o objeto livro, ao constituir-se de modo fragmentado e ao retomar parodicamente vários gêneros textuais. Segundo o referido crítico, o romance-invenção oswaldiano, à medida que redefine convenções literárias, metaforiza, em sua própria estrutura, o esgotamento do livro “enquanto possibilidade de expressão formal” (ANDRADE, 1990, p. 30).

O processo de reinvenção da forma livresca chega inclusive a ser tematizado, ainda que parodicamente, em *Serafim Ponte Grande*, que possui alguns personagens que se dedicam à elaboração de não-livros, entre os quais se destaca o debochado dicionário de nomes composto por Pinto Calçudo (FIG. 11). A bordo do Rompe-Nuve, Serafim, percebendo que no navio não havia biblioteca, “reclama de seu secretário José Ramos Góis Pinto Calçudo, na mescla prostituída da segunda-classe, um livro; e este dá-lhe um dicionário de bolso de sua lavra para não confundir nem esquecer as pessoas que conhece ou conheceu” (ANDRADE, 1992, p. 87). O dicionário organiza-se em ordem alfabética, mas contém certos desvios, como a inserção de nomes iniciados em “C” na seção destinada aos nomes iniciados em “B”. Além disso, a compilação realizada por Pinto Calçudo soa supérflua, por trazer dados irrelevantes de pessoas comuns, como exemplifica o trecho:

H
Helena – Filha de Seu Hipólito.
Henriqueta – Irmã da precedente.
Hipólito – Pai das duas (ANDRADE, 1992, p. 89, grifo do autor).

Segundo Boaventura (1984, p. 2) em “Trajetória de Oswald de Andrade”, o dicionário de nomes assemelha-se à seção “Brasílica” da primeira fase da *Revista de Antropofagia*, pois ambos “são montados dentro do mesmo espírito de colecionar tolices e asneiras que espelhavam de certa forma facetas do ideário nacional”. Uma vez que reúne informações aparentemente inúteis, é possível afirmar, como o faz Campos (1992, p. 15), que o referido dicionário de nomes “tem algo a ver com o ‘Sottisier’ e o ‘Dictionnaire des idées reçues’ do *Bouvard e Pécuchet* de Flaubert”. Apesar da inutilidade do (não)livro que tem em mãos, Serafim começa a lê-lo, parando apenas, quando, já na parte relativa à letra “L”, enfurece-se tanto com a minibiografia de Dona Lalá, que lança no mar o volume:

Dona Lalá – Jovem e carinhosa esposa de meu prezado colega e particular amigo Serafim Ponte Grande.
 O que lendo o nosso herói fecha fragorosamente nessa página o índice e o atira às águas revoltas do oceano exclamando:
 – Pintérrimo, tu erraste! (ANDRADE, 1992, p. 90, grifo do autor)

À semelhança de Pinto Calçudo, o Comendador Sales dedica-se à escrita de uma

coletânea inútil: “Perguntou-me [a Serafim] se não achava bom que ele se mudasse para Taubaté./ – Lá se gasta menos, e eu posso escrever em sossego o meu livro sobre *Datas Célebres*.” (ANDRADE, 1992, p. 67). Ademais, o próprio Serafim, conforme discutido no segundo capítulo desta tese, não apenas escreve um diário como também planeja escrever um romance naturalista, sendo que ambas as obras se relacionam com a cultura livresca por meio do viés da negatividade. Se, por um lado, todos esses não-livros referidos em *Serafim Ponte Grande* criticam a cultura livresca; por outro, eles reafirmam a papel de destaque atribuído ao objeto livro, cuja produção aumenta consideravelmente no Brasil do início do século XX, possibilitando que até mesmo indivíduos comuns, como Serafim, almejem escrever e, quiçá, ingressar no mercado editorial.

Em “Calidoscópico de questões”, Silviano Santiago (1985, p. 26) reitera a importância do livro no contexto do Modernismo brasileiro: “Seria possível continuar a falar do Modernismo [...] sem se atentar para o fato de que o movimento foi veiculado à nossa sociedade através de uma mercadoria que se chama livro?”. Todavia, o ensaísta salienta que existia – e ainda existe – no Brasil uma assimetria na proporção entre o número de habitantes e o número de compradores/leitores de livros, de modo que o Modernismo encontrou um sucesso enquanto projeto elitista e um fracasso enquanto projeto populista:

Quem é o leitor de livros de literatura no Brasil? Sabemos que, em geral, vive na grande cidade e faz parte de um reduzidíssimo grupo que é composto de pessoas mais ou menos semelhantes. Leitor é o próprio produtor de literatura (romancista, poeta ou crítico); é o diletante que lê sem saber muito bem por que o faz, talvez por hábito de família, talvez por questão de gosto; é o professor e o aluno universitários [...]; e por fim é o cidadão insatisfeito com a situação em que se encontram a sociedade e ele, e que precisa dar certa ordem às suas asperezas de temperamento, ao seu inconformismo individual e ao seu mal-estar político e social (SANTIAGO, 1985, p. 27).

O livro era consumido, pois, por um pequeno grupo de brasileiros, a maioria dos quais pertencente à classe sociocultural dominante. E, nesse círculo de consumidores de literatura, havia uma assimetria entre os livros mais revolucionários e os mais lidos:

[...] se hoje destacamos a prosa de Mário de Andrade (*Macunaíma*) e de Oswald de Andrade (*Miramar* e *Serafim*) como das mais contundentes e representativas da modernidade entre nós, temos de reconhecer que essa prosa ficou negligenciada a terceiro ou quinto plano durante mais de quarenta anos (SANTIAGO, 1985, p. 27).

Para Santiago (1985, p. 27), os autores, não se preocupando em agradar ao público leitor, sugeriam que cabia a este aprimorar-se para poder chegar “à fruição da arte modernista”, o que foi expresso por Oswald no trocadilho “A massa ainda comerá do biscoito fino que fabrico.”. Fábio Andrade (1990), no artigo supracitado, igualmente destaca que o

número de compradores/consumidores das primeiras edições modernista era ínfimo. Porém, tal crítico, diferentemente de Santiago, enfatiza um aspecto positivo da dificuldade imposta ao leitor pelas obras modernistas como *Serafim Ponte Grande*:

Armada a confusão de gêneros literários e técnicas narrativas, o texto oswaldiano de *Miramar* e *Serafim* provoca no leitor uma resposta que mescla desconforto e necessidade de refletir. [...] Assumindo o papel ativo, o leitor passar a coproduzir o sentido do texto, concretizando-o não apenas segundo instruções nele embutidas, mas respondendo criticamente à sua novidade (ANDRADE, 1990, p. 31).

Além disso, Fábio Andrade (1990, p. 27) argumenta que as obras dos modernistas, sobretudo as de Oswald, “reverberaram em razão do fortalecimento da indústria editorial e complexificação da vida nacional ao longo dos anos 30”, momento em que aumenta significativamente o número de leitores no Brasil. Em “A revolução de 1930 e a cultura”, Antonio Candido (1987) detalha as mudanças por que passou a indústria do livro no Brasil na década de 1930. Segundo Candido, o mercado de livros, depois do pontapé inicial dado por Monteiro Lobato, atingiu grande escala e passou a ser fomentado por muitas editoras, entre as quais a José Olympio, que lançou obras literárias modernistas.¹⁸⁰

Fotografia, cinema, publicidade, imprensa – elementos que conformam o cenário urbano brasileiro no início do século XX, revelando que a modernidade das grandes cidades está intrinsecamente relacionada às novas tecnologias de comunicação e informação. E a literatura, como atestam *Serafim Ponte Grande* e outras obras produzidas na década de 1920, é sensível às ambivalências desse processo de transformação da sociedade, o que significa que a representação e a incorporação das técnicas vêm acompanhadas, aqui, por um olhar crítico. Nas palavras de Sússekind (1987a, p. 140), “é possível para um Oswald de Andrade, ao mesmo tempo que corrói, via montagem, memorialismos, nexos naturalistas e ‘riquezas’ vocabulares, caricaturar maquinismo e servilismos com relação às imagens técnicas”. Posto que a caricatura da “época maquinista” (ANDRADE, 1992, p. 105) ocorre em um texto fragmentado, a problematização engendrada em obras como *Serafim Ponte Grande* volta-se não apenas aos produtos tecnológicos mas também à literatura de viés convencional e não afinada com as mídias que ajudam a configurar o dinamismo das metrópoles modernas.

A partir da análise de obras de autores tão diversos como Olavo Bilac, Raul Pompeia, Lima Barreto, João do Rio e Oswald de Andrade, Sússekind demonstra que o horizonte técnico moderno recebeu diferentes tratamentos e nem sempre levou à transformação de procedimentos literários. Houve, por exemplo, escritores que optaram por

¹⁸⁰ Nas palavras de Hallewell (2005, p. 325-326): “Um vínculo efetivo entre a nova literatura e a nova atividade editorial só viria a estabelecer-se com o surgimento da José Olympio, em meados da década de 1930.”

reelaborar recursos próprios ao jornalismo como a redundância e a reportagem ou por preservar o aspecto artesanal da literatura por meio do respeito às regras de metrificação. Outros recorreram ao deslocamento temporal e/ou espacial do contexto moderno, abrindo caminho, por vezes, ao memorialismo e ao subjetivismo. Já a linhagem oswaldiana se caracteriza pela “(auto)exposição da literatura como técnica” (SÜSSEKIND, 1987a, p. 143), bem como pela ruptura com a vertente memorialista e pelo apagamento do “eu”, seja o “eu” do personagem, seja o do narrador.

De acordo com Sússekina (1987a, p. 107), no Brasil do início do século XX, molda-se “na população citadina, uma percepção baseada na superfície. Uma percepção sobre duas dimensões e cujos eixos são a linha e o plano. Uma superfície que tanto pode ser a do registro fotográfico quanto a do cartaz ou das charges veiculadas pelos jornais.”. Adequando-se a um cenário urbano que privilegia a superfície, os personagens oswaldianos tornam-se “absolutamente figurinos” e a eles “se contrapõem interiores penumbristas e viagens, ficcionais ou biográficas, memória adentro” (SÜSSEKIND, 1987a, p. 104). A composição de personagens-figurinos é acompanhada pelo “apagamento do rastro do narrador”, um narrador que é então substituído “por um processo de sucessivas montagens” (SÜSSEKIND, 1987a, p. 104 e 87). Portanto, a obra *Serafim Ponte Grande*, ainda que se centre no personagem que lhe dá nome, não envereda por um discurso memorialista subjetivista o qual objetivaria singularizar uma paisagem íntima do passado e contrastá-la à paisagem urbana do presente. Pelo contrário, logo no primeiro capítulo do romance, Serafim apresenta-se como uma espécie de manequim instantâneo, pronto a ser observado: “Apareço ao leitor. Pelotari. Personagem através de uma vidraça.” (ANDRADE, 1992, p. 43).

Muitas são as vidraças que, surgidas com o desenvolvimento técnico, se imiscuem nas grandes cidades ao longo do século XX: além das vitrines em que se exibem produtos cada vez mais sofisticados e anunciados como indispensáveis, há as lentes de câmeras fotográficas e, logo depois, as lentes de câmeras filmadoras; há as telas de cinema e, algumas décadas depois, as telas de televisão. Segundo Sússekina (1987a, p. 134), a introdução da televisão no Brasil na década de 1950 e a ampla utilização do videoteipe e da tevê a cores na década de 1970 acarretaram um “corte mais fundo” nas formas de percepção, sendo essa mudança radical perceptível no fato de, em tal período, a sociedade brasileira ter passado por “um decisivo processo de espetacularização”.

Em outro ensaio, “Ficção 80: dobradiças e vitrines”, Sússekina (2002a) explora as potencialidades da metáfora da vidraça para abordar justamente obras literárias brasileiras que dialogam de forma crítica com a espetacularização proporcionada pelas mídias. Embora o

enfoque deste ensaio recaia sobre a década de 1980, é possível identificar em *Confissões de Ralfo* e em outras obras publicadas na década de 1970 o que Sússekind (2002a, p. 258) denomina “teatralização da linguagem do espetáculo”, teatralização essa que vai de encontro à tendência memorialista e subjetivista da literatura produzida na época da Ditadura Militar. Como discutido na seção “3.3 Mosaicos III”, *Confissões de Ralfo* foge dos padrões literários hegemônicos da década de 1970, pois contesta o regime autoritário sem recorrer ao realismo alegórico nem ao realismo jornalístico, nos quais as memórias individuais são colocadas em relevo. A via escolhida por tal obra de Sant’Anna foi a da montagem, do corte, da elipse, do humor, da ironia, o que, conforme passo a demonstrar, está em consonância com a (corrosiva) incorporação das tantas vidraças que engendram a espetacularização da sociedade. Como destaca Sússekind (2002a, p. 264),

A prosa do eu e o memorialismo dificilmente resistem à superexposição da vitrine. Sobretudo porque nela não parece haver muito lugar para o elogio personalista da singularidade ou para o reforço da interioridade, da ideia de consciência individual.

Ralfo e outros personagens do romance santanniano aparecem ao leitor através de uma vidraça, à semelhança de Serafim. De acordo com Sússekind (2002a), a vidraça metaforiza a mistura, o lugar de passagem entre a intimidade/o privado e a exposição/o público. Seja por meio de superfícies de vidro transparente, seja por formas de mediação que, apesar de opacas, servem à espetacularização, até mesmo os segredos podem ser perscrutados, de modo que a prosa se converte

[...] em vitrine onde se expõem e observam personagens sem fundo, sem privacidade, quase imagens de vídeo num texto espelhado onde se cruzam, fragmentárias, velozes, outras imagens, outros pedaços de prosa igualmente anônimos, igualmente pela metade (SÚSSEKIND, 2002a, p. 258).

Vivendo em meio à profusão de imagens veiculadas em filmes, *outdoors*, jornais, programas televisivos e demais mídias que, no contexto urbano da pós-modernidade, fomentam a cultura de massa, os personagens da ficção-vidraça tornam-se “cuidadosamente teatrais, meio prevendo um olhar público que continuamente o avaliasse” (SÚSSEKIND, 2002a, p. 262), e passam a posar para lentes reais ou imaginadas. Assim, Ralfo não se vexa diante da suspeita de que, enquanto transa com uma das irmãs gêmeas (Sofia e Rosângela), a outra os espreita: “E muitas vezes desconfio de olhares curiosos pelo buraco da fechadura. Que pouco me incomodam.” (SANT’ANNA, 1975, p. 21). De modo análogo, Ralfo e Rute transam com a janela aberta e, em vez de se incomodarem com os binóculos – mais uma vidraça! – de algum vizinho, exibem-se ao suposto público:

A impressão de que alguém nos observa de binóculos, não sabemos de qual dos edifícios. Nós somos o espetáculo e o realizamos com fervor, pena que a eletricidade tenha sido cortada, pois gostaríamos de oferecer ao público uma visão mais nítida (SANT'ANNA, 1975, p. 66).

Em *Um olho de vidro: a narrativa de Sérgio Sant'Anna*, Luis Alberto Brandão Santos (2000, p. 46), ao referir-se à “vertente espetacular” da cena supracitada, sublinha que “o saber-se observado não surge envolvido em sentimento de vergonha ou constrangimento, de violação indesejada da privacidade. Pelo contrário, aflora enquanto fonte de prazer”. Ainda segundo o ensaísta, os personagens santannianos têm consciência de serem vistos pois foram concebidos como “imagens, produtos de algum mecanismo de representação: fotografia, vídeo, cinema, teatro, pintura” (SANTOS, 2000, p. 46). Considerando que *Confissões de Ralfo*, bem como outras obras de Sant'Anna expressam um desejo de visualidade e flertam com o universo das imagens produzidas e reproduzidas à exaustão na pós-modernidade, Santos desenvolve sua argumentação a partir da figura – mescla de metáfora e conceito – do *olho de vidro*. A inspiração para a construção teórico-crítica de tal figura advém da própria obra santanniana, especificamente do conto “Romeu e Julieta”, que faz parte da coletânea *Notas de Manfredo Rangel, repórter (a respeito de Kramer)*, de 1973:

Você amaria um sujeito com um olho de vidro?

Ela disse que a venda negra nos olhos até o tornava atraente, misterioso. Ele estava completamente bêbado e falou que as pessoas precisam se conhecer até o fundo. Arrancando o olho de vidro, jogou-o dentro da laranjada dela. Disse que se ela bebesse com o olho dentro do copo, ele ficaria apaixonado para sempre. Ela bebeu (SANT'ANNA, 1973, p. 76).

A cena do *olho de vidro* coloca-se, portanto, como o ponto de partida para Santos (2000, p. 17) investigar “possibilidades e impossibilidades de um diálogo da literatura com a realidade urbana e progressivamente complexa que se impõe, no século XX, a partir da década de sessenta”, ou seja, na pós-modernidade, quando se vive “em um universo de proliferação de imagens, em que a própria concepção de realidade parece se fundir a seu caráter de espetáculo, a suas dimensões virtuais”. Nesse sentido, vale citar que as fotonovelas, tão populares na década de 1970, moldam os desejos de personagens como a secretária Helga, com quem Ralfo trabalha na Poison & Poison and Co.: “E Helga retira-se com olhos sonhadores, apaixonada por seu chefe. Estórias de foto-novelas na cabeça. O grisalho e distinto padrão que, embora casado (mas incompreendido), se apaixonou pela secretária.” (SANT'ANNA, 1975, p. 92). Interessante mencionar, também, o trecho em que Ralfo se refere ao fato de o corpo de um suicida na calçada ter-se tornado um espetáculo para os transeuntes: “Mas as pessoas queriam ver apenas as tripas, o espetáculo, e não o homem [...]”

(SANT'ANNA, 1975, p. 14).

Para esse processo de espetacularização da sociedade brasileira, as imagens televisivas desempenharam um papel fulcral. Em “A ficção da realidade brasileira”, Heloisa Buarque de Hollanda e Marcos Augusto Gonçalves (2005, p. 100) explicam que, na década de 1970, a televisão, além de tornar-se um veículo de propaganda do regime militar, ajuda a redefinir padrões culturais e comportamentais:

Trabalhando com a técnica mais recente, a TV constrói a imagem de um país moderno, um Brasil Grande, de obras monumentais, signos de uma potência emergente. A atualização de padrões culturais internacionalizados dita novos hábitos de consumo e de comportamento para a burguesia e a classe média.

O perfil do telespectador comum no Brasil da década de 1970 é traçado por Maria Rita Kehl (2005a) em “Um só povo, uma só cabeça, uma só nação”: um homem urbano ou subitamente urbanizado devido à industrialização; morador de uma cidade com mais de 50 mil habitantes (um número menor não justificava os investimentos na implantação de transmissores), moderno, consumista (inclusive de alimentos industrializados); feliz com as cadernetas de poupança e com o crédito facilitado, rodeado de agências bancárias, de supermercados e de outros serviços; convicto do progresso do país, desejoso de ascensão social, mas também um homem endividado, angustiado, assoberbado de trabalho, desinformado, insatisfeito, conformado, um homem que perdeu tanto a imagem que tinha de seu país quinze anos atrás quanto os antigos canais pelos quais se articulava com a comunidade (campinho de futebol, participação sindical, festa de rua, eleições diretas). Para Kehl (2005a, p. 409, grifo da autora),

A este brasileiro resta o consolo da festa global, resta entrar em cadeia à oito da noite através do *Jornal Nacional*, ou da novela do momento [...]. A este homem expropriado de sua condição de ser político, resta a televisão como encarregada de reintegrá-lo sem dor e sem riscos à vida da sociedade, ao *Lugar onde as coisas acontecem*. Pois este lugar é o próprio espaço da imagem televisiva, e este é o principal papel que a rede líder em audiência [Rede Globo] representou na década. Ela é O Veículo. Ela fala para estes brasileiros como se falassem *deles* – sem deixar de considerar uma faixa importante dos mais marginalizados economicamente, para quem acena com a possibilidade de ser *como eles*. Ela absorve e canaliza suas aspirações emergentes e, cúmplice, coloca no vídeo sua imagem e dessemelhança capitalizando seus desejos para o terreno do possível. Sendo que os limites do possível também é a televisão que condiciona sutilmente, impondo, com a força da imagem, padrões de comportamento, de identificação, de juízo e até mesmo um novo padrão estético compatível com a nova fachada do país “em vias de desenvolvimento”.

Vidraça que assume um viés especular, olho de vidro voltado criticamente a si mesmo – assim se configura *Confissões de Ralfo*, obra que, ao mesmo tempo que incorpora elementos da espetacularização, promove, via ironia, uma reflexão sobre tais elementos.

Nesse sentido, as passagens que abordam a televisão desmascaram os pressupostos em que ela se baseia e desconstruem os discursos que são por ela propagados, conforme exemplifica a caracterização da personagem Rosângela, uma das irmãs gêmeas com que Ralfo se relaciona quando mora em São Paulo:

Rosângela trabalha em programas cômicos de televisão e costuma representar papéis de mulheres gordas e ridículas, dessas que recebem insultos e pastelões na cara. Se Ralfo fosse um homem cruel, diria que os papéis de Rosângela são autobiográficos. Quanto aos programas, são grotescos e obtêm tremendos índices de audiência (SANT'ANNA, 1975, p.19).

É possível supor que, quando, na década de 1970, “um brasileiro qualquer no isolamento de seu lar liga o aparelho de televisão e entra em cadeia com todos os que supõe seus iguais, pelo resto do território nacional” (KEHL, 2005a, p. 408), encontre muitos programas como o de Rosângela: cômicos e grotescos – talvez a fórmula perfeita para serem alcançados os altos índices de audiência, como sugere Ralfo no trecho acima. Embora aparente não apreciar os programas, Ralfo, na condição de amante que vive às custas das irmãs, impreterivelmente se senta no sofá e assiste a eles na companhia de Sofia, personagem que, aliás, demonstra fazer questão que Ralfo “veja Rosângela nesses seus momentos mais grotescos. O que é compartilhado com milhões de telespectadores [...]” (SANT'ANNA, 1975, p. 19). Na esteira de Santos (2000), é possível afirmar que se, por um lado, *Confissões de Ralfo* evidencia quão patético é o fato de o público se deixar manipular pelos veículos de massa; por outro lado, a obra santanniana acentua o deslumbramento e o prazer que permeiam a relação do público com a mídia. Nesse sentido, Ralfo, após explicitar que o programa de Rosângela é, ao mesmo tempo, ridículo e prestigiado, aponta, com um tom entre crítico e admirado, para o poder exercido pelas propagandas veiculadas na tevê:

Mas o programa de televisão [de Rosângela] chega ao fim e está na hora do nosso espetáculo particular. Meu e de Sofia. [...] A luz que se apaga sobre a mesinha, ao som de um jingle a respeito de desodorantes íntimos na televisão. E sou obrigado a reconhecer que Sofia cheira bem (deve ser o mesmo desodorante) [...] (SANT'ANNA, 1975, p. 20).

A centralidade da televisão na sociedade pós-moderna é ratificada no “Roteiro turístico de Goddamn City”:

Há milhares deles [de hotéis medianos] na cidade, dispondo dos confortos indispensáveis, inclusive televisores em todos os quartos, valendo informar que Goddamn City conta com uma rede de trinta canais de televisão, ou seja, um canal para cada grupo de um milhão de habitantes (SANT'ANNA, 1975, p. 75).

A grande quantidade de canais televisivos e a possibilidade de assistir a eles até mesmo em hotéis medianos são, portanto, apresentadas, pelo guia, como atrativos para o

turista de Goddamn. O guia destaca, ainda, que o turista interessado em ver espetáculos de *strip-tease* nem mesmo precisa sair do quarto do hotel:

Há várias casas especializadas [em espetáculos de *strip-tease*] na cidade, embora este tipo de *show* esteja em decadência desde que um dos canais de TV resolveu apresentar, com exclusividade e permanência, o que há de melhor no gênero. É o canal 11, que você poderá sintonizar facilmente em seu receptor, evitando assim perder valiosas horas de sua noite, quando é perfeitamente possível assistir, nos momentos de descanso em seu próprio quarto de hotel, ao que há de mais requintado no gênero (SANT'ANNA, 1975, p. 84).

O trecho supracitado sublinha a tendência de a televisão concentrar em si várias formas de espetáculo e almejar tornar-se o único veículo de entretenimento e de informação, a única forma de o cidadão, embora isolado em seu lar, conectar-se com os demais. O cidadão transformado em telespectador não precisaria ir às ruas nem mesmo para frequentar cinemas – outro local que alimenta a cultura de massa –, pois os filmes são transmitidos na tevê: Ralfo atesta que pode “muito bem assistir aos *bang-bangs* nas tardes dos dias úteis, pela televisão” (SANT'ANNA, 1975, p. 24). Ademais, o protagonista relata que, quando ele, Alice e Pancho invadiam casas, este gostava de assistir a filmes na tevê: “Depois, comendo um sanduíche de presunto, Pancho ligava a televisão. Filmes de *cowboys* ou velhas comédias. E Pancho ria muito.” (SANT'ANNA, 1975, p. 178). Quanto à capacidade de a produção televisiva absorver e transformar qualquer proposta cultural, comenta Kehl (2005a, p. 419):

Ao absorver expressões culturais diversificadas e transformá-las de acordo com as características técnicas e as limitações políticas do veículo, a televisão subverte a própria natureza desses produtos. [...] O veículo, o circuito, a “aura” e o tipo de consumo (ou fruição) também fazem parte da natureza da obra de arte¹⁸¹ – e a todos estes elementos a televisão contaminou, pela relação padronizada que impõe entre a obra e o consumidor, além de subverter a própria forma das obras ao adaptá-las às suas necessidades básicas das mais corriqueira: tempo máximo de 50 minutos picotado em três ou quatro intervalos comerciais, exigências de picos de suspense para não dispersar o público durante esses intervalos, necessidade de diluição da linguagem para não se afastar de nenhum setor potencial de seu mercado consumidor, etc.

Uma passagem de *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão, salienta como essa absorção e essa transformação engendradas pela tevê contribuem para que seja disseminada a lógica do espetáculo. Trata-se de “Folheto amarelo”, episódio em que o jejum a que o faquir Frankil se submete a fim de alcançar um recorde mundial é acompanhado por um cinegrafista de televisão. Se Frankil já se exibia ao público em uma redoma de vidro durante o jejum – “O faquir, deitado nos pregos. Faixas azul-amarelo, uma bandeirinha num canto, cobras passeando pelo corpo macerado, a figura imitando Cristo. José raspou as unhas no vidro.”

¹⁸¹ O comentário de Kehl revela-se produtivo para se pensar, de modo abrangente, sobre manifestações culturais, e não somente sobre obras de arte.

(BRANDÃO, 2010, p. 112) –, chegando inclusive a cobrar ingresso de quem queria assistir ao espetáculo, a tevê intensifica a espetacularização desse homem que almeja conseguir ficar 111 dias sem comer. O protagonista José, quando paga um cruzeiro para ver pessoalmente o faquir, participa, como entrevistado, do filme produzido por alguma emissora televisiva. Tão logo começa a responder às perguntas, José troca olhares não apenas com o faquir, como também com as câmeras e, consciente das lentes – além dos globos oculares, havia a máquina fotográfica e a filmadora – que o perscrutam, parece requisitar para si o papel de destaque na cena:

. Olha, eu vou fazer um filme sobre faquir e fome. Gostaria de saber o que você acha disso aqui. Eu vou gravar, hein.
 . Pode gravar.
 Gilda Valença cantava Coimbra. José se arrumou, o fotógrafo estava fotografando. [...]
 O magrinho pediu para filmarem a entrevista. [...] Filmavam, e o alto-falante tocava Ave Maria Lola. [...]
 José viu que o faquir observava. Tirou um sanduíche do bolso. Mastigava e olhava, o faquir olhava para ele. José comia, torcia a boca. O diretor foi filmando. [...] José mostrava o sanduíche ao faquir. Engoliu o último pedaço. Olhou firme para a câmera (BRANDÃO, 2010, p. 112).

Por meio da matéria realizada pela emissora, o faquir torna-se um espetáculo de massa – em um jogo de vidros especulares, a tela do aparelho de tevê reproduz e exacerba o poder de exibição da vitrine em que o corpo em jejum se encontra. Já não é preciso sair de casa e pagar um cruzeiro para presenciar a abstinência do faquir. Com a televisão, também já não seria preciso nem mesmo buscar outros veículos de informação, como insinuado ironicamente pelo personagem Pedro neste excerto de *Zero*:

? O senhor lê jornais.
 . De veis em quado. Num tem nada que lê neles.
 ? Como o senhor toma conhecimento das coisas.
 . Pela televisão. Vem tudo lá (BRANDÃO, 2010, p. 153).

Tendo assumido um papel tão importante na vida dos cidadãos, a televisão, cujos programas vêm sempre acompanhados por publicidades – “Puratek anuncia: dentro de trinta segundos nossa próxima atração: Noticiário.”, lê-se em outra passagem do romance de Brandão (2010, p. 119) –,¹⁸² converte-se em um objeto de consumo e passa a ser largamente desejada na década de 1970. O rádio, incapaz de transmitir imagens, não mais bastava à população: “Ele [José] pensava em roubar uma televisão, assim ficaria com gente que podia ver. Era incomodante só ouvir o rádio, não enxergar quem estava falando, não se sabia nunca o que esperar.” (BRANDÃO, 2010, p. 147). Dessa forma, os ônibus, ao final do dia, carregam

¹⁸² Kehl (2005a, p. 419) lembra que a televisão veicula, “quase na mesma linguagem, publicidade e cultura, informação e propaganda, a ponto de ter criado a sofisticação do merchandising”.

indivíduos que, ao chegarem em casa, querem encontrar, além da comida, uma tevê: “Os ônibus chegando e levando, às sete da noite; levando para a mesa de arroz e feijão, tomate e cebola; levando para a novela de televisão.” (BRANDÃO, 2010, p. 118).¹⁸³

Das novelas melodramáticas aos noticiários, passando por filmes, a televisão consegue, pois, abarcar as mais diversificadas atrações. Outros programas de grande audiência são os eventos esportivos, como a Copa do Mundo de futebol, e os festivais de canções. Juntamente com a televisão, o cinema, sobretudo por meio dos filmes produzidos pela indústria cinematográfica norte-americana, desempenha um importante papel na definição dos gostos e dos comportamentos dos brasileiros da década de 1970. Lembro que, em *Confissões de Ralfo*, Pancho e até mesmo Ralfo, tão mordaz ao se referir ao interesse do grande público pelos programas de que Rosângela participa como atriz, revelam apreciar os gêneros fílmicos mais populares e comerciais – comédias e *bang-bangs*. Embora Ralfo se refira a películas que foram aclamadas pela crítica e que se tornaram clássicos – “[...] era só entrar ao acaso numa daquelas portas e lá se estaria exibindo *Jules e Jim* [...]” (SANT’ANNA, 1975, p. 67); “[...] nada posso fazer senão assistir, no cinema de bordo, à projeção do filme ‘A Nau dos Insensatos’.” (SANT’ANNA, 1975, p. 30) –, é a linguagem cinematográfica estereotipada que se impõe como padrão a ser seguido pela sociedade – “O grito de atacar já era esperado por todos, mas mesmo assim e como se nos pegasse de surpresa. Como se eu, principalmente, não pudesse acreditar na realidade desta guerra, cheia de diálogos e gestos estereotipados, cópia de algum filme vagabundo.” (SANT’ANNA, 1975, p. 44). Em *Zero*, também são colocados em relevo os filmes mais comerciais e populares, a começar pelo fato de José trabalhar matando ratos em um cinema poeira:

José tem uma cota diária de ratos. Ele sabe que, no dia em que tiver exterminado todos os bichos, perde o emprego. Um dia, não tinha mais ratos, José foi à Várzea, pagou 50 centavos a dois moleques, cada um trouxe três ratos. Assim, José continuou trabalhando.” (BRANDÃO, 2010, p. 107).

O romance de Brandão traz um anúncio que ilustra bem as características dos filmes que conquistavam um enorme número de espectadores:

ESPETACULAR / ASSOMBROSO / SENSACIONAL / NUNCA VISTA ANTES NAS TELAS / UMA SUPERPRODUÇÃO EM CINERAMA / EM 70 MM / NOVAS CÓPIAS / NOVAS CORES / UM ELENCO FABULOSO / O MAIOR CAST JÁ REUNIDO NA TELA DESDE O NASCIMENTO DO CINEMA / CENAS AUDACIOSAS / LIBERADO SEM CORTES PELA CENSURA / FANTÁSTICA CONCEPÇÃO CINEMATOGRAFICA / JAMAIS PERDOOU UM INIMIGO / A MAIS DIVERTIDA COMÉDIA DO ANO / MASTROIANI E URSULA NA BATALHA DOS SEXOS EM PLENO SÉCULO XXI / TARZAN

¹⁸³ Para uma análise das telenovelas brasileiras da década de 1970, consultar “As novelas, novelinhas e novelões: mil e uma noites para as multidões”, de Kehl (2005b).

VIVE UMA NOVA E ESPETACULAR AVENTURA / UM BRADO CONTRA A ACOMODAÇÃO / SE VOCÊ PENSA QUE JÁ VIU TUDO, ASSISTA / SUSPENSE, VIOLÊNICA E AMOR / (BRANDÃO, 2010, p. 160, grifo do autor)

Espetacular, assombroso, sensacional – assim é o filme anunciado. Conforme comentado acima, personagens de *Confissões de Ralfo* agem como se estivessem expostos em uma vitrine, como se posassem diante de alguma lente, como se representassem diante de um público. Em certos momentos da *autobiografia imaginária*, os limites entre vida e encenação, entre mundo e palco embaralham-se. Recordo, por exemplo, o trecho (retirado do episódio “Diário de bordo”) em que Ralfo – homem imaginário com uma vida real ou homem real com uma vida imaginária? – convida todos os passageiros do navio para assistir ao “insólito espetáculo” em que ele se desfaria “voluntariamente de sua pequena fortuna, adquirida com um certo sacrifício” (SANT’ANNA, 1975, p. 31). O espetáculo ocorre no cassino do navio e à medida que Ralfo, rodeado por uma “razoável platéia” (SANT’ANNA, 1975, p. 31), aposta todo seu dinheiro. O jogador-ator afirma que necessita “de gestos teatrais e grandiloquentes” e supõe que, caso oferecessem espetáculos “desse tipo, reais: assassinato, suicídio, falências, catástrofes mentais, quando o cérebro de um homem parte – parte-se – simultaneamente em todas as direções”, “os teatros ficariam lotados” (SANT’ANNA, 1975, p. 31).

Já no “Livro VIII: Au théâtre”, Ralfo, em vez de representar em um ambiente cotidiano e não destinado especificamente a cenas teatrais – o cassino do navio ou o sótão que divide com Rute ou qualquer outro local em que está –, sobe ao palco de um teatro e assume, de forma explícita, a máscara de ator diante um numeroso público. Devido à experiência com a teatralização, o protagonista não se intimida: “Apesar da estréia, sinto-me um artista habituado aos grandes espetáculos.” (SANT’ANNA, 1975, p. 187). De acordo com Santos (2000, p. 69), o capítulo em questão, ao aproximar-se do teatro, é uma das evidências de que *Confissões de Ralfo* e outras obras santannianas – por exemplo, *Um romance de geração: teatro-ficção*, *A tragédia brasileira: romance-teatro*, *Junk-box: uma tragicomédia nos tristes trópicos* e *Um crime delicado*, cujo narrador é um crítico teatral – tentam, apesar de saberem que a tentativa é impossível de concretizar-se, “estabelecer uma correspondência entre o gesto de narrar e o de mostrar”. Por meio do flerte com o teatro, “a narrativa não pretende abdicar de suas especificidades, mas tensioná-las” (SANTOS, 2000, p. 69). Segundo Santos (2000, p. 71), tal tensionamento se volta, no plano da enunciação, à figura do narrador:

Há, no teatro, o efeito ilusório de que cada personagem age autonomamente, não estando sujeita a uma enunciação global. Através desse efeito, o teatro parece eliminar a figura do narrador: corpos e vozes se oferecem na sua brutalidade imediata, como imagens de si mesmas, criadas por ninguém. Instala-se a ausência do olhar narrativo.

*É uma teia singular, composta de elementos espaciais e temporais:
a aparição única de uma coisa distante,
por mais perto que ela esteja.*

O espaço do teatro é, dessa forma, ideal para abrigar o narrador típico de Sérgio Sant'Anna: o narrador de identidade vacilante.

Ao longo de suas *confissões*, Ralfo apresenta, de fato, uma identidade vacilante – ator nato, ele assume vários papéis, como o de amante, o de ladrão, o de guerrilheiro, o de escritor, e, a certa altura, decide ir para o teatro: “E quanto a mim, finalmente, de novo só e como todos aqueles que, após várias tentativas, não conseguem encontrar sua identidade, só me restava procurar uma profissão em que não é preciso tê-la: o teatro.” (SANT’ANNA, 1975, p. 184). E ali, no teatro, Ralfo possui “um rosto que não se sabe pertencer ao ator ou à personagem” (SANT’ANNA, 1975, p. 212). Em “O caminho circular da ficção (ou: não será outra a verdade?)”, Silviano Santiago (2000), ao debruçar-se sobre *Notas de Manfredo Rangel, repórter (a respeito de Kramer)*, argumenta que os personagens dos contos dessa obra se comportam como atores, o que, conforme venho demonstrando, repete-se em *Confissões de Ralfo*. Dessa forma, a seguinte reflexão de Santiago (2000, p. 18) também contribui para elucidar o processo de teatralização verificado em tal romance:

O personagem, no livro de Sérgio, é ator antes de ser personagem, ou melhor, é personagem sendo ator, é ator sendo personagem, como se sempre o texto de um interferisse no outro, e vice-versa, de tal modo que na montagem final se apresentassem com um único e idêntico texto.

No palco no teatro, Ralfo, narrador-personagem e ator, exacerba o aspecto espetacular, assombroso, sensacional de seus atos e causa um misto de fascinação e repulsa na plateia. Ralfo, então convertido em “*show-man* internacional” (SANT’ANNA, 1975, p. 194), inicia o primeiro ato tocando a inquietante Sonata de Frankenstein; na sequência, faz números de mágica, por meio dos quais realiza secretamente ritos de magia negra. Até aqui, os espectadores “se acham inteiramente relaxados, acreditando-se numa ingênua noite de diversões” (SANT’ANNA, 1975, p. 190). Logo depois, porém, os rumos da apresentação alteram-se: Ralfo escolhe uma espectadora e açoita-a, o que gera tanto aplausos quanto protestos. No interlúdio, ele dança *O lago dos cisnes* com uma mulher e, depois que ela é devorada por um leão, dança tango com o esqueleto que restou da bailarina, diante de um público aterrorizado e incapaz de perceber que é ludibriado por truques ilusionistas. No segundo ato, quando Ralfo devora grotescamente uma farta ceia, novamente os espectadores se dividem – uns riem ou mesmo gargalham, outros sentem repugnância e chegam a deixar o teatro:

Com um gesto displicente, pego um dos pés da ave e examino-o contra a luz. O pé do frango tem uma conotação levemente azulada. Mas não será tal detalhe que me impedirá de levar à boca aqueles três dedos murchos, o que efetivamente acabo por fazer.

Uma dezena de espectadores retira-se do recinto, enojada.

Alguém vomita ruidosamente, entre o público.
Outra dezena de espectadores ri, nervosamente (SANT'ANNA, 1975, p. 203).

No ato final, Ralfo simplesmente olha a plateia, e esse gesto causa enorme incômodo nos espectadores, os quais, a princípio, vão, depois passam a jogar objetos no palco e, por fim, ao perceberem que a maquiagem do ator começa a desmanchar-se entre lágrimas (falsas), fogem às pressas do teatro. Em todas as partes da peça, Ralfo é maquiado como um palhaço estilizado: “Maquilam-me cuidadosamente, o rosto é uma estilização de palhaço.” (SANT'ANNA, 1975, p. 187). Assim como a maquiagem, as atitudes do palhaço são estilizadas por Ralfo, que subverte o caráter lúdico do tradicional personagem circense, na medida em que protagoniza um espetáculo em que o cômico e o absurdo se fundem, beirando o *nonsense*. O narrador-personagem e ator, embora saiba que o espetáculo desafia as categorias interpretativas, exime-se da responsabilidade de explicar o que apresenta no palco e diz não se incomodar com a avaliação dos críticos: “[Os espectadores] Discutem entre si o significado de tal espetáculo. Mas nunca dou ou darei explicações: apenas realizo o espetáculo e não me incomodo com as críticas. Os críticos são bêbados e tolos [...]” (SANT'ANNA, 1975, p. 193).

Apesar de tal declaração, Ralfo, a todo momento, observa a atitude do público e parece sim julgar algumas reações mais relevantes do que outras, como evidencia o trecho:

Conhecedor profundo e intuitivo de reações de plateias, posso assegurar que geralmente os que mais protestam são também os que intimamente mais apreciam o espetáculo. Enquanto aqueles que aplaudem são os que compreendem o seu significado, sua projeção na vida de todos nós. Pela direção dos aplausos, sei que estes últimos se encontram mais nas galerias [onde se situam os estudantes] do que cá em baixo [onde se situam os privilegiados socioeconomicamente] (SANT'ANNA, 1975, p. 191).

Mas ninguém, nem mesmo os estudantes, suporta o olhar de Ralfo no último ato. Todos fogem e Ralfo, que fica só, acaba por ser varrido junto ao lixo deixado no recinto, o que abre duas possibilidades de leitura: a sociedade descarta o espetáculo (metonimicamente representado por quem o protagoniza) porque não está preparada para compreendê-lo? Ou trata-se de fato de um lixo de espetáculo, assim como a maioria das produções que fomentam a cultura de massa? O trecho supracitado leva à suposição de que Ralfo defenderia a primeira opção. Entretanto, a peça teatral parece reafirmar a vacuidade da espetacularização. Sob a perspectiva da segunda alternativa, fica clara a comparação de Ralfo com Rosângela: ambos estão subordinados à lei do espetáculo e exploram a mescla entre o engraçado e o grotesco. Ademais, uma vez que Sofia, a cantora de ópera, é um duplo de sua irmã gêmea, entende-se que a até mesmo uma arte considerada elevada recai no ridículo:

Mas o que Sofia não parece perceber é que quando vejo Rosângela e seus ridículos trejeitos no vídeo, é também a ela, Sofia, que estou vendo, pois são idênticas. [...] Só sei que Sofia é aquela mulher gorda que morre berrando tragicamente no final, vestida com roupas ainda mais ridículas do que as de Rosângela na televisão. E repletas de plumas, naturalmente. [...] Sofia e Rosângela. As duas irmãs gêmeas gordas. Artistas da mais fina sensibilidade (SANT'ANNA, 1975, p. 19-20).

Seja em uma peça teatral, seja em um programa televisivo, seja em uma ópera, impera a espetacularização, que se converte, portanto, em um fator de coesão no mundo da arte e do entretenimento. *Confissões de Ralfo* explicita que até mesmo o *happening*, expressão artística que surge como altamente transgressora, acaba por se inserir no circuito da cultura de massa em metrópoles como Goddamn. Se o *happening* deveria, em princípio, ocorrer em locais imprevisíveis, em Goddamn há, conforme aludido na seção anterior deste capítulo da tese, o *Happening-Center*, único local em que tal manifestação artística está autorizada a ser realizada:

Happening-Center: É conhecido que o *happening*, com o passar do tempo, tornou-se também, por sua vez, uma manifestação artística decadente, um mero lugar comum. Mas no *Happening-Center* de Goddamn City temos algo mais do que *happenings*: temos a própria vida, com suas infinitas variações. Partindo dos acontecimentos mais corriqueiros, como um almoço ou banho de piscina ou uma pequena coreografia corporal, de que você, caro visitante, é convidado a participar (pois aqui VOCÊ é o espetáculo), tudo pode acontecer ao sabor da inspiração dos participantes. [...] A única limitação imposta pelas autoridades às atividades do *Center* é que elas não se estendam às ruas da cidade (SANT'ANNA, 1975, p. 80-81, grifo do autor).

Ora, os *happenings* tornaram-se mais um espetáculo entre os muitos que existem em Goddamn, onde não faltam cinemas, teatros, casas de shows – entre os quais, os de *strip-tease* –, partidas de gladiadores... Em tal metrópole, até mesmo os museus corroboram a espetacularização, conforme exemplifica a debochada descrição do Museu do Homem:

[...] numa sala dedicada a Nero e o incêndio de Roma, apresentam-se não só reproduções arquitetônicas e originais artísticos do tempo de Nero, como também um robô perfeito, em metal e cera, reproduzindo aquele imperador romano, com seus gestos desvairados, tiques homossexuais e também sua voz fanhosa e desafinada [...]. E diariamente, às 14, 16, 18, 20 e 22 horas, reconstitui-se o episódio do incêndio de Roma, projetando-se imagens sonorizadas numa tela circular que envolve os espectadores e oferecendo à sensibilidade destes os cheiros, gritos e mesmo o calor e a fumaça do incêndio, como se você estivesse realmente em Roma naquele momento (SANT'ANNA, 1975, p. 78).

Em *Zero*, a ironia quanto à espetacularização é observada na descrição de um centro com “todas as curiosidades do mundo” (BRANDÃO, 2010, p. 163), centro esse que se desenvolveu em torno do Homem, espécie de guru espiritual que passou a atender pessoas em busca de alguma cura ou orientação. Mas, em pouco tempo, chegaram várias outras atrações,

como a “*Moça Que Se Transformou em Gorila*”, os “*Monstros da Natureza*”, as “*Raridades da Vida*”, “*O homem que goza sozinho sem pôr a mão no pinto e sem mulher*”, “*A Mulher e a mula*” (BRANDÃO, 2010, p. 163). O centro de curiosidades ganhou tanta fama no país e no exterior que o governo resolveu “dar apoio oficial, construindo pavilhões, pintando casas, fazendo cartazes anunciado¹⁸⁴ pela televisão, encomendando curta-metragens publicitários para os cinemas” (BRANDÃO, 2010, p. 184). Nota-se, assim, que o apoio oficial abrangia a divulgação, via televisão e cinema, dos feitos realizados, o que contribui para a espetacularização do centro de curiosidades.

O interesse da mídia em repercutir de modo espetacular os acontecimentos também é referido em *Confissões de Ralfo*. No capítulo dedicado à guerra em Eldorado, Ralfo comenta:

No entanto, talvez eles¹⁸⁵ nos descubram. Eles, que sempre farejam as desgraças, mesmo que elas ocorram em outro planeta. Então os teletipos, os jornais, os noticiários de televisão do mundo inteiro, apresentarão informes vagos e fantasiosos sobre a luta que aqui será travada por nós. As pessoas gostam das lutas românticas (SANT’ANNA, 1975, p. 42).

Os jornais impressos, embora ameaçados pela televisão, não foram eliminados. Tal como os programas televisivos, eles inserem-se na lógica do espetáculo, além de serem invadidos por apelativos anúncios publicitários, conforme explicitado no conto de Sant’Anna (1973, p. 38-39, grifo do autor) “Composição II”:

OBJETOS ESPALHADOS PELO CHÃO: Um jornal totalmente aberto, mostrando a primeira e a última páginas. [...] Na última página, a manchete é: SUICIDOU-SE NO SUPERMERCADO. E logo abaixo a fotografia do cadáver, com vários curiosos ao seu redor. E um grande anúncio onde se vê também a palavra SUPERMERCADO e uma porção de preços e desenhos de mercadorias.

Em *Confissões de Ralfo*, a própria leitura do jornal torna-se um espetáculo, protagonizado, mais uma vez, por Ralfo:

Então leio o jornal matutino para elas, Sofia e Rosângela. Eu as conheço como animais antigos de estimação. A minha entonação teatral de voz – descubro-me um ator – no momento em que leio os crimes macabros ocorridos no sábado, quando todos os habitantes da cidade saíram à rua para divertir-se e embriagar-se. Os gritinhos prazerosos de Rosângela gela,¹⁸⁶ escutando o caso da virgem estuprada por jovens tarados. [...] E depois leio na coluna de mexericos mais um caso sentimental da soprano Maria Callas e, mesmo sem olhar para Sofia, posso adivinhar seus lábios invejosos que se apertam. [...]

¹⁸⁴ Na edição de *Zero* por mim consultada, a palavra está grafada assim: “anunciado”.

¹⁸⁵ O texto é ambíguo: o pronome “eles” pode referir-se tanto aos moradores de Eldorado inimigos dos guerrilheiros, quanto aos veículos midiáticos.

¹⁸⁶ Na edição de *Confissões de Ralfo* por mim consultada, está escrito “prazerosos” e há a repetição de “gela”.

Leio de tudo: os crimes, política (o mundo vai mal, como sempre, e o país não vai nada), esportes, acontecimentos sociais. É preciso manter a família bem informada (SANT'ANNA, 1975, p. 23).

Porém, o ator Ralfo não se exime de inventar algumas informações, a fim de cativar a atenção de suas ouvintes/espectadoras: “E digo, como que descuidadamente, que o último cacho de Maria Callas [...] é nada mais nada menos do que o ex-Beatle Ringo Star. Um cacho que inventei ali mesmo na hora, mas não de todo implausível.” (SANT'ANNA, 1975, p. 23). Ademais, ele oculta informações que poderiam gerar problemas: “Omito apenas, por prudência, a escala de partida dos navios do porto de Santos.” (SANT'ANNA, 1975, p. 23) – talvez aqui Ralfo já considerasse a possibilidade de deixar as irmãs e fazer uma viagem marítima. Nos jornais da época, também há colunas escritas por críticos teatrais, os quais, conforme destacado na análise do capítulo “Au théâtre”, não agradam a Ralfo. Uma amostra do tipo de comentário crítico que Ralfo desprezaria é encontrada no guia turístico de Goddamn. Ao qualificar às peças teatrais encenadas em Goddamn, o guia reproduz uma formulação do crítico do *Spaces*, o maior jornal da então maior cidade do mundo: “uma preciosa incrustação de sonho nas vísceras da realidade” (SANT'ANNA, 1975, p. 83).

Apesar de geralmente subordinar-se à lógica do espetáculo, a imprensa figura como um caminho profissional para o escritor. Mas até mesmo esse aspecto é alvo do crítico e irônico *olho de vidro* de Ralfo. Enquanto vive em São Paulo às custas das irmãs gêmeas, Ralfo finge que está à procura de um trabalho e que, embora a conjuntura não seja muito favorável, em breve será admitido:

Oficialmente, estou à procura de emprego num jornal, pois redação de textos é o meu ramo. É o que estou dizendo à Sofia [...]: “Que as formalidades de admissão levam tempo e, além do mais, a imprensa está em crise pela falta de acontecimentos importantes no país. Nessas ocasiões, eles demitem ao invés de admitir pessoal. Mas que o redator de um importante vespertino paulista me garantiu que sempre haverá lugares para jovens talentosos como eu. Uma questão de pouco tempo, Sofia”.

Jovens talentosos como eu.

O caso é que Sofia parece ansiosa por ser convencida de todas as mentiras (SANT'ANNA, 1975, p. 190).

Na esteira de Santos (2000), entende-se que, em *Confissões de Ralfo*, a linguagem dos meios de comunicação de massa não é nem meramente endossada nem simplesmente condenada. Pelo contrário, “através de uma mimetização entremeada por aguda visão irônica, deixa-se aflorar o que há de fascinante e de grotesco no discurso midiático” (SANTOS, 2000, p. 49). Por conseguinte, enquanto, conforme discutido na seção “3.3 Mosaicos III” desta tese, grande parte da literatura brasileira produzida durante a Ditadura Militar aproxima-se do texto jornalístico com o intuito de retratar de forma direta as mazelas que ocorriam no país, o

romance santanniano explora outras articulações com o jornal. A diferença entre as duas posturas da literatura diante do jornal é apresentada da seguinte maneira por Hollanda e Gonçalves (2005, p. 121):

O romance-reportagem expressa, em sua forma limite, uma tendência mais geral da ficção dos anos 70 que se empenha numa espécie de neonaturalismo muito ligado às formas de representação do jornal.

Se em João Antonio e José Louzeiro essa proximidade dá lugar a um naturalismo típico, já em outros escritores a relação com o discurso jornalístico se apresenta de forma mais complexa, até mesmo, em alguns casos, comentando e problematizando a própria estrutura desse discurso.

“... sertanejos fanáticos pelo interesse, que para ali se dirigiam acreditando na idéia do comunismo, tão apregoada pelo Conselheiro. (...) Sobe a sessenta o número de fazendas tomadas pelos conselheiristas em toda a região.”

(Despacho de Salvador para o jornal “O País”, do Rio de Janeiro, dando testemunho de um “respeitável cavalheiro vindo das regiões de Canudos”, publicado em 30 de janeiro de 1897.)

“Canudos não se rendeu. Exemplo único em toda a história, resistiu até o esgotamento completo. Expugnado palmo a palmo, na precisão integral do termo, caiu no dia 5, ao entardecer, quando caíram os seus últimos defensores, que todos morreram. Eram quatro apenas: um velho, dois homens feitos e uma criança, na frente dos quais rugiam raivosamente cinco mil soldados.”

(Euclides da Cunha em “Os Sertões”, 1902.)

“Em 1900, abandonam o Ceará 40.000 vítimas da seca. Ainda em 1915, de cerca de 40 mil emigrantes que saem pelo porto de Fortaleza, enquanto 8.500 tomam o destino do Sul, 30 mil se dirigem pelo caminho habitual, o do Norte...”

(Rui Facó em “Cangaceiros e Fanáticos”.)

“E, em 1917, ingressou Virgulino na vida guerrilheira, tornando-se, em pouco tempo, espantinho dos sertões.”

(Optato Gueiros em “Lampião — Memórias de um oficial ex-comandante de forças volantes”.)

“Certifico que a fls. 43 do Livro nº 2 do registro de nascimento foi feito hoje o assento de Marcionílio de Mattos, nascido aos 9 de agosto de 1917, às seis horas, no distrito de Traíras, neste município, à rua —, do sexo masculino, de cor parda, filho legítimo de Divino de Mattos e de dona Maria Leontina Albuquerque de Mattos, sendo avós paternos desconhecidos e maternos Tenório Albuquerque de Mattos e dona Antoninha Leontina de Mattos.

FIGURA 36 – A montagem de textos em *A festa*
Fonte: ÂNGELO, 1995, p. 18.

Segundo Hollanda e Gonçalves, essa complexificação do diálogo com o jornal ocorre, de modo exemplar, em *A festa*, publicado em 1976 por Ivan Ângelo. Trata-se de “um romance feito de contos que se entrelaçam e se desdobram, pela composição em montagem de

citações, notícias de jornal, discursos políticos, manifestos, textos-recortes” (HOLLANDA; GONÇALVES, 2005, p. 121) (FIG. 36). A aproximação com o jornal ultrapassa, pois, a incorporação de gêneros textuais veiculados nesse suporte, como a notícia. É a própria estrutura fragmentada na folha de jornal – fragmentação essa que remete, por sua vez, à linguagem cinematográfica – que é colocada em evidência na estrutura do romance. Se alguns filmes, jornais e romances tentam escamotear os cortes e a descontinuidade gerados pelo procedimento da montagem, *A festa* afirma “sua natureza de fragmento” à medida que “compõe e decompõe sua narrativa” (HOLLANDA; GONÇALVES, 2005, p. 121).

Hollanda e Gonçalves (2005, p. 122) também identificam em *Zero*, cujas páginas são povoadas por fragmentos em dispersão (FIG. 29), um tipo de relação complexa com as técnicas de montagem do jornal:

Em *Zero*, o recurso ao fragmento e o próprio aproveitamento do espaço gráfico do livro, aqui e ali diagramado à moda dos jornais, promove um estilhaçamento da perspectiva naturalística do jornal. É exatamente desse processo de desmontagem, de colagem absurda de ruínas de uma realidade não menos absurda, que o autor extrai sua força e sua violência. É como se o estado zero explodisse os personagens, as situações, as falas, os relatos.

Embora se concentrem em *A festa* e *Zero*, os críticos em questão afirmam que obras de Sant’Anna, como *Confissões de Ralfo* e *Notas de Manfredo Rangel, repórter (a respeito de Kramer)*, alinham-se à de Ângelo e à de Brandão no que diz respeito à incorporação problematizadora da técnica jornalística. Em todas essas obras, o enfoque recai sobre metrópoles brasileiras da década de 1970 e há menções, ainda que via humor, ao regime militar. Já em *O mez da gripe*, publicado em 1981 por Valêncio Xavier, a linguagem jornalística é utilizada para abordar fatos ocorridos na cidade de Curitiba no ano de 1918. Com sofisticado trabalho gráfico, a novela de Xavier é constituída por meio da montagem de textos diversos, sendo que a maioria deles advém do jornal (FIG. 37). Em “Papeis colados”, Flora Süssekind (2002b) argumenta que a montagem, em *O mez da gripe*, é teatralizada tanto verbal quanto graficamente, uma vez que as páginas abrigam textos escritos em variados registros e possuem uma heterogeneidade visual. Assim, convivem, por exemplo, a linguagem apelativa de um anúncio, a linguagem subjetiva de um poema e a linguagem objetiva de uma notícia, sendo que cada um desses gêneros é visualmente diferenciado. Nas palavras da ensaísta,

Aí várias “vozes”, exibidas simultaneamente num diário do ano de 1918, parecem dialogar entre si. Recortes de jornal, cartões postais, o depoimento, décadas depois, de uma sobrevivente, a “D. Lúcia”, poema, anúncios de morte – cada elemento com seu aspecto habitual preservado –, enquanto relatam histórias de Curitiba durante o surto de gripe espanhola, quebram possíveis continuidades sugeridas pelo calendário retomado a cada página, e convidam a uma dupla leitura. Do texto como cenário

pictórico-tipográfico de uma operação de montagem; da montagem como processo característico de constituição de cada um desses elementos separadamente (SÜSSEKIND, 2002b, p. 301-302).

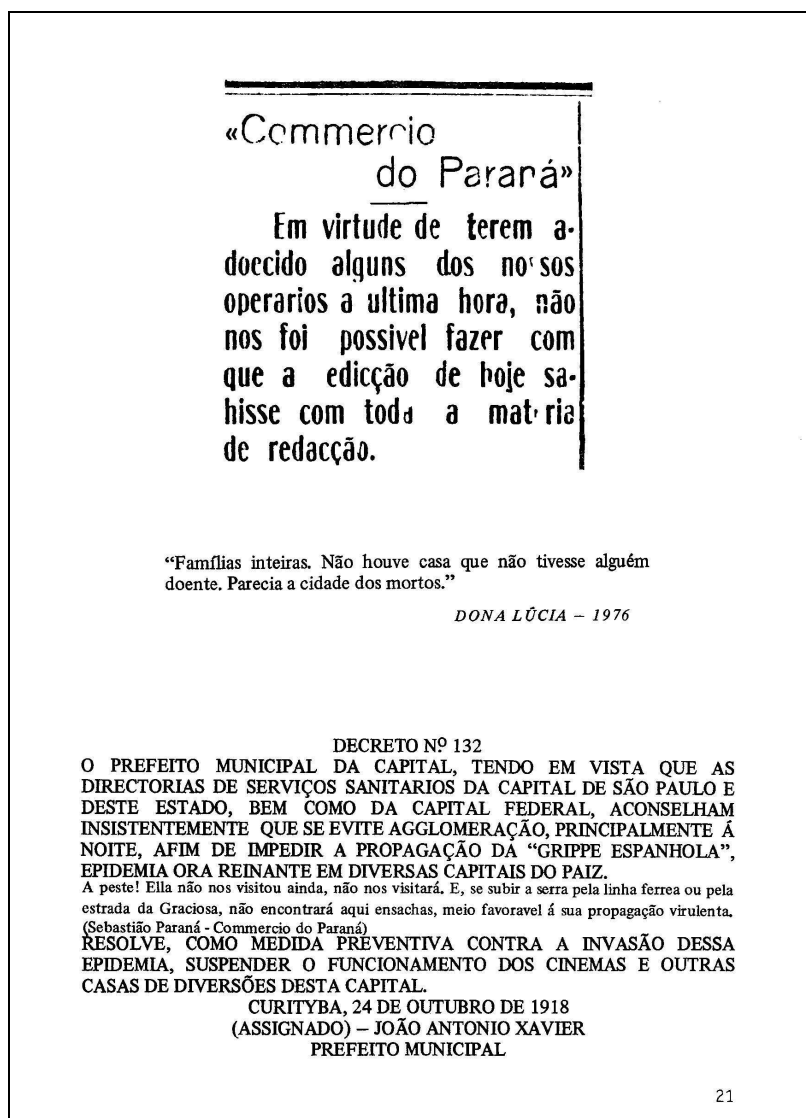


FIGURA 37 – A visualidade da página em *O mez da grippe*
Fonte: XAVIER, 1998, p. 21.

No já referido ensaio “Ficção 80: dobradiças e vitrines”, Sússekina (2002a, p. 258) emprega o termo “metamídia” para se referir à ficção que, por meio de um diálogo crítico com filmes, *outdoors*, notícias de jornal, rádio, televisão e publicidade, constitui-se como “registro ao avesso da espetacularização da sociedade brasileira” nas décadas de 1970 e 1980. A metamídia configura-se, portanto, em uma época em que proliferam as vidraças, os olhos de vidro, em uma época em que os meios de comunicação de massa servem ao espetáculo. Sob tal perspectiva, pode-se afirmar que obras como *Confissões de Ralfo*, *Zero*, *A*

festa e O mez da gripe sofrem “uma interferência tão forte da mídia que mal se diferenci[a]m dela, que se enunci[a]m de ‘dentro’ dela”, o que, por sua vez, permite que se mine, “de dentro, a linguagem que se toma de empréstimo” (SÜSSEKIND, 2002a, p. 265-268). O impacto das mídias extrapola o plano temático, fazendo-se perceber na própria construção de tais obras: além das referências irônicas à espetacularização e ao poder conquistado pelos meios de comunicação de massa, verificam-se, nas narrativas mencionadas, personagens-figurinos, discurso fragmentado, recursos gráficos inovadores, ruptura com o memorialismo e com o tom naturalista/objetivo.

A metamídia promove, pois, a problematização da técnica literária. A partir do diálogo com as tantas vitrines existentes nas metrópoles pós-modernas, as obras aqui analisadas realizam um trabalho metacrítico, voltam seus *olhos de vidro* para si mesmas. Nesse processo, coloca-se em questão o livro enquanto produto cultural e objeto dotado de determinada geometria. Conforme exposto na seção “3.3 Mosaicos III” e com base em Hollanda e Gonçalves (2005), em 1975 ocorre um *boom* da literatura, ou seja, aumenta consideravelmente o número de títulos publicados. Comparada com outras manifestações artísticas e culturais, a literatura, salientam Hollanda e Gonçalves, dependia menos do investimento estatal e, a princípio, gozava de mais autonomia diante da censura – logo, porém, os censores do regime ficaram atentos e passaram a proibir obras consideradas subversivas. Em tal momento, consolida-se o mercado ou, pelo menos, uma faixa de mercado para a produção cultural nacional:

O novo escritor passa a ser considerado um bom negócio, antigos escritores são relançados com roupagens novas, há o conhecido surto de poesia. No campo institucional, a premiação e a promoção de concursos literários se investe de sentido de patrocínio e incentivo. As empresas editoras testam o alcance comercial de lançamentos bem programados do ponto de vista mercadológico (HOLLANDA; GONÇALVES, 2005, p. 113).

No contexto do *boom* literário e, conseqüentemente, editorial, a Ática destaca-se, “investindo numa linha editorial agressiva que procura capitalizar as diversas formas de comercialização do livro” (HOLLANDA; GONÇALVES, 2005, p. 125), enquanto a Civilização Brasileira, com um menor apelo de *marketing*, aumenta as listas de títulos e divulga trabalhos de escritores brasileiros. Ainda segundo Hollanda e Gonçalves (2005), se, de um lado, a conquista do mercado e o maior interesse pela literatura chegam a favorecer certos oportunismos editoriais; por outro lado, possibilitam uma divulgação mais ampla da produção de escritores oriundos de diversos pontos do país, de modo a relativizar ou, no mínimo, a reabastecer o circuito Rio-São Paulo-Minas.

Apesar do *boom*, obras experimentais encontraram dificuldades para serem publicadas no Brasil na década de 1970. Tal foi o caso de *Zero*: “Depois de alguns anos na gaveta das editoras nativas, *Zero* consegue ser editado na Itália [em 1974] pela fechadíssima editora de vanguarda Feltrinelli.” (HOLLANDA; GONÇALVES, 2005, p. 113). O romance de Brandão só seria publicado no Brasil em 1975, pela Editora Brasília, mas, pouco tempo após o lançamento, foi proibido de ser reeditado.¹⁸⁷ Para além do conteúdo da obra, o qual, de acordo com o então Ministério da Justiça, feria a moral e os bons costumes, *Zero*, por seu caráter experimental, “fere” a técnica literária e o livro convencionais. No prefácio à edição comemorativa dos 35 anos de *Zero*, Walnice Nogueira Galvão (2010, p. 9) expõe com precisão o experimentalismo da obra de Brandão:

Composto por fragmentos de natureza diversa – como estilo, como tipografia, como matéria narrada – é vazado em prosa experimental, de modernidade graficamente inventiva.

Por expressar-se em signos que são cacoc, vai detonar a costumeira harmonia da diagramação. [...]

A unidade da página, alvo de bombardeio sistemático, às vezes se pulveriza em colunas ou notas de rodapé, mapas e desenhos que interferem no texto corrido.

O estilo tampouco é uniforme. Conforme o passo da narrativa, ocorrem paródias e pastiches, seja dos pronunciamentos militares, seja do jargão burocrático, do profético/obscuro, do publicitário.

Essa descrição também se aplica, em grande medida, a *O mez da gripe*, a cuja heterogeneidade me referi acima. *Confissões de Ralfo* e *A festa* pertencem igualmente à linhagem experimental da literatura produzida durante a Ditadura Militar, pois, embora explorem menos os recursos visuais, apresentam uma estrutura compósita, bem como incorporam criticamente estilos e discursos diversos. Todas essas obras tensionam, seja na esfera textual, seja na gráfica, os limites do livro, de modo que ele se torna um *não-livro*, isto é, um objeto fragmentado, debochado, alheio às tendências literárias hegemônicas.

Mas, para além de questões de ordem técnica, ligadas à estrutura da obra literária, o experimentalismo do não-livro alcançaria, no cenário urbano moderno e pós-moderno, um viés político mais abrangente? O não-livro estaria relacionado com a contestação dos poderes que gerem as grandes cidades brasileiras nas décadas de 1920 e de 1970? É o que investigarei na próxima seção.

¹⁸⁷ Na edição comemorativa dos 35 anos de *Zero*, Ignácio de Loyola Brandão (2010), em um texto intitulado “E se eu não tivesse tido coragem de publicar o *Zero* naquele ano de 1974?” conta a história do livro, desde sua concepção até o momento em que foi censurado.

3.3.3 Poderes

O segundo capítulo desta tese caracterizou *Serafim Ponte Grande e Confissões de Ralfo* como não-livros e demonstrou que a negatividade de tais obras se deve a aspectos como a fragmentação da narrativa, a escrita paródica e o pastiche de gêneros literários, aspectos esses que, conforme discutido na seção anterior do presente capítulo, podem ser mais bem entendidos quando se consideram as tecnologias de comunicação e informação que impactam a vida nas grandes cidades no século XX. Cabe, agora, refletir sobre a ordem política, econômica, social e cultural vigente no contexto urbano – sobretudo brasileiro – nas décadas de 1920 e 1970, a fim de compreender como os não-livros em análise subvertem e reinventam certas relações estabelecidas entre a *cidade física* e a *cidade letrada*, entre as ruas e os signos.

Em *A cidade das letras*, Angel Rama (1985) argumenta que as cidades latino-americanas, na época da colonização, encarnaram a ordem imposta pela coroa espanhola ou pela portuguesa. Para os europeus, o território recém-descoberto era uma tábula rasa e estava pronto para ser organizado conforme ideais capitalistas, racionalistas e hierarquizantes. De acordo com Rama, a fundação, no espaço físico, das cidades dependia também de uma rede de signos pela qual elas eram idealizadas e planejadas. Assim, as palavras escritas traduziam a vontade de edificar a cidade com base em normas pré-estabelecidas e os diagramas gráficos desenhavam o traçado urbano. Ademais, os signos, sobretudo as palavras escritas, passaram a reger e conduzir as cidades. Portanto, dentro das cidades visíveis

[...] sempre houve outra cidade, não menos amuralhada, e não menos porém agressiva e redentorista [...]. É a que creio que devemos chamar de *cidade letrada*, porque sua ação se cumpriu na ordem prioritária dos signos [...] (RAMA, 1985, p. 42, grifo do autor).

Durante a colonização, a cidade letrada, cujos integrantes constituíam um grupo restrito e urbano (religiosos, administradores, educadores, escritores e intelectuais), não apenas protegia o poder como executava suas ordens. Mas tal inter-relação do urbano e do letrado não se restringe ao período colonial; pelo contrário, a rede de ruas e a rede de signos continuam a se sobrepor:

As cidades desenvolvem suntuosamente uma linguagem mediante duas redes diferentes e superpostas: a física, que o visitante comum percorre até perder-se na sua multiplicidade e fragmentação, e a simbólica, que a ordena e interpreta, ainda que somente para aqueles espíritos afins, capazes de ler como significações o que não são nada mais que significantes sensíveis para os demais, e, graças a essa leitura, reconstruir a ordem. Há um labirinto das ruas que só a aventura pessoal pode penetrar e um labirinto dos signos que só a inteligência raciocinante pode decifrar, encontrando sua ordem.

Esta é obra da *cidade letrada*. Só ela é capaz de conceber, como pura especulação, a cidade ideal, projetá-la antes de sua existência, conservá-la além de sua execução material, fazê-la sobreviver inclusive em luta com as modificações sensíveis que introduz incessantemente o homem comum (RAMA, 1985, p. 53, grifo do autor).

Rama explica que, a partir do final do século XIX, com a modernização, o âmbito de atuação dos intelectuais que compõem a cidade letrada amplia-se, deixando de ser restrito aos setores públicos e à política. É nesse contexto que se desenvolve a imprensa, na qual, conforme já mencionado ao longo deste capítulo da tese, escritores encontram a possibilidade de se profissionalizar. Ainda ao cabo do século XIX, ocorre a constituição das literaturas nacionais, o que configura o “triunfo da *cidade das letras*, que pela primeira vez em sua longa história, começa a dominar o seu contorno” (RAMA, 1985, p. 93, grifo do autor). Em tal conjuntura, muitos escritores passam a escrever sobre a cidade, que, “absorvida nos dioramas que as linguagens simbólicas desenvolvem”, “parece tornar-se uma floresta de signos” (RAMA, 1985, p. 100). Segundo Rama, inicia-se, então, a sacralização da cidade pela literatura. Por outro lado, o teórico salienta que o poder tende sempre a cooptar os escritores e que alguns destes cobiçam participar do poder.

Rama corrobora, pois, o argumento, apresentado na seção “3.2 Urbe” desta tese, de que, no contexto da modernidade, há um forte vínculo entre cultura urbana e cultura letrada. As reflexões do teórico trazem elementos que ajudam a pensar como, no cenário urbano brasileiro das décadas de 1920 e 1970, a cultura letrada – a literatura, especificamente – articula-se com o poder hegemônico e lida com a organização por ele imposta.

Os não-livros *Serafim Ponte Grande* e *Confissões de Ralfo* inserem-se na cultura urbana e letrada, porém fazem-no criticamente, de modo a problematizar a ordem política, econômica, social e cultural vigente no Brasil nas décadas de 1920 e 1970. Na esteira de Mikhail Bakhtin, pode-se afirmar que ambas as obras são carnavalizadas. Em *Problemas da poética de Dostoiévski*, Bakhtin (2005, p. 122-123, grifo do autor) caracteriza o carnaval como um espetáculo sincrético e ritualístico em que a distinção entre atores e espectadores é abolida e a ordem da vida comum, invertida:

No carnaval todos são participantes ativos, todos participam da ação carnavalesca. Não se contempla e, em termos rigorosos, nem se representa o carnaval mas *vive-se* nele, e vive-se conforme as suas leis enquanto esta vigora, ou seja, *vive-se uma vida carnavalesca*. Esta é uma vida desviada da sua ordem *habitual*, em certo sentido uma “vida às avessas”, um “mundo invertido” (“*monde à l’envers*”).

Durante o carnaval, continua o teórico russo, revogam-se leis, proibições e restrições; elimina-se a distância entre os homens; imperam a excentricidade, a profanação, o riso e a paródia. Para Bakhtin, o carnaval criou uma linguagem própria a qual é suscetível de

ser transposta para a linguagem literária. Quando há essa transposição, ocorre a carnavalização da literatura. Como exemplo de gêneros literários carnavalizados, Bakhtin cita a sátira menipeia e o diálogo socrático, os quais, por sua vez, estão na base do romance polifônico de Dostoiévski. A literatura carnavalizada promove a transgressão da ordem e, para tanto, recorre à paródia, ao humor, ao riso desconstrutor.

A carnavalização em *Serafim Ponte Grande* e em *Confissões de Ralfo* é uma questão já bastante explorada na fortuna crítica de Oswald de Andrade e de Sérgio Sant'Anna. Muitos dos trabalhos dedicados ao tema detalham os procedimentos paródicos e demonstram o caráter bufo de Serafim e de Ralfo, bem como de outros personagens que, nas duas obras em análise, comportam-se de maneira cômica e satírica. Assim, Maria Augusta Fonseca (1979), em *Palhaço da burguesia*, identifica elementos circenses em *Serafim Ponte Grande* e argumenta que Serafim assemelha-se a um palhaço. Ademais, Fonseca defende que, por meio da paródia e da própria estrutura narrativa fragmentada, tal romance subverte o espetáculo literário. Vale lembrar que a subversão é um dos principais traços da Antropofagia oswaldiana. Em *A vanguarda antropofágica*, Maria Eugenia Boaventura (1985, p. 22), após destacar que a vanguarda apresenta um “comportamento parodizante”, defende que uma das vertentes desse comportamento é justamente a “detectada por Bakhtin no discurso carnavalesco, caracterizado pela profanação do objeto e pela sua renovação”. Para Boaventura (1985, p. 23), a Antropofagia oswaldiana, enquanto movimento de vanguarda, “realiza-se também como paródia do sério, radicalizando as atitudes antevistas e postas em prática pelo movimento de 22”.

De maneira análoga, *Confissões de Ralfo* incorpora elementos circenses e possui um protagonista semelhante a um palhaço, conforme observado, por exemplo, por Affonso Romano de Sant'Anna (1975) e por Luis Fernando Emediato (1975) em “Super-Ralfo” e “As confissões caóticas de um personagem quixotesco”, respectivamente. Em “A carnavalização em *Confissões de Ralfo*”, Iraildes Miranda (2001) baseia-se em Bakhtin para distinguir e analisar os vários mecanismos que, empregados no romance santanniano, fazem com que ele seja carnavalizado. Entre tais mecanismos, estão a paródia de procedimentos narrativos, a incorporação de textos de origem diversa, o embaralhamento do real e do ficcional, a identidade mutante de Ralfo, a abolição de fronteiras espaço-temporais, a mistura dos papéis de autor e de personagem.

Esse breve recorte da fortuna crítica permite que se tenha uma ideia do complexo processo de carnavalização em *Serafim Ponte Grande* e em *Confissões de Ralfo*. Entre as várias nuances da carnavalização em ambas as obras, interessa-me, aqui, a relativa ao desvio

da ordem habitual, à vida às avessas, ao mundo invertido. Mais especificamente, o enfoque recai sobre a inversão, empreendida por tais não-livros, de poderes da cultura urbana e letrada.

Em *Serafim Ponte Grande*, a inversão carnavalesca fica evidente, por exemplo, nas duas cenas em que o protagonista é convocado pela Justiça a prestar esclarecimentos. Em ambas as cenas, o motivo da convocação, as autoridades responsáveis pela condução do caso e o comportamento dos envolvidos rompem com a ordem convencional. Em São Paulo, Serafim é levado à delegacia por ser acusado de desvirginar Lalá, cuja mãe, Mme. Benevides, afirma: “Eu faço questão do casamento só por causa da sociedade!” (ANDRADE, 1992, p. 50). Corroborando o tom humorístico o fato de a Autoridade mesclar os registros formal e informal, como demonstra o trecho: “Estais no hall do tempo da justiça! Peço compostura ou pôr-vos-ei no xilindró nº 7! de cócoras!” (ANDRADE, 1992, p. 50). Ademais, a função da Autoridade é resumida da seguinte forma: encontrar “um esparadrapo para o pudor da Lalá” (ANDRADE, 1992, p. 50). Embora Lalá afirme que transou com certo Tonico e não com Serafim, Mme. Benevides insiste que este seja responsabilizado. Para evitar que Lalá termine em um “alcouce” (ANDRADE, 1992, p. 51), Serafim decide casar-se com a moça. Da delegacia, os noivos vão direto “para debaixo do altar da Imaculada Conceição” (ANDRADE, 1992, p. 51). O episódio em questão, intitulado “Vacina obrigatória”, estrutura-se como “uma cena dialogada de teatro bufo” (CAMPOS, 1992, p. 12) e promove uma desconstrução do papel que órgãos da Justiça devem desempenhar.

De modo semelhante, Serafim, agora em Paris, participa de uma cena teatral bufa no Departamento da Velocidade a pé do Tribunal dos Cachorros. A convocação para comparecer a esse setor emprega formas de tratamento polidas e enaltece a Justiça, ao mesmo tempo que recai na coloquialidade, o que gera um efeito humorístico, ratificado pelo nome do juiz: “O Sr. Esparramado, juiz de Instrução, convida o Ilmo. Sr. Serafim da Ponte Grande a comparecer ao seu Gabinete, ao Palácio da Deusa Justiça e outros veículos, a fim de darem uma prosa a respeito do cachorrinho Pompeque.” (ANDRADE, 1992, p. 112). O episódio em que Serafim é interrogado pelo juiz, agora apresentado apenas como Salomão, intitula-se “Serafim no pretório” e recebe irônicos subtítulos: “O bordel de Têmis ou Do pedigree de Pompeque”. A respeito da inversão realizada em tal episódio, comenta Lauro Belchior Mendes (1977, p. 70-71) em *O discurso antropofágico de Serafim Ponte Grande*:

[...] a justiça de que aqui se trata é o inverso dos mitos que se criaram em torno dela. O signo “pretório” passa a ter a mesma carga semântica de “bordel”. E Têmis – personificação da justiça, das leis e dos costumes – se transforma numa prostituta, dona de bordel, onde se acaba discutindo o pedigree de Pompeque. A inversão é total. O juiz é Salomão – símbolo do juiz sábio e prudente – e se espanta de que na

França as pessoas atropelam cachorros em vez de crianças. A resposta de Serafim muda o rumo do interrogatório, trazendo a realidade brasileira.

Nas duas cenas, a Justiça, responsável por garantir o respeito às leis e punir quem as transgride, torna-se, pois, motivo de riso. A transgressão da ordem é ainda mais evidente no capítulo “Testamento de um legalista de fraque”, quando Serafim, no contexto da Revolução de São Paulo, rebela-se não apenas contra seus compromissos enquanto chefe de família e empregado, mas também contra certos paradigmas que regiam a sociedade como um todo. Conforme comentado no primeiro capítulo desta tese, Serafim não se adaptava bem ao casamento nem ao trabalho, por isso usa da Revolução para se libertar tanto da esposa Lalá quanto do chefe Carlindoga – “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!” (ANDRADE, 1992, p. 75), declara Serafim logo no início no capítulo em questão. Todavia, o ímpeto revolucionário do protagonista extrapola a dimensão pessoal, uma vez que a Revolução de São Paulo em 1924 constitui, historicamente, uma etapa essencial no processo de ruptura com o sistema oligárquico da República Velha, sistema esse que se contrapunha aos ideais estéticos modernistas, como discutido na seção “3.3 Mosaicos III”. Ao transpor para a ficção o bombardeio da capital paulista, o romance oswaldiano sugere, portanto, que, juntamente com a destruição do sistema político, econômico e social da República Velha, ruíam-se as convenções literárias. Do alto de um arranha-céu, Serafim mira seu canhão contra a cidade física e contra a cidade letrada e determina: “Ordem do dia do povo brasileiro: GASTAR MUNIÇÃO.” (ANDRADE, 1992, p. 78, grifo do autor). E, no capítulo “Fim de Serafim”, será exatamente no topo do arranha-céu e com o canhão a postos que Serafim, depois de interromper suas viagens no exterior, aparecerá. Em tal momento, o protagonista recorrerá à Antropofagia para definir-se vitorioso e valorizar a “felicidade guerreira”:

– Tudo é tempo e contra-tempo! E o tempo é eterno. Eu sou uma forma vitoriosa do tempo. Em luta seletiva, antropofágica. Com outras formas do tempo: moscas, eletro-éticas, cataclismas, polícias e marimbondos!

Ó criadores das elevações artificiais do destino eu vos maldigo! a felicidade do homem é uma felicidade guerreira. Tenho dito. Viva a rapaziada! O gênio é uma longa besteira! (ANDRADE, 1992, p. 150-151)

Serafim, tão logo pronuncia essas palavras, morre, por ter sido atingido por um raio. Assim, ele é impedido de continuar a colocar em prática a “luta antropofágica”, a qual, porém, não se encerra com o fim do protagonista; pelo contrário, é continuada por Pinto Calçudo no último capítulo do romance, “Os antropófagos”. Segundo Haroldo de Campos em “Serafim: um grande não-livro”, tal capítulo é “o verdadeiro fim do *Serafim*. Ou o recomeço

de tudo (e do livro inclusive). [...] O livro desemboca num devir utópico – a sociedade antropofágica, livre e redenta, perpetuamente ‘aberta’ em razão de sua própria mobilidade (CAMPOS, 1992, p. 19-26).

Enquanto a cidade é geograficamente localizada, segue determinados padrões econômicos, possui uma organização política, impõe condutas sociais, almeja pertencer ao mundo civilizado, consolida práticas literárias, *El Durasno* rompe com todas as fronteiras, com todas as organizações. O comandante do navio é, na verdade, um anticomandante, posto que, além de conferir aos passageiros total liberdade, não estabelece uma rota para a viagem. Se, como lembra Fonseca (1979, p. 38), o circo é “um mundo de mudanças, fruto do inesperado”, pode-se afirmar que *El Durasno* incorpora e exacerba a mobilidade circense. Espécie de circo dos oceanos, *El Durasno* vai de encontro à racionalidade que orienta as metrópoles modernas e ri de quaisquer convenções, inclusive das estéticas – dito de outro modo, ele transpõe os limites da *cidade física* e da *cidade letrada*. Em “Oswald viajante”, Antonio Candido (1977b, p. 55-56) sintetiza da seguinte maneira a libertação instituída nesse navio repleto de viajantes-antropófagos:

Todos sabem como o livro [*Serafim Ponte Grande*] acaba: uma espécie de superação total das normas e convenções, numa sociedade lábil e errante, formada a bordo de *El Durasno*, que navega como um fantasma solto, evitando desembarques na terra firme da tradição. Sob a forma bocagiana de uma rebelião burlesca dos instintos, Oswald consegue na verdade encarnar o mito da liberdade integral pelo movimento incessante, a rejeição de qualquer permanência.

Portanto, é Pinto Calçudo, e não Serafim, quem consegue levar às últimas consequências a “luta antropofágica”, luta essa que é mais bem elucidada a partir de considerações de Benedito Nunes (1978) em “Antropofagia ao alcance de todos”. Segundo Nunes, a Antropofagia oswaldiana é não apenas uma *metáfora* e um *diagnóstico*, como também uma *terapêutica*. Como metáfora, a Antropofagia, inspirando-se no ritual indígena da imolação do inimigo valente, designa o que deveria ser repudiado, assimilado e superado para a conquista da autonomia intelectual. Ademais, a Antropofagia é um diagnóstico dos traumas gerados na sociedade brasileira pela repressão colonizadora. A Antropofagia seria, ainda, terapêutica, na medida em que realiza uma

[...] reação violenta e sistemática, contra os mecanismos sociais e políticos, os hábitos intelectuais, as manifestações literárias e artísticas, que, até à primeira década do século XX, fizeram do trauma repressivo [...] uma instância censora, um Superego coletivo (NUNES, 1978, p. xxvi).

A “luta antropofágica” empreendida por *El Durasno* salienta, no meu entender, essa faceta terapêutica. Afinal, como detalha Nunes (1978, p. xxvi), a terapêutica, por meio do

ataque verbal, materializado na sátira e na crítica, libera o instinto antropofágico antes recalçado, transformando-o em um “remédio drástico, salvador, [que] serviria de tônico reconstituente para a convalescença intelectual do país e de vitamina ativadora de seu desenvolvimento futuro” (NUNES, 1978, p. xxvi). Nesse sentido, o dilema, expresso no “Manifesto antropófago”, “Tupy, or not tupy that is the question.” (ANDRADE, 2012a, p. 497) conduz a uma “rebelião completa e permanente” (NUNES, 1978, p. xxvi), rebelião essa encarnada por Pinto Calçudo e pelos demais antropófagos a bordo de *El Durasno*.

Ora, o movimento libertador desse navio não deixa de ser utópico, o que confirma o argumento de que a Antropofagia, enquanto movimento de vanguarda, é movida pelo princípio-esperança (CAMPOS, 1997).¹⁸⁸ Em *Totens e tabus da modernidade brasileira: simbologia e alegoria na obra de Oswald de Andrade*, Lucia Helena (1985, p. 95) observa justamente que os viajantes de *El Durasno* ingressam no “espaço da utopia da humanidade liberada”, o que também se verifica em *Macunaíma*: “Rompe-se com a aura da proximidade possível, da geografia ‘real’, e o mundo se ‘desgeografica’, como em *Macunaíma*, no tecido de um outra temporalidade e espacialidade.”. Com efeito, assim como os viajantes de *El Durasno* alcançam com facilidade locais tão distantes como a Bahia e as Ilhas Fidji, *Macunaíma* sai correndo de São Paulo e logo está em Minas Gerais, no Paraná, no Espírito Santo, em Alagoas... Todavia, é importante considerar, com base em “Situação de *Macunaíma*”, de Alfredo Bosi (2003, p. 205), que a rapsódia marioandradiana, apesar de expressar certa utopia, não deixa de trazer um viés pessimista, uma vez que *Macunaíma*, não encontrando um lugar para si nem na floresta nem na cidade, foge para o céu, iniciando “um triste exílio cósmico”. Já em *Serafim Ponte Grande*, o fim do livro é esperançoso: Serafim morre, mas, com Pinto Calçudo, permanece, de modo ainda mais radical, a utopia antropofágica.

Talvez a utopia latente do romance oswaldiano seja esta: fazer com que as transgressões empreendidas por Serafim e Pinto Calçudo tivessem maior impacto na sociedade, a fim de que até mesmo os “retardatários”, “os mantenedores do gosto” passassem a endossar o “mau gosto” e, assim, contribuíssem para a construção do “classicismo brasileiro” – retomo, aqui, algumas construções do primeiro prefácio de *Serafim Ponte Grande* (ANDRADE, 1992, p. 34). Mas as ações de ambos os personagens, apesar de inverterem valores hegemônicos e colocarem em crise o autoritarismo, o beletrismo acadêmico, a repressão sexual, o consumismo e a hipocrisia, são bastante limitadas e, em

¹⁸⁸ Nunes (1978, 1979) detalha as relações entre antropofagia e utopia. Além dos manifestos e dos romances, Nunes analisa textos filosóficos de Oswald.

grande medida, não ultrapassam o plano individual, conforme demonstra Pascoal Farinaccio em *Serafim Ponte Grande: estrutura literária e dimensões ideológicas*. Dessa forma, embora a Revolução de São Paulo tenha sido realizada por uma coletividade e Serafim, em tal conjuntura, tenha atacado instituições opressoras e ajudado no processo de redefinição da ordem urbana, o protagonista também se beneficia pessoalmente, a começar pelo fato de ele roubar dinheiro dos revolucionários e usar o montante para viajar ao exterior. De modo análogo, a revolução liderada por Pinto Calçudo em *El Durasno* possui limitações, pois “a ‘humanidade liberada’ não passa, em verdade, de uma ‘sociedade alternativa’. Ela não implica, de forma alguma, a transformação do mundo” (FARINACCIO, 1999, p. 85). Enquanto os passageiros realizam a viagem transatlântica, “o restante do mundo permanece inalterado em suas estruturas de poder” (FARINACCIO, 1999, p. 85).

Portanto, a verdadeira dimensão crítica e revolucionária de *Serafim Ponte Grande* “consiste não no eventual afirmar de um movimento revolucionário, mas no colocar em causa, com argúcia sociológica, as perspectivas para a sua efetivação” (FARINACCIO, 1999, p. 64). Na base do segundo prefácio da obra, parecem estar exatamente essas limitações práticas do projeto revolucionário, as quais impediram Oswald de reconhecer a potência da Antropofagia enquanto metáfora, diagnóstico e terapêutica:

Ficou da minha [literatura brasileira “de vanguarda”] este livro. Um documento. Um gráfico. O brasileiro à toa na maré alta da última etapa do capitalismo. Fanchono. Oportunista e revoltoso. Conservador e sexual. Casado na polícia. Passando de pequeno-burguês e funcionário climático a dançarino e turista. Como solução, o nudismo transatlântico. No apogeu histórico da fortuna burguesa. Da fortuna mal-adquirida (ANDRADE, 1992, p. 38-39).

Em *Confissões de Ralfo*, as limitações das ações transgressoras são tamanhas que, conforme apresentado em seção anterior, não há senão um “resíduo utópico” (CAMPOS, 1997, p. 269). Sempre que se opõe à ordem hegemônica e assume posturas não convencionais, Ralfo é repreendido, e, embora tente, jamais lhe é possível alcançar uma liberdade semelhante à dos tripulantes de *El Durasno*.

Até mesmo em Eldorado, de cuja revolução Ralfo participa como guerrilheiro, a utopia logo é dissipada. Em seu primeiro e único discurso como guia provisório da ilha localizada na América Latina, o protagonista, insurgindo contra as duas principais formas de organização socioeconômica então vigentes, afirma: “O regime de Eldorado não deverá ser o Capitalismo ou o Socialismo ou qualquer outra fórmula já viciada em sua própria definição. O que Eldorado terá é um regime de sonho.” (SANT’ANNA, 1975, p. 48). O líder reconhece que parte das pessoas que o ouvem talvez pense “naquilo que há de utópico em minhas [suas]

aspirações”, porém mantém-se firme na resolução de estabelecer naquela “pequena ilha uma comunidade singular de criação dentro deste mundo apodrecido” (SANT’ANNA, 1975, p. 48). Mas, assim que acaba seu esperançoso discurso, Ralfo é metralhado por outros guerrilheiros, os quais certamente não concordavam com as propostas ali apresentadas e/ou almejavam assumir o poder. Em *Os órfãos da ditadura: causas e consequências do uso constante do regime militar como tema literário*, Breno Couto Kümmel (2012, p. 162), observa que tal cena de *Confissões de Ralfo* revela, “entre risos e deboches, que autoritarismos podem ser suplantados por outros autoritarismos (e na época da escritura do romance a revolução cubana já estava a tempo o suficiente no poder para mostrar isto)”.

Em *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão, há referências ao esforço dos governos militares brasileiros em repreender qualquer comportamento contrário ao regime vigente – um regime que tem mais de pesadelo do que de sonho, embora, oficialmente, o objetivo último da Ditadura fosse proteger a sociedade e dignificar o homem, conforme expresso em um inflamado discurso do Presidente:

“Ou nos unimos, ou o mundo explode numa onda de desregramento, pecado, imoralidade.” O Presidente falava numa praça da capital. Diante dele, milhares de pessoas, atentas. [...] “Para isso estamos mudando tudo, mudando nossas leis para proteger a sociedade, e portanto, proteger vocês. Nossos sábios juristas acabam de redigir uma nova constituição, baseada toda ela em probos documentos de tempos antigos, os grandes tempos da humanidade. [...] Vamos aplicá-los para que também os nossos tempos fiquem na história como a dignificação do homem e não como o seu fim, o apodrecimento total, a sua negação.” O povo aplaudiu e ergueu os braços (BRANDÃO, 2010, p. 116-117).

A multidão aplaude, talvez por estar convencida de que o Presidente estava a favor do povo, talvez por ter medo de manifestar oposição. A fim de impor de modo ainda mais contundente o seu poder, o Presidente, agora já identificado como o Grande Ditador, manda instalar em todo país alto-falantes para garantir que todos ouvissem os discursos por ele proferidos: “José, contemple a colocação desses alto-falantes. De hoje em diante, eles vão transmitir os ditos do seu governo. E todos ouvirão. Não será possível desligar, José, como todo mundo fazia, das sete às oito.” (BRANDÃO, 2010, p. 159). Por meio dos alto-falantes, os cidadãos saberiam como deveriam agir. As proibições e as determinações abrangem desde a atuação profissional até a escolha do vestuário: “Nenhum trabalhador poderá fazer hora-extra, para não sobrecarregar a empresa.” (BRANDÃO, 2010, p. 183); “Ninguém poderá usar tipo mocassim. O calçado oficial terá amarelos e as cores permitidas são o marrom e o preto.” (BRANDÃO, 2010, p. 183). Proibições como essas soam completamente ilógicas e demonstram que, em *Zero*, o recuso à ironia serve para problematizar a ordem instituída pelos militares, uma ordem que, conforme expresso em outro trecho sarcástico do romance, fomenta

Somos concretistas. As ideias tomam conta, reagem, queimam gente nas praças públicas. Suprimamos as ideias e as outras paralisias. Pelos roteiros. Acreditar nos sinais, acreditar nos instrumentos e nas estrelas.

a desigualdade social:

Determinaram as cores. Por categorias sociais. Os ricos usariam vermelho, azul, rosa, lilás, bordô e todas as variações em torno. As variações seriam escolhidas pelo computador, de acordo com o imposto de renda. Depois viriam os menos ricos, a classe média alta, a baixa, as classes mais baixas, surgindo o amarelo, o laranja, a abóbora, e todas as variações, e o azul, o verde, o marrom, terminando no preto que era a cor dos que não tinham nada, nada, nada. Além das casas, o decreto incluía também as roupas com modelos desenhados pelos especialistas [...]. Havia apenas dois tipos de desenhos e nenhuma possibilidade de escolha (BRANDÃO, 2010, p. 186-187).

De modo similar, as repreensões de que Ralfo é vítima em Eldorado e em outros locais são ecos, ainda que irônicos, do autoritarismo vigente durante a Ditadura Militar. Logo no “Livro I: A partida”, Ralfo, enquanto apresenta a capital de algum Estado brasileiro, emprega a ironia ao destacar a segurança reforçada do Palácio do Governo, qualificar como sábio e amoroso o trabalho dos governantes e condenar a atitude dos rebeldes:

À vossa frente, senhoras e senhores, se fixardes os olhos no alto daquela avenida, temos o Palácio do Governo, que serve de moradia e local de trabalho àquele que tão sabiamente governa este Estado. Quanto às grades de ferro pontudo e também os soldados armados e os cães, não se impressionem os distintos visitantes, pois trata-se apenas de uma pequena precaução. Porque há sempre aqueles que respondem com ódio ao amor de seus superiores. Uma ínfima minoria, mas perigosa de qualquer modo e que não convém subestimar (SANT’ANNA, 1975, p. 14).

Na perspectiva do governo autoritário, Ralfo é um desses cidadãos perigosos, incapazes de reconhecer o amor dos superiores, como fica evidente no “Livro V: Delinquências, degradingolagens e deteriorações”. Em tal capítulo, o protagonista, que se mostra inadaptado em qualquer local em que se encontra, aparece na condição de mendigo em uma metrópole gêmea de Goddamn City. Reduzido a “uma trouxa de carne humana esparramada pelo chão” (SANT’ANNA, 1975, p. 106), ele pede esmola sob um sol escaldante, até que tem a ideia de banhar-se em uma fonte. O gesto é suficiente para incriminar Ralfo:

– Divertindo-se a valer, hem seu filho da puta?
É o guarda, já com algemas nas mãos.
– Suba que o senhor está preso (SANT’ANNA, 1975, p. 107).

Ralfo corre em meio à multidão e, enquanto tenta fugir dos guardas, questiona: “Por que a polícia tem que se intrometer tanto na vida dos cidadãos? Por que não pode um homem agir tranquilamente ou apenas permanecer divagando numa das esquinas dessa cidade infecta?” (SANT’ANNA, 1975, p. 109). Ademais, o protagonista, agora tomado por uma súbita e sarcástica ingenuidade, protesta: “Reclamarei isso ao Comissário. Exigirei meus direitos e só abrirei a boca na presença do meu advogado.” (SANT’ANNA, 1975, p. 109). A

postura debochada verifica-se, ainda, no enaltecimento dos métodos de captura utilizados pela polícia:

E numa coisa tenho de fazer justiça à polícia. Os seus métodos se aperfeiçoam constantemente. Quando eles não podem ou não querem aproximar-se de uma caça venenosa, desenvolveram para isso um excelente método, absorvido do *Serviço de Exterminação dos Cães Raivosos*. Laços de metal, presos a varas. Não é preciso aproximar-se da vítima. Um pouco incômodo para a vítima, é verdade. Mas quem se incomoda com as vítimas? (SANT'ANNA, 1975, p. 109-110, grifo do autor)

Depois de capturado como um cão raivoso, Ralfo é levado a uma delegacia, onde passa dias sozinho em “cela imunda e infestada de pequeninos insetos sobre um chão de cimento, onde havia vestígios de sangue, mijo e vômitos” (SANT'ANNA, 1975, p. 111). O prisioneiro compreende que “a espera é tão importante quanto a tortura na destruição de um homem, o seu aniquilamento” e que, ali, sob a guarda de torturadores profissionais, tornou-se “um novo brinquedo a ser desfrutado lentamente” (SANT'ANNA, 1975, p. 112). Após um longo período, ele é levado ao “burocrático porão” da delegacia, no qual, “ao invés de sofisticados mecanismos de tortura, o que existe são três cadeiras e uma escrivaninha, sobre a qual se instalou uma lâmpada de muitos volts e foco dirigido” (SANT'ANNA, 1975, p. 113). São dois torturadores: um magro e um baixinho gordo, como se fossem dois personagens caricaturais de comédias. Aliás, toda a cena da tortura reveste-se de comicidade, posto que as punições variam desde o choque elétrico nos testículos até o peteleco na orelha e alternam-se com afagos e beijos de seus algozes, e as perguntas são completamente imbecis e/ou inesperadas para a situação – “Quem descobriu o Brasil?”; “E o que aconteceu em 1584?”; “Agora nos diga, sem pestanejar, quem foi Átila?”; “O que é um leão?”; “Como se joga o gamão?” (SANT'ANNA, 1975, p. 117-125).

Em *Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos*, Flora Süssekind (1985) sublinha o aspecto insólito do interrogatório de Ralfo, pois não é feita nenhuma pergunta política, ou seja, os torturadores não se interessam em descobrir planos, nomes ou aparelhos relacionados à resistência ao governo. Nas palavras da ensaísta,

Todo o interrogatório lembra uma prova oral, uma dolorosa prova de conhecimentos gerais, na sua maior parte inúteis ou demasiadamente óbvios [...] As datas e fatos se sucedem sem a menor conexão, como se tirados de páginas diversas de um livro escolar qualquer. E, mais do que conhecidos, funcionam como caricaturas meio bufas do tipo de informação que efetivamente se costuma exigir de um preso político. Ninguém costuma torturar ninguém para saber a receita de uma rosca doce ou ouvir mais uma vez que foi Pedro Álvares Cabral quem descobriu o Brasil. Sérgio Sant'Anna utiliza-se, pois, do “sem-sentido” desses diálogos tanto para afirmar a irracionalidade mesma da situação carcerária, quanto para desdramatizar sua representação da tortura. Tanto para obrigar o leitor a perceber a gratuidade da violência, quanto para impedi-lo, via humor, de derramar lágrimas amargas pelo que o texto sugere. Pois não é à toa que Ralfo se define como um “ator” diante de seus torturadores. Dessa maneira, o romance parece avisar seu leitor que o pacto

emocional ou o biográfico não são plausíveis ali. O trato é outro. É ficcional. Estando qualquer deslize de quem lê passível de rápida correção via humor ou *nonsense* (SÜSSEKIND, 1985, p. 85-88).

Como apontado acima, em *Zero* as referências ao autoritarismo e à violência da Ditadura Militar também ocorrem via humor e ironia, de modo a desmascarar o “sem sentido” da repressão governamental. Assim, no episódio intitulado “Ainda bem que zelam por mim”, Rosa, esposa de José, é repreendida por usar biquíni. Segundo o inspetor da “Fiscalização Moral e Cívica, organização Católico-Protestante-Espírita-Batista-Crente-Judaica-Mórmon-Adventista, assessora do governo nos assuntos de Moralidade” (BRANDÃO, 2010, p. 210), o uso do biquíni acarreta “primeiro multa, depois prisão” (BRANDÃO, 2010, p. 211). Em outro episódio, “Nada de meias medidas”, é o comprimento da saia que gera problemas a Rosa. Abordada por oficiais do Batalhão da Moralidade, a personagem é obrigada a explicar que os dois centímetros a menos do que o exigido pela lei provavelmente foram um erro da costureira. Ao final, os oficiais, após descobrirem que o requerimento do vestido havia sido devidamente “carimbado pelo Posto 1 x 6 da Decência Pública”, decidem prender Rosa, a costureira e o responsável pelos referido Posto: “Levaram os três para o Recolhimento 145, onde como advertência ficaram nus, duas horas, debaixo de uma ducha gelada.” (BRANDÃO, 2010, p. 255). E tudo isso por causa de uma saia dois centímetros mais curta. Por meio de uma situação tão absurda, explicita-se a gratuidade da violência e do autoritarismo, os quais, entretanto, não deixaram de agradar certa parcela da população, conforme sugere o episódio “Usos e costumes”: “foi pedido ao governo que instaure a força e a guilhotina e a cadeira elétrica e a câmara de gás além do fuzilamento e do linchamento” (BRANDÃO, 2010, p. 323). José, por sua vez, é um dos cidadãos que vivem aterrorizados pelo “sonho de cadeira elétrica, de câmara de gás, da guilhotina” (BRANDÃO, 2010, p. 138) e, mesmo antes de tornar-se uma ameaça política, é preso e torturado:

Na terça, de manhã, assaltaram um banco. [...] A polícia tem certeza que o dinheiro é para fins políticos. Os banco não têm proteção.
 . Não sei de nada, não conhecia ele. Ele morava lá no quarto dele, e eu no meu, a gente nem se encontrava.
 . Tinha seu nome numa lista.
 . Não sei de nada juro.
 . Acho que você precisa é apanhar mais.
 O tira bateu em José durante cinco minutos.
 O tira bateu em José durante cinco minutos.
 O tira bateu em José durante cinco minutos (BRANDÃO, 2010, p. 144).

Quando José se junta aos Comuns¹⁸⁹ e integra a luta armada para resistir ao

¹⁸⁹ No referido “Um dicionário para os tradutores”, Brandão (2010, p. 59) define os Comuns da seguinte

governo, a violência intensifica-se. Mesmo ao abordar situações extremas, *Zero* não perde o tom irônico, conforme ressalta Walnice Nogueira Galvão (2010, p. 10) em prefácio à obra: “José é preso e torturado; ao escapar, reaparece num grande evento de multidões hippies. A apoteose, sibilina, arrebatada José e o leva aos Estados Unidos, mas para confiná-lo em outra cela de prisão, ironicamente asseada e reluzente de alvura.”.

Apesar de a ironia não ser uma característica marcante de *A festa*, esse romance de Ivan Ângelo também sublinha o aspecto ilógico do tratamento conferido pelos policiais a presos e suspeitos no período militar.¹⁹⁰ Vale mencionar, por exemplo, o interrogatório a que Andréa é submetida. Aparentemente, os policiais queriam saber se Andréa era comunista e/ou se teria informações sobre atividades políticas de comunistas. Todavia, o interrogatório logo se desvia desse objetivo e as perguntas concentram-se na vida sexual de Andréa, a fim de descobrir se os relatos encontrados no caderno de Samuel, acusado de comunista, eram verídicos: “A senhorita tinha ou teve relações íntimas com esse rapaz [Samuel]?” (ÂNGELO, 1995, p. 159); “Essas sacanagens que estão nos cadernos, você fez com ele?” (ÂNGELO, 1995, p. 163); “Você faz chupetinha?” (ÂNGELO, 1995, p. 163). Os policiais chegam ao ponto de sugerir que fariam um exame pericial para confirmar se Andréa possuía de fato uma pinta ao lado do clitóris. Quando assina o relatório do interrogatório, Andréa tem a certeza de que todas aquelas perguntas não eram relevantes para o processo: “Abaixo do cabeçalho, data, nome, carteira de identidade etc, estavam escritas apenas umas cinco linhas, que ela mal leu: ‘apenas o conhecia superficialmente... não sabe explicar... nada mais havendo...’.” Assinou.” (ÂNGELO, 1995, p. 165).

Às ilógicas cenas de interrogatório e de tortura em *Zero* e em *A festa* poderia ser aplicado o seguinte comentário de Ralfo:

Foi como num sonho ou fantasia, no meu caso. Mas que diferença isso pode fazer, se no caso de milhares de outros tem sido uma realidade de ladrilhos úmidos dentro de cubículos, lâminas de aço que rasgam carnes sensíveis, cordas repuxando os membros de um corpo? E mais gritos, desespero, chicotadas e mutilações. Que alívio, portanto, pode trazer para mim o fato de que tais coisas aconteceram apenas ficcionalmente comigo? (SANT’ANNA, 1975, p. 111, grifo do autor)

O comentário de Ralfo aponta para a existência da violência no mundo extratextual, mas frisa que, naquelas *confissões*, tudo ocorreu ficcionalmente. Portanto, conforme salienta Süsskind (1985) no trecho citado anteriormente, propõe-se ao leitor um

maneira: “Uma organização terrorista. Veio de comunistas, claro. Tudo era comunismo na época. Ao meso (*sic*) tempo são pessoas comuns, oprimidas.”.

¹⁹⁰ Kümmler (2012) estabelece um minucioso paralelo entre a abordagem da Ditadura Militar em *Confissões de Ralfo* e em *A festa*.

pacto ficcional, e não emocional ou biográfico. E, ao firmar um pacto ficcional, o leitor é levado a questionar, juntamente com Ralfo, tanto o estatuto da cena de tortura quanto o estatuto da própria literatura. Em um jogo de espelhos metacrítico, o viés político e o literário, na cena em que Ralfo é interrogado, amalgamam-se à medida que o magro e o baixinho gordo fazem perguntas – sempre ilógicas para a situação – que dizem respeito ora à atuação deles como algozes, ora à atuação de Ralfo como escritor:

- E para que foi criado o Tribunal da Santa Inquisição?
- Muito justamente para combater a heresia.
- Assim como a combatemos nós?
- Exatamente como a combateis vós, meus senhores. [...]
- E qual era a profissão de Dostoievsky?
- Escritor.
- E o que é um escritor?
- Aquele que escreve livros?
- Assim como vós?
- Assim como eu, senhores.
- Duas chibatadas por ser um escritor.
- E o que é um crítico?
- Aquele que analisa o trabalho do escritor.
- Assim como nós?
- Assim como vós, meus senhores (SANT’ANNA, 1975, p. 123, grifo do autor).

Assumindo, pois, a função de críticos literários, os torturadores investigam a capacidade de Ralfo definir os conceitos de farsa¹⁹¹ e de romance¹⁹² e penalizam o escritor por ele ter composto um livro desarmônico:

- Mas o que é harmonia?
- Disposição bem ordenada entre as partes de um todo.
- E desarmonia?
- O contrário da harmonia.
- Assim como em vosso livro?
- Assim como em meu livro, senhores.
- Uma chibatada por escrever um livro tão desarmônico (SANT’ANNA, 1975, p. 126, grifo do autor).

Na esteira de Ana Paula Teixeira Porto (2011), em *Das estórias à história: um olhar crítico-social em narrativas de Sérgio Sant’Anna*, é possível concluir que a figura de Ralfo simboliza, ao mesmo tempo, o escritor e o perseguido político no período de repressão ditatorial. Por meu turno, acrescento que, posto que representa essa dupla ameaça à *cidade*

¹⁹¹ “– E nos diga, agora, mas em inglês, o que é uma farsa?

– *A foolish show, mockery, a ridiculous sham.*

– Assim como fazemos nós?

– Assim como nós todos.

– Continuemos então com a nossa farsa... Perdão, com o nosso interrogatório.” (SANT’ANNA, 1975, p. 125, grifo do autor).

¹⁹² “– LITERATURA! O que é o romance?

– Uma narrativa que apela para a imaginação, mostrando feitos maravilhosos, cenas pitorescas, acontecimentos heróicos, ações galantes, experiências fora do comum ou até mesmo sobrenaturais.” (SANT’ANNA, 1975, p. 126, grifo do autor).

letrada, Ralfo é obrigado a manter-se afastado do convívio social na *cidade física*: julgado demente¹⁹³ pelos torturadores, o prisioneiro é encaminhado a um hospício eufemisticamente denominado Laboratório Existencial do Dr. Silvana.

No manicômio, Ralfo, conforme registra a interna Madame X no diário por ela elaborado, questiona a privação da liberdade e, na linhagem de *O alienista*, de Machado de Assis, o diagnóstico da loucura: “[...] não é admissível que se privem assim as pessoas de sua liberdade. Pois quem poderá provar que nós é que somos os loucos e não o Dr. Silvana e os que nos mandaram para cá?” (SANT’ANNA, 1975, p. 134). Madame X pergunta-se se Ralfo seria “um desses subversivos políticos” que os governantes passaram a trancar “nas clínicas psiquiátricas, para sua recuperação ao convívio social” (SANT’ANNA, 1975, p. 135). A atitude dos governantes encontra respaldo no Dr. Silvana, que, “em suas palestras, costuma afirmar que mais importante do que a liberdade são a ordem e integridade do corpo social” (SANT’ANNA, 1975, p. 135). Ainda na perspectiva machadiana de Ralfo, “ninguém é tão normal assim. Talvez um sintoma de loucura seja este: a extrema normalidade, proveniente do medo de denunciar-se. Uma normalidade rígida e obsessiva e que é, portanto, anormal.” (SANT’ANNA, 1975, p. 136). Percebe-se, aqui, uma referência sutil e irônica à normalidade imposta pela Ditadura Militar, uma normalidade que se configuraria, na verdade, como uma loucura. Ademais, Ralfo menciona os “trabalhos compulsivos, como a feitura de romances” (SANT’ANNA, 1975, p. 136), como exemplos de anormalidade, o que significa que a rigidez e a obsessão na literatura também são contestadas pelo protagonista.

Mas Ralfo recusa-se a seguir padrões considerados normais, seja como cidadão urbano livre, seja como escritor, seja como interno de um hospício. No baile de fantasias promovido pelo Dr. Silvana, Ralfo direciona sua subversão à problematização do rótulo de louco:

Ora, o sr. Ralfo, num claro deboche, fantasiou-se nada menos do que de ‘si mesmo’. [...] O que não quer dizer muito, levando-se em consideração o fato de que este mesmo paciente, com veleidades de um escritor-personagem, costuma variar constantemente de personalidade, assumindo radicalmente estas personalidades temporárias e não medindo riscos para si mesmo e aqueles que o cercam. Mas o problema primordial é que [...] o sr. Ralfo assumiu o papel que dele se poderia esperar nas circunstâncias: o papel de louco. O que não seria tão censurável, não fosse a radicalidade premeditada com que se incorporou a este mesmo papel, como se inclusive muito se divertisse. Podemos afirmar, então, que se tratava de uma loucura inautêntica, desejada, como se a vida fosse um teatro onde as pessoas

¹⁹³ “– E [o que é] demência?

– Desintegração da personalidade, perda total ou parcial da capacidade intelectual.

– Assim como vós?

– Assim como eu, senhores.” (SANT’ANNA, 1975, p. 126).

pudessem arvorar-se um papel e representá-lo enquanto lhes desse vontade (SANT'ANNA, 1975, p. 149).

O papel de louco cumpre, pois, o objetivo de subverter taxações e, conseqüentemente, os discursos que as sustentam. Além disso, a loucura pode ser associada à contestação de paradigmas literários. Em “A ficção da realidade brasileira”, Heloisa Buarque de Hollanda e Marcos Augusto Gonçalves (2005, p. 122) explicam que, na virada dos anos 1960 para os 1970, a loucura tornou-se “um elemento fundamental das opções estéticas e sobretudo existenciais da contracultura brasileira”, sendo tratada tanto “como forma de transgressão da ordem institucional e social”, quanto “como liberadora de um discurso fragmentário que, de certa forma, checa e critica o modelo racionalizante do pensamento ocidental burguês”. A partir da reflexão sobre essas abordagens da loucura, Hollanda e Gonçalves (2005, p. 124), atentos às interseções inovadoras entre política e estética, valorizam obras literárias que demonstram que, “na literatura, o engajamento político pressupõe e mesmo só se realiza num engajamento com a própria linguagem” – e este é, no meu entendimento, o caso de *Confissões de Ralfo*.

A comissão médica que realiza um relatório sobre o baile de fantasias no Laboratório Existencial do Dr. Silvana e sobre o comportamento de Ralfo no referido evento é categórica ao repudiar o livro que o protagonista estava escrevendo: “[...] um livro autobiográfico e certamente pernicioso, sobretudo para as novas gerações. Livro este sobre o qual, infelizmente, não conseguimos deitar mão para incinerá-lo [...]” (SANT'ANNA, 1975, p. 150). Tal como os torturadores, os médicos desaprovam a obra de Ralfo por ela ser *desarmônica*, ou seja, por manifestar um engajamento com a linguagem. Outra não será a avaliação das *confissões* dada pela Comissão Internacional de Literatura, órgão que, após submeter os manuscritos de Ralfo a um exame público, chega à seguinte determinação:

PROMOTOR: – Ao livro, sugiro que se dê o destino que merece: seja rasgado em pedacinhos e atirado ao lixo. Quanto ao personagem-autor, que seja morto, salgado e esquartejado. E que se o entregue depois como repastos aos cães famintos [...].
E, por fim, quanto a esses mesmos cães, após ultimato seu nobre serviço, que sejam piedosamente exterminados, para que espíritos maléficos em seu corpo não estabeleçam morada (SANT'ANNA, 1975, p. 227).

Portanto, a Comissão Internacional de Literatura possui a autoridade necessária para coroar a “execração total” (SANT'ANNA, 1975, p. 217-218) de Ralfo não apenas da *cidade letrada* como também da *cidade física*: o livro deve ser rasgado; Ralfo, esquartejado. Afinal, assim como o livro, o escritor chega a ser visto como uma “aberração qualquer”, “uma coisa disforme e sem sentido” (SANT'ANNA, 1975, p. 106).

Em “A narrativa como criação e resistência: a cumplicidade da escritura”, Beth Brait (1995), ao debruçar-se sobre *A festa*, comenta o fato de que, nesse romance, a contestação da Ditadura Militar também estar intrinsecamente articulada com a contestação dos modos de fazer literatura. Tal obra faz com que Ivan Ângelo integre o grupo de escritores que buscavam “uma saída que não dizia respeito apenas aos acontecimentos políticos, mas também à condição literária, às formas de narrar, à busca de novos caminhos” (BRAIT, 1995, p. 224). Em texto escrito na orelha da edição de *A festa* por mim consultada, Ignácio de Loyola Brandão (1995) nota igualmente as dimensões política e estética do romance. Trata-se, segundo Brandão, de um livro tão subversivo que não se entende por que não foi censurado no período militar. Ademais, Brandão (1995, s.p.) afirma que *A festa* é “deslumbrante em sua ousadia, sua velocidade, cortes rápidos” e que lê-lo “é como ter o controle remoto nas mãos e acioná-lo para montar nosso próprio livro”. Retomando o veredicto da Comissão Internacional de Literatura em *Confissões de Ralfo*, tal romance de Ivan Ângelo seria desestrutural e desarmônico, uma aberração.

De modo análogo, em *Zero* a subversão política está associada à subversão da linguagem. O protagonista José, ao ler livros políticos, demonstra sua insatisfação com o modo convencional como as letras se organizam para formar palavras:

Chatos, ele não entende todos, mas lê, gosta de ver as palavras. José começa a se cansar das palavras, letras somadas, ? por que estas letras juntas querem dizer alguma coisa. ? E se eu ajuntar letras, assim: çlutgrf. ? Isso é uma palavra (BRANDÃO, 2010, p. 147).

Até mesmo a linguagem matemática, muito mais objetiva, José deseja reconfigurar: “1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19. Fico contando, contando, pensando por que 1 e 1 são dois. O cara que inventou isso! ? Por que o 1 não se chama 2 e o 2 não se chama 9. Assim eu somava: 2 e 2 são 9.” (BRANDÃO, 2010, p. 118). Porém, ele tem consciência da força esmagadora da convenção e chega a temer ser preso por propor outra organização para os números:

Mas agora não dá, mais. O mundo inteiro pensa igual, aceitou, tem de ser assim. Se vier um cara, como eu por exemplo, e provar que o 1 não é 1, mas sim 3, dá um bode danado. São capazes de me prender, andam prendendo tanta gente. É só ler os jornais para ver. Eu fico puto da gente ir aceitando assim, por aceitar, porque está pronto, não precisa mexer. Na verdade, não é bem puto, eu fico confuso, me atrapalha. Às vezes, para mim, uma coisa é quatro e não sete, como eles estão dizendo, mas eles não podem ver como eu posso, que ela é quatro. Eu sinto dentro de mim a linguagem das coisas me dizendo: eu não sou isso, sou aquilo (BRANDÃO, 2010, p. 118).

Essas reflexões de José sobre a linguagem aplicam-se perfeitamente à concepção

ideológica e estética de *Zero*, obra que se insurge não apenas contra a Ditadura Militar, mas também contra a literatura tradicional. Não é de se estranhar, portanto, que “o livro tornou-se um inimigo, como é habitual nas épocas de obscurantismo ou totalitarismo”, lembra Galvão (2010, p. 11). Nesse sentido, assim como há em *Confissões de Ralfo* uma reflexão metalinguística sobre o destino dos manuscritos produzidos por Ralfo, as referências, ao longo do romance de Brandão, a editoras fechadas, a livros proibidos, a bibliotecas confiscadas e queimadas parecem anunciar o destino que teria a própria obra *Zero*.

Marcelo de Souza Pereira (2013, p. 19), em *Fingidores em cena*, argumenta que uma das frentes da metaficção em *Confissões de Ralfo* diz respeito ao “descontrole do imaginário” – um descontrole que, penso eu, aplica-se também a *Zero* e a *A festa*. Sob tal perspectiva, Ralfo, movido pelo ímpeto de descontrolar, age a favor da liberdade de expressão e contra o convencionalismo, contra o controle das forças sociais em um contexto autoritário, como foi a Ditadura Militar. Em sua trajetória emancipadora, Ralfo, continua Pereira, choca-se com instâncias controladoras – polícia, medicina e academia – e é por elas condenado, conforme demonstrei acima. Mas, até o último instante, Ralfo opõe-se às amarras: sem aceitar a sentença dada pela Comissão Internacional de Literatura, ele joga para o alto as folhas do manuscrito, as quais são pegas aleatoriamente pelas pessoas que acompanhavam a arguição. Segundo Pereira (2013, p. 30-31), é nesta cena que o livro de Ralfo, permanecendo alheio à publicação, encontra uma liberdade radical:

De certa maneira, escrever e publicar são formas de privar as palavras da liberdade. Presas umas às outras na sintaxe das frases e impressas de forma alinhada no papel, as palavras também são vítimas do cativeiro do livro. Feito em frangalhos, portanto, o livro de Ralfo paradoxalmente cumpre seu projeto libertário, pois estende a liberdade até mesmo às palavras, que então se livram do escritor-carcereiro e do livro-cárcere.

Entretanto, trata-se de uma liberdade apenas encenada, o que, conforme ressaltado na “Nota final”, assinada por Sérgio Sant’Anna (1975, p. 238) constitui uma incoerência: “Entre as várias incoerências deste livro está a de ser guardado ou publicado, uma vez que todas as suas cópias foram supostamente destruídas no capítulo a que se deu o nome de ‘Literatura’.”. O paratexto em questão também comenta que o autor, não tendo tido coragem para destruir o próprio livro, considera a possibilidade de os receptores cumprirem tal tarefa: “E o que resta é a possibilidade consoladora de o fazerem todos os leitores e críticos, se algum dia os houver. Destruírem este livro apoiados, inclusive, na tranquila convicção de que Ralfo aprovaria com grande entusiasmo tal gesto.” (SANT’ANNA, 1975, p. 239). Ao analisar a “Nota final”, Pereira salienta que os leitores que vierem a rasgar o livro atuariam como

controladores tão ferrenhos como os torturadores, os psiquiatras e os membros da Comissão que perseguiram Ralfo. Rasgar significaria, aqui, silenciar as *confissões*. Por outro lado, pondera Pereira, é possível que o gesto de rasgar seja entendido metaforicamente e designe uma leitura devoradora e libertadora, isto é, uma leitura que reduz o livro a fragmentos e apropria-se deles criticamente.

Inevitável não se lembrar, neste ponto, da Antropofagia oswaldiana e sua força desconstrutora, desierarquizante. O leitor antropófago é aquele que lê às avessas, desvia-se da ordem habitual, traça percursos rizomáticos, faz do livro um não-livro, cria um espaço relacional, como se estivesse a bordo do *El Durasno* e ali contestasse a cultura letrada e urbana. Na esteira de Michel Foucault (2001, 2013, 2016), entende-se que uma leitura assim empreendida ratifica – ou mesmo potencializa – o caráter heterotópico da literatura,¹⁹⁴ a capacidade de obras como *Serafim Ponte Grande* e *Confissões de Ralfo* causarem inquietação, solaparem a linguagem, transfigurarem o real, configurarem *contraespaços*, proporem relações *outras* entre as palavras e as coisas, entre a cidade de letras e a cidade de ruas.

¹⁹⁴ Interessante observar que, para Foucault (2001, p. 422), “o navio é a heterotopia por excelência”. Nesse sentido, o heterotópico *El Durasno* – metáfora dos romances *Serafim Ponte Grande* e *Confissões de Ralfo* – “é um pedaço de espaço flutuante, um lugar sem lugar, que vive por si mesmo, que é fechado em si e ao mesmo tempo ligado ao infinito do mar” (FOUCAULT, 2001, p. 421).

MOEBIUS

No ensaio “No palácio de Moebius”, Nuno Ramos (2013, p. 72) caracteriza como “moebiusiano” o período artístico-cultural brasileiro que vai do final do século XIX à década de 1970. Em obras produzidas em tal período, Ramos identifica o seguinte paradoxo: o impulso para fora, a vontade colocar a obra em diálogo direto com o mundo exterior gera um movimento para dentro, uma interiorização. Nas palavras do ensaísta:

Creio que este chamado *para dentro* é uma característica central da nossa cultura, ao menos em seu período moderno. Resumindo o argumento, seria resultado da absoluta falta de ressonância do objeto cultural na vida em que se insere. O artista recuperaria, como um Orfeu que *sempre* olhasse para trás, a energia que emitiu – e que nunca chegou efetivamente do outro lado. Viria daí um movimento em suspenso, indeciso entre ir e vir, característico de boa parte do que fizemos de melhor [...] (RAMOS, 2013, p. 71, grifo do autor).

Assim, a energia que deveria encontrar ressonância no âmbito exterior – ou seja, que deveria circular na esfera social e fomentar a opinião pública – acaba por retornar para a própria obra, de modo que se constitui um circuito interno. Exemplar desse circuito interno, no qual há um aproveitamento narcísico da energia direcionada, a princípio, *para fora*, é a obra *Caminhando*, de Lygia Clark:

Lygia Clark, em *Caminhando*, trabalho de 1964, propõe abrir com uma tesoura um anel de Moebius, fita em que verso e reverso são intercambiáveis. Levando o raciocínio ao limite [...], a fita teria o tamanho do mundo. Deslizaríamos entre o dentro e o fora, entre a frente e o avesso, sem saber já de onde viemos, mas sempre retornando (há um anel sendo aberto) [...] (RAMOS, 2013, p. 71).

A banda de Moebius materializa, pois, o paradoxal movimento entre o fora e o dentro, a exteriorização e a interiorização, movimento esse que conduz a obra à autorreflexão. No plano literário, Ramos cita, como exemplo de tal circuito interno, as narrativas de Machado de Assis nas quais o leitor, sendo recorrentemente mencionado pelo narrador, é tratado com se fizesse parte da obra. Consciente da inexistência da ressonância de seus escritos na sociedade, Machado busca introduzir, no próprio texto literário, as reações do receptor. Ademais, a dimensão metacrítica – o voltar-se sobre si mesmo, o caminhar sobre a fita de Moebius – pode ser notada, por exemplo, quando, em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, o defunto-autor Brás Cubas discute se iniciaria o livro pelo nascimento ou pela morte. Dessa forma, a inexistência de uma dimensão pública consistente torna-se, em Lygia Clark, em Machado e em outros artistas e escritores que se inserem no período “moebiusiano”, algo positivo. Ora, a transformação de uma aparente deficiência em potência criadora também não deixa de remeter

à Antropofagia de Oswald de Andrade, o qual é, inclusive, citado por Ramos (2013, p. 72) como autor que, engendrando uma “inversão súbita”, reverteu em liberdade extrema o mecanismo narcísico e tornou “positivos nossos defeitos”.

Conforme apresentado no primeiro capítulo desta tese, não apenas Serafim como também Ralfo, personagens dos romances oswaldiano e santanniano aqui analisados, dão continuidade à linhagem autorreflexiva de Brás Cubas. Por conseguinte, a figura da fita de Moebius pode ser aplicada a *Serafim Ponte* e a *Confissões de Ralfo*, obras cujo experimentalismo se relaciona com a dimensão metacrítica. Nesse processo de voltar-se sobre si mesmo, ambos os romances problematizam a classificação da literatura como uma arte temporal, a noção tradicional de obra e a ordem instituída na e pela cidade moderna/pós-moderna, sendo que cada um desses três aspectos foi elucidado, ao longo da tese, a partir da categoria espaço.

No primeiro capítulo, ganhou proeminência a acepção do espaço como forma de estruturação textual. Inicialmente, foi importante discutir como, sobretudo no século XX, a prática da montagem ganha proeminência nas esferas artística e teórico-crítica. Com a deflagração dos movimentos de vanguarda, a fragmentação invade, de maneira sistemática, pinturas, esculturas e textos literários, o que, por sua vez, estava em consonância com a técnica cinematográfica, recém-criada. Seja nas artes visuais, seja na literatura, seja no cinema, ocorre a montagem de elementos heterogêneos e as obras adquirem um aspecto de mosaico. Entendida como princípio artístico comum a diversas manifestações artísticas que, no ímpeto de contestar paradigmas estéticos vigentes, recorrem à fragmentação, a montagem constituiu, nesta tese, um eixo a partir do qual diferentes linguagens foram aproximadas. Mas também foram considerados certos trabalhos teórico-críticos que, além de refletirem sobre a montagem, empregaram tal procedimento, como é o caso de *Atlas Mnemosyne*, de Aby Warburg, e de *Passagens*, de Walter Benjamin. Ao colocar em paralelo a criação artística e o pensamento científico, procurei evidenciar que o recurso à montagem de fragmentos serviu à contestação de paradigmas tanto estéticos quanto metodológicos e epistemológicos.

Após abordar, sob uma perspectiva teórica e comparativa, a montagem nos campos da arte e do pensamento, debruçei-me sobre a literatura, a fim de investigar os impactos da fragmentação na estrutura textual. Nessa etapa, foi explicitado que, na literatura, a montagem de elementos díspares promove uma ruptura com a sequência lógico-causal, o que, por sua vez, acarreta o tensionamento da temporalidade entendida como sucessão, continuidade e linearidade. Evidenciou-se, assim, a necessidade de se rever a divisão das artes proposta por Lessing: devido à fragmentação do texto verbal, o vetor espacial deixa de ser vinculado

exclusivamente às artes visuais e passa a atuar de modo singularmente explícito na literatura. Em seguida, foi observado que, em obras literárias cuja estruturação é espacial, há um efeito de simultaneidade, uma vez que os fragmentos não se organizam sucessivamente, no tempo. Com base nessas considerações, empreendi a análise das estratégias de fragmentação que, empregadas em *Serafim Ponte Grande* e em *Confissões de Ralfo*, espacializam ambas as narrativas. As estratégias são: linguagem elíptica, perceptível nos cortes bruscos existentes entre as palavras e entre as frases; composição em quadros, relativa ao fraco encadeamento entre os episódios e os capítulos; e incorporação de gêneros textuais, responsável pela pluralidade de estilos e de perspectivas.

Toda essa discussão referente à estruturação espacial conduziu à necessidade de se refletir, no segundo capítulo da tese, sobre as implicações da fragmentação, oriunda do recurso à montagem, no entendimento do espaço da obra. Em *Serafim Ponte Grande* e em *Confissões de Ralfo*, a montagem está à serviço da unidade, da articulação e da configuração de um espaço da obra absoluto? Ou está à serviço da multiplicidade, da dispersão e da configuração de um espaço da obra relacional? Para responder a esses estimulantes questionamentos, discorri, a princípio, sobre a materialidade do objeto livro e sobre os valores a ele associados na cultura ocidental. As folhas dobradas e encadernadas do *códice* constituem uma geometria poderosa: impõem uma ordem e uma linearidade, além de apresentarem-se como unas, totais e verdadeiras. Isso significa que a geometria do *códice* tende a produzir livros-raiz, nos quais prevalece o espaço estriado. Porém, *Serafim Ponte Grande* e *Confissões de Ralfo* demonstram ser possível desterritorializar tal geometria, ou seja, conceber livros-rizoma e conformar um espaço liso (DELEUZE; GUATTARI, 2011, 2012). O romance oswaldiano e o santanniano, originalmente publicados na forma do *códice* impresso, inserem-se na cultura livresca ao mesmo tempo que a problematizam, sendo, portanto, livros caracterizados pela negatividade. Trata-se, conforme argumentei, de *não-livros*, posto que, via fragmentação, problematizam os ideais de linearidade, unidade e totalidade os quais são tradicionalmente vinculados ao objeto livro.

Ademais, os não-livros *Serafim Ponte Grande* e *Confissões de Ralfo*, nesse processo moebiusiano de voltar-se criticamente sobre si mesmos, problematizam a cultura livresca ao apresentarem protagonistas que se colocam como irônicos escritores e ao realizarem satíricos pastiches de gêneros textuais do domínio literário. Em ambos os romances, a desconstrução da forma livresca inclui, ainda, o plano da recepção, uma vez que, diante de narrativas tão fragmentadas, o leitor é impelido a assumir um papel particularmente ativo. *Serafim Ponte Grande* e *Confissões de Ralfo* propõem um modelo de leitura errática, liberta de

amarras cronológicas e causais, de modo que seja conformado um espaço da obra liso.

Por fim, coube explicitar que *Serafim Ponte Grande* e *Confissões de Ralfo* abordam criticamente a cidade letrada na qual, nos contextos moderno e pós-moderno, circulam escritores e obras literárias. Enquanto o primeiro e o segundo capítulos discutiram, respectivamente, o espaço como forma de estruturação textual e o espaço da obra, o terceiro capítulo investigou a concepção do espaço como representação, como cenário. Recuperei os ideais miméticos que, durante um longo período, dominaram tal concepção do espaço, para, em seguida, demonstrar em que medida correntes teórico-críticas do século XX problematizaram o conceito de mimese como imitação e embasaram, assim, novas abordagens da representação do espaço em textos ficcionais. Entre essas abordagens, ganhou destaque a questão do espaço urbano nos contextos da modernidade e da pós-modernidade. Enfoquei, portanto, as principais maneiras como, nos Estudos Literários, é compreendida a relação entre literatura, espaço urbano e (pós)modernidade. Foram delineadas as transformações por que passaram as cidades a partir do final do século XIX, quando, em escala mundial, o desenvolvimento técnico-científico alavanca as indústrias, dinamiza os meios de produção e de comunicação, remodela práticas culturais. Ademais, foi considerado o fato de que tais transformações não apenas se tornaram um tema recorrente em textos literários, como também ajudaram a pôr em xeque certos paradigmas que orientavam o universo das letras.

Com base em tal discussão, analisei o tratamento conferido ao espaço urbano em *Serafim Ponte Grande* e em *Confissões de Ralfo*. Explicitarei como *Serafim Ponte Grande* e *Confissões de Ralfo* se inserem em seus respectivos contextos literários, a fim de demonstrar que ambos os romances tematizam, a partir de uma perspectiva crítica, o eufórico e contraditório impulso modernizante das grandes cidades. Especificamente quanto a *Serafim Ponte Grande*, foi necessário considerar a época de deflagração do Modernismo brasileiro, quando o país industrializa-se e urbaniza-se, o que contesta as diretrizes da República Velha. A proposta oswaldiana da Antropofagia foi, aqui, investigada. Já no que diz respeito a *Confissões de Ralfo*, foi importante discutir a Ditadura Militar, a cultura de massa e a expansão das metrópoles. Ademais, localizei outras obras que foram produzidas nesses dois cenários e que apresentam um projeto estético semelhante às de Andrade e de Sant'Anna. Feita essa apresentação mais geral, dediquei-me a um aspecto do cenário urbano moderno/pós-moderno trabalhado em *Serafim Ponte Grande*, em *Confissões de Ralfo* e em mais algumas obras. Foram discutidos os seguintes aspectos: os deslocamentos no caos urbano; as tecnologias de informação e de comunicação; e a ordem política, econômica, social e cultural das grandes cidades.

Por meio da abordagem de tais aspectos, foi possível refletir sobre o que significam, por volta das décadas de 1920 e de 1970, a fragmentação da narrativa e a problematização da noção de obra. A fragmentação textual, perturbadora da pretensão de que a obra seja total e una, revelou-se compatível com os cenários urbanos moderno e pós-moderno nos quais circulam os personagens. O caos das ruas, em vez de ser tratado apenas como um tema e como um ambiente onde as ações ocorrem, impacta a maneira como os textos são compostos. À medida que se deslocam por metrópoles brasileiras ou estrangeiras, identificadas no mundo externo ou inventadas, os personagens vivenciam o choque e entram em contato com uma multiplicidade de novos produtos e técnicas, oriundos do desenvolvimento industrial. Entre essas novidades, as que dizem respeito às mídias exerceram um papel fundamental na reconfiguração da prática literária. Em um cenário invadido por fotografias, filmes, anúncios publicitários, livros em grandes tiragens, programas televisivos e outros elementos que alavancam a cultura de massa, a literatura reinventa-se, o que, nas obras analisadas no terceiro capítulo desta tese, conduziu a uma modificação da própria técnica literária. Mas, ao mesmo tempo que tematizam as novas mídias e incorporam certos recursos dessas mídias, *Serafim Ponte Grande*, *Confissões de Ralfo* e outras obras das décadas de 1920/30 e 1970/80 lançam um olhar crítico à cultura de massa e, de modo específico, à espetacularização que a caracteriza. O viés contestador manifesta-se, ainda, em relação aos poderes que regiam a cidade física e a cidade letrada, ou seja, o labirinto de ruas e o labirinto de signos (RAMA, 1985). Dessa maneira, foi explicitado que a negatividade dos não-livros em análise volta-se à organização política, econômica, social e cultural das grandes cidades.

Portanto, no percurso moebiusiano que *Serafim Ponte Grande* e *Confissões de Ralfo* traçam, a categoria espaço, em diferentes acepções, é revisitada. Enquanto a literatura é tradicionalmente classificada como uma arte temporal, ambos os romances apresentam uma estrutura espacial. Enquanto a obra literária costuma subordinar-se à geometria e à cultura livrescas, eles desterritorializam o livro-raiz e conformam um espaço relacional, liso. Enquanto os ideais miméticos tendem a orientar a relação da ficção com o universo urbano extratextual, eles contestam as determinações – seja da cidade física, seja da letrada – e posicionam-se como contraespaços no cerne da modernidade ou da pós-modernidade. Por conseguinte, até quando *Serafim Ponte Grande* e *Confissões de Ralfo* se lançam para fora e esforçam-se para retratar algo que lhes é externo – o cenário urbano –, a energia retorna para dentro e conduz à redefinição de fatores internos – a técnica literária, a estrutura textual, a forma livresca, o entendimento do que é a obra.

Serafim Ponte Grande e *Confissões de Ralfo* constituem, em seu contínuo dobrar-

se sobre si mesmos, o espaço relacional da fita de Moebius. As próprias narrativas oferecem imagens que traduzem esse movimento de autorreflexividade. A vidraça através da qual Serafim aparece ao leitor seria uma dessas imagens, na medida em que aponta para a existência de uma mistura entre o interior e o exterior. Já em *Confissões de Ralfo*, o “Prólogo”, o “Epílogo” e a “Nota final”, paratextos que confundem os limites entre ficção e realidade, entre personagem e autor, entre o dentro e o fora, são evidências de que o romance santanniano é uma fita de Moebius.

Ao longo do processo de elaboração da tese, surgiu o desejo de inserir na superfície textual zonas de tensionamento do tom acadêmico de minha escrita, de assumir uma postura inventiva, sem, contudo, abandonar o rigor teórico-crítico. O desejo era, enfim, de que a tese também fosse uma fita de Moebius, ou seja, também transitasse entre fronteiras internas e externas e, assim, repensasse o seu próprio estatuto. Impulsionada pela proposta estética de *Serafim Ponte Grande* e de *Confissões de Ralfo*, explorei, então, o recurso à montagem de fragmentos para compor o que denominei *sinopses* e *intervalos*: aquelas situam-se na abertura de cada capítulo e apresentam as linhas gerais do percurso argumentativo nele empreendido; estes estão dispersos ao longo do trabalho e são formados por recortes de textos variados, cujas fontes só são informadas no apêndice. As *sinopses* e, sobretudo, os *intervalos* instauram uma heterogeneidade no corpo da tese e, ao fazê-lo, apontam para uma nova maneira de criar conexões entre conceitos centrais à pesquisa. Nesta tese que se pretende moebiusiana, o impulso para *fora* – no caso, a discussão sobre a fragmentação, a obra e a cidade moderna/pós-moderna em textos alheios –, volta-se para *dentro* – é a própria tese que se discute enquanto tal, à medida que emprega a técnica da montagem e recupera, textual e materialmente, a profusão de signos, perspectivas e discursos característica do cenário urbano.

EPÍLOGO

Nós terminamos de escrever isso, que é o fim da nossa tese e de nossas aventuras: que “finalmente havia eu, Daiane, subitamente livre, não mais impelida a cumprir ritos, discursos e representações; cada vez mais livre à medida que me transformavam em renda junto com minha tese. Eu, Daiane, de repente esquecida de todos e me esgueirando para fora da biblioteca, não sem antes observar os leitores que se transformavam em ministros e também escapuliam do salão de Moebius – caminhando, cegos, a esbarrarem nas colunas e paredes e a traçarem percursos desprovidos de significado”.

Nós terminamos de escrever isso, imprimimos a folha e a colocamos numa pasta, junto a todas as outras folhas impressas. Depois, nós abrimos outro documento no computador justamente para escrever isso que acima está escrito, o princípio do nosso epílogo: que “nós terminamos de escrever isso, que é o fim da nossa tese e de nossas aventuras: que finalmente havia eu, Daiane, subitamente livre, não mais impelida a cumprir ritos, discursos e representações; cada vez mais livre à medida que me transformavam em renda junto com minha tese. Eu, Daiane, de repente esquecida de todos e me esgueirando para fora da biblioteca, não sem antes observar os leitores que se transformavam em ministros e também escapuliam do salão de Moebius – caminhando, cegos, a esbarrarem nas colunas e paredes e a traçarem percursos desprovidos de significado”.

E que “nós terminamos de escrever isso, imprimimos a folha e a colocamos numa pasta, junto a todas as outras folhas impressas. Depois, nós abrimos outro documento no computador justamente para escrever isso que acima está escrito, o princípio do nosso epílogo: que nós terminamos de escrever isso, que é o fim da nossa tese e de nossas aventuras: que finalmente havia eu, Daiane, subitamente livre, etc., etc.”

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Marcos Holanda. *A poética da visualidade em Memórias Sentimentais de João Miramar*. 2008. 90 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) – Faculdade de Filosofia, Comunicação, Letras e Artes, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: <<https://sapientia.pucsp.br/handle/handle/14883>>. Acesso em: 10 nov. 2016.
- ALMEIDA, Maria Inês de. Linguagem, loucura: variações a partir de uma fuga. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, v. 20, n. 992, p. 5, out. 1985. Disponível em: <<http://150.164.100.248/WebSupLit/exbGer/exbSup.asp?Cod=20099210198505>>. Acesso em: 03 abr. 2017.
- AMARAL, Aracy. A imagem da cidade moderna: o cenário e seu avesso. In: FABRIS, Annateresa (Org.). *Modernidade e modernismo no Brasil*. Campinas: Mercado de Letras, 1994. p. 89-95.
- AMIEL, Vicent. *Estética da montagem*. Tradução de Carla Bogalheiro Gamboa. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2011.
- ANDRADE, Fábio de Souza. De jangadas e transatlânticos: com quantos paus se reforma o romance. *Revista de Letras*, São Paulo, v. 30. p. 25-31, dez. 1990.
- ANDRADE, Marília de. Oswald e Maria Antonieta – fragmentos, memórias e fantasia. *Remate de Males*, Campinas, n. 6, p. 67-76, jun. 1986. Disponível em: <<http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/remate/article/view/2945/2428>>. Acesso em: 30 ago. 2016.
- ANDRADE, Mário de. *De Pauliceia desvairada a Café: poesias completas*. São Paulo: Círculo do Livro, [19--].
- ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. São Paulo: Ubu, 2017.
- ANDRADE, Oswald de. *Memórias sentimentais de João Miramar*. São Paulo: Independência, 1924. Resenha de: MORAES NETO, Prudente de; HOLLANDA, Sérgio Buarque de. *Estética*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, p. 218-222, jan./mar. 1925. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/handle/1918/06005320#page/2/mode/1up>>. Acesso em: 13 set. 2016.
- ANDRADE, Oswald de. *Serafim Ponte Grande*. In: ANDRADE, Oswald de. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972. v. 2.
- ANDRADE, Oswald de. Overture: Carta-oceano. In: MACHADO, António de Alcântara. *Pathé-Baby*. São Paulo: Imprensa Oficial: Arquivo do Estado, 1982. p. 9-13. Edição fac-similar.
- ANDRADE, Oswald. *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo: diário coletivo da garçonnière de Oswald de Andrade*. São Paulo: Ex Libris, 1987. Edição fac-similar.

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

ANDRADE, Oswald de. Manifesto antropófago. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas metalinguísticos, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972*. 20. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012a. p. 497-506.

ANDRADE, Oswald de. Manifesto da poesia pau-brasil. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas metalinguísticos, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972*. 20. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012b. p. 465-471.

ANDRADE, Oswald de. *Poesias reunidas*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2017.

ANDRADE, Oswald de. *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. Edição fac-similar.

ANDRADE, Oswald de. *Memórias sentimentais de João Miramar*. Rio de Janeiro: Record; São Paulo: Altaya, [20--?].

ANDRADE FILHO, Oswald de. Oswald de Andrade. *Remate de Males*, Campinas, n. 6, p. 65-66, jun. 1986. Disponível em: <<http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/remate/article/view/2944/2427>>. Acesso em: 30 ago. 2016.

ÂNGELO, Ivan. *A festa*. 8. ed. São Paulo: Geração Editorial, 1995.

ANTUNES, Benedito. Serafim antropofágico. *Revista de Letras*, São Paulo, v. 30. p. 15-24, dez. 1990.

ARRIGUCCI, Davi. Jornal, realismo, alegoria (romance brasileiro recente). *Remate de Males*, Campinas, v. 1, p. 10-50, 1980. Entrevista concedida a Carlos Vogt *et al.* Disponível em: <<http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/remate/article/view/2715/2162>>. Acesso em: 03 abr. 2017.

ART DÉCO. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo352/art-deco>>. Acesso em: 30 out. 2017.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura*. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 471-498.

AUMONT, Jacques. *O olho interminável: cinema e pintura*. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

- BAKHTIN, Mikhail. Reformulação do livro sobre Dostoiévski. In: _____. *Estética da criação verbal*. 4ª ed. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2006a. p. 337-357.
- BAKHTIN, Mikhail. Os gêneros do discurso. In: _____. *Estética da criação verbal*. 4ª ed. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2006b. p. 261-306.
- BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance I: a estilística*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Ed. 34, 2015.
- BALLA, Giacomo. *Dinamismo de um cão na coleira*. In: FUTUR BALLA: vita luce velocità. Milano: Skira, 2016. Catalogo della mostra, 29 ott. 2016 - 27 feb. 2017, Fondazione Ferrero, Alba. p. 127.
- BARTHES, Roland. Variações sobre a escrita. In: BARTHES, Roland. *Inéditos I: teoria*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 174-225.
- BARTHES, Roland. Primeira prova: a escolha, a dúvida. In: BARTHES, Roland. *A preparação do romance*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005. v. 2: A obra como vontade. p. 99-150.
- BARTHES, Roland. A imaginação do signo. In: BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2007a. p. 41-48.
- BARTHES, Roland. Literatura e descontínuo. In: BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2007b. p. 111-124.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução de Jaime Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- BARTHES, Roland. Variações sobre a escrita. In: BARTHES, Roland. *Inéditos I: teoria*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 174-225.
- BAUDELAIRE, Charles. *Pequenos poemas em prosa*. Tradução de Aurélio Buarque de Holanda. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1976.
- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- BÉHAR, Henri. Le simultanéisme dada. In: WEISGERBER, Jean (Org.) *Les avant-gardes et la tour de Babel*. Lausanne: L'âge d'homme, 2000. p. 37-48.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Organização de Willi Bolle. Tradução de Olgária Chain Féres Matos, Irene Aron e Cleonice Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 2018.

BERGMAN, Pär. “*Modernolatria*” et “*Simultaneità*”: recherches sur deux tendances dans l'avant-garde littéraire en Italie et en France à la veille de la première guerre mondiale. Stockholm: Svenska bokförlaget, 1962.

BERTHET, Dominique. Le dialogue des fragments. *Recherches en Esthétique*, Paris, n. 14, p. 93-102, oct. 2008b.

BITARÃES NETTO, Adriano. *Antropofagia oswaldiana*: um receituário estético e científico. São Paulo: Annablume, 2004.

BITTENCOURT, João Fábio. *O Pinto Calçado* uma farsa lusitana e a personagem do *Serafim Ponte Grande*. In: BITTENCOURT, João Fábio. *Theatros e Salões e O Pirralho*: a primeira escrita e a ficção de Oswald de Andrade. 2013. 254 f. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013. cap. 5, p. 107-128. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000903414>>. Acesso em: 08 ago. 2016.

BLANCHOT, Maurice. A obra e a comunicação. In: BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011. p. 205-225.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. 2. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

BOAVENTURA, Maria Eugenia. Trajetória de Oswald de Andrade. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 21 out. 1984. Caderno Cultura, p. 1-2. Disponível em: <<http://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19841021-33632-nac-0181-cul-1-not>>. Acesso em: 28 out. 2016.

BOAVENTURA, Maria Eugenia. *A vanguarda antropofágica*. São Paulo: Ática, 1985.

BOAVENTURA, Maria Eugenia *O salão e a selva*: uma biografia ilustrada de Oswald de Andrade. São Paulo: Ex-Libris; Campinas: Ed. UNICAMP, 1995.

BOAVENTURA, Maria Eugenia. O livro modernista: *Primeiro caderno e Pathé Baby*. In: SUSSEKIND, Flora, DIAS, Tânia. *A historiografia literária e as técnicas de escrita*: do manuscrito ao hipertexto. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa; Vieira e Lent, 2004. p. 504-509.

BOLLE, Willi. Passagens, de Walter Benjamin: uma apresentação multimídia. In: SOUZA, Eneida Maria de; MARQUES, Reinaldo (Org.) *Modernidades alternativas na América Latina*. Belo Horizonte: UFMG, 2009. p. 222-244.

BOLLE, Wille. “Um painel com milhares de lâmpadas”: metrópole & megacidade. In: BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Organização de Willi Bolle. Tradução de Olgária Chain Féres Matos, Irene Aron e Cleonice Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 2018. p. 1707-1746.

BOPP, Raul. *Cobra Norato*. 28. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

BORGES, Jorge Luis. O livro. In: BORGES, Jorge Luis. *Borges, oral & sete noites*. Tradução de Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p. 11-21.

BOSI, Alfredo. Situação de *Macunaíma*. *Céu, Inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Duas cidades, 2003. p. 187-207.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 43. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

BRAIT, Beth. A narrativa como criação e resistência: a cumplicidade da escritura. In: ÂNGELO, Ivan. *A festa*. 8. ed. São Paulo: Geração Editorial, 1995. p. 223-233.

BRANDÃO, Ignácio de Loyola. Orelha de *A festa*. In: ÂNGELO, Ivan. *A festa*. 8. ed. São Paulo: Geração Editorial, 1995.

BRANDÃO, Ignácio de Loyola Brandão. *Zero*. 13. ed. São Paulo: Global, 2010. Edição comemorativa.

BRANDÃO, Luis Alberto. *Teorias do espaço literário*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: FAPEMIG, 2013.

BRITO, Mario da Silva. *História do modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

BRITO, Mário da Silva. *As metamorfoses de Oswald de Andrade*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1972.

BRITO, Mário da Silva. Oswald de Andrade. In: BRITO, Mário da Silva. *O fantasma sem castelo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980. p. 63-68.

BRITO, Mario da Silva. Dois prefácios para *Serafim Ponte Grande*. In: ANDRADE, Oswald de. *Serafim Ponte Grande*. 3. ed. São Paulo: Globo, 1992. p. 29-31.

BRITO, Ronaldo. A Semana de 22: o trauma moderno. In: TOLIPAN, Sérgio *et al.*. *Sete ensaios sobre o modernismo*. Rio de Janeiro: Funarte: Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1985. p. 13-17.

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Tradução de José P. Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

BUTOR, Michel. Crítica e invenção. In: BUTOR, Michel. *Repertório*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1974a. p. 191-203.

BUTOR, Michel. O livro como objeto. In: BUTOR, Michel. *Repertório*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1974b. p. 213-230.

BUTOR, Michel. L'art et le livre. In: BUTOR, Michel *et al.* *L'art et le livre*. Morlanwelz, Bélgica: Musée Royal de Mariemont, 1988. p. 17-39.

BUTOR, Michel. Considerações sobre a escrita e a tipografia. Tradução de Guilherme da Cruz e Zica. In: ZICA, Guilherme da Cruz e. *Michel Butor na tipografia: desenredando da escrita*.

2013. 60 f. Monografia (Graduação em Letras) — Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. Tradução de Ivo Barroso. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. Rio de Janeiro: Globo, 2003.

CAMPOS, Augusto de. Oswald, livro livre. In: CAMPOS, Augusto de. *Poesia, antipoesia, antropofagia & cia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 193-204.

CAMPOS, Haroldo de. Uma poética da radicalidade. In: ANDRADE, Oswald de. *Obras completas*. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974. v. 7. p. 9-59.

CAMPOS, Haroldo de. Comunicação na poesia de vanguarda. In: CAMPOS, Haroldo. *A arte no horizonte do provável e outros ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 1977a. p. 131-154.

CAMPOS, Haroldo de. *Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana*. São Paulo: Perspectiva, 1977b.

CAMPOS, Haroldo de. Serafim: um grande não-livro. In: ANDRADE, Oswald de. *Serafim Ponte Grande*. 3. ed. São Paulo: Globo, 1992. p. 5-28.

CAMPOS, Haroldo de. Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico. In: CAMPOS, Haroldo de. *O arco-íris branco*. Rio de Janeiro: Imago, 1997. p. 243-269.

CAMPOS, Haroldo de. A evolução da crítica oswaldiana. *Literatura e Sociedade*, São Paulo, n. 7, p. 46-55, 2004. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/ls/article/view/25412/27153>>. Acesso em: 10 nov. 2016.

CAMPOS, Haroldo de. Estilística miramarina. In: CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 2006a. p. 97-107.

CAMPOS, Haroldo de. Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira. In: CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006b. p. 231-255.

CAMPOS, Haroldo de. Marcação do percurso. In: CAMPOS, Haroldo de. *Morfologia do Macunaíma*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 3-16.

CAMPOS, Haroldo de. Miramar na mira. In: ANDRADE, Oswald de. *Memórias sentimentais de João Miramar*. Rio de Janeiro: Record; São Paulo: Altaya, [20--?]. p. 5-33.

CANÇADO, José Maria. Terrível parábola. *Veja*, São Paulo, n. 484, p. 127, 14 dez. 1977. Disponível em: <<https://acervo.veja.abril.com.br/#/edition/484?page=126§ion=1&word=1975>>. Acesso em: 27 mar. 2017.

CANDIDO, Antonio. Estouro e libertação. In: CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. 2. ed. São

Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977a. p. 33-50.

CANDIDO, Antonio. Oswald viajante. In: CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. 2. ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977b. p. 51-56.

CANDIDO, Antonio. Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade. In: *Vários escritos*. 2. ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977c. p. 57-87.

CANDIDO, Antonio. A revolução de 1930 e a cultura. In: CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987. p. 181-198.

CANDIDO, Antonio. Literatura e cultura de 1900 a 1945: panorama para estrangeiro. In: CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006. p. 117-145.

CEIA, Carlos. Desterritorialização. In: CEIA, Carlos (Org.). *E-Dicionário de Termos Literários*. 2009. Disponível em: <<http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/desterritorializacao/>>. Acesso em: 12 abr. 2018.

CENDRARS, Blaise. *La prose du transsibérien et de la petite Jehanne de France*. Paris: Éditions des Hommes nouveaux, 1913.

CENDRARS, Blaise. *La prose du transsibérien et de la petite Jehanne de France*. Paris: Presses universitaires de France; Cologny: Fondation Martin Bodmer, 2011. Edição fac-similar.

CENDRARS, Miriam. La “prose”: mode d’emploi. In: CENDRARS, Blaise. *La prose du transsibérien et de la petite Jehanne de France*. Paris: Presses universitaires de France; Cologny: Fondation Martin Bodmer, 2011a. p. 13-33. Edição fac-similar.

CENDRARS, Miriam. Où sont les “prose” d’antan? In: CENDRARS, Blaise. *La prose du transsibérien et de la petite Jehanne de France*. Paris: Presses universitaires de France; Cologny: Fondation Martin Bodmer, 2011b. p. 67-71. Edição fac-similar.

CENDRARS, Miriam. Pour ne pas conclure. In: CENDRARS, Blaise. *La prose du transsibérien et de la petite Jehanne de France*. Paris: Presses universitaires de France; Cologny: Fondation Martin Bodmer, 2011c. p. 73-76. Edição fac-similar.

CHARTIER, Roger. As representações do escrito. In: CHARTIER, Roger. *Formas e sentido: cultura escrita: entre distinção e apropriação*. Tradução de Maria de Lourdes Meirelles Matencio. Campinas: Mercado de Letras: Associação de Leitura do Brasil, 2003. p. 17-48.

CHATEAU, Dominique. Fragments sur le fragment. *Recherches en Esthétique*, Paris, n. 14, p. 13-19, oct. 2008a.

CHKLOVSKI, Viktor. A arte como procedimento. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira Toledo (Org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Tradução de Ana Maria Ribeiro *et al.* 3. ed. Porto Alegre: Globo, 1976. p. 39-56.

CITROEN, Paul. *Metropole*. In: MoMA. Disponível em: <<https://www.moma.org/collection/works/83984>>. Acesso em: 10 jan. 2019.

COMPAGNON, Antonie. *O trabalho da citação*. Tradução de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

COSTA LIMA, Luiz. Oswald de Andrade. In: AZEVEDO FILHO, Leodegário A. (Org.). *Poetas do modernismo: antologia crítica*. Brasília: INL, 1972. v. 1. p. 21-43.

COSTA LIMA, Luiz. Um conceito proscrito: mimese e o pensamento de vanguarda. In: COSTA LIMA, Luiz. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986. p. 311-371.

COSTA LIMA, Luiz. Antropofagia e controle do imaginário. In: COSTA LIMA, Luiz. *Pensando nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991. p. 26-39.

COSTA LIMA, Luiz. Agradecimento e posfácio. In: COSTA LIMA, Luiz (Org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. p. 1027-1033.

CURTIUS, Ernest Robert. O livro como símbolo. In: CURTIUS, Ernest Robert. *A literatura europeia e a idade média latina*. Tradução de Teodoro Cabral. 2. ed. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1979. p. 313-364.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI; Félix. Introdução: rizoma. In: *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. 2. ed. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2011. v.1. p. 17-49.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI; Félix. O liso e o estriado. In: *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. 2. ed. Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2012. v.5. p. 191-228.

DERRIDA, Jacques. A escritura pré-litera. In: DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Tradução de Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2013. p. 3-118.

DERRIDA, Jacques. A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas. In: DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Tradução de Maria Beatriz Marques Niza da Silva. 3. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002. p. 229-249.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas ou a gaia ciência inquieta*. Tradução de Renata Correia Botelho e Rui Pires Cabral. Lisboa: KKYM: EAUM, 2013a.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013b.

DOCE, Cláudia Rio. *Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros*. Cinema e Modernismo. 2002. 203 f. Tese (Doutorado em Literatura). Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2002. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/82991>>. Acesso em: 08 ago. 2016.

DUCHAMP, Marcel. *Nu descendo a escada nº 2*. In: WARBURG – Banco comparativo de imagens. Disponível em: <<http://warburg.chaa-unicamp.com.br/artistas/view/721>>. Acesso em: 10 jan. 2019.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Tradução de Waltensir Dutra. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

EIKHENBAUM, Boris. A teoria do “método formal”. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira Toledo (Org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Tradução de Ana Maria Ribeiro *et al.* 3. ed. Porto Alegre: Globo, 1976. p. 3-38.

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

EMEDIATO, Luiz Fernando. As confissões caóticas de um personagem quixotesco. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 06 set. 1975. Caderno Livro, p. 4. Disponível em: <<https://news.google.com/newspapers?nid=0qX8s2k1IRwC&dat=19750906&printsec=frontpage&hl=pt-BR>>. Acesso em: 24 mar. 2017.

EULÁLIO, Alexandre. O homem do pau brasil na cidade dele. *Remate de Males*, Campinas, n. 6, p. 77-80, jun. 1986. Disponível em: <<http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/remate/article/view/2946/2429>>. Acesso em: 30 ago. 2016.

FABRIS, Annateresa. Modernidade e vanguarda: o caso brasileiro. In: FABRIS, Annateresa (Org.). *Modernidade e modernismo no Brasil*. Campinas: Mercado de Letras, 1994. p. 9-25.

FABRIS, Mariarosaria. Cinema: da modernidade ao modernismo. In: FABRIS, Annateresa (Org.). *Modernidade e modernismo no Brasil*. Campinas: Mercado de Letras, 1994. p. 97-110.

FARINACCIO, Pascoal. *Serafim Ponte Grande: estrutura literária e dimensões ideológicas*. 1999. 173 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1999. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000220457>>. Acesso em: 28 mar. 2016.

FEBVRE, Lucien; MARTIN, Henri-Jean. *O aparecimento do livro*. Tradução de Fulvia M. L. Moretto e Guacira Marcondes Machado. São Paulo: Ed. UNESP: Hucitec, 1992.

FLORES, Teresa Mendes. *Cinema e experiência moderna*. Coimbra: Minerva, 2007.

FONSECA, Maria Augusta. *Palhaço da burguesia: Serafim Ponte Grande*, de Oswald de Andrade, e suas relações com o universo do circo. São Paulo: Polis, 1979.

FOUCAULT, Michel. Linguagem e literatura. In: MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000. p. 137-174.

FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Tradução de Inês Autran Dourado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p. 411-422. (Ditos e escritos III).

FOUCAULT, Michel. Heterotopias. In: FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico; As heterotopias*. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-1, 2013. p. 19-30.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

FRANK, Joseph. *The idea of spatial form*. New Brunswick; London: Rutgers University Press, 1991.

FRANK, Joseph. A forma espacial na literatura moderna. *Intertexto*, Uberaba: UFTM, v. 1, n. 2, jul.-dez., 2008. Disponível em: <<http://seer.uftm.edu.br/revistaelectronica/index.php/intertexto/article/view/85/0>>. Acesso em: 18 jun. 2015.

FRIEDRICH, Hugo. Perspectiva da lírica contemporânea: dissonância e anormalidade. In: FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Tradução de Marise M. Curioni. 2. ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1991. p. 15-34.

FURTADO, José Afonso. Livro: uma abordagem histórica. In: FURTADO, José Afonso. *O livro*. Lisboa: Difusão Cultural, 1995. p. 29-59.

GALVÃO, Walnice Nogueira. Prefácio. In: BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *Zero*. 13. ed. São Paulo: Global, 2010. p. 8-11. Edição comemorativa.

GARCIA, José Martins. Notas de Manfredo Rangel, Repórter (a Respeito de Kramer). *Colóquio Letras*, Lisboa, n. 15, p. 94-95, set. 1973. Disponível em: <<http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/do?bibrecord&id=PT.FCG.RCL.569&org=I&orgp=15>>. Acesso em: 20 mar. 2017.

GENETTE, Gérard. La littérature et l'espace. In: GENETTE, Gérard. *Figures II*. Paris: Éditions du Seuil, 1969. p. 43-48.

GENETTE, Gérard. Espaço e linguagem. In: GENETTE, Gérard. *Figuras*. Tradução de Ivonne Floripes Mantoanelli. São Paulo: Perspectiva, 1972. p. 99-106.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Tradução de Maria Alzira Seixo. Lisboa: Arcádia, 1979.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil, 1982.

GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

GRACIANO, Igor. Escritor-personagem e leitor cúmplice em Sérgio Sant'Anna. *Revista Criação & Crítica*, São Paulo, n. 9, p. 81-94, nov. 2012. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/46864>>. Acesso em: 27 mar. 2017.

HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil: sua história*. 2. ed. Tradução de Maria da Pena Villalobos, Lólio Lourenço de Oliveira e Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: EDUSP, 2005.

HARVEY, David. O pós-modernismo na cidade: arquitetura e projeto urbano. In: HARVEY, David. *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. Tradução de Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 2008. p. 69-96.

HAUSER, Arnold. A era do filme. In: HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1998. p. 957-992.

HELENA, Lúcia. A propósito dos romances experimentais de Oswald de Andrade. *Colóquio Letras*, Lisboa, n. 82, p. 81-85, 1984. Disponível em: <<http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=82&p=81&o=r>>. Acesso em: 07 nov. 2016.

HELENA, Lucia. O “Manifesto antropófago”: banquetes e banqueados. In: HELENA, Lucia. *Uma literatura antropofágica*. 2. ed. Fortaleza: UFC, 1983. p. 89-102.

HELENA, Lucia. *Totens e tabus da modernidade brasileira: simbologia e alegoria na obra de Oswald de Andrade*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Niterói: Ed. UFRJ, 1985.

HENDEL, Richard. *O design do livro*. Tradução de Geraldo Gerson e Lúcio Manfredi. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

HILBERT, Telma Maria Remor. *Confissões de Ralfo: um romance de geração*. 1990. 88 f. Dissertação (Mestrado em Letras: Literatura Brasileira) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1990. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/75711>>. Acesso em: 20 mar. 2017.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto. A ficção da realidade brasileira. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano: Senac Rio, 2005. p. 97-159.

HÜHNE, Leda Miranda. Construção do objeto artístico. *A estética aberta de Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Uapê, 2002.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Tradução de Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1989.

ISER, Wolfgang. O jogo do texto. In: COSTA LIMA, Luiz (Org.). *A literatura e o leitor*. Tradução de Luiz Costa Lima. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011. p. 105-118.

ISER, Wolfgang. Problemas da teoria da literatura atual: o imaginário e os conceitos-chave da época. COSTA LIMA, Luiz (Org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. p. 927-951.

JACKSON, Kenneth. *A prosa vanguardista na literatura brasileira: Oswald de Andrade*. Tradução de Heloisa Nascimento Alcantara de Barros e Maria Lucia Prisco Ramos. São Paulo: Perspectiva, 1978.

JACKSON, Kenneth David. A metamorfose dos textos em *Serafim Ponte Grande*. *Travessia*, Florianópolis, v. 5, n.8-9, p. 9-19, 1984. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/view/17581/16152>>. Acesso em: 30 ago. 2016.

JACKSON, Kenneth David. D. 50 anos de Serafim: a recepção crítica do romance. *Remate de Males*, Campinas, n. 6, p. 27-35, jun. 1986. Disponível em:

<<http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/remate/article/view/2940/2423>>. Acesso em: 30 ago. 2016.

JACKSON, Kenneth David. Uma enorme risada: o espírito cômico na literatura modernista. *Literatura e Sociedade*, São Paulo, n. 7, p.78-101, 2004. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/lis/article/view/25414/27158>>. Acesso em: 10 nov. 2016.

JEDRZEJEWSKI, Franck. *L'ombre des mots: le sens dans les écritures expérimentales*. Paris: H. Champion, 2013.

JIMENEZ, Marc. Fragment d'avenir. Entrevista com Dominique Berthet. *Recherches en Esthétique*, Paris, n. 14, p. 7-11, oct. 2008.

JOUFFROY, Alain. *Le monde est un tableau: textes sur l'art moderne et d'avant-garde*. Nîmes: J. Chambon, 1998.

KEHL, Maria Rita. Um só povo, uma só cabeça, uma só nação. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano: Senac Rio, 2005a. p. 405-424.

KEHL, Maria Rita. As novelas, novelinhas e novelões: mil e uma noites para as multidões. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano: Senac Rio, 2005b. p. 425-443.

KLEE, Paul. *Confissão criadora*. Tradução de Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

KÜMMEL, Breno Couto. *Os órfãos da ditadura: causas e consequências do uso constante do regime militar como tema literário*. 2012; 208 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 2012. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/ECAP-8VGKM8> >. Acesso em: 20 mar. 2017.

LACHAUD, Jean-Marc. Sur quelques collages surréalistes. *Recherches en Esthétique*, Paris, n. 14, p. 85-92, oct. 2008.

LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o Modernismo*. São Paulo: Livraria Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

LAFETÁ, João Luiz. A respeito de Ralfo, farsante. In: LAFETÁ, João Luiz. *A dimensão da noite: e outros ensaios*. Organização de Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Livraria Duas Cidades: Ed. 34, 2004. p. 444-448.

LARA, Cecília de. Apresentação. In: MACHADO, António de Alcântara. *Novelas paulistanas*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1988. p. 13-14.

LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Tradução de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.

LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.

LIVRE. In: DIDEROT, Denis; ALEMBERT, Jean le Rond d' (Org.). *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers (1751-1772)*. p. 601-611, vol. IX (1765). Disponível em: <<http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedie/article/v9-1772-0/>>. Acesso em 16 maio 2018.

MACHADO, António de Alcântara. *Pathé-Baby*. São Paulo: Imprensa Oficial: Arquivo do Estado, 1982. Edição fac-similar.

MACHADO, António de Alcântara. *Brás, Bexiga e Barra Funda*. In: MACHADO, António de Alcântara. *Novelas paulistanas*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1988. p. 73-126.

MALÍCIA. In: HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Minidicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. p. 481.

MALLARMÉ, Stéphane. Autobiografie. In: MALLARMÉ, Stéphane. *Œuvres complètes*. Texto estabelecido por Henri Mondor e G. Jean Aubry. Paris: Gallimard, 1945a. p. 661-665.

MALLARMÉ, Stéphane. Quant au livre. In: MALLARMÉ, Stéphane. *Œuvres complètes*. Texto estabelecido por Henri Mondor e G. Jean Aubry. Paris: Gallimard, 1945b. p. 369-387.

MALLARMÉ, Stéphane. Um lance de dados jamais abolirá o acaso. Tradução de Haroldo de Campos. In: CAMPOS, Augusto; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. *Produção textual, análise de gêneros e compreensão*. São Paulo: Parábola, 2008.

MARTELO, Geovana da Silva. *As interseções entre literatura e cinema em Confissões de Ralfo*. 2011. 124 f. Dissertação (Mestrado em Letras: Estudos Literários) – Centro de Ciências Humanas e Naturais, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2011. Disponível em: <<http://repositorio.ufes.br/handle/10/6451>>. Acesso em: 20 mar. 2017.

MARTINS FILHO, Plínio (Org.). *A arte invisível: ou a arte do livro*. 2. Ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

MELOT, Michel. *Livro*. Tradução de Marisa Midori Deaecto, Valéria Guimarães. Cotia: Ateliê Editorial, 2012.

MENDES, Lauro Belchior. *O discurso antropofágico de Serafim Ponte Grande*. 1977. 124 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1977.

MIRANDA, Iraildes Dantas de. A carnavalização em *Confissões de Ralfo* (uma autobiografia imaginária). *Tuiuti: Ciência e Cultura*, Curitiba, n. 24, p. 119-136, nov. 2001. Disponível em: <http://www.utp.br/tuiuticienciaecultura/ciclo_2/FCSA/FCSA%2024/PDF/art%2005%20-%20a%20carnavaliza%C3%A7%C3%A3o%20em%20confiss%C3%B5es.pdf>. Acesso em: 03 abr. 2017.

MONEGAL, Emir Rodríguez. Carnaval/Antropofagia/Paródia. *Iberoamericana*, Pittsburgh, v. 45, n. 108-109, p. 4-1-412, jul./dic. 1979. Disponível em: <<http://revista->

iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/3388/3567>. Acesso em: 13 set. 2016.

MOTTA FILHO, Cândido. A Ponte Grande. In: MOTTA FILHO, Cândido. *Dias idos e vividos*. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1977. p. 230-234.

MOVIETONE. In: JACKSON, Kevin. *The language of cinema*. Manchester: Carcanet Press, 1998. p. 164.

NASCIMENTO, Marinêz Andrade do. *Paródia e transgressão: uma discussão do sujeito nas Confissões de Ralfo*. 2003. 88 f. Dissertação (Mestrado em Letras: Estudos Literários) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2003. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.uel.br/document/?code=vtls000097362>>. Acesso em: 20 mar. 2017.

NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

NOGUEIRA, Mario Carlos Cortez. *O discurso da memória e fingimento em Confissões de Ralfo, de Sérgio Sant'anna*. 2015. 77 f. Dissertação (Mestrado em Letras: Literatura e Crítica Literária) – Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Goiânia, 2015. Disponível em: <<http://tede2.pucgoias.edu.br:8080/handle/tede/3225>>. Acesso em: 20 mar. 2017.

NOUDELMMANN, François. *Avant-gardes et modernité*. Paris: Hachette, 2000.

NUNES, Benedito. Confissões de Ralfo. *Colóquio Letras*, Lisboa, n. 29, p. 101, jan. 1976. Disponível em: <<http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=29&p=101&o=r>>. Acesso em: 30 mar. 2016.

NUNES, Benedito. Antropofagia ao alcance de todos. In: ANDRADE, Oswald. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. v. 6. p. xi-líiii.

NUNES, Benedito. *Oswald Canibal*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

NUNES, Benedito. Antropofagismo e Surrealismo. *Remate de Males*, Campinas, n. 6, p. 15-25, jun. 1986. Disponível em: <<http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/remate/article/view/2939/2422>>. Acesso em: 30 ago. 2016.

ONG, Walter. Impressão, espaço e fechamento. In: ONG, Walter. *Oralidade e cultura escrita: a tecnologização da palavra*. Tradução de Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papyrus, 1998. p. 135-156.

O HOMEM do Pau-Brasil. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Rio de Janeiro: Filmes do Serrro, Lynxfilme e Embrafilme, 1981.

OTTE, Georg. Mostrar e dizer: o fragmento em Passagens, de Walter Benjamin. In: SOUZA, Eneida Maria de; MARQUES, Reinaldo (Org.) *Modernidades alternativas na América Latina*. Belo Horizonte: UFMG, 2009. p. 212-221.

PARKER, Jonh. O concerto de João Gilberto Noll. *Colóquio Letras*, Lisboa, n. 77, p. 107-108, jan. 1984. Disponível em: <<http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/do?bibrecord&id=PT.FCG.RCL.3579&org=I&orgp=77>>. Acesso em: 20 mar. 2017.

PARKER, Jonh. Amazona. *Colóquio Letras*, Lisboa, n. 99, p. 135-136, set. 1987. Disponível em: <<http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/do?bibrecord&id=PT.FCG.RCL.5043&org=I&orgp=99>>. Acesso em: 20 mar. 2017.

PARODIE. In: DUPRIEZ, Bernard. *Gradus: les procédés littéraires (dictionnaire)*. Paris: Union Générale d'Édition, 1984. p. 331-332.

PAULI, Alice Atsuko Matsuda. A desconstrução do romance em *Confissões de Ralfo* (uma biografia imaginária), de Sérgio Sant'Anna. *Estação Literária*, Londrina, v. 1, p. 4-12, mar. 2008. Disponível em: <<http://www.uel.br/pos/letras/EL/vagao/EL1Art1.pdf>>. Acesso em: 03 abr. 2017.

PERDIGÃO, Noemi H. B. de. *Confissões de Ralfo: o avesso das memórias*. *Revista de Letras*, Curitiba, n. 1, s.p., 1996. Disponível em: <<https://periodicos.utfpr.edu.br/rl/article/viewFile/2199/1365>>. Acesso em: 03 abr. 2017.

PEREIRA, Marcelo de Souza. Sérgio Sant'Anna e a metaficção experimental. In: PEREIRA, Marcelo de Souza. *Fingidores em cena: a metaficção em Sérgio Sant'Anna e Rubens Figueiredo*. 2013. 232 f. Tese (Doutorado em Letras: Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013. p. 16-131. Disponível em: <http://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UERJ_4883da6494d6c2ee48b7962fff252c68>. Acesso em: 20 mar. 2017.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Literatura comparada, intertexto e antropofagia. In: PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Flores da escrivantina: ensaios*. São Paulo, 1990. p. 91-99.

PICABIA, Francis. Manifeste Cannibale Dada. *Dada*, Paris, n. 7, p. 2, mars 1920. Disponível em: <<http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/dada/7/pages/02.htm>>. Acesso em: 13 set. 2016.

PICASSO, Pablo. *Violino e fruteira*. In: ABRIL COLEÇÕES. *Picasso*. Tradução de José Ry Gandra. São Paulo: Abril Coleções, 2011. p. 24.

PIGNATARI, Décio. Vanguarda como antiliteratura. In: PIGNATARI, Décio. *Contracomunicação*. São Paulo: Perspectiva, 1971a. p. 113-117.

PIGNATARI, Décio. Marco Zero de Andrade. In: PIGNATARI, Décio. *Contracomunicação*. São Paulo: Perspectiva, 1971b. p. 141-155.

POKULAT, Luciane Figueiredo. Mito da viagem em *Confissões de Ralfo: uma autobiografia imaginária*. *Literatura em debate*, Frederico Westphalen, v. 2, n. 3, s.p., dez. 2008. Disponível em: <<http://revistas.fw.uri.br/index.php/literaturaemdebate/article/view/447>>. Acesso em: 27 mar. 2017.

PORTO, Ana Paula Teixeira. *Das estórias à história: olhar crítico-social em narrativas de Sérgio Sant'Anna*. 2011. 205 f. Tese (Doutorado em Letras: Literaturas Brasileira, Portuguesa e Afro-brasileira) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/29437>>. Acesso em: 20 mar. 2017.

POULET, Georges. *O espaço proustiano*. Tradução de Ana Luiza B. M. Costa. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

PUNTONI, Pedro; TITAN JÚNIOR, Samuel (Org.). *Revistas do Modernismo: 1922-1929*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2014. Edição fac-similar.

RAMA, Angel. *A cidade das letras*. Tradução de Emir Sader. São Paulo: Brasiliense, 1985.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. Tradução de Mônica Cosata Netto. 2. ed. São Paulo: Exo: Ed. 34, 2009.

RAMOS, Nuno. No palácio de Moebius. *Revista Piauí*, São Paulo, n. 86, p. 71-78, nov. 2013.

RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Tradução de Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RESENDE, Beatriz. O livro pré-modernista. In: SUSSEKIND, Flora, DIAS, Tânia. *A historiografia literária e as técnicas de escrita: do manuscrito ao hipertexto*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa; Vieira e Lent, 2004. p. 497-503.

RIBARD, Dinah. Littérature expérimentale. In: ARON, Paul; SAINT-JACQUES, Denis; VIALA, Alain (Org.). *Le dictionnaire du littéraire*. Paris : Presses Universitaires de France, 2002. p. 208-209.

RIHA, Karl. Structures temporelles: le principe de simultanéité. In: WEISGERBER, Jean (Org.) *Les avant-gardes et la tour de Babel*. Lausanne: L'âge d'homme, 2000. p. 25-36.

RIOUT, Denys. *Qu'est-ce que l'art moderne?* Paris: Gallimard, 2000.

RODRIGUES, Viviane. *Configurações do cômico em Serafim Ponte Grande de Oswald de Andrade*. 2013. 114 f. Dissertação (Mestrado em Letras – Estudos Literários) – Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Estadual de Montes Claros, Montes Claros, 2013. Disponível em: <http://www.cch.unimontes.br/ppgl/admin/arquivos_upload/banco_dissertacoes/77.pdf>. Acesso em: 28 mar. 2016.

RONGIER, Sébastien. La modernité, esthétique et pensée du fragmentaire. *Recherches en Esthétique*, Paris, n. 14, p. 29-35, oct. 2008.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: ROSENFELD, Anatol. *Texto/contexto*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996. p. 75-97.

SANGUINETI, Edoardo. Sobre a Vanguarda. In: SANGUINETI, Edoardo. *Ideologia e Linguagem*. Tradução de António Rosa e Carmen Gonzales. Porto: Portucalense, 1972. p. 57-61.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. Super-Ralfo. *Veja*, São Paulo, n. 366, p. 112, 10 set. 1975. Disponível em: <<https://acervo.veja.abril.com.br/#/edition/34186?page=112§ion=1>>. Acesso em: 24 mar. 2017.

SANT'ANNA. Afonso Romano de. *Paródia, Paráfrase & Cia*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1988.

SANT'ANNA, Sérgio. *Notas de Manfredo Rangel, repórter (a respeito de Kramer)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973.

SANT'ANNA, Sérgio. *Confissões de Ralfo: uma autobiografia imaginária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

SANT'ANNA, Sérgio. *Confissões de Ralfo: uma autobiografia imaginária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975. Resenha de: BRASIL, Assis. *Revista Ficção*, Rio de Janeiro, v. 2, n.1, p. 73-74, jan. 1976.

SANT'ANNA, Sérgio. *Junk-box: uma tragicomédia nos tristes trópicos*. Rio de Janeiro: Anima, 1984.

SANT'ANNA, Sérgio. *A tragédia brasileira: romance-teatro*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

SANT'ANNA, Sérgio. *Confissões de Ralfo: uma autobiografia imaginária*. 2. ed. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995.

SANT'ANNA, Sérgio. *Um crime delicado*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SANT'ANNA, Sérgio. *Um romance de geração: teatro-ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SANT'ANNA, Sérgio. *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

SANTIAGO, Silviano. Calidoscópio de questões. In: TOLIPAN, Sérgio *et al.*. *Sete ensaios sobre o modernismo*. Rio de Janeiro: Funarte; Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1985. p. 25-28.

SANTIAGO, Silviano. O caminho circular da ficção (ou: não será outra a verdade?). In: SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 176-187.

SANTOS, Luis Alberto Brandão. *Um olho de vidro: a narrativa de Sérgio Sant'Anna*. Belo Horizonte: UFMG/FALE, 2000.

SANTOS, Luis Alberto Brandão; OLIVEIRA, Silvana Pessôa de. *Sujeito, tempo e espaço ficcionais: introdução à teoria da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SCHEFER, Olivier. Notes sur le fragment romantique. *Recherches en Esthétique*, Paris, n. 14, p. 21-28, oct. 2008.

SCHERER, Jacques. *Le “Livre” de Mallarmé*. Éd. revue et augmentée. Paris: Gallimard, 1978.

SCHNAIDERMAN, Boris. Prefácio. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira Toledo (Org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Tradução de Ana Maria Ribeiro *et al.* 3. ed. Porto Alegre: Globo, 1976. p. IX-XXII.

SCHWARTZ, Jorge. *Vanguarda e cosmopolitismo na década de 20*: Oliverio Girondo e Oswald de Andrade. São Paulo: Perspectiva, 1983.

SCHWARTZ, Jorge. Tarsila e Oswald na sábia preguiça solar. In: SCHWARTZ, Jorge. *Fervor das vanguardas: arte e literatura na América Latina*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013a. p. 15-33.

SCHWARTZ, Jorge. Surrealismo no Brasil? Décadas de 1920 e 1930. In: SCHWARTZ, Jorge. *Fervor das vanguardas: arte e literatura na América Latina*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013b. p. 47-64.

SERAFIM. In: GUÉRIOS, Rosário Farâni Mansur. *Dicionário etimológico de nomes e sobrenomes*. 2. ed. São Paulo: Ave Maria, 1973. p. 197.

SILVA, Yara Augusto. *Plasticidades poéticas, escrituras picturais: jogos do texto e da imagem na arte de poetas e pintores das vanguardas latino-americanas*. 2016. 314f f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 2016. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/LETR-AC3R2D>>. Acesso em: 05 jun. 2017.

SOJA, Edward W. A problemática espacial urbana. In: SOJA, Edward W. *Geografias pós-modernas: a reafirmação do espaço na teoria social*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993. p. 117-127.

SOUZA, Gilda de Mello e. *O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma*. São Paulo: Duas cidades, 1979.

STADEN, Hans. *Dois viagens ao Brasil: primeiros registros sobre o Brasil*. Porto Alegre: L&PM, 2008.

SÜSSEKIND. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

SÜSSEKIND, Flora. Mais virão, verás. *Leia*, São Paulo, n. 95, ano VII, p. 18, set. 1986.

SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987a.

SÜSSEKIND, Flora. O baile. *Leia*, São Paulo, n. 105, ano IX, p. 18, jul. 1987b.

SÜSSEKIND, Flora. Ficção 80: dobradiças e vitrines. In: SÜSSEKIND, Flora. *Papeis colados*. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2002a. p. 257-271.

SÜSSEKIND, Flora. Papeis colados. In: SÜSSEKIND, Flora. *Papeis colados*. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2002b. p. 289-302.

SÜSSEKIND, Flora. Não-livros. In: SUSSEKIND, Flora, DIAS, Tânia. *A historiografia literária e as técnicas de escrita: do manuscrito ao hipertexto*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa: Vieira e Lent, 2004. p. 442-488.

TAMINIAUX, Pierre. Le objet-livre: une tradition médiévale? In: TAMINIAUX, Pierre. *Littératures modernistes et arts d'avant-garde*. Paris: Honoré Champion, 2013. p. 241-253.

TAYLOR, Brandon. *Collage: l'invention des avant-gardes*. Paris: Hazan, 2005.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas metalinguísticos, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972*. 20. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

TÉLESCOPAGE. In: MORIER, Henri. *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*. 2. ed. Paris: Presses Universitaires de France, 1975. p. 1076-1082.

TOLIPAN, Sérgio. Sociedade e modernização: o Brasil dos anos 20. In: TOLIPAN, Sérgio *et al.*. *Sete ensaios sobre o modernismo*. Rio de Janeiro: Funarte; Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1985. p. 9-12.

TOMICHE, Anne. Poétiques de l'altération dans/de la langue. In: TOMICHE, Anne (Org.). *Altérations, créations dans la langue: les langages dépravés*. Clermont-Ferrand, França: Presses Universitaires Blaise Pascal, Centre de recherches sur les littératures modernes et contemporaines, 2001. p. 5-23.

TSCHICHOLD, Jan. *A forma do livro: ensaios sobre tipografia e estética do livro*. Tradução de José Laurênio de Melo. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

TZARA, Tristan. dada manifeste sur l'amour faible et l'amour amer. In: TZARA, Tristan. *Sept manifestes DADÁ/lampisteries*. Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1963. p. 53-75.

VALÉRIO, Gleiser Mateus Ferreira. Para uma estética da representação: primeiras percepções dos elementos teatrais nos romances de Sérgio Sant'Anna. In: VALÉRIO, Gleiser Mateus Ferreira. *Do romance ao teatro: a teatralidade como recurso para a representação na obra de Sérgio Sant'Anna*. 2008. 124 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Práticas Sociais: Representação na Literatura Contemporânea) – Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília, 2008. p. 19-44. Disponível em: <<http://repositorio.unb.br/handle/10482/1204>>. Acesso em: 20 mar. 2017.

VIEIRA, Luis Gonzaga. Sérgio Sant'Anna: visão crítica. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, v. 4, n. 161, p. 11, set. 1969. Disponível em: <<http://150.164.100.248/WebSupLit/exbGer/exbSup.asp?Cod=04016109196911>>. Acesso em: 03 abr. 2017.

VILLAÇA, Nizia. *Paradoxos do pós-moderno: sujeito e ficção*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.

VILNET, Geneviève. *Champs et hors champ: la photographie et le cinéma dans les manifestes et les romans d'Oswald de Andrade*. Paris: INDIGO: Côté-femmes, 2006.

VILNET, Geneviève. *L'imaginaire du cinéma et la signification de l'espace dans le roman de Oswald de Andrade*. 1996. 79f. Monografia (Diplôme de Études Approfondies: Études Ibériques et Latino-Américaines) – Université Sorbonne Nouvelle – Paris III, Paris, 1996.

WHITE, Erdmute Wenzel. *Les années vingt au Brésil: le modernisme et l'avant-garde internationale*. Paris: Éditions hispaniques, 1977.

XAVIER, Valêncio. *O mez da gripe e outros livros*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

ZILIO, Carlos. A questão política no modernismo. In: FABRIS, Annateresa (Org.). *Modernidade e modernismo no Brasil*. Campinas: Mercado de Letras, 1994. p. 111-118.

APÊNDICE A - *Intervalos*

Ao longo da tese, há dezoito *intervalos*. A maioria dos *intervalos* compõe-se de fragmentos retirados de obras teóricas ou literárias, conforme explicita a lista abaixo.

1. A banda de Moebius
2. Fragmento de “Introdução: rizoma”, de Gilles Deleuze e Félix Guattari (2011)
3. Fragmento do primeiro prefácio de *Serafim Ponte Grande* – “Objeto e fim da presente obra” –, de Oswald de Andrade (1992)
4. Fragmento de “Primeira prova: a escolha, a dúvida”, de Roland Barthes (2005)
5. Fragmentos de *Serafim Ponte Grande*, de Oswald de Andrade (1992), e de *Confissões de Ralfo*, de Sérgio Sant’Anna (1975)
6. Fragmento de *Confissões de Ralfo*, de Sérgio Sant’Anna (1975)
7. Categorias presentes no verbete “livre” da *Encyclopédie* organizada por Denis Diderot e Jean le Rond d’Alembert (1765)
8. Folha em branco
9. Fragmento de “A obra e a comunicação”, de Maurice Blanchot (2011)
10. Manuscrito de Stéphane Mallarmé publicado em *Le “Livre” de Mallarmé*, de Jacques Scherer (1978)
11. Fragmentos de *Confissão criadora*, de Paul Klee (2014), de *Serafim Ponte Grande*, de Oswald de Andrade (1992), e de *Confissões de Ralfo*, de Sérgio Sant’Anna (1975)
12. Rasura no poema “A uma passante”, de Charles Baudelaire (1976)
13. Signos da (pós)modernidade citados em *Serafim Ponte Grande*, de Oswald de Andrade (1992), e em *Confissões de Ralfo*, de Sérgio Sant’Anna (1975)
14. Fragmento de *As cidades invisíveis*, de Italo Calvino (2003)
15. Teclas de uma máquina de escrever
16. Fragmento de “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, de Walter Benjamin (2012)
17. Fragmento do “Manifesto antropófago”, de Oswald de Andrade (2012a)
18. Pastiche do “Epílogo” de *Confissões de Ralfo*, de Sérgio Sant’Anna (1975)