VIVIANE RODRIGUES

Configurações do cômico em *Serafim Ponte Grande* de Oswald de Andrade

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
MONTES CLAROS
Maio / 2013

VIVIANE RODRIGUES

Configurações do cômico em *Serafim Ponte Grande* de Oswald de Andrade

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Universidade Estadual de Montes Claros, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras – Estudos Literários.

Área de Concentração: Literatura Brasileira.

Linha de Pesquisa: Tradição e Modernidade.

Orientadora: Prof.ª Dra. Aurora Cardoso de Quadros.

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
MONTES CLAROS
Maio / 2013

R696c Rodrigues, Viviane.
Configurações do cômico em *Serafim Ponte Grande* de Oswald de Andrade [manuscrito] / Viviane Rodrigues. – 2013.
114 f.

Bibliografia: f. 112-114
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Montes Claros -

Unimontes, Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários/PPGL,

2013.

Orientadora: Profa. Dra. Aurora Cardoso de Quadros.

1. Literatura cômica. 2. Andrade, Oswald de, 1890-1954 – *Serafim Ponte Grande* – Estudo. 3. Sátira. 4. Paródia. I. Quadros, Aurora Cardoso de. II. Universidade Estadual de Montes Claros. III. Título.

Catalogação: Biblioteca Central Professor Antônio Jorge

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS

CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS/ESTUDOS LITERÁRIOS

Unimontes

PPGL

Programa de Pós-graduação em Letras

Estudos Literários

Dissertação de Mestrado, intitulada **CONFIGURAÇÕES DO CÔMICO EM *SERAFIM PONTE GRANDE* DE OSWALD DE ANDRADE,** de autoria da mestranda em Letras – Estudos Literários **VIVIANE RODRIGUES**, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Profª. Drª. Aurora Cardoso de Quadros – (Unimontes)

Prof. Dr. Luciano Cortez e Silva – (PUC-MG)

Prof. Dr. Rodrigo Guimarães Silva – (Unimontes)

Prof. Dr. Elcio Lucas de Oliveira

Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários

Prof. Dr. Elcio Lucas de Oliveira
COORDENADOR DO MESTRADO EM
LETRAS / ESTUDOS LITERÁRIOS
UNIMONTES
Masp: 1124820-0

Montes Claros, 28 de maio de 2013.

Ao único que é digno de receber a honra e a glória, a força e o poder. Ao rei eterno, imortal, invisível, mais real.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus por ser tudo em minha vida.

À minha orientadora, Professora Dra. Aurora Cardoso de Quadros, pela sugestão do estudo de *Serafim Ponte Grande* e pela liberdade que me concedeu durante todo o processo deste trabalho.

Ao Professor Dr. Rodrigo Guimarães Silva agradeço as preciosas contribuições.

Ao Professor Dr. Luciano Cortez e Silva pela presença na banca examinadora.

Ao professor Dr. Fábio Figueiredo Camargo pela valiosa colaboração na banca de qualificação e pelo incentivo de sempre.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Unimontes.

Aos meus familiares, especialmente a meu filho Rafael e ao meu marido Joaz Rodrigues.

Aos amigos que de alguma forma contribuíram para a realização desta dissertação de mestrado.

“O riso é uma atitude social.”
Georges Minois

RESUMO

Esta dissertação realizou um estudo do romance *Serafim Ponte Grande*, do autor modernista Oswald de Andrade. O trabalho de pesquisa encaminhou-se para a análise do cômico, pois o romance constitui, segundo esta concepção, elementos cômicos tão expressivos que permite afirmar que é tecido pelo viés da comicidade. Nessa perspectiva, procurou-se elaborar através, dos mecanismos interpretativos de que se dispõem (instrumentos linguísticos da comicidade, paródia, sátira, carnavalização), uma via de compreensão do romance. Para isso, foram consultados trabalhos sobre o riso e a comicidade que gerou uma reflexão sobre esses conceitos e o *corpus* da pesquisa. Em Vladimir Propp encontrou-se sustentação teórica para discutir os instrumentos linguísticos da comicidade. Os estudos de Maria Augusta Fonseca foram essenciais para a reflexão sobre a sátira, o romance *Serafim Ponte Grande* e o autor. Já a teoria de Mikhail Bakhtin contribuiu para a compreensão de elementos carnavalescos e o efeito cômico causado.

PALAVRAS-CHAVE: *Serafim Ponte Grande.* Comicidade. Sátira. Paródia. Carnavalização.

ABSTRACT

This dissertation conducted a study of the novel *Serafim Ponte Grande*, by Oswald de Andrade. The research referred us to analyze the comic, since the novel is, according to our conception, comic elements so expressive that allows us to say that the text is woven through the bias of humor. In this perspective, by the interpretive mechanisms (parody, satire, carnivalization, etc.), we develop a way of understanding the novel. For this, we have consulted works on laughter and comedy and developed a reflection on these concepts and our *corpus*. In Vladimir Propp find theoretical support to discuss the linguistic instruments of comedy. Maria Augusta Fonseca's studies were essential to reflect on the satire, the novel *Serafim Ponte Grande* and his author. Mikhail Bakhtin's theory has helped as well in understanding the carnivalesque elements in the novel and comic effect.

KEYWORDS: *Serafim Ponte Grande*. Comic. Satire. Parody. Carnivalization.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO----------9

CAPÍTULO 1 – A COMICIDADE EM *SERAFIM PONTE GRANDE*----------13
1.1 – A Comicidade no Enredo de *Serafim Ponte Grande*----------14
1.2 – Instrumentos da Comicidade no Romance ----------34
1.2.1 – O Curinga ----------50

CAPÍTULO 2 – AS CONFIGURAÇÕES DA SÁTIRA----------60
2.1- Sátira, Paródia e a Criação do Efeito Cômico no Romance----------61
2.1.1 – A Sátira do Protagonista----------72
2.2 - Breve Trajetória do Riso Satírico----------77

CAPÍTULO 3 – CONFIGURAÇÕES DA CARNAVALIZAÇÃO ----------84
3.1 – O Riso Carnavalesco e as Manifestações do Cômico----------85
3.2 – O Efeito Cômico do Grotesco ----------96

CONCLUSÃO----------107

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS----------112

INTRODUÇÃO

A leitura a ser focalizada neste trabalho remete aos aspectos do riso, que são enumerados de maneira muito apropriada pelo teórico Vladimir Propp, segundo ele, o riso pode ser alegre, triste, bom, indignado, inteligente, tolo, soberbo, cordial, indulgente, insinuante, depreciativo, tímido, amigável, hostil, irônico, sincero, sarcástico, ingênuo, terno, grosseiro, significativo, gratuito, triunfante, justificativo, despudorado ou embaraçado. Ampliando esta lista o autor também afirma que o riso pode ser divertido, melancólico, nervoso, histérico, gozador, fisiológico, animalesco e até mesmo tétrico (PROPP, 1992).

Nessa enumeração, o termo "riso carnavalesco" não aparece, mas sim uma de suas fundamentais características: alegre. Em seu texto, o autor ainda acrescenta que a essa importante lista, falta citar o riso de zombaria, que faz parte do vasto campo da sátira.

Embasado na teoria sobre o cômico e o riso este estudo apresenta uma reflexão que relaciona especialmente esses dois últimos aspectos como formas de comicidade ao romance *Serafim Ponte Grande* (1997). O trabalho também apresenta outras facetas que o cômico assume no texto literário, pois a finalidade desta dissertação consiste em investigar, no romance de Oswald de Andrade, os sentidos e efeitos que a comicidade causa em seu enredo, uma vez que ela é inerente à obra do escritor paulista, pois a leitura desse texto literário proporciona ao leitor momentos de riso.

Assim, instrumentos linguísticos da comicidade, características do riso satírico e do riso carnavalizado serão discutidas a partir das ocorrências no texto literário, tornando possível perceber as diferenças entre esses aspectos e revelar como eles se manifestam na construção das principais personagens, ao pontuar papéis sociais, revelar transgressões e posicionamentos ideológicos que criticam a sociedade paulista brasileira da década de vinte, além de refletir sobre a importância desses aspectos na composição da obra.

Dessa forma, discute-se a derrisão, potencialmente deflagrada a partir da paródia literária e das evidências apresentadas no enredo, em estruturas cômicas que constituem a trama.

Esta pesquisa se pauta em investigar nos enunciados risíveis, aquilo que os torna fonte de riso, pois a comicidade abrange um vasto campo, semelhante ao que diz Alberti: "São muitas as categorias ligadas ao nosso objeto de estudo: humor, ironia, comédia, piada, dito espirituoso, brincadeira, sátira, grotesco, gozação, ridículo, *nonsense*, farsa, humor negro, palhaçada, jogo de palavras ou simplesmente jogo." (ALBERTI, 1999, p. 25).

Considera-se assim que o riso é um hábito da vida social, que se manifesta nas formas mais diversificadas possíveis: potencializa defeitos, enfatiza os excessos, atinge inocentes, poupa culpados, inverte situações, ou seja, carnavaliza:

> Alternadamente agressivo, sarcástico, escarnecedor, amigável, sardônico, angélico, tomando as formas da ironia, do humor, do burlesco, do grotesco, ele é multiforme, ambivalente, ambíguo. Pode expressar tanto a alegria pura quanto o triunfo maldoso, o orgulho ou a simpatia. (MINOIS, 2003, p. 15-16).

Por isso, não pode ser considerado justo. O que se faz necessário é recorrer ao mito de sua origem. "O riso foi enviado à terra pelo diabo, apareceu aos homens com a máscara da *alegria* e eles o acolheram com agrado. No entanto, mais tarde, o riso tira a máscara alegre e começa a refletir sobre o mundo e os homens com a crueldade da sátira", afirma Mikhail Bakhtin (1987, p. 34).

O riso consegue atingir a totalidade, pois não há uma limitação entre o que pode ser, ou não, cômico. Sendo assim, a própria concepção de mundo do ser humano pode ser risível: "O riso, dom de Deus, unicamente ao homem concedido, é aproximado do poder do homem sobre a terra, da razão e do espírito que apenas ele possui." (BAKHTIN, 1987, p. 59).

Elementos da vida física, moral e intelectual do ser humano podem se transformar em material cômico. E assim como na vida real, na ficção humorística o ser humano é apresentado como objeto de zombaria: "A figura do homem, suas idéias, suas aspirações são ridicularizadas de modos diferentes. Existem, além disso, meios comuns para diferentes objetos de derrisão como, por exemplo, a paródia." (PROPP, 1992, p. 30).

Vladimir Propp, em seu livro *Comicidade e riso*, apresenta um conceito sobre o que causa o riso: "[...] o riso surge quando, de repente descobrimos que os objetos reais do mundo à nossa volta não correspondem aos conceitos e às representações que deles fazemos." (PROPP, 1992, p. 19).

Portanto, pode-se afirmar que o riso e o cômico são importantes para a apreensão do conhecimento de mundo. Na ficção literária o riso se configura de forma similar à sua função no mundo real, mas é aprimorado pela dinâmica da linguagem: O riso se aproxima da literatura não só quando se pretende explicar a relação deste com a poética, a retórica ou a estética, mas principalmente quando a reflexão sobre o riso equivale a uma reflexão sobre a linguagem. (ALBERTI, 1999).

Este trabalho procura identificar os traços cômicos da obra, na linguagem textual, no discurso e na apresentação dos personagens. O caráter "inovador" que se atribui ao texto

permite análises interpretativas que se diferem em alguns pontos. Nesse contexto, a leitura do romance direcionou a temática desta pesquisa para uma discussão sobre as manifestações do riso em *Serafim Ponte Grande*, analisando os aspectos cômicos envolvidos na compreensão da obra. "O humor, a sátira, a blague, a comédia, a ironia, o escárnio, o grotesco, o absurdo têm sido as soluções encontradas pelos poetas para se situarem no mundo moderno," assevera Maia (2006, p. 17). Nesse caso, a comicidade está associada ao sustentáculo interpretativo do romance e este posicionamento justifica esta investigação.

O capítulo que inicia esta dissertação, intitulado "A Comicidade em *Serafim Ponte Grande*", parte de uma síntese crítico-reflexiva sobre o enredo, pois a análise da estrutura romanesca servirá para a compreensão da comicidade e da forma estética que Oswald de Andrade expressa no livro. Ao concluir o tópico julgou-se necessário apresentar em linhas gerais a recepção crítica inicial do romance, que é um resultado implícito da incompreensão do enredo.

O percurso teórico sobre o cômico inicia-se com a problematização do conceito de comicidade e faz-se uma análise sobre os instrumentos linguísticos da comicidade no romance: linguagem coloquial, erros ortográficos, jogos de palavras, neologismos, estrangeirismos, linguagem vulgar, trocadilhos, palavras soltas e repetidas, gírias, lugares comuns e ditados populares. O objetivo dessa análise é identificar nos fragmentos selecionados do romance o que os torna risíveis e com esse mesmo propósito seguem-se importantes comentários sobre os nomes cômicos dos personagens. Essas discussões alicerçam a investigação sobre o processo criador da sátira, as transgressões das personagens, bem como a compreensão dos elementos que caracterizam o riso carnavalesco.

Ainda no primeiro capítulo se discute o papel do narrador curinga como elemento cômico do romance, embasando-se nas postulações de Maria Augusta Fonseca no livro *Palhaço da Burguesia* (1979).

O segundo capítulo, "Configurações da sátira", discute as manifestações da sátira no romance, alicerçada pela paródia, uma vez que esse recurso é fundamental para se atingir o tom cômico. Realizada essa etapa, apresenta-se uma breve revisão do percurso histórico da sátira com o intuito de problematizar as metamorfoses do riso satírico e refletir sobre o aspecto da zombaria.

O terceiro capítulo, denominado "Configurações da carnavalização", analisa as origens e características do riso carnavalesco e suas evidências no romance. Como base teórica para a análise, parte-se da teoria de Bakhtin (1987), destacando-se aspectos como inversão e visão de mundo, relativizando-se as ocorrências na obra em estudo, assim como suas importantes

configurações de composição a partir de elementos cômicos. O riso carnavalesco é caracterizado por ser um riso transgressor, alegre, coletivo, ambivalente, incluindo o próprio autor da situação cômica. Em *Serafim*, esse riso apresenta-se como um tom carnavalesco que é percebido no romance por meio de elementos que se relacionam e está associado ao efeito cômico do texto.

Nas considerações finais conclui-se que a comicidade se deve à maneira como os elementos estão expressos na obra. Assim, o romance faz uma paródia da sociedade burguesa, que se manifesta no texto literário por meio dos instrumentos linguísticos da comicidade, pela impressão da sátira e em alguns momentos pelos elementos que caracterizam a carnavalização.

Dessa forma, o riso consiste em estratégia do protagonista para denunciar uma sociedade hipócrita a partir de transgressões sociais. No entanto, faz-se necessário esclarecer que o objetivo não é investigar por que a sociedade, nesse romance, é matéria do riso, como também não se pretende abranger todas as manifestações do risível. De forma mais específica, busca-se refletir sobre o efeito do que é cômico no romance, ao discutir as manifestações da linguagem paródica relacionada à predominância do riso satírico e às ocorrências da carnavalização no enredo. Sendo assim, a linguagem paródica do texto evidencia valores morais, ideológicos e sociais que são postos em discussão.

A partir dessas considerações, julga-se necessário investigar em *Serafim Ponte Grande* os sentidos e efeitos que o riso causa no enredo, mas, para percebê-lo, torna-se necessário apresentar a trajetória e o perfil dos personagens, assim como o contexto político e social ao qual o texto se refere.

CAPÍTULO 1

A COMICIDADE EM *SERAFIM PONTE GRANDE*

1.1 A COMICIDADE NO ENREDO DE *SERAFIM PONTE GRANDE*

"O material da literatura é a língua.
A afasia da escrita atual não
é perturbação nenhuma. É fonografia.
Já se disse tanto. A gente escreve
o que ouve – nunca o que houve."
(OSWALD DE ANDRADE)

A leitura desse romance apresenta-se como um desafio ao leitor habituado com o estilo da narrativa tradicional do século XIX. A escrita do livro surpreende devido à composição literária ser estruturada por fragmentos ou partes de uma mesma narrativa, uma vez que, no romance oswaldiano, os limites que separam e caracterizam uma obra como prosa, verso ou teatro são desconstruídos. Por isso, é possível afirmar que a obra é composta por formas estéticas que romperam com o modelo anterior ao movimento modernista, do qual o escritor foi um dos líderes.

O texto, ao diluir as fronteiras entre gêneros literários, reafirma esse estilo, encontrado também em *Memórias Sentimentais de João Miramar* e em outros trabalhos oswaldianos. Até mesmo porque a característica de inovar é própria do movimento literário de que a obra faz parte, o Modernismo, uma vez que a compreensão da produção literária do movimento modernista no Brasil torna-se complexa por se tratar de uma proposta que mudou os parâmetros tradicionais, principalmente com relação aos recursos formais e temáticos.

Com relação à produção do romance *Serafim Ponte Grande*, Oswald de Andrade apresenta em sua ficção alguns fatos baseados no cotidiano social da época, contados em tom cômico, pelo narrador-personagem ou narrador-curinga, como será aqui apresentado.

A tendência à comicidade no romance é percebida até mesmo em comentários feitos pelo escritor sobre a obra, como na viagem à Europa a bordo do navio "Avon", de onde escreve cartas para Tarsila do Amaral, publicadas por Aracy Amaral. Nelas, além de comentar a viagem e seus sentimentos, fala da sua produção literária, na época da elaboração de *Serafim Ponte Grande*:

> Escrevo-lhe, Tarsila, porque tenho essa bela mania. Não deixar os amigos sem notícias. Hoje amanheci alegre, não sei porque. Em compensação, nessa interminável dezena de dias, tive horas negras ódio contra o passadismo. Serafim Ponte Grande tem apreciado muito a travessia. Escreveu um sketch intitulado *Na mesa não se brinca*. E outro sobre *O elogio da molher (sic) que sabe viajar longe do marido* (sublinhado no original). Trata-se nem mais nem menos, de uma espanhola que vae (sic) no "Avon" e que não dança não se veste para jantar, nem

> fala com ninguém. Serafim, está claro, fêz (sic) profundas reflexões sobre êsse caso raro, aprovando-o com tôda (sic) a pureza de sua alma bem formada. (ANDRADE *apud* AMARAL, 1968, p. 01).

Para o crítico Tristão de Ataíde, Oswald de Andrade adota um estilo inovador, desarticulando a frase, introduzindo imagens imprevistas e termos surpreendentes. "Podia-se mesmo dizer que não houve, no romance modernista dessa primeira geração, que era afinal a geração dos pioneiros, nenhuma expressa manifestação de "prosa nova". A não ser por exceção que confirma a regra, em Osvald (sic) de Andrade". (ATAÍDE, 1960, p. 01).

Mesclando, no gênero romance, vários outros gêneros literários, a obra propicia um resultado que vai além da aparente desordem: a instigante construção potencializa a invenção ficcional do autor e valoriza sua produção cultural. De acordo com a estudiosa Maria Augusta Fonseca, em sua obra, *Oswald de Andrade, 1890-1954*, "*Serafim Ponte Grande* surge como reportagem e roteiro da vida da personagem-título. Poesia, discurso, crônica, testamento, panfleto, páginas arrancadas de diários, fatos históricos, anotações de viagem, compõem episódios do livro." (FONSECA, 1990, p.18).

Se o romance *Serafim Ponte Grande* destaca-se por sua estrutura inusitada, composta por diversos gêneros que atravessam sua narrativa, seu estudo, certamente, traz benefícios e fornece subsídios para compreensão da proposta "demolidora" inserida no período modernista. O discurso de Oswald de Andrade, em *Serafim,* revela sua atitude iconoclasta e rebelde, própria dos primeiros modernistas, além de sua visão crítica sobre o contexto social em que a obra se insere.

A data de conclusão da obra consta em um dos seus prefácios: "Publico-o no seu texto integral, terminado em 1928." (ANDRADE, 1997, p. 39). Mesmo sendo ironicamente renegada pelo autor, ele a considera sua vanguarda literária, pois, nessa escrita, introduz uma literatura marcante, que rompeu com o estilo formal literário do romance tradicional do século XIX, mas que demonstra grandes preocupações temáticas. Um "romance-invenção", como é caracterizado por Haroldo de Campos: "No exemplar que possuímos do *Serafim*, e que recebemos das mãos do autor, a expressão 'romance', na capa, foi riscada por Oswald e substituída pela palavra 'invenção'." (CAMPOS, 1997, p. 5).

No ensaio "Dois prefácios para Serafim Ponte Grande", escrito por Mário da Silva Brito, publicado no jornal *O Estado de São Paulo*, em março de 1977, no que se refere à postulação de Oswald de Andrade, o personagem Serafim Ponte Grande é definido por seu autor como: "O brasileiro à toa na maré alta da última etapa do capitalismo. [...] oportunista e revoltoso. Conservador e sexual. Casado na polícia. Passado de pequeno burguês e

funcionário público climático a dançarino e turista." (BRITO, 1997, p. 29). E, no prefácio escrito em 1926, Oswald de Andrade apresenta Serafim: "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." (ANDRADE, 1997, p. 33-34).

O romance *Serafim Ponte Grande* apresenta uma composição inusitada, além de uma estrutura fragmentada que mescla diversos gêneros textuais[1]: poema, teatro, bilhetes, cartas, testamento, entre outros. Haroldo de Campos (1997) considera a obra como híbrida e vê na montagem do enredo uma técnica cubista utilizada pelo autor. A seguinte estrutura, em onze títulos, denominados "unidades" por Haroldo de Campos, norteará o percurso interpretativo deste trabalho:

> I - Recitativo, II - Alpendre, III - Folhinha Conjugal, IV - Testamento de um Legalista de Fraque, V - No Elemento Sedativo, VI - Cérebro, Coração e Pavio, VII - Meridiano de Greenwich, VIII - Os Esplendores do Oriente, IX - Fim de Serafim, X - Errata, XI - Os Antropófagos. (CAMPOS, 1997, p. 11-12).

Há também uma diversidade de subtítulos, o que causa a impressão de estarem separados, de serem partes de vários livros; mas é preciso perceber a unidade entre esses fragmentos, pois narram a trajetória de um personagem preso por amarras ideológicas, das quais procura se libertar.

Por meio de uma linguagem que satiriza até mesmo os direitos autorais do romance, o narrador, que se apresenta ora em primeira pessoa, ora em terceira, constrói uma narrativa de "estrutura carnavalesca", julgada no prefácio de Haroldo de Campos:

> Esse modo de ser estético do *Serafim* faz dele uma instância daquilo que a semióloga Júlia Kristeva chamou "intertextualidade" (diálogo de textos), com base na tese de Mikhail Bakhtin do "romance polifônico" de "estrutura carnavalesca", oposto ao romance tradicional, de tipo "monólogo". Aliás, o *Serafim*, por sua natureza e temática, se presta à maravilha à exemplificação desse processo de

[1] Usamos a expressão gênero textual como uma noção propositalmente vaga para referir os textos materializados que encontramos em nossa vida diária e que apresentam características sócio-comunicativas definidas por conteúdos, propriedades funcionais, estilo e composição característica. Se os tipos textuais são apenas meia dúzia, os gêneros são inúmeros. Alguns exemplos de gêneros textuais seriam: telefonema, sermão, carta comercial, carta pessoal, romance, bilhete, reportagem jornalística, aula expositiva, reunião de condomínio, notícia jornalística, horóscopo, receita culinária, bula de remédio, lista de compras, cardápio de restaurante, instruções de uso, outdoor, inquérito policial, resenha, edital de concurso, piada, conversação espontânea, conferência, carta eletrônica, bate-papo por computador, aulas virtuais e assim por diante. (MARCUSCHI, 2002, p. 22).

> "carnavalização" da literatura, popularesco e dessacralizador, cujas fontes Bakhtin rastreia na Antiguidade greco-romana e na Idade Média." (CAMPOS, 1997, p.10).

Além dessas, outras questões podem ser verificadas como características da carnavalização literária na narrativa, pelo fato de apresentar grande movimentação de cenas, lugares, mudanças de comportamentos sociais e variações no foco narrativo; tudo isso relatado de maneira cômica. Essa carnavalização da composição e do enredo conduz o leitor a participar ativamente do processo de interpretação da obra, relacionando os fragmentos e descobrindo os pontos de intercessão entre as situações expostas de modo incomum e vanguardista.

As principais personagens da obra são: Serafim Ponte Grande, protagonista; Dona Lalá, esposa de Serafim; Benevides, pai de Lalá; Tonico e Batatinha, mencionados como ex-namorados de Lalá; José Ramos Góis Pinto Calçudo, colega de serviço, amigo e secretário de Serafim Ponte Grande; Pery Astiages (Pombinho), filho de Serafim e Lalá; Benedito Carlindoga, chefe da repartição pública onde Serafim trabalha; Celestino Manso, colega de trabalho de Serafim que termina ao lado de Dona Lalá; Dorotéia Gomes, atriz e paixão de Serafim; Birimba, colega de trabalho de Serafim, que tem um caso amoroso com Dorotéia; Dinorá, mulher que teve com Serafim um relacionamento sexual no Rio de Janeiro; Mariquinhas Navegadeira, tripulante que estava no navio Rompe-Nuve e que se envolve com Pinto Calçudo; Dona Branca Clara, senhora que se encanta por Serafim na viagem marítima; Dona Solanja, dama por quem Serafim inicia uma paixão que não é realizada, mata Dorotéia e é linchada; Pafuncheta, lésbica que confunde Serafim com um clarinetista, é amante de Caridad-Claridad; Caridad-Claridad, lésbica que tem relacionamento sexual com Serafim.

No enredo, o narrador-personagem Serafim Ponte Grande apresenta-se em tom cômico, como um homem de sensibilidade que deseja escrever um livro, apesar de não possuir conhecimento linguístico e cultural para isso. É desviado de sua formação católica e afirma que sua transformação psíquica está em evolução.

Serafim Ponte Grande é funcionário público da Repartição Federal de Saneamento, o que caracteriza seu status de classe baixa. Andava de carona com Manso, comprava à prestação e em liquidações, participava de grandes eventos sociais como companhia do convidado, mas conseguiu enriquecer-se ilicitamente por meio de um dinheiro deixado pelos rebeldes da Revolução Paulista para o seu filho Pombinho, que foi "militante na guerra".

Casou-se com Lalá por obrigação e tinha o matrimônio como um dever "pesado" que o amarrava; afirmava não querer filhos, mas teve vários, sendo, porém, Pombinho o mais explorado na narrativa.

O chefe de Serafim da repartição, Benedito Carlindoga, representava para o protagonista os deveres políticos dos quais queria se libertar, bem como da obrigação social e burocrática de funcionário público.

Como homem sentimental, Serafim apaixona-se por Dorotéia, com quem teve um caso extraconjugal. Não foi um fato isolado. Serafim havia traído Lalá diversas vezes com as empregadas da casa antes de conhecer a amante. Depois do rompimento com Dorotéia, relacionou-se com outras mulheres em suas viagens, mas o envolvimento com a dançarina levou Serafim a uma instantânea depressão devido ao "amor não correspondido", pois ela decide relacionar-se com o Birimba da repartição, seu colega de trabalho. A decepção amorosa ganha na narração de Serafim aspecto cômico, uma vez que a linguagem paródica mascara o caráter trágico da situação.

Também, por meio da linguagem paródica, Serafim escreve um falso testamento, e, depois de ficar rico, viaja para o Rio de Janeiro. Em seguida, vai com Pinto Calçudo em um transatlântico de luxo passear pela Europa e Ásia, onde vivencia o nudismo, orgias e cultua a liberdade, transgredindo valores sociais e religiosos, explicitados principalmente pelos relatos de envolvimentos sexuais. Na viagem, conhece várias mulheres e relaciona-se sexualmente com muitas delas, como Dinorá, Caridad-Claridad, Tzatzá, Chipett, Dedê, Madame Xavier (Senhora Cocaína), a aluna, Maudy Polpuda (a "cabaçuda de chez Cabassud") e Branca Clara; cansa-se e deseja retornar ao Brasil. Logo em seguida, morre de maneira triunfante e é homenageado pela família com a construção do hospício, denominado *Asilo Serafim*.

A transgressão é a marca do livro; é a ordem "seráfica", pois desde a composição da obra o autor transgride a estética da escrita de um romance, e no enredo, várias são as transgressões. Serafim é infiel com a esposa, rouba o dinheiro do filho Pombinho, mata Benedito Carlindoga e um filho, envolve-se com várias mulheres para satisfazer seus impulsos sexuais, inclusive com uma lésbica. Percebe-se seu desejo contido por homens, apesar de não enfatizar essas ocorrências, como a atração por Pinto Calçudo e um meninão desconhecido, preferindo abafar esse impulso.

O desejo de liberdade era contido em Serafim pelo casamento, pela repartição pública em que trabalhava, pela sociedade em que estava inserido e pelo regime político. Serafim Ponte Grande encontra na metáfora do canhão uma maneira de se extravasar, uma vez que depois de conseguir manipulá-lo e atingir Carlindoga e o filho, sente-se livre para transgredir

a ordem. Suas viagens podem ser entendidas como fugas, ao ir de São Paulo para o Rio de Janeiro, depois para a França, Madri, Suíça, Oriente Médio, em busca de prazeres diversos. Com o dinheiro adquirido ilicitamente, Serafim começa um roteiro de viagens e, no seu itinerário nacional e internacional, tem como companhia, em boa parte da viagem, José Ramos Góis Pinto Calçudo:

> Na véspera da Pascoela, [...] – o nosso herói por sua vez toma bordo e barco a querosene e vela no Steam Ship Rompe-Nuve, luxuoso e rápido paquete que seu fiel secretário José Ramos Góis Pinto Calçudo pasmara em ver com a fumaça de seus três apitos, nas folhas e cartazes do Rio de Janeiro. (ANDRADE, 1997, p. 87).

Serafim Ponte Grande transita por diversos espaços, trajetória que lhe proporciona oportunidade de conhecer muitas pessoas e relacionar-se com várias mulheres. Valendo-se do seu caráter itinerante, não fica em um único ambiente, e conhecer esse mundo novo, faz com que se aguce ainda mais seu senso crítico.

No percurso do romance, a primeira parte tem como título o vocábulo “Recitativo”, que está citado no tópico que é discutido o “curinga” como elemento cômico. O recitativo é um tipo de canto italiano marcado pela liberdade no ritmo e na melodia. Recitar é dizer com clareza, declamar algo. Na abertura, o narrador faz uma restrita declamação, citando a cidade de São Paulo que apodrece por causa da revolução de 1924, a qual ele critica. Os resultados desse movimento militar, rebelde e reivindicatório é apresentado no texto como o maior responsável pelas mudanças dos posicionamentos ideológicos de Serafim, pois, antes desses acontecimentos ele não manifestava suas verdadeiras vontades; queria se proteger, ficando ‘atrás da vidraça’, mas a revolução teria lhe causado alterações profundas e avassaladoras, levando-o a conquistar a liberdade.

No trecho do recitativo: “Lá fora, quando secar a chuva, haverá sol.” (ANDRADE, 1997, p. 43); há também uma mensagem implícita que é o prenúncio do comunismo, movimento com que Oswald de Andrade simpatizava. Essa análise é interpretada com base no discurso crítico de Serafim da unidade “Testamento de um legalista de Fraque”, como atesta Haroldo de Campos:

> Em I — RECITATIVO, na brevíssima primeira aparição do herói ao leitor, Serafim já comparece numa fase de seu *curriculum vitae* que só poderíamos situar apropriadamente em IV, no momento em que ele transgride a "ordem" constituída, aproveitando-se do convulsionamento beligerante da cidade ("Foram alguns militares que transformaram a minha vida" — eis a "pista" cronológica que nos permite recolocar no seu devido encaixe esta cena introdutória, que nos é projetada

> por Oswald como um "slide" fora da seqüência). Esta cena, ou registro cenográfico, vale ainda como um aceno autobiográfico. (CAMPOS, 1997, p. 23).

Na sequência do romance tem-se o “Alpendre”. Quem está no alpendre vê as coisas acontecendo lá fora, como a narração cômica da imagem do pássaro que pousa e vai embora. A posição do narrador, nesse momento, é bem clara; relembra os acontecimentos vividos em diferentes fases da sua vida: infância, adolescência e a fase adulta representada pelo casamento.

No período da infância, é narrado ironicamente seu primeiro contato com a malícia no momento em que estava aprendendo a ler, e assim, mescla ingenuidade com sagacidade, distinguindo-se da inocência própria das crianças.

A linguagem irônica é bem explorada no texto e se constitui como base para grande parte de sua interpretação. O autor apresenta reflexões alicerçadas por esse viés, uma vez que o jogo textual criado por ele fundamenta-se nessa linguagem, pois, com a ironia,

> expressa-se com as palavras um conceito mas se submete (sem expressá-lo por palavras) um outro, contrário. Em palavras diz-se algo positivo, pretendendo, ao contrário, expressar algo negativo, oposto ao que foi dito. A ironia revela, assim, alegoricamente, os defeitos daquele (ou daquilo) de que se fala. Ela constitui um dos aspectos da zombaria e nisto está sua comicidade. (PROPP, 1992, p.125).

A ironia acompanha Serafim e, do seu mundo infantil, recorda-se também de aventuras sensuais, relatadas em meio a posicionamentos políticos e revolucionários, apresentados por meio de uma linguagem poética marcada pela descontinuidade e por um tom cômico:

> O menino foi pegado dando, atrás do monte de areia. /[...] O Brasil é uma República Federativa cheia de árvores e de gente dizendo adeus. / Depois todos morrem. (ANDRADE, 1997, p. 47).
> [...] Tomei de tal maneira/ A tua cabeleira/ Como um clarão (ANDRADE, 1997, p. 48).

No fragmento “Da Adolescência”, o narrador, assumindo a voz em terceira pessoa, descreve o envolvimento de Serafim com uma prostituta: “Eu fui o maior onanista do meu tempo/ Todas as mulheres/ Dormiram na minha cama” (ANDRADE, 1997, p. 49). Ele, na fase de adolescente, vive o auge de suas fantasias eróticas, revelando suas masturbações e desejos sexuais.

Em “Vacina Obrigatória” a referência de sua fase adulta é apresentada por uma espécie de encenação, baseada no teatro bufo, em que se tem o bufão, ser que se apresenta com ironia, perspicácia, agilidade, esperteza e comicidade. O narrador, ainda em terceira pessoa, conta a tragicomédia que foi o casamento de Serafim com Lalá, faz a apresentação do personagem Serafim e em tom de deboche cita as profissões que pratica: professor e escriturário.

Devido a seu comportamento, pode-se assemelhá-lo ao bufão, pois ele, além de utilizar a sátira age com muita perspicácia ao falar de sua relação com Lalá de forma paródica e irônica, ao apontar outros rapazes com quem ela se envolveu, como o Tonico e o Batatinha: “*Serafim* – Garanto-lhe doutor que foi o Tonico./ *M. Benevides* – Foi ele, seu doutor!/ *Serafim* – Perdão! Eu não costumo mentir nem faltar com a verdade!” (ANDRADE, 1997, p. 50). E o próprio relato cômico da forma como ocorre o casamento, obrigatoriamente, na polícia e por chantagem de Lalá que diz tornar-se prostituta, caso ele não se casasse com ela: “*Lalá* (soluçando) – Serafim, escolha... ou você casa comigo ou eu vou para um alcouce!” (ANDRADE, 1997, p. 51).

“Do alpendre”, Serafim vê sua vida marcada por situações relacionadas com a sexualidade: na infância, a aprendizagem maliciosa; na adolescência, as fantasias eróticas e, na fase adulta, o casamento obrigado com uma mulher que ele não amava e que não era virgem.

Em “Folhinha Conjugal” o próprio título já indica o assunto de que trata o fragmento: o dia a dia da personagem, espécie de diário que fala de sua rotina conjugal, revelada por uma linguagem que parodia os acontecimentos. O relato da folhinha inicia-se em uma quinta-feira e não segue uma ordem cronológica e a comicidade integra o discurso do texto:

> *Terça-feira* / Deram dois tiros no pai do Birimba da Repartição, almofadinha e baliza do Sírio. Vasta emoção na Escarradeira. O irmão mais moço do Birimba tinha sido avisado que iam matar o pai. Mas esqueceu e dormiu. Quando acordou foi com a vítima entrando em casa e o berreiro da família. (ANDRADE, 1997, p. 62).

O humor nesse fragmento consiste em revelar um fato sério de maneira jocosa, alegre, portanto, cômica. O narrador descreve a cena sem tensão alguma e o fato de o filho ter sido avisado que o pai iria morrer e, simplesmente, se esqueceu disso, causa uma impressão de descaso e torna o fato cômico.

Nessa parte o personagem narra suas atitudes, aventuras, amores, postulações ideológicas, entre outras situações e brinca com seus percalços. “Continuo a viver uma vida

acanalhada. Só vejo um remédio para me moralisar[2] — cortar a incômoda mandioca que Deus me deu!" (ANDRADE, 1997, p.58). Serafim considera que sua vida é canalha e afirma essa postulação com naturalidade, concluindo a fala como se estivesse se diagnosticando e, neste caso, o cômico consiste no fato de que, ao buscar uma moralidade, que é algo sério, ele brinca com a sexualidade.

Desde o início da narração, Serafim evidencia sua condição social: "Lalá quer passar o inverno em Santos. Já fiz os cálculos e vi que o ordenado não dá, mesmo com os biscates." (ANDRADE, 1997, p. 55). Ao revelar o cotidiano da família, relata, por meio de uma linguagem irônica, paródica e zombeteira a enfermidade de Lalá, sua frustrante profissão de funcionário público, sua vida social e evidencia alguns posicionamentos ideológicos; também revela que pretende escrever um livro; considera-se homem de sensibilidade e expõe suas traições matrimoniais.

Nessa unidade, são apresentadas as principais personagens e a relação entre Serafim Ponte Grande e José Ramos Góis Pinto Calçudo: "Hoje suculenta macarronada com Pinto Calçudo no restaurante *Al vino cattivo di Viva La Madonna!*." (ANDRADE, 1997, p. 60).

Além dessa amizade destaca-se também a de Celestino Manso e Serafim, colegas de trabalho na repartição e em outros momentos, como jogando bilhar ou almoçando. Serafim sempre se locomove de carona com Manso, o que favorece a proximidade com Lalá e, com ela, tem um relacionamento amoroso que não causa incômodo a Serafim. Os galanteios de Manso endereçados a Lalá são percebidos pelo marido, que não se aborrece, provavelmente porque não amava a esposa: "Vaca com o Manso para pagar o táxi. Além disso, ele, gentilmente, ofereceu uma bisnaga das grandes para Lalá". (ANDRADE, 1997, p. 63). Esses galanteios aparecem na obra como pequenos episódios, relatados com humor e ironia: "O Manso deu de presente à Lalá um colar roncolho. Eu não disse nada, mas creio que a pedra maior é falsificada." (ANDRADE, 1997, p. 64).

O personagem Benedito Carlindoga é o chefe de Serafim na Repartição Federal de Saneamento. Ele viaja para a Europa de navio e isso configura uma grande satisfação para Serafim, pois o chefe representa a ordem e as regras as quais Serafim não suporta. Em uma passagem, revela que a missa realizada pelo aniversário do chefe poderia ser a celebração de sua morte. Para demonstrar sua insatisfação e incômodo que a presença do chefe lhe causam, Serafim diz em tom cômico que mudou de casa, mas de lá é possível avistar a residência de

[2] O termo (sic) não será usado para identificar os desvios da norma escrita da época recorrentes no romance, devido à grande quantidade de ocorrências que são encontradas no texto e pelo fato de ser uma forma estética do autor.

Carlindoga, o que pode soar como ameaça, pois Serafim matará o chefe. Nesse fragmento, além de apresentar a rotina de sua vida, Serafim refere-se a vários outros personagens da narrativa; entre eles destaca-se Birimba, colega de trabalho na Repartição Federal; era traficante e teve o pai assassinado. Sua importância no romance está no fato de ser amante de Dorotéia.

Em "O Terremoto Doroteu", o narrador-personagem conta sua triste paixão por uma mulher infiel. Dorotéia Gomes foi o grande amor da vida de Serafim e nem mesmo o casamento e a sociedade foram capazes de conter e sufocar esse sentimento; é o próprio Serafim que revela à esposa sua paixão avassaladora por Dorotéia: "Ontem berrei para Lalá:/ - Defendo o direito das convulsões sísmicas!/ Dorotéia é meu Etna em flor!" (ANDRADE, 1997, p. 66-67).

Dorotéia era uma mulher que não se prendia a paixões: artista, hóspede da Pensão Jaú, gostava mesmo era dos aplausos, Pinto Calçudo e Celestino Manso tentaram alertar Serafim a esse respeito, mas ele, apaixonado, prefere apostar em sua avassaladora paixão. Quando Dorotéia e Birimba contracenam em uma apresentação, ambos se envolvem amorosamente. A amante conta a Serafim, causando-lhe um grande sofrimento: "Posso dizer que hoje, segunda-feira, penetrei de repente no âmago da alma da mulher. Dorotéia declarou-me cinicamente que ama o Birimba! Resultado das apresentações!" (ANDRADE, 1997, p. 68).

Como demonstração de superação rápida, na tentativa de provar que seu sentimento por Dorotéia era uma paixão e não amor, ele, sarcasticamente, confessa que o sofrimento passou:

> Encerro o presente ciclo de minha vida com a frase lapidar de um poeta: "Fim da dor!" Sim, porque sinto-me tranqüilo, apesar das notícias mais ou menos positivas que me chegam do final burlesco da tragédia amorosa que encheu minha vida de ilusão e sofrimento! [...] Acabou-se em fumaça a grande mulher que entrevi nos dias em que me fiz amar." (ANDRADE, 1997, p. 70-71).

A postura de superioridade diante do fato fortalece a figura de Serafim como um homem que não se apega aos sentimentos, característica oriunda de sua ideologia determinista, porém esse fato revela uma das máscaras do personagem, pois Serafim se recorda de Dorotéia várias vezes durante suas andanças, provando que não a esqueceu. E é por meio da sátira que ele manifesta sua ideologia sobre o amor, ao afirmar: "O amor é uma amizade reforçada pelo apoio físico-sexual" (ANDRADE, 1997, p.71). Serafim, depois da decepção com a amante, fica com Lalá de maneira fria e desprovida de sentimento e narra em tom cômico o reencontro com a esposa: "Enrabei Dona Lalá." (ANDRADE, 1997, p. 71).

Com a eclosão da Revolução Paulista em 1924 e depois de sua tragédia amorosa, Serafim resolve escrever um testamento. O inusitado é que ele não tem bens materiais para testar até então, por isso, deixa suas "comovidas locubrações de última vontade." (ANDRADE, 1997, p.75). No momento em que acontece a revolução no contexto social em que Serafim se insere, ocorre uma revolução na postura do protagonista diante da sua trajetória. Sendo assim, as profundas transformações em sua vida apresentam-se como um reflexo dessa revolução que ele critica:

> Por cem becos de ruas falam as metralhadoras na minha cidade natal. As onze badaladas da torre de São Bento furam a cinza assombrada do dia, onde as chaminés entortadas pelo bombardeio não apitam. (ANDRADE, 1997, p. 75). Oficiais parecem estrangeiros que conquistaram a população de olhos medrosos. Os paulistas vão e voltam, bonecos cheios de sangue. Mas a revolução é uma porrada mestra nesta cidade do dinheiro a prêmio. São Paulo ficou nobre, com todas as virtudes das cidades bombardeadas. (ANDRADE, 1997, p. 76).

O anseio pela liberdade fez com que Serafim criasse coragem para que pudesse se desprender das amarras sociais, políticas e matrimoniais representadas pelo chefe da repartição e pela esposa. Com a repartição saqueada e a família desestruturada também devido aos conflitos sociais, Serafim considera-se um cidadão livre: "Não tenho mais satisfações a dar nem ao Carlindoga nem a Lalá, diretores dos rendez-vous de consciências, onde puxei a carroça dos meus deveres matrimoniais e políticos, durante vinte e dois anos solares." (ANDRADE, 1997, p.75).

A busca por liberdade é potencializada pela metáfora do canhão que é deixado pelos rebeldes no seu quintal, cuja existência era conhecida apenas pelo filho Pombinho, militante na revolução. "Mas eu sou o único cidadão livre desta formosa cidade, porque tenho um canhão no meu quintal." (ANDRADE, 1997, p. 76). Serafim ficou muito tempo sem conseguir movimentar seu canhão, assim como muitos brasileiros que não se manifestam militarmente na guerra. Por isso, ele critica essa postura política da sociedade e zomba de sua própria postura ao se colocar como mais um que se esconde ao invés de combater.

Mas, metaforicamente, usa o canhão. Após esse fato, o protagonista calcula o momento de acordo com os últimos acontecimentos ocorridos em sua vida e, depois de ficar rico e matar Carlindoga, analisa São Paulo a partir do Largo da Sé, em tom de despedida.

Segue, então, para o Rio de Janeiro, onde se envolve sexualmente com uma mulher chamada Dinorá que foge com outro homem; mas Serafim também já estava preparando sua viagem marítima. Ele e seu amigo, agora secretário, Pinto Calçudo, viajam para a Europa em

um navio transatlântico de luxo indicado por Calçudo. O navio recebe, sarcasticamente, o nome de “Rompe-Nuve”.

Na viagem, a primeira reação de Serafim é apreciar as mulheres e logo se lembra de Dorotéia, o que não passa de rápido pensamento. Reclama para Pinto Calçudo a falta de biblioteca no navio e pede que lhe providencie um livro. O secretário, sem opções, entrega-lhe seu dicionário de bolso, elaborado por ele mesmo, onde constam nomes das pessoas que conhece e suas características. Serafim começa ler e gostar das descrições feitas, como a do Birimba, Dona Bataclina Benevides, Carlindoga, Dorotéia e outros, até que para na letra L, especificamente no nome da esposa: “*Dona Lalá* – Jovem e carinhosa esposa de meu prezado colega e particular amigo Serafim Ponte Grande. O que lendo o nosso herói fecha fragosamente nessa página o índice e o atira às águas revoltas do oceano exclamando: - Pintérrimo, tu erraste!” (ANDRADE, 1997, p. 90).

Serafim repudia a descrição, jogando o dicionário no mar, como sinal de protesto. Nesse fragmento são expostas as peripécias que Pinto Calçudo apronta em alto mar, que se revelam fonte de riso e que são discutidas no terceiro capítulo: desvio da rota do navio, envolvimento com Mariquinhas Navegadeira, descoberta do papiloma, apresentação de brincadeiras e manias como o desenho do olho de porco. Assim, o personagem assume o centro das atenções do navio, ficando muito popular e conhecido. Em meio às bebedeiras, danças e risos, Pinto Calçudo tornou-se, momentaneamente, o protagonista da história no navio, mas Serafim não aceita essa situação e retoma sua posição de herói da narrativa depois de expulsar Pinto Calçudo.

Seguindo sua viagem marítima que lhe serve como fuga, Serafim vai ainda a Paris, Roma e Egito. Nessa trajetória trágico-marítima, ele se envolve com várias mulheres e também com um homem, caracterizando-se como um típico libertino: “Nosso herói oferece ao jovem moço recondução, hotel e vias urinárias.” (ANDRADE, 1997, p. 116). A sexualidade é extremamente explorada nessa parte da obra, mas o relacionamento com Dona Branca Clara é o mais expressivo, e, quando Serafim retorna à França, encontra-a louca e, em tom sarcástico, escreve para Freud e pede auxílio para o caso. Recebe resposta de seu assistente, José, que critica: “Diagnóstico: Dona Branca Clara é uma vítima da cristianização do Direito Romano também conhecida pelo mote de Civilização Ocidental.” (ANDRADE, 1997, p.120).

A unidade “O Meridiano de Greenwich / Romance de capa e pistola” narra a trágica morte de Dorotéia. Na saída do porto, em direção à Cecília, Serafim conhece Dona Solanja: morena, moça e culta; encanta-se por ela, que, também interessada, o chama de Barão.

Conversam e ele inicia seus galanteios, mas ela os rejeita no primeiro momento. A moça tinha formação católica, fora criada em convento, além de possuir finíssima intelectualidade, era recatada. Mas sua inclinação católica, assim como sua castidade, eram mantidas pelas convenções sociais e não por desejo próprio, situação descrita pelo viés cômico: "Quando ela se viu livre das tais freiras, o seu horror pelas novenas, missas, procissões e badalos era definitivo. Esperava então a hora de pôr nocaute o chamado sexo forte. Mas essa hora não soou e ela então deu o fora em tudo!" (ANDRADE, 1997, p. 130).

Os galanteios de Serafim não cessavam até que ela se rendeu aos seus encantos em um passeio romântico: "E pela primeira vez, depois de tantos anos, a indiferente e fria Dona Solanja sentiu corar o seu enfadonho coração." (ANDRADE, 1997, p. 132). No retorno do passeio, Serafim, ao lado de Dona Solanja, encontra Dorotéia mal vestida, cheirando alho e com uma arma na mão, acompanhada por Birimba; Serafim, imediatamente, pede-lhe perdão, provavelmente por estar com Solanja, mas três inúteis tiros são disparados na direção do casal. Em resposta ao ataque mal sucedido, Dona Solanja tira a pistola de Serafim e dispara seis tiros no coração de Dorotéia; imediatamente, a dama é linchada pelas senhoras da multidão.

Seguindo sua viagem, em Paris, Serafim Ponte Grande, no quarto de um luxuoso hotel, é confundido com um famoso guitarrista e clarinetista. Quem faz a confusão é Pafuncheta, uma moça homossexual, chamada ironicamente por Serafim de "girl-d'hoj'em-dia". Antes de Serafim explicar o equívoco, ela conta rapidamente seu caso com Caridad-Claridad, o que faz Serafim manter a situação.

Como Pafuncheta afirma que iria para o Oriente com Caridad-Claridad, Serafim resolve fazer essa viagem atrás das *girls*; no percurso, depara com uma diversidade de elementos culturais, que não consegue absorver e interpretar por não ter bagagem cultural suficiente para compreender o contexto, situação que também é narrada pelo viés cômico:

> Serafim atrás das girls penetrou nos mares da História pelas mãos convulsas dos sopros clássicos, acorridos à sua aparição, de dentro dos Luzíadas. O Mediterrâneo balanceado pelas mitologias poseidônicas pôs nosso herói de cama. Ele vomitou de Marselha a Nápoles, viu a Itália num catre de chuva, passou sem saber Messina e o farol do Stromboli. De repente sentiu-se no caramujo do mundo antigo. Tinha dobrado cabos desabitados. [...] 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, 1997, p. 137).

Com o auxílio de um detetive, descobre o endereço das *girls*. Combina com elas viajarem no navio Luxor. Na viagem, enquanto Pafuncheta dormia, ele procura Caridad-Claridad, com quem desfruta momentos eróticos:

> Caridad anotara no seu diário: "Ser amante de um homem! Fui esta noite. Mas parece que continuo semivirgem. Que sono me deu quando ele entrou. Não fiz escândalo por causa de Pafuncheta. Me fez pegar no seu lança-perfume! Isso me deu um incômodo horrível de espírito. Era a primeira vez. Não será a última. Sofri como em casa, quando tomava uísque escondido. Felizmente ele teve um acesso de remorso e saiu". (ANDRADE, 1997, p. 143).

Por um tempo, os amantes tiveram momentos envolventes e sensuais até que, finalmente, em um quarto do Catarac-Hotel, a virgindade de Caridad-Caridad foi tomada por Serafim. Mesmo sendo lésbica, confessa por meio de uma linguagem cômica o prazer de ter sido visitada por um homem:

> E ela escreveu: Os efeitos do amor. Hoje fiquei em pêlo no quarto e notei que minhas coxas se arredondaram, ficaram gordinhas e macias trabalhadas pelas suas mãos, minhas curvas se afirmaram, meus peitinhos ficaram duros e rebitados. Mas que coceira no bibico! (ANDRADE, 1997, p. 146).

Cansado de suas viagens, Serafim retorna para o Brasil e, extraordinariamente, aparece em cima de um arranha-céu com seu canhão, fazendo ameaças ao quartel central, à imprensa colonial e ao serviço sanitário. Em meio ao fantástico, começa a cair uma tempestade e Serafim é atingindo por um raio, porém ele estava com um pára-raios. Serafim afirma ser um sobrenatural de todos os orientes: "- Tudo é tempo e contra-tempo! E o tempo é eterno. Eu sou uma forma vitoriosa do tempo." (ANDRADE, 1997, p. 150).

Mas a morte de Serafim não é sobrenatural; sua família, fragmentada depois de suas viagens, procura homenageá-lo, construindo um asilo para loucos. Dona Lalá, ao lado de Celestino Manso e dos filhos, inclusive o Pombinho, filho dela com Serafim, foram viver em Mato Grosso e lá constroem o asilo. Ao encomendar a um pintor europeu a fotografia do falecido, tantas foram as exigências e os detalhes a serem refeitos que o pintor acabou ficando louco: "O pintor trabalhou pacientemente, honestamente, furiosamente. Mas o retrato não saiu parecido." (ANDRADE, 1997, p. 155). Mesmo depois de morto, Serafim consegue mudar a trajetória das pessoas, sendo que o pintor foi o primeiro paciente do Asilo Serafim: "Os mortos governam os vivos." (ANDRADE, 1997, p. 153).

Na última unidade do livro, intitulada "Os Antropófagos", Serafim não aparece, mas as suas ideologias sim; a liberdade manifestada por transgressões sociais e libertinagem erótica é

vivida no navio El Durasno, tomado por Pinto Calçudo. Será uma viagem sem fim, onde não há regras nem ordens, evidenciando alusões às manifestações do riso carnavalesco: transgressor, ambivalente e regenerador.

Com a descrição dessas unidades, conclui-se que a criação do efeito risível da obra manifesta-se, em linhas gerais, por meio da linguagem despreocupada e cômica. Assim, ao discutir as evidências do riso no texto, procura-se identificar os fenômenos que o provocam e que são analisados com o intuito de definir o caráter cômico do romance.

Desse modo, o texto de *Serafim Ponte Grande* pode ser considerado como um dos resultados do espírito debochado de Oswald de Andrade e para melhor entender a comicidade presente na obra, é preciso considerar que o romance apresenta, esteticamente, um caráter "inovador", tendo em vista a liberdade linguística e a estrutura fragmentada.

O estilo do autor não foi bem compreendido pelos críticos daquele momento. Com relação à linguagem cômica percebe-se que ela surtiu um efeito negativo para o romance, pois o teor crítico nela implícito, não era bem interpretado. Por isso, torna-se interessante pontuar os momentos da publicação e recepção inicial da obra, que foram marcados por grandes mudanças na literatura e na crítica literária brasileira.

No contexto da época da publicação do romance promulgavam-se as teorias filosóficas de Oswald de Andrade, pois na tentativa de definir um caráter nacional para o Modernismo, o escritor, em 1924, salienta, em seu *Manifesto da Poesia Pau- Brasil*: "O Carnaval no Rio é o acontecimento religioso da raça. Pau-Brasil. [...] A formação étnica rica. Riqueza vegetal. O minério. A cozinha. O vatapá, o ouro e a dança." (ANDRADE, 1995, p.41). E no ano de 1928, em seu *Manifesto Antropófago*, celebra a civilização indígena: "Queremos a Revolução Caraíba. Maior que a Revolução Francesa. A unificação de todas as revoltas eficazes na direção do homem. Sem nós a Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos direitos do homem." (ANDRADE, 1995, p. 48).

As grandes transformações no cenário social e literário brasileiro que ocorreram no período do Modernismo deram origem a um movimento estético em que podem ser percebidas duas facetas, a estética e a ideológica. Assim, foram definidos dois projetos inovadores do Modernismo: o projeto estético e o projeto ideológico.

No projeto estético do Modernismo, está implícita uma ideologia voltada para rupturas e transformações e, ainda que esse viés do movimento tenha se voltado principalmente para as mudanças na linguagem, e o projeto ideológico tenha se preocupado em questionar o contexto histórico e social de uma época, há obras que apresentam a junção dessas facetas:

> A convergência de projeto estético e de projeto ideológico deu as obras mais radicais, mais tipicamente modernistas (e talvez mais "modernas", vistas da perspectiva de hoje) do movimento: o *Miramar* e o *Serafim,* de Oswald de Andrade, o *Macunaíma* de Mário, a contundência estética da poesia Pau-Brasil. A ruptura na linguagem literária correspondia ao instante em que o curso da história propiciava um reajustamento da vida nacional: "E a coincidência da primeira construção brasileira no movimento de reconstrução geral. Poesia Pau-Brasil", intuiu Oswald. Daí a força renovadora modernista, seu caráter marcadamente nacional e o viço de contemporaneidade que, cinqüenta anos depois, faz com que suas obras mais representativas mantenham o traço da vanguarda. (LAFETÁ, 2000, p. 25).

Serafim Ponte Grande consegue transitar entre o projeto estético e o projeto ideológico do Modernismo ao apresentar uma linguagem que desconstrói o aprimoramento tradicional e revela uma aproximação com a literatura popular a partir da comicidade. Essa relação também é revelada quando o protagonista ironiza questões sociais: "O irmão do concunhado do meu barbeiro afirma que o general revoltoso regressa amanhã, trazendo a bandeira, o escudo e a coroa do Presidente. Viva a Realidade Brasileira!" (ANDRADE, 1997, p. 77).

Oswald de Andrade mantinha um engajamento com questões sociais e políticas que eram reveladas em sua obra ficcional e crítica. Na década de 1930, o autor tornou-se comunista militante e utilizou sua competência linguística para denunciar a burguesia hipócrita e a política corrupta da época: "Nos primeiros anos da década de 1930, Oswald de Andrade volta seu pensamento e ação, de modo ostensivo, para questões sociais, econômicas e políticas, engajando-se no ideal da doutrina comunista." (QUADROS, 2009, p. 22).

As questões discutidas na década de 1930 provocaram transformações políticas e filosóficas no cenário social do país, refletindo no meio artístico, na produção estética e ensaística. Nesse período, há uma eclosão de obras literárias voltadas para a representação social e de ficção regionalista, porém, essas obras podem ser consideradas tímidas quanto ao aspecto estético, quando comparadas, por exemplo, à obra *Serafim Ponte Grande*:

> Incorporando processos fundamentais do Modernismo, tais como a linguagem despida, o tom coloquial e presença do popular, esse tipo de narrativa mantém, entretanto, um arcabouço neo-naturalista que, se é eficaz enquanto registro e protesto contra as injustiças sociais, mostra-se esteticamente muito pouco inventivo e pouco revolucionário. Colocados ao lado de *Serafim Ponte Grande* (escrito em 1928, embora publicado em 1933) ou *Macunaíma*, deixam entrever a pequena audácia e a curta modernidade de seus esquemas. (LAFETÁ, 2000, p. 35).

Configura-se no Modernismo um processo em que a liberdade estética é moderada pela consciência ideológica. Nesse período, o foco da crítica literária são os valores sociais presentes nas obras, que agregavam movimentos estéticos, ideias políticas e ação social.

Nos primeiros anos do Modernismo, o trabalho com a crítica literária teve a contribuição de críticos que atravessaram períodos distintos e apresentaram seus posicionamentos ideológicos fora do ideal modernista, como o crítico João Ribeiro, que inicia sua atividade crítica em 1917, não manifestando afinidades com as novas ideias e mantendo uma hostilidade secreta aos modernistas. Em 1925, João Ribeiro afirmou que o Modernismo não revelava teorias inéditas, completando sua "filosofia" ao dizer, em 1928, como atesta Afrânio Coutinho (1986), que nada de concreto tinha sido feito no Modernismo até então. A obra *Serafim Ponte Grande*, publicada em 1933, também foi alvo da hostilidade desse crítico, ao posicionar-se ironicamente sobre as inovações modernas:

> Mesmo os seus tão celebrados louvores aos modernistas são sempre cheios de subtendidos sardônicos. Assim, depois de citar um poema de Oswald de Andrade: "Parece asneira (e talvez o seja) para certos espíritos, de equilíbrio convencional". No *Serafim Ponte Grande*, não viu senão um livro "docemente pornográfico", que devia ser proibido a todo o mundo, bom para ser lido às escondidas, "e isso talvez faça o leitor, picado de curiosidade malsã". (RIBEIRO *apud* COUTINHO, 1986, p. 517).

O posicionamento do crítico evidencia que ele parece não ter compreendido a proposta que Oswald de Andrade apresenta na obra *Serafim Ponte Grande*. Oswald escreve um romance que difere da estrutura tradicional do século XIX, revelando, assim, uma modificação estética na linguagem e na composição, ao mesmo tempo, em que a linguagem irônica da obra discute posturas ideológicas da sociedade representada, o que invalida a afirmação de João Ribeiro ao dizer que o romance serviria apenas para "ser lido às escondidas". As concepções críticas equivocadas contribuíram para alargar a distância entre a proposta modernista e a velha crítica. Essa proposta só foi realmente compreendida por críticos que reformularam suas teorias pessoais ao mesmo tempo em que o movimento modernista amadurecia suas ideias.

O crítico Wilson Martins na obra *O Modernismo* (1916-1945) afirma que, na década de 1940, Jorge Amado considerou o romance *Serafim Ponte Grande* como "o grande romance do Modernismo":

> [...] Nessas perspectivas, o grande romance do Modernismo seria, para Jorge Amado, *Serafim Ponte Grande*, esse arauto da Revolução que foi, no Brasil, literária e politicamente, mais que a de 1924, uma "revolução melancólica"; mas sob os ângulos em que aqui se estudam esses problemas, não importam os resultados e, sim, o estado de espírito. (MARTINS, 1974, p. 132-133).

Naquele momento, o posicionamento do autor validava, em muito, a invenção oswaldiana, pois o romance era alvo de indiferença e incompreensão devido, principalmente, ao estilo estético adotado por Oswald de Andrade.

Ainda que a obra tenha recebido análises positivas como a de Jorge Amado, no que diz respeito à "invenção" de Oswald de Andrade: *Serafim Ponte Grande*, a recepção crítica do período de 1930 e 1945 não elabora um posicionamento positivo. Oswald de Andrade era um artista de vanguarda e, como tal, empregava sua teoria na produção ficcional, de forma que a obra literária servia-lhe como meio teórico. As discordâncias entre a crítica literária e as produções de vanguarda modernistas, somadas ao fato de que parte da crítica considerava Oswald de Andrade um autor pouco rigoroso com o estudo, ampliaram a resistência em relação à sua obra. Com efeito, o livro foi ignorado pela crítica especializada, além de ter sido esquecido ou excluído de antologias publicadas, especialmente, para identificar o movimento modernista.

O reconhecimento tardio do romance evidencia o aspecto dialético do modernismo: "A cortina de silêncio que, por tantos anos, vedou sistematicamente o contato público com a produção literária oswaldiana, tem seu lugar garantido nas reflexões críticas em torno do Modernismo brasileiro." (FARINACCIO, 2001, p. 17-18). O caráter inusitado da obra fez com que houvesse fronteiras que a impedissem de se estabelecer, de imediato, como um marco no Modernismo; provavelmente os críticos da época preferiram emitir posicionamentos superficiais e negativos:

> Para acompanhar Oswald de Andrade, digamos que o *Serafim Ponte Grande* se atira à "felicidade guerreira" da vida, arriscando aos perigos conseqüentes. O maior deles, sem dúvida, o desprezo público. Escrito contra "o padrão cretino" então dominante. A obra procura fugir ao Museu. Alcança seu objetivo ao ganhar o rótulo de "piada"; faz assim carreira breve, logo caindo no ostracismo – ao menos, até ser (re) descoberto. (FARINACCIO, 2001, p. 21).

Antonio Candido, no artigo "Estouro e Libertação", discute a composição de *Serafim Ponte Grande.* Apesar de o texto ter sido importante para iniciar o reconhecimento do valor artístico do romance, o crítico faz um julgamento negativo sobre sua estrutura:

> 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 sincope uma certa preguiça de aprofundar os problemas da composição. (CANDIDO, 1995, p. 54).

Esse posicionamento, na década de 1940, coincide com o fato de a crítica literária, nesse período, ter sido modificada a partir das novas teorias oriundas dos críticos egressos das universidades. Nesse contexto, Oswald de Andrade procura justificar sua inovação e satiriza Candido, como ressalta Flora Süssekind:

> A querela Candido-Oswald remonta a uma série de artigos publicados pelo primeiro em 1943 na *Folha da Manhã*, onde, além de apontar "comodismo estético" e "preguiça de aprofundar os problemas de composição" em *Serafim Ponte Grande*, criticava o "caráter personalista" adotado, na sua opinião, pelo ficcionista nas suas relações literárias. O que, para Candido, na época, fomentaria uma "mitologia andradina" forte o bastante para "interferir nos juízos sobre ele." É em "Antes do *Marco-Zero"*, resposta de Oswald, que surge o epíteto chato-*boys* por ele atribuído a Candido e seu grupo. E, na réplica, centra sua ironia no que o texto crítico de Candido teria de característico, segundo sua avaliação, à dicção universitária: "O Sr. Antonio Candido, e com ele muita gente simples, confunde *sério* com *cacoete*. Basta propedeuticamente chatear, alinhar coisas que ninguém suporta, utilizar uma terminologia *in-folio* [...]". (SÜSSEKIND, 2003, p. 20).

A valorização da obra estendeu-se até a década de 1960, culminando com o ensaio de Haroldo de Campos, no jornal *O Estado de São Paulo*, cujo título, "Serafim: um grande não-livro", reflete a mudança decisiva de rumo na recepção da obra. O ensaio foi refeito e publicado, em 1971, como prefácio da 2ª edição do livro. O estudo de Campos põe em xeque os princípios que a crítica denominava como negativos no romance, principalmente com relação à estrutura e à falta de consistência. O crítico discute a estrutura da obra elaborando uma divisão do livro em onze unidades de acordo com os subtítulos, ordem já apresentada neste trabalho de pesquisa.

Campos revê a leitura realizada por Antonio Candido e, respaldando-se no contexto histórico em que está inserido, afirma ser justamente a estrutura da obra a maior inovação do romance:

> Hoje, com a perspectiva adquirida nesses últimos vinte anos, a questão poderá talvez ser reformulada: 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. Retomando a definição de Antonio Candido, gostaríamos de repropô-la assim: o *Serafim* é um grande não-livro de fragmentos de livro. (CAMPOS, 1997, p. 10).

Em consequência, por meio de uma atitude dialética, Candido reconsidera sua análise feita na década de 1940:

> Aceito o reparo de Haroldo de Campos, bem aparelhado para ver estas coisas, 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. (CANDIDO, 1995, p. 99).

O novo posicionamento consagra definitivamente a obra de Oswald de Andrade, o que é reconhecido pela crítica literária brasileira.

A trajetória crítica do romance *Serafim Ponte Grande* revela a complexidade do movimento modernista, pois o escritor paulista havia produzido uma obra inovadora para o contexto da literatura brasileira da época, causando aversão aos primeiros críticos do Modernismo, como João Ribeiro, para quem a obra teria apenas conteúdo pornográfico. Com o amadurecimento do movimento e, consequentemente, de seus críticos, a forma estética foi compreendida, e a obra *Serafim Ponte Grande* pode, então, ser considerada como um grande exemplo dessa mudança na concepção da crítica.

Oswald de Andrade escreve o livro na década de 1920, terminando a primeira versão manuscrita em 1928, como consta no manuscrito original da obra, que se encontra no CEDAE (Centro de Documentação Cultural "Alexandre Eulálio"), da Universidade Estadual de Campinas. Se o autor tivesse conseguido publicá-lo naquele momento, quando a ruptura e as inovações marcavam o foco do movimento, a crítica poderia, provavelmente, ter-se voltado um pouco mais para a obra, que só foi publicada em 1933, período em que os interesses da crítica voltaram-se para os romances extremamente regionais.

Mas a tardia valorização do romance não diminui seu potencial, como afirma Lafetá: *Serafim Ponte Grande* é uma obra tipicamente modernista, vista da perspectiva de hoje. (LAFETÁ, 2000, p. 25), o que configura a qualidade da produção do autor e amplia o reconhecimento do seu caráter moderno.

Justifica-se que foram pontuadas essas considerações sobre a crítica do romance por julgá-las informações essenciais para a compreensão da obra, pois imbuído ao texto ficcional está a herança ideológica do autor, manifestada por meio da linguagem cômica do texto.

Para compreender o riso no romance, é importante levar em conta uma concepção de sociedade que não se reduza ao viés da sensatez. Nesse sentido, instaura-se uma contradição através do comportamento do protagonista, pois, ao mesmo tempo em que nega os princípios dessa sociedade, afirma o seu interesse em fazer parte dela, essa contradição torna-se possível devido à comicidade que se instaura no romance, pois a linguagem paródica e irônica é que permite a coexistência dessas posturas ideológicas contraditórias. Ao almejar um *status* social

mais elevado, parodia-se a figura do burguês que se insere nessa sociedade a partir do protagonista, que, após tornar-se rico, sente-se livre para concretizar seus desejos e, com desdém, afirma que transgredirá princípios e regras sociais.

1.2 INSTRUMENTOS DA COMICIDADE NO ROMANCE

Direito de ser traduzido, reproduzido e deformado em todas as línguas.
(OSWALD DE ANDRADE)

Serafim Ponte Grande é construído pelo viés da comicidade, que está presente na elaboração da linguagem do texto, na composição dos personagens e nas diversas situações parodiadas, que ocasionam o risível. Com efeito, o traço cômico atravessa a estrutura fragmentária da narrativa, pois no texto são encontradas frases incompletas e inusitados episódios inconclusos, o que exige do leitor perspicácia para compreender um discurso, cuja fluidez está, sempre, sendo interrompida. Sendo assim, o jogo de amarrar e desamarrar partes da história dinamiza o enredo, e a mistura de elementos risíveis conduz ao cômico.

O conceito de cômico não é aqui entendido como ridículo ou oposto ao trágico, pois a natureza da comicidade verifica-se em cada caso isolado, uma vez que é necessário "estabelecer a especificidade do cômico, é preciso verificar em que grau e em que condições um mesmo fenômeno possui, sempre ou não, os traços da comicidade". (PROPP, 1992, p. 19).

Refletir sobre esse conceito ao discutir sobre a essência da comicidade, necessariamente, retoma definições anteriores, que muitas vezes mostraram-se muito extensas e por isso acabaram incluindo no campo da comicidade fenômenos equivocados:

> Assim, por exemplo, Schopenhauer afirmava que o riso surge quando, de repente, descobrimos que os objetos reais do mundo à nossa volta não correspondem aos conceitos e as representações que deles fazemos. Ele tinha em mente, é claro, casos em que esta falta de correspondência provocara realmente o riso. Deixa de dizer, porém, que nem sempre essa falta de correspondência é cômica: quando, por exemplo, um cientista realiza uma descoberta que muda completamente a idéia que tem de seu objeto de estudos, quando ele se dá conta do erro em que incorrera até então, a descoberta desse equívoco (a "falta de correspondência entre o mundo à nossa volta e os conceitos que temos dele") localiza-se fora do domínio do cômico." (PROPP,1992, p.19).

O cômico também foi entendido por muitos estudiosos como um fenômeno negativo:

> Na definição do cômico figuram exclusivamente conceitos negativos: o cômico é algo baixo, insignificante, infinitamente pequeno, material, é o corpo, é a letra, é a forma, é a falta de idéias, é a aparência, em sua falta de correspondência, é a contradição, é o contraste, é o conflito, é a oposição sublime, ao elevado, ao ideal, ao espiritual etc. etc. A escolha dos epítetos negativos que envolvem o conceito de cômico, a oposição do cômico e do sublime, do elevado, do belo, do ideal etc., expressa certa atitude negativa para com o riso e para com o cômico em geral e até certo desprezo. (PROPP, 1992, p. 20).

A discussão em torno do conceito de comicidade apresenta-se com dois aspectos: a comicidade de ordem superior e a de ordem inferior, essa teoria surge no século XIX e um dos adeptos dessa linha de pesquisa foi Kirchmann, que divide o domínio do cômico em "cômico fino" e "cômico grosseiro", o que corresponde à ordem superior e inferior da comicidade. Sobre essa delimitação Vladimir Propp ressalta o caráter ilógico e a inconsistência desse posicionamento.

Também seguindo essa linha de pensamento, Propp destaca os estudos de Volkelt, que reconduz ao conceito de "comicidade grosseira" ("inferior") tudo que está relacionado ao ser humano e às suas tendências naturais, sem refletir sobre em que situações, elementos como a gula, a bebedeira, o suor ou a expectoração tornam-se cômico ou não.

Sendo assim, a crítica de Vladimir Propp pauta-se na dicotomia que se faz para o conceito de comicidade e repudia a necessidade de criar uma terminologia que trace diferenças entre a categoria estética ("superior") e a categoria cômica e extraestética ("inferior").

O autor não concorda com esse tipo de distinção, o que é muito pertinente. Na sua concepção, a comicidade compreende o cômico e o ridículo: "Isso não quer dizer que a comicidade seja algo completamente não diferençado. Diferentes aspectos de comicidade levam a diferentes tipos de riso." (PROPP, 1992, p. 24).

De acordo com Verena Alberti, risível é o objeto do riso em geral, aquilo de que se ri, como a piada e a sátira, sendo assim, o que é risível corresponde ao que é cômico. É importante ressaltar que nem sempre no material cômico se encontrará sentido, mas sim justamente o contrário, pois: "O riso e o risível remetem então ao não-sentido (*nonsense*), ao inconsciente, ao não sério, que existem apesar do sentido, do consciente e do sério." (ALBERTI, 1999, p. 23).

Alberti (1999) explica que nos textos antigos o vocábulo "cômico" em grego era grafado como *geloion*, em latim *ridiculum*, em alemão *komik e witz*. A tradução desses termos geralmente é entendida como "ridículo", mas a autora adverte que o termo "ridículo" não

exprime necessariamente uma conotação negativa. Pode-se então afirmar que cômico não significa ridículo.

Desde a antiguidade busca-se uma definição para o cômico, entre as discussões de Platão no diálogo *Filebo* em que há a pretensão de determinar o que seria objeto do riso, ou seja, o material do cômico, o filósofo afirma:

> O risível é definido [...] como um vício que se opõe diretamente à recomendação do oráculo de Delfos: "conhece-te a ti mesmo". Aqueles que se desconhecem são vítimas da ilusão – do ponto de vista da fortuna (quando crêem que são mais ricos do que o que são na realidade), do ponto de vista do corpo (quando se acham mais belos do que são) e do ponto de vista das qualidades da alma (quando se acham superiores em virtude). (ALBERTI, 1999, p. 41).

O fato das pessoas se desconhecerem, devido à fraqueza psicológica e pelo estado de alma do ser humano, podem se tornar risíveis. Em linhas gerais, a concepção de Platão sobre o riso e o risível é negativa: "O riso e o risível seriam prazeres falsos, experimentados pela multidão medíocre de homens privados da razão". (ALBERTI, 1999, p. 45).

O estudo sobre o cômico recebeu forte relevância a partir dos postulados deixados por Aristóteles, pois, para o filósofo o "cômico é uma deformidade que não implica dor nem destruição, sendo o homem o único animal que tem a capacidade de rir". (ALBERTI, 1999, p. 45).

Os conceitos e as postulações teóricas a respeito do riso mudaram e evoluíram a partir dos contextos temporais, por isso, ao questionar o pensamento sobre o riso no século XX, e com o objetivo de contextualizar o conceito de riso e cômico recorrentes ao momento da escrita do romance, *corpus* desta pesquisa, a ideia de comicidade apresenta uma gama de reflexões interessantes. Sucintamente aqui são apresentados o pensamento de Bataille, Ritter e Nietzsche, sem necessariamente buscar a aplicação desses conceitos no romance, mas para se problematizar a questão.

Na obra de Georges Bataille há referências importantes sobre o riso que são informadas por Alberti. O riso para o filósofo assumiu uma importância tão grandiosa que rir e pensar, ao se completarem, equivaleriam, em sua concepção espiritual, a Deus. Para ele a experiência do riso é a experiência do não-saber: "O riso é, portanto, a experiência do nada, do impossível, da morte – experiência indispensável para que o pensamento ultrapasse a si mesmo, para que nos lancemos no 'não-conhecimento'". (ALBERTI, 1999, p. 12).

A experiência de Bataille com o riso aproxima-se à de Nietzsche, pela importância que ambos lhe atribuíam, mesmo que "o filósofo alemão" não a tenha explicitado. Uma frase de

Nietzsche presente em *Zaratustra* significa muito dessa proposição de Bataille: "E que seja tida por nós como falsa toda verdade que não acolheu nenhuma gargalhada." (BATAILLE *apud* ALBERTI, 1999, p. 15).

O alemão Joachim Ritter apresenta a relação entre comicidade e riso: "O ponto de partida de Ritter é a relação estreita entre o riso e seu objeto: só se pode definir o riso, diz ele, enquanto ligado ao cômico, que por sua vez, é determinado pelo sentido de existência (*Daseinssinn)* daquele que ri." (ALBERTI, 1999, p. 11). Nessa teoria, *Daseinssinn* assume um sentido totalizante, uma ordem positiva e essencial. Assim, o riso associado ao cômico faz o homem reconhecer a realidade que a seriedade não permite.

As diferentes concepções sobre riso e comicidade permitem que a análise do fenômeno seja pontuada utilizando-se concepções variadas, mas que dialogam entre si. No caso do riso em Oswald de Andrade, na obra *Serafim Ponte Grande*, a linguagem cômica é o resultado de uma concepção crítica que parodia a sociedade e o papel do burguês implícito no protagonista.

Embasando-se na problematização do conceito de comicidade discuti-se sobre o material do risível no romance *Serafim Ponte Grande*, presente na elocução dos personagens, na linguagem irreverente e na voz narrativa. Para isso, faz-se necessário ao leitor um olhar mais crítico e reflexivo, pois o discurso que incorpora paródia, sátira e carnavalização tem, na hipérbole, o estopim da comicidade: "Em *Serafim* são vivamente reconhecíveis a exuberância cômica das falas da pesonagem principal, o exagero dos gestos e ações, sempre tentando extrair do ridículo o máximo de comicidade." (FONSECA, 1979, p. 68).

A articulação da escrita do romance é tecida pelo viés cômico. O narrador privilegia a crítica, ironiza situações e personagens, e satiriza a sociedade por meio de um discurso alicerçado no riso, que são incompatíveis com o estado de espírito sentimental, pois "o riso não tem maior inimigo que a emoção." (BERGSON, 2001, p. 03).

A mobilidade com que são criadas as situações no romance ajusta-se com a liberdade com que o autor usa a linguagem: "A dinâmica do projeto penetra na manipulação da língua, na substância 'burlesca' das personagens, nas máscaras sociais." (FONSECA, 1979, p. 47).

Oswald de Andrade apresenta-se como um típico "bufão" ao construir um texto cômico que critica o contexto histórico-social de que faz parte, denunciando a hipocrisia e os excessos de uma sociedade mesquinha, a partir da sátira, da zombaria, das piadas, da ironia e da hipérbole, pelos quais são parodiados os costumes, os comportamentos, o trato social e político da época.

Ao caracterizar personagens burlescos e criar máscaras paródicas, o riso é deflagrado e associado à crítica de denúncia. Na obra, esses aspectos, aparentemente contraditórios, interligam-se de tal modo que o riso manifesta-se como estratégia para a crítica social.

O estilo linguístico do escritor identifica que o discurso que apresenta no texto é parte essencial de sua comicidade, que está associada a outros procedimentos cômicos igualmente importantes. Dessa forma, a capacidade de Oswald de Andrade não se limita ao fato de ter produzido um romance marcado pelo aspecto cômico, mas de ter experimentado nessa obra um estilo linguístico próprio, pois a comicidade em seus textos está principalmente em seu modo de dizer. O riso é alcançado como consequência da linguagem irônica e crítica.

Percebe-se que a linguagem empregada na estrutura das frases criadas por Oswald de Andrade apresenta-se como uma das marcas da comicidade no romance. Por essa perspectiva, entende-se que as "distrações" da linguagem oswaldiana causam o efeito do cômico, fazendo com que pela própria grafia do romance o texto se torne risível, o que acontece ao empregarem-se instrumentos linguísticos que causam a comicidade, como: vocábulos ortograficamente errados, desvio da norma culta gramatical, linguagem coloquial, palavras de línguas estrangeiras, palavras vulgares, neologismos, palavras soltas, gírias, vocábulos repetidos, ditados populares, recursos e efeitos sonoros.

Essa discussão é muito significativa, pois destaca a importância da língua como fator que propicia a comicidade. "A língua não é cômica por si só, mas porque reflete alguns traços da vida espiritual de quem fala, a imperfeição de seu raciocínio." (PROPP, 1992, p. 119).

Os erros ortográficos e gramaticais no romance são inúmeros, pois a inobservância de regras gramaticais favorece um campo semântico propício à ocorrência do riso: "Mas levareis no vosso corpo o orgulho de teres sida amada. O orgulho de teres sida amada por um legítimo brasileiro." (ANDRADE, 1997, p.110). Além do erro gramatical desse fragmento, a repetição amplia o teor cômico. Nesse sentido, a intenção do autor é criar uma linguagem para o texto que não se prenda às normas. As ocorrências que fogem à norma culta consequentemente não se caracterizam como simples desvio de regra, mas como um fator linguístico que acaba se tornando cômico, como as ocorrências das palavras "pecedônimo" e a expressão "Quem-vens-lá", nas passagens: "Volto de novo a preocupar-me com o romance que imaginei escrever e que acho que sairá com pecedônimo." (ANDRADE, 1997, p. 58); "Parece que a vida parou. Soldados embalados não deixam passar. Altos lá! Quem-vens-lá?" (ANDRADE, 1997, p. 77).

Erros como esses são interpretados como recurso que favorece a comicidade, pois um vocábulo como "pseudônimo" não passaria pela análise do corretor textual do livro e do

próprio autor, a não ser que existisse o interesse de grafá-lo "pecedônimo". Assim como a expressão "Quem-vens-lá" equivocada de acordo as regras da norma padrão, no trecho especificado utiliza-se como recurso expressivo o erro gramatical e consegue-se criar uma expressão cômica. Percebe-se que a intenção do autor ao usar essa expressão foi ironizar a atitude dos soldados na Revolução Paulista de 1924, que foi uma revolta militar e que consistia no desejo dos militares em assumir o poder, além de reivindicar reformas nas instituições de ensino, instauração do voto secreto e denunciar a corrupção eleitoral. O movimento foi liderado por tenentes de baixa patente do exército brasileiro que queriam derrubar o governo Artur Bernardes. A capital se transforma em um palco de guerras e os tenentes paulistas não suportaram a força bélica do governo federal. (FAUSTO, 1997). No texto literário, Oswald de Andrade faz uma crítica à Revolução por não ter contado com o apoio popular em massa: "Vai tudo raso. Parece um curso pirotécnico!" (ANDRADE, 1997, p.77).

Na língua, existem variados instrumentos que geram efeitos cômicos, muitos deles são empregados no texto de *Serafim Ponte Grande,* como o uso da linguagem coloquial: "Passarinho avuô / Foi s'imbora" (ANDRADE, 1997, p. 45). Que é um fragmento de uma composição de origem popular, que caracteriza a linguagem caipira coloquial.

> As *variações* quanto ao uso da linguagem pelo mesmo falante, em função das variações de situação, podem ser de duas espécies: nível de fala ou registro formal, empregado em situações de formalidade, com predominância da linguagem culta, comportamento mais tenso, mais refletido, incidência de vocabulário técnico; e nível de fala ou registro coloquial, para situações familiares, diálogos informais onde ocorre maior intimidade entre os falantes, com predominância de estruturas e vocabulário da linguagem popular, gíria e expressões obscenas ou de natureza afetiva. (PRETI, 1994, p. 38).

A recorrência à linguagem coloquial amplia a comicidade, as falas despreocupadas dos personagens transmitem ao enredo um conteúdo risível, associado ao uso de palavras vulgares, gírias e ditados populares: "Bem me disse aquela vaca do Pinto Calçudo que ela era capaz de surpresas morais." (ANDRADE, 1997, p. 70). O uso do discurso direto garante maior realidade ao texto. Tem-se a sensação de se estar "ouvindo" o que determinado personagem diz, como a força de expressão do vocábulo "vaca", uma vez que os personagens se expressam coloquialmente, principalmente Serafim Ponte Grande e Pinto Calçudo, o que faz com que se identifiquem linguisticamente, pois pertencem ao mesmo universo sociocultural.

Baseando-se nos conceitos da sociolinguística, percebe-se que o registro informal empregado pelos personagens do romance corresponde à realidade social do falante. Ao apresentar o discurso oral tão bem articulado ressalta-se o alto nível de elaboração do texto por parte do autor, que se vale de elementos do discurso oral/coloquial e consegue transmitir no texto escrito a oralidade condizente com o contexto criado. Nesse sentido, Marcurschi explica: "A oralidade seria uma forma social interativa para fins comunicativos que se apresenta sob variadas formas de gêneros textuais fundados na realidade sonora; ela vai desde a realização mais informal à mais formal nos mais variados contextos de uso." (MARCURSCHI, 2001, p. 25).

A linguagem coloquial é adquirida espontaneamente. Por meio dela o homem interage com o meio e com seus semelhantes. No texto literário objeto deste estudo esse processo natural de comunicação revela a aproximação dos personagens com pessoas reais, pois permite a identificação de projeções da vida social e cotidiana na ficção criada pelo autor. Dessa forma, o riso encontra terreno fértil: "De novo, choradeira monumental em casa. Lalá me guspiu na cara e foi para o piano tocar o Langosta." (ANDRADE, 1997, p. 69). A palavra "choradeira" é mais usual na típica linguagem coloquial e no trecho apresenta-se com teor cômico, que é intensificado pelo uso do adjetivo "monumental". A metáfora "guspiu na cara" carrega um efeito cômico e o risível, por sua vez, aparece associado ao emprego da linguagem coloquial mesclada à linguagem culta. A variante fonética do "c" pelo "g" que marca a linguagem coloquial é encontrada em outros vocábulos na narrativa, como a palavra "degotadas" (citada em um exemplo do segundo capítulo deste estudo ao pontuar a crítica de Serafim à sociedade). Também vocábulos em desuso na língua culta são encontrados no texto como registro coloquial, caso de "tropica" e "adonde" nos trechos: "A cidade é um mapa estratégico, fechada num canudo de luar. Gritam lá embaixo, não se sabe adonde." (ANDRADE, 1997, p. 78). E "Nas 24 horas seguintes, ele tropica numa italiana cinematizada do Hotel Lutetia e combina de jantar e suarem juntos" (ANDRADE, 1997, p. 105). Essas ocorrências registram o falar popular e causam efeito cômico.

A ironia na fala do protagonista é percebida em todo o trecho. De maneira hiperbólica, Serafim revela o comportamento de "Lalá" e, ao recorrer à linguagem coloquial, representa elementos da vida cotidiana na ficção literária, como é discutido por Maria Augusta Fonseca:

> Incorporam-se ao texto diversas formas de expressão, fazendo da língua uma via de acesso, arrebentando-a em múltiplas possibilidades de criação. Assim, ao condensar a língua falada na escrita, Oswald documenta o falar do povo e inscreve no texto a expressão fonética da língua. Essa passagem à escrita consegue nivelar as

> formas ilhadas pelas ¨purezas" da expressão ¨culta¨. Ao documentar a língua do povo, preserva-lhe também a memória. (FONSECA, 1979, p. 58).

O uso da linguagem coloquial traz um caráter popular ao texto, provocando o riso e a produção da comicidade na obra em estudo.

Há no texto muitas expressões vulgares usadas como mecanismos desencadeadores da comicidade ao se referir à sexualidade, como a palavra "trepar", que está neste fragmento:

> Paris ajoelhou-se a seus pés coberto de lagartixas arborizadas. Ele, então, dirigiu-lhe este ora viva! – Fornalha e pêssego! Domingo de semi-deusas! Egito dos faraós! Roma de Garibaldi! Dás dobrado o que as outras capitais oferecem! Ao menos, dentro de tuas muralhas, se pode trepar sossegado! (ANDRADE, 1997, p. 103).

A construção de sentido do vocábulo "trepar" faz parte do jogo de interlocução que o narrador cria no texto. O trecho, além de explorar o uso da linguagem coloquial, ressalta o fato de que esse registro linguístico é planejado, pois entende-se que para atingir o efeito cômico pretendido, o autor elabora um discurso cômico ao registrar a espontaneidade da língua oral.

Percebe-se, assim, como a obra *Serafim Ponte Grande* coloca em evidência uma linguagem vulgar de modo que vocábulos como "trepar", "pau", "cu", "dá" (no sentido sexual), entre outros termos, provocam o riso. Expressões como "Cu...pido", ou ao chamar seu órgão sexual de "mandioca", ou ficar com o "pau duro" ao pensar na ideia "absurda e idiota" de "enrabar" Pinto Calçudo, funcionam como elementos jocosos.

O cômico também se apresenta por meio de gírias, lugares comuns e ditados populares. De acordo com Preti (1984) a gíria é empregada nas mais diversas situações informais, em que grupos a utilizam como forma de identificação.

No texto literário o uso da gíria tem a intenção de criar um efeito de sentido, no caso, "vamos e venhamos" assume o efeito risível na passagem: "Primeira etapa: Março-Abril. Amizade com o Celestino Manso que, vamos e venhamos, me incutiu uma outra orientação na vida." (ANDRADE, 1997, p. 57).

Esse recurso da língua reafirma o caráter popular do romance e registra a linguagem cotidiana, como as expressões fixas, conhecidas como clichês e frases feitas em que esses vocábulos só adquirem significado real quando estão relacionados a outros vocábulos dentro do mesmo contexto, como em "nem mais, nem menos", que está citada em um exemplo adiante e que é muito comum na linguagem coloquial, assim como o ditado popular presente

em: “*Segunda-feira* / A César o que é de César. Beijei a criada nova. A outra Lalá pôs pra fora. Andava desconfiada.” (ANDRADE, 1997, p. 62). Nessa passagem, o ditado popular selecionado funciona como elemento jocoso no momento em que o personagem fala do seu adultério, o que consequentemente acaba suavizando uma transgressão social.

É comum encontrar no texto palavras soltas e repetidas. A repetição fundamenta-se na reprodução de palavras ou estruturas linguísticas que de acordo com o contexto pode colaborar com a produção de um efeito cômico. No caso do fragmento “O LARGO DA SÉ” as repetições se tornam cômicas porque os segmentos discursivos estão muito próximos e bem repetidos:

> O Largo da Sé / Ensaio de apreciação nirvanista pelo Sr. Serafim Ponte-Grande-nôvo-rico. / O Largo da Sé agora está se modificando muito. Nem parece o Largo da Sé de dantes. Dantes era menor. Tinha 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 roubalheiras 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 conjunção 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. / Quando um estrangeiro saudoso regressa à pátria e procura o Largo do Sé, encontra no lugar a Praça da Sé. Mas *é* a mesma coisa. (ANDRADE, 1997, p. 80).

A linguagem despreocupada do trecho mescla linguagem coloquial e linguagem formal. Esse recurso linguístico marca muito mais a oralidade do que a comicidade, mas a repetição de vários termos, especialmente “Largo da Sé”, “arranha-céus” e “sem perigo de contestação” resultam em efeito cômico no texto.

Torna-se interessante ressaltar a seleção e escolha de palavras que recebem reflexões inusitadas que as tornam cômicas nesses contextos: “Nota: não sei ainda se escreverei a palavra “coito” com todas as letras. O arcebispo e a família podem ficar revoltados. Talvez ponha só a sílaba “coi” seguida de três pontinhos discretos. Como Camões fazia com “bunda”. (ANDRADE, 1997, p. 55).

No romance, Serafim afirma ter o desejo de escrever um livro, cujo início mencionaria o estado de espírito do mar depois do coito. Nesse sentido, a “nota”, citada anteriormente, refere-se à escrita desse possível livro e já insinua o projeto de uma ficção que dará ensejo à comicidade, isso porque o narrador brinca com a palavra “coito” e satiriza, através da

representação social do arcebispo e da família, a possível recepção do vocábulo pela sociedade. Na sequência, ele compara a estratégia de suprimir a última sílaba da palavra com a escrita de Camões. O trecho apresenta elementos cômicos, como o emprego da palavra "bunda" no final da nota, a redução da palavra coito para "coi" e substituição das reticências, que se escreve (...), pela forma coloquial "três pontinhos".

Seguem, com esse mesmo propósito, os vocábulos estrangeiros que "recheiam" a narrativa com um *glamour* cômico:

> Um mês após, um homem trajando violentas polainas demisaison subia calmamente a Avenue dês Champs Elysées em Paris. Os leitores já devem ter adivinhado que era Serafim Ponte Grande. Sob o elefante pedrês da Étole, descobriu-se ante a flama do Souvenir e pela portinhola do Arco em espiral subiu setenta e quatro degraus. (ANDRADE, 1997, p. 103).

O uso dos estrangeirismos no texto provoca o riso, principalmente quando são grafados erroneamente, como a palavra "demisaison" que, no francês, é escrita separadamente, *demi saison*, significando a partir do contexto, "meia época", ou seja, Serafim Ponte Grande, passeando pelas avenidas de Paris, vestia uma peça que protegia a perna e o pé, vestuário de "meia época", ou melhor, fora de moda.

A ocorrência de expressões estrangeiras incorporadas à língua portuguesa caracteriza-se como uma maneira encontrada por Oswald de Andrade para criticar as influências estrangeiras em nosso país, mas assim como defendeu o próprio autor pela utopia antropofágica, essas influências podem ser aproveitadas quando repensadas e devolvidas como reflexão e crítica. No romance *Serafim Ponte Grande* os estrangeirismos causam efeito cômico no sentido em que são empregados e não deixam de refletir um posicionamento crítico.

Há ocorrência de outros tipos de erros com os vocábulos estrangeiros, como o uso de substantivos estrangeiros simples escritos no texto com letra maiúscula como "Souvenir", que significa lembrança. No texto, erros como esse se apresentam como ridículos e por isso, tornam-se cômicos, mas não deixam de expressar implicitamente uma reflexão crítica.

Assim como os estrangeirismos, os neologismos no texto de Oswald de Andrade são muito expressivos e causam um efeito cômico para o contexto em se insere. Conceituado como uma palavra nova, inventada e ainda não dicionarizada, o neologismo é o processo resultante de criação lexical. De acordo com Preti o fenômeno da neologia consiste em

> hábitos que surgem, desaparecem e ressurgem em diferentes épocas ficam testemunhados nos fenômenos da neologia ou da obsolescência dos vocábulos, nos muitos significados que os dicionários registram. Ele é a expressão mais imediata da própria vida, parte integrante das normas de existência de uma comunidade [...]. (PRETI, 1994, p. 157).

Como expressão que reflete a dinâmica da vida as ocorrência neológicas que aparecem no romance *Serafim Ponte Grande* aproximam a linguagem do personagem ao vocabulário popular causando o risível, como constam nesses exemplos: "*Terça-feira /* Dieta de cachorro por causa do vinho Barbera que bebi ontem [...]. (ANDRADE, 1997, p. 56). O vocábulo "Barbera" que está funcionando como adjetivo de vinho não é registrado oficialmente pela língua culta. No momento em que o vocábulo assume essa função e está associado ao comentário: "Dieta de cachorro por causa do vinho [...]", acaba intensificando o aspecto cômico do contexto, assim como a palavra "compursquei" na passagem: "Afinal a criada foi uma desilusão. Compursquei o meu próprio leito conjugal, aproveitando a ausência de Lalá e das crias. (ANDRADE, 1997, p. 60).

Os neologismos são recorrentes na narrativa e além da comicidade, comprovam a capacidade criativa de Oswald de Andrade:

> ÉPOCA MAQUINISTA / - 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. Shopingar a domicílio... (ANDRADE, 1997, p. 105).

O fragmento "Época Maquinista" discute o aparecimento do rádio, que é ironicamente caracterizado como invenção industrial, justificando o título. Além da ironia que considera o rádio "A Mariquinha do livre arbítrio", a comicidade é intensificada pelo uso das rimas: "fonola" e "radiola" e pelos neologismos "autobus" e "shopingar". Segundo Norma Goldstein (1985) a rima se estrutura pelo parentesco sonoro entre as palavras e causa um efeito musical e rítmico. Ao empregá-la no texto em prosa a rima além de causar a sonoridade amplia o efeito cômico, como acontece no fragmento.

Concluindo a discussão sobre os instrumentos linguísticos da comicidade no romance, percebe-se que os diversificados recursos da língua provocam no texto o jogo de palavras.

> O jogo de palavras suscita a ligação entre duas séries de idéias separadas, cuja apreensão usual exigiria muito mais esforço. O prazer que resulta de tal "curto-circuito" é tanto maior quanto mais as duas séries de idéias forem estranhas e afastadas entre si, o que faz com que a economia do curso do pensamento seja também maior. (ALBERTI, 1999, p. 17).

O jogo de palavras diminui o esforço intelectual para alcançar a significação séria dos termos, pois de acordo com Alberti, no jogo de palavras a ideia da palavra ultrapassa sua significação, por isso, o trabalho intelectual para a procura do sério é atenuado. O prazer no jogo de palavras consiste na possibilidade de dispensar a relação entre o sentido das palavras e sua significação literal. Como se comprova em passagens anteriormente citadas e nesse fragmento do romance: "*Lá fora o mar. / O mar sem par. Serafim amanhece. Ela o envolve, o laça. É uma mãozinha que tem cara, cabelos de recém-nascido à la garçonne.*" [...] *Lá fora o mar. De par em par. Ela baixou a cabeça. Perdeu a sintaxe do coração e as calças*." (ANDRADE, 1997, p. 83-84. Grifo do autor). O jogo de palavras está associado à linguagem metafórica e baseia-se nas palavras "par - mar", que se referem no contexto à companhia feminina que está com Serafim. A palavra "par" se distancia do seu significado literal e assume um significado mais amplo de acordo a ideia do interlocutor, no caso "a mulher".

Para Vladimir Propp a comicidade que provém do jogo de palavras é diferente de todos os outros aspectos de comicidade pela dinâmica que apresenta. O autor entende como sentido amplo da palavra as diferentes significações que a palavra pode assumir e o sentido literal limita-se a um sentido mais dicionarizado.

Esse recurso manifesta-se também como calembur, denominação proveniente do francês que na Língua Portuguesa corresponde a trocadilho:

> O *calembur*, ou jogo de palavras, ocorre quando um interlocutor compreende a palavra em seu sentido amplo ou geral e o outro substitui esse significado por aquele mais restrito ou literal; com isso ele suscita o riso, na medida em que anula o argumento do interlocutor e mostra sua inconsistência. (PROPP, 1992, p.121).

O trocadilho ou calembur pode ocorrer ocasionalmente ou pode ser estrategicamente criado, mas a reflexão que ora se pauta não consiste em marcar essa diferença, o que é pesquisado no romance Serafim Ponte Grande é a presença desse recurso para reafirmar o caráter cômico do texto. Os trocadilhos que "brincam com as palavras" estão presentes no romance, como "braseiro brasileiro" na passagem: "Madrugada de mercadores das mil e uma noites desenrolava tapetes. Serviam-lhe café turco junto a um braseiro brasileiro."

(ANDRADE, 1997, p. 139). E no fragmento em que a Revolução Paulista de 1924 é mencionada: "Assoviam ninhos nas telhas. Na distância, metralhadoras metralham pesadamente." (ANDRADE, 1997, p. 76). O uso do trocadilho entre as palavras "metralhadoras metralham" é um deboche à revolução.

Como postula Vladímir Propp o trocadilho consiste em um jogo lúdico com aproximações no plano fônico e alterações de sentido, presente nos vocábulos "espécimens / espécimen" e "ilustre / balaústre", pois o trocadilho desses exemplos está no jogo lúdico com as palavras. É no plano fônico dos vocábulos que está a comicidade:

> Isto é demais! Peço-lhe o socorro da psicanálise. Junto lhe envio o pesadelo de um dos seus espécimens ou um espécimen dos seus pesadelos. / Grato pela solução / P.G. [...]. RECEITA / Ilustre balaústre / Só um acordo com o subconsciente de Dona Branca Clara poderá esclarecer o magnífico negativo que tenho em mãos e revelá-lo. (ANDRADE, 1997, p. 119 - 120).

O trocadilho ou calembur pode não apenas apresentar-se como um jogo de palavras na linguagem, mas também como forma de zombaria, ao "podar" falas e comportamentos ou apresentar-se como uma forma de ofensa. "O calembur dirigido contra os aspectos negativos da vida torna-se uma arma de sátira afiada e precisa." (PROPP, 1992, p.123). Como na passagem: "*Os réus, de cabeça baixa, retiram-se do banco dos réus e vão ao Banco dos réis. Pagam a multa ao buissier com um cheque de fundo falso*." (ANDRADE, 1997, p. 114). O trocadilho entre as palavras 'réus' e 'réis' associado ao duplo sentido da palavra 'banco' marcam o jogo de palavras do trecho que satiriza um procedimento jurídico.

No romance *Serafim Ponte Grande* há trechos em que a sátira está subentendida por meio da expressão ofensiva: "Desenvolvimento imprevisto da tragédia íntima que as Doze Tábuas da Lei me obrigaram a fazer. Lalá, depois de uma vasta fita, propôs o divórcio. Eu aceitei sem pestanejar. E berrei trepado numa cadeira: A vinculo, minha senhora!" (ANDRADE, 1997, p. 59). Nesse caso, o recurso cômico aparece associado à intenção satírica. A expressão "tragédia íntima" refere-se ao "casamento obrigatório" de Serafim e Lalá, o qual é satirizado por Serafim em forma de zombaria, assim como "vasta fita" que se refere ao extenso discurso da esposa. A forma ofensiva com a qual Serafim trata a esposa intensifica-se no gesto final da cena, pois o protagonista afirma que berrava e não conversava, além de estar "trepado numa cadeira", ao responder para a esposa que aceitava o divórcio. Esse comportamento grosseiro associado à forma ofensiva da linguagem do protagonista evidencia a repulsa e a hostilidade ao casamento obrigatório. Nesse caso, a ironia que está presente no contexto contribuiu para satirizar a esposa e o matrimônio.

Além dos instrumentos linguísticos, a comicidade apresenta-se no romance a partir das personagens que apresentam traços essencialmente cômicos: a escolha dos nomes, as atitudes, as falas e o comportamento, uma vez que o texto também é composto por situações sociais e cotidianas apresentadas de forma invertida, isso porque fatos que deveriam parecer sérios transformam-se em chave paródica de modo a instaurar no texto o traço cômico.

A construção do nome dos personagens pode ser entendida como uma estratégia do autor para estabelecer o cômico, utilizando-se, para tanto, de máscaras que marcam o efeito da paródia, criado a partir do sentido/significado do nome de cada personagem.

A máscara carrega uma herança da cultura popular, do folclore. Com ela o personagem dissimula, engana, ou simplesmente encobre uma situação. Nesse sentido, interpreta-se o nome cômico como máscara que o autor usa para finalidades diferentes, ora para encobrir um aspecto negativo, ora para satirizar o próprio personagem, mas também essas máscaras se apresentam como forma de reafirmar a natureza cômica do texto:

> A máscara traduz a alegria das alternâncias e das reencarnações, a alegre relatividade, a alegre negação da identidade e do sentido único, a negação da coincidência estúpida consigo mesmo; a máscara é a expressão das transferências, das metamorfoses, das violações das fronteiras naturais, da ridicularização, dos apelidos; a máscara encarna o princípio de jogo da vida, está baseada numa peculiar inter-relação da realidade e da imagem, característica das formas mais antigas dos ritos e espetáculos. (BAKHTIN, 1987, p. 35).

O protagonista Serafim Ponte Grande, por exemplo, já carrega no nome um efeito cômico, pois "Serafim" significa "anjo da primeira hierarquia" (HOLANDA, 2001, p. 671), mas as atitudes e o comportamento do protagonista contrastam radicalmente com a ideia de anjo, como afirma Maria Augusta Fonseca:

> Por que Serafim? Por quais legados se pode traçar a genealogia da personagem, tendo em vista essa síntese da história dos bens culturais em que se trama? Como se estabelece essa "ponte"? Chama atenção, nesse rol de distorções canônicas, o fato de tal herói ser designado por nome bíblico de tão alta estirpe, o de um dos anjos divinos, para afinal se mostrar como antítese do apelido angelical. Não se pode esquecer que, apesar da conotação moral que carrega como força do bem, o termo ainda incorpora o demoníaco, visto ser Satanás um anjo, só que de natureza oposta. (FONSECA, 2006, p. 531).

O sobrenome Ponte Grande também é uma máscara que se apresenta de forma paródica, pois o contexto social da época valorizava as famílias tradicionais reconhecidas pelo sobrenome. Nesse sentido, percebe-se o cômico, pois "grande" conota excesso, o que

potencializa o efeito risível ao ser pronunciado junto com o nome do protagonista: “Serafim Ponte Grande”, associado a esse efeito há fortemente a presença do aspecto sexual no nome do protagonista, uma vez que a sexualidade é bem explorada no romance. “Ponte Grande” remete a “pênis grande” ou “pinto grande”, sugerindo um trocadilho com o nome do personagem Pinto Calçudo, esse jogo com as palavras reafirma o efeito cômico.

A comicidade na linguagem do texto em estudo é muito diversificada. O sentido cômico muitas vezes se apresenta também em palavras isoladas, especificamente em nomes próprios que associam o humor e o ridículo, recurso que não é exclusivo de Oswald de Andrade, pois é comum que autores de obras cômicas utilizem essa estratégia ao compor seus personagens. Nessa perspectiva, no texto literário, as possibilidades de encontrar nomes inusitados são ampliadas pela liberdade poética, recurso muito utilizado por Oswald de Andrade na tentativa de explorar o riso no romance, uma vez que “os nomes cômicos são um procedimento estilístico auxiliar que se explica para reforçar o efeito cômico da situação, do caráter ou da trama.” (PROPP, 1992, p.131).

Na obra, o fiel secretário e amigo do protagonista, José Ramos Góis Pinto Calçudo, possui um nome engraçado, que é intensificado pelo apelido “Pinto”, agregado ao nome, como interpreta Maria Augusta Fonseca, o que suscita o riso e se contrapõe ao sentido de respeito, seriedade e tradição. Ao relacionar esse vocábulo ao significado de calçudo, é possível comparar o personagem a um menino ou moleque que usa calças muito compridas, o que degrada, humoristicamente, sua imagem. O papel desse personagem no romance é fundamental para se estabelecer o riso, pois é um dos principais porta-vozes do cômico:

> Apesar da pompa inicial, José Ramos Góis, seu apelido é pândego, Pinto Calçudo, que aliás é acrescido a seu próprio nome, José Ramos Góis Pinto Calçudo. O apelido, muito em voga em décadas mais distantes, era índice, por exemplo, de menino que usava calças muito apertadas, ou as tinha caindo sobre os sapatos, desengonçadas. Lembrava também o garoto que começa a usar calças compridas, o que lhe valia sempre como apelido depreciativo, "é um pinto-calçudo", se arvora em gente grande. Por extensão, passa por pessoa deselegante, com a roupa sempre caindo do corpo. A dupla, portanto, tem outras nuances de oposição, como fedelho - homem maduro, já que Serafim, quando formam a dupla, era um homem separado da mulher, havia participado de uma revolução entre outras coisas; desengoçado-elegante. [...] E na verdade Serafim disputa durante todo o tempo o papel de Pinto Calçudo. (FONSECA, 1979, p. 70).

Quase todos os nomes e pseudônimos dos demais personagens atuam enquanto máscaras, e por meio da paródia acarretam ao cômico. O nome Birimba, por exemplo, conota

um jogo de palavras com o vocábulo berimbau e o significado sugestivo de berimbau remete ao nome do personagem uma espécie de natureza cômica.

O personagem Batatinha é um dos namorados que Lalá teve na adolescência, com quem provavelmente perdeu a virgindade, o nome deprecia o personagem, o que contrasta com sua representação no romance, pois Serafim é obrigado a casar-se com Lalá para reconstituir o pudor da moça.

Pombinho é o apelido do filho de Serafim com Lalá. Apesar da serenidade do apelido, ele torna-se um militante na Revolução Paulista de 1924. O efeito cômico está associado a essa contradição, uma vez que "pomba" é símbolo de paz. Nessa leitura entende-se esse jogo de sentidos como crítica social que Oswald de Andrade faz aos militares da Revolução Paulista, uma vez que "Pombinho" é quem os representa: "Na madrugada branca e brusca, o Pombinho parte de novo para a guerra, com uma carabina às costas." (ANDRADE, 1997, p. 76).

Celestino Manso, amigo e colega de trabalho de Serafim, prova que de "manso" não tem nada, pois termina a estória com a esposa de Serafim, que no romance é tratada como Dona Lalá, em que o uso do pronome de tratamento contrasta com a abreviatura do nome, que se aproxima muito mais de um apelido.

É nessa dinâmica entre o riso e o sério que os nomes cômicos dos personagens são criados como chaves paródicas.

Os nomes Pafuncheta, Caridad-Claridad e Sigismundo marcam a comicidade também pela sonoridade, pois "[...] a comicidade de certos nomes se baseia no acúmulo de sons idênticos, principalmente de consoantes. O conjunto de sons é cômico em si, independe do significado que possa ter e torna os nomes ridículos." (PROPP, 1992, p. 131).

No caso do nome Mariquinhas Navegadeiras, alude-se a traços do perfil da personagem, pois é uma mulher que se envolve com diferentes homens. A sonoridade das palavras que compõe o nome remete ao cômico, como o nome de Dona Branca Clara, pois o pleonasmo do nome associa-se ao caráter complexo da personagem, que é tratada como louca. É importante ressaltar que, na narração da conduta desses personagens, o autor valoriza situações e faz reflexões que também causam o riso:

> CONFESSIONÁRIO / Prezado e grandissíssimo Sr. Sigismundo. / De regresso a Paris encontrei minha ex-amante, Dona Branca Clara inteiramente nervosa. Vive sonhando que tem relações sexuais com Jesus-Cristo e outros deuses. Isto é demais! Peço-lhe o socorro da psicanálise. [...]. Parabéns pelo monstro que tem em casa. Mande-o. SIGISMUNDO / Diagnóstico: Dona Branca Clara é vítima da

> cristianização do Direito Romano também conhecida pelo mote de Civilização Ocidental / SEU JOSÉ, ASSISTENTE (ANDRADE, 1997, p. 119 - 120).

Parodiando o trabalho da psicanálise, o fragmento tem como título o vocábulo "Confessionário", e o psicanalista Sigmund Freud tem seu nome parodiado como Sigismundo, que é solicitado por Serafim Ponte Grande para analisar a loucura de Dona Branca Clara, uma personagem que já carrega na redundância do nome um aspecto cômico. Desse modo, Serafim recebe o diagnóstico da análise, que se destaca pelo exagero da conclusão, ao afirmar que Dona Branca Clara era vítima da "cristianização do Direito Romano"; o diagnóstico é ironicamente assinado pelo assistente do psicanalista, que atende pelo nome "Seu José", cuja simplicidade se contrasta com o complexo diagnóstico, desencadeando o riso.

Não só o nome dos personagens, mas também o caráter dos mesmos aparecem na narração como característica da natureza cômica do texto. O perfil do protagonista Serafim Ponte Grande apresenta-se por esse viés, o que amplia as configurações da comicidade e do riso presentes na obra, integrando a discussão que gira em torno da intensa manifestação do risível na escrita de Oswald de Andrade.

No processo investigativo sobre a comicidade no romance *Serafim Ponte Grande*, os instrumentos linguísticos que foram apresentados como gestores do efeito cômico e que estão presentes no texto incorporam-se ao processo criador da sátira e da paródia evidenciados no enredo. Para refletir sobre as configurações do risível, ou seja, as manifestações da comicidade nesse texto literário, o eixo principal parte do narrador-personagem Serafim Ponte Grande.

1.2.1 O Curinga

Ao discutir a comicidade no romance torna-se interessante visitar a teoria de Maria Augusta Fonseca na obra *Palhaço da Burguesia*. A biógrafa de Oswald de Andrade ao apresentar o texto literário de *Serafim Ponte Grande* elebora uma reflexão que se respalda na expressão "Palhaço da burguesia", cunhada pelo autor ao se referir ao papel social representado pelo protagonista da estória. Nessa discussão, segundo a autora, os elementos da narrativa são manipulados pelas múltiplas funções do curinga.

Nessa perspectiva, entende-se que a relação entre o curinga e Serafim Ponte Grande talvez seja o princípio fundamental para a compreensão do cômico no romance, uma vez que a maior manifestação da comicidade acontece por meio dessa fuga pândega que procede no texto, pois há uma alternância entre os papéis assumidos por Serafim: protagonista, narrador onisciente, narrador personagem e autor. Portanto, entende-se como a função do curinga a versatilidade de Serafim Ponte Grande ao apresentar-se por meio de diversas roupagens e por sua flexibilidade crítica.

Essa metamorfose do protagonista caracteriza a metáfora do curinga. O que ele faz é transitar livremente em funções diferentes, mas sendo ele mesmo, pois a atribuição do curinga na carta do baralho é fazer as vezes de qualquer carta. Ele se caracteriza pela polivalência, ocupando o lugar e exercendo o papel de outra carta, trata-se de papel ou função, não de uma imagem ou de um personagem. Ele pode atuar em vários papéis do romance, por conveniência ou pela ausência de algum personagem. Na obra existem ambas as situações, pois faltando um personagem, Serafim o substitui; e ao se sentir ameaçado, elimina seu antagonista, arvorando-se em um diálogo de próprio arbítrio e motivações de cômico egocentrismo em diferentes momentos na narrativa, e muitas vezes esses papéis estão associados; como na passagem em que o personagem Pinto Calçudo é posto para fora do romance:

> Na noite estrepitosa, Serafim passeia para cá e para lá. Chegando-lhe os ruídos da farra 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 força um traque, pelo que é imediatamente posto para fora do romance. (ANDRADE, 1997, p. 98-99).

Nesse episódio, percebe-se que o narrador ao sentir que sua importância no romance estava sendo ameaçada resolve excluir o personagem que o ameaça. Nesse momento, ele está fazendo o papel de autor, narrador e personagem. Essa simbiose de papéis se configura como a polivalência do curinga. O processo se torna engraçado por ser feito em um romance e consequentemente provocar o riso.

O narrador e personagem Serafim Ponte Grande ao ser caracterizado como curinga, assume papéis que desconstroem o modelo tradicional da narrativa canônica. A manipulação dos elementos da narrativa é feita de forma cômica, como se o enredo fosse um espetáculo em

que o curinga se apresenta pandegamente como narrador quando descreve e comenta cenas; ou nos momentos em que atua como personagem e quando assume o papel de autor. Outro aspecto importante para estabelecer o riso no romance é a presença da dupla cômica: Serafim e Pinto Calçudo, fato que lembra as duplas de palhaços que normalmente se apresentam nos circos, fazendo brincadeiras e pregando peças cômicas. Pinto Calçudo passa de amigo a secretário, depois do enriquecimento de Serafim. Ambos apresentam atitudes cômicas e disputam o papel de protagonista do enredo. No último capítulo tem-se a cena final do espetáculo, pois Serafim, portando-se como um curinga, intervém em discurso direto na sequência narrativa e resolve intempestivamente eliminar Pinto Calçudo da estória. Ao final, também se arvorando em curinga-narrador, restitui Pinto Calçudo ao enredo:

> Revirando a ordem dos acontecimentos, reabilita-se a personagem expulsa, Pinto Calçudo. Volta à estória, conduzindo-a, tomando o leme investido do título de "nosso dissimulado herói", garantia de personagem principal.O secretário retorna falando "argentino", ou "portunhol". Com o curinga narrando na terceira pessoa, a narrativa se desloca numa viagem, no transatlântico *El Durasno*, em que se procura levar a cabo (uma outra vez) a revolução sexual, contra qualquer "infecção" de ordem moral. (FONSECA, 1979, p. 88 – 89).

Por esse viés, percebe-se que a construção do romance é permeada pela mobilidade dos personagens e da narração, constituindo, assim, as funções do curinga.

Para ampliar essa análise, Fonseca faz uma reflexão muito apropriada sobre o protagonista ao relacioná-lo ao palhaço e com a função do curinga.

A representação do palhaço na narrativa acontece de diferentes formas. Essa relação acentua a conduta cômica do autor que ressoa no personagem. Desde o prefácio percebe-se um posionamento crítico em relação à burguesia considerando ter sido o autor um "palhaço de classe":

> Dois palhaços da burguesia, um paranaense, outro internacional *"le pirate du lac Leman"* me fizeram perder tempo: Emílio de Menezes e Blaise Cendrars. Fui com eles um palhaço de classe. Acoroçoado por expectativas, aplausos e quireras capitalistas, o meu ser literário atolou diversas vezes na trincheira social reacionária. (ANDRADE, 1997, p. 38).

O sentido de palhaço imprime uma crítica ao indivíduo alienado pela ideologia burguesa. O autor ironiza sua própria conduta social: "Do meu fundamental anarquismo jorrava sempre uma fonte sadia, o sarcasmo. Servi à burguesia sem nela crer." (ANDRADE, 1997, p. 38). A conduta social de Oswald de Andrade é associada com a do protagonista. A

crítica do autor revela as máscaras do palhaço que coexistem com as de Serafim Ponte Grande.

Outra forma como o palhaço aparece no texto é por meio da comparação entre os figurantes do circo com personagens fictícios. Fonseca adverte: "As aproximações de mundos diversos são relativas, mas pretendem que se atende à mobilidade desses mesmos universos." (1979, p. 67). E acrescenta:

> Ao afirmar, por exemplo, que o palhaço do circo pode ser aproximado em alguns pontos com a personagem Serafim e com personagens de *Serafim Ponte Grande*, estou supondo semelhanças comuns dos dois tipos de mundos diferentes que permitem se inter-relacionar, sem prejuizo de suas características próprias. (FONSECA, 1979, p. 68).

A comparação é estabelecida principalmente pela flexibilidade cômica do palhaço e pelo malabarismo que este faz no uso das palavras, mas essas caracterítiscas não resultam em afirmar a correspondência. Esta é criada pelos diferentes focos narrativos assumidos por Serafim, tornando-o um curinga (carta de baralho que apresenta a figura de um "bobo da corte", que tinha a função de fazer rir e, muitas vezes, fazia isso zombando dos vícios sociais dos nobres), possui versatilidade e assume no jogo qualquer valor ou posição: "O que define a semelhança é a atitude pessoal da personagem que no texto é vista de três ângulos narrativos: o do narrador onisciente, o do "eu" protagonista e o modo dramático, de onde conhecemos os volteiros das ações e palavras de Serafim." (FONSECA,1979, p. 68).

O foco narrativo que apresenta a maior maleabilidade de posições empregadas por Serafim no romance é o de narrador onisciente, reconhecido como narrador neutro ou intruso. Ele é quem narra a maior parte da história, conhece a intimidade dos personagens, apresenta-os ao leitor, comenta, discute os acontecimentos e imprime sua crítica:

> ESTADOS UNIDOS DO BRASIL / Rios, caudais, pontes, advogados, fordes pretos, caminhos vermelhos, porteiras, sequilhos, músicas, mangas. E no fundo os juncos milenários, as caravelas e os mamalucos. Como foi! Como foi! Pinto Calçudo atolou numa francesa. No país animal foram as senzalas que mandaram as primeiras embaixatrizes aos leitos brancos. (ANDRADE, 1997, p. 87).

A voz do narrador onisciente ao apresentar-se como uma ironia revela a função de curinga, pois a postura crítica do narrador mescla-se com a do protagonista ao satirizar elementos que fazem parte da cultura brasileira.

A autora afirma que especialmente pela onisciência o narrador assume sua função de curinga. As funções do curinga são bem marcadas no espetáculo teatral, mas em *Palhaço da*

Burguesia a autora associa-o ao texto literário. Assim, o narrador onisciente representa o curinga, sendo essa relação possível devido ao caráter crítico e a flexibilidade da sátira de Oswald de Andrade. “Utilizando a sátira, que abarca estas passagens sério – cômicas, o narrador curinga rompe a ilusão ficcional e atua criticamente. Para tanto veste e troca uma diversidade de máscaras ostensivas, paródicas, grotescas [...].” (FONSECA, 1979, p. 72).

No texto, o narrador onisciente procura convencer por meio do seu ponto de vista e assim arremata a visão da obra, imprimindo a técnica na maleabilidade. Ele se distancia da técnica autoritária de narrar, comum a narradores oniscientes, mas assume caracteríticas desmascaradoras ao proferir uma narração sarcástica e comentá-la:

> Na manhã seguinte, tendo-se-lhe dado uns engulhos, ei-lo que deita carga ao mar. E sarando percebe a ausência de bibliotecas, pois o paquebot as não possui. 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, 1997, p. 87).

As múltiplas funções que o curinga assume faz com ele se aproprie do lugar ideológico do protagonista que interpreta e narra os fatos com um olhar direcionado àquilo que lhe convém: “Identificado como personagem principal, Serafim, o “pseudo-herói”, é reconhecido pela voz do narrador, pela máscara de protagonista que o curinga usa, pelas “cenas” em que aparece, pelo seu próprio ponto de vista.” (FONSECA, 1979, p. 73).

Com exceção do personagem Serafim Ponte Grande, os outros personagens são conhecidos pela forma dramática do texto e principalmente pela voz narrativa do curinga. Assim são apresentadas as peripécias de Pinto Calçudo na unidade “No Elemento Sedativo”, que serão bem discutidas no terceiro capítulo deste trabalho. Também é importante destacar a unidade “Os Antropófagos”, narrada pelo curinga: “Entanto o canhão na proa lambeu o mar em pancada oito horas da manhã e José Ramos Góis Pinto Calçudo, com um galão na bunda, tomou conta do bar e do leme. Estavam em pleno oceano mas tratava-se de uma revolução puramente moral.” (ANDRADE, 1997, p. 159). Nesse fragmento o narrador apresenta Pinto Calçudo como comandante do navio “*El Durasno*”, além da apresentação, o narrador faz a análise da situação ao comentar: “Trata-se de uma revolução puramente moral”; destaca-se que a visão ideológica do protagonista, que não aparece na cena, está materializada na voz narrativa, verificando-se assim a função do curinga.

A narração do texto ocorre também por meio do narrador-personagem, ou o "eu" protagonista, no caso, o personagem Serafim. A voz narrativa em primeira pessoa é marcada

em vários momentos do texto, como o “diário” que o protagonista escreve em “Folhinha Conjugal”: “Eu preciso é largar de besteira, me aperfeiçoar e seguir a lei de Deus!” (ANDRADE, 1997, p. 56). Assim como nas confissões do "Testamento de um Legalista de Fraque" é o curinga-Serafim que emite suas últimas vontades e faz seus julgamentos críticos, como quando questiona a atitude violenta expressa pela imagem de um santo católico, e relaciona ao contexto da Revolução Paulista de 1924 , neste comentário, o curinga questiona implicitamente o papel da igreja em meio à revolução:

> Refugio-me num mosteiro e interpelo o abade sobre a vida de São Bartolomeu, cuja estátua cheia de sangue tem uma cabeça decepada nas mãos e um facão de carniceiro. O abade responde-me que durante o flagelo da guerra, não se discutem pormenores do passado mesmo guerreiros. (ANDRADE, 1997, p. 77).

A função do curinga também está presente na narração em primeira pessoa do poema que inicia a unidade “Fim de Serafim”: “Fatigado / Das minhas viagens pela terra / De camelo e táxi / Te procuro / Caminho de casa”. (ANDRADE, 1997, p. 149). Nesse fragmento a ação do personagem é o retorno de seu itinerário marítimo, mas fica evidente que é a voz do narrador que emite a análise, a partir da conclusão de que o personagem retorna para casa, porque está cansado de suas viagens e provavelmente por não ter encontrado o que verdadeiramente procurava.

São muitas as narrações em primeira pessoa que ecoa por todo o romance. O personagem narrador é a forma mais evidente do jogo que o curinga cria no texto, pois ao apresentar-se dessa forma, ele assume concomitantemente os papéis de personagem e narrador, o que é comum nesse tipo de narração, mas na discussão sobre a narração em *Serafim Ponte Grande* destaca-se que como personagem, Serafim, apresenta vida própria, e, como narrador, seu papel vai além da narração da estória, pois a postura do narrador curinga procura colocá-lo intelectualmente superior ao personagem. O personagem é identificado pelas ações, já o narrador destaca-se ao manifestar críticas e pontuar situações.

Por meio das máscaras do narrador curinga, Serafim Ponte Grande brinca com o papel de autor, pois cria cenas, desdobra-se em diferentes papéis, expulsa personagens do enredo e insere-os novamente quando lhe convém, emite posicionamentos críticos e direciona a estória a partir do seu ponto de vista.

Completando a técnica narrativa da obra, de acordo com Fonseca, ocorre também uma maneira dramática de narrar através do uso das "cenas", que está relacionada a fragmentos paródicos, como as cenas do casamento na polícia, “A aula”, “Serafim no pretório”,

"Noturno" e passagens do "Meridiano de Greenwich" e da unidade "Cérebro, Coração e Pavio". Nesses trechos destaca-se a atuação cômica do personagem protagonista:

> A AULA / *Serafim* — Gosta você de cabeça de Medusa! / *A aluna* — Pará comêr nos sentamôs diante da mesá nos pomôs uma guardanapô nos pêtos. / *Serafim* — Gosta você, cenorita, do cheiro do gás? / *A aluna* — Náo! Eu náo gosto do cherodogaz porque é deságra-vadel! / *Serafim* — Toma você o lête com azucár? / *A aluna* — Sim. Eu tomô o lête com azucár. O relójo tem duas ponteiros, uma grande e uma curto. / *Serafim* — Gosta você do professor? / *A aluna* — A-pi-za-do-pro-fe-zor-é-de-lei-ta-vél! / O relógio intervém. Confusão de línguas. (ANDRADE, 1997, p. 109).

Em muitas passagens como essa, a voz do narrador-onisciente alterna com a voz do narrador-personagem. A biógrafa de Oswald de Andrade questiona se a voz é de Serafim ou do curinga com a máscara da personagem, pois "sua máscara ficcional se molda nos fragmentos de sua narração, no seu papel representado pelo curinga, na visão do curinga-narrador e nas "cenas"." (FONSECA, 1979, p. 74). Na cena da "aula" não há voz narrativa no momento do diálogo, pois se trata de um diálogo sem mediadores. Destaca-se a máscara ficcional do personagem que veste-se em um outro papel ao representar o professor. O papel cômico do curinga se estabelece a partir dessas trocas, pois a multiplicidade de Serafim apresenta-se como o ponto estratégico que deflagra a comicidade do enredo.

O narrador-curinga denomina o personagem Serafim de herói, mas o comportamento do protagonista revela que se trata de um herói às avessas, um anti-herói, modelado como um elemento cômico, pois a figura do personagem Serafim é um herói parodiado; sua imagem é ridicularizada e seu comportamento, no texto, se distancia consideravelmente da figura de herói: "A construção do "herói" no texto é, paródica e cômica, suas ações e atitudes realçam-lhe o perfil grotesco e pândego." (FONSECA, 1979, p. 96). O estilo bufão do protagonista revela suas características grotescas, o que lhe confere uma aproximação à cultura popular de origem carnavalesca.

O protagonista da obra *Serafim Ponte Grande* pode ser definido como anti-herói com base nas características que lhe são inerentes. Para definir essa caracterização, parte-se do pressuposto que o anti-heroísmo de um personagem deve ser discutido a partir do momento em que se percebem, em suas atitudes, evidências da subversão a certos padrões sociais e, principalmente, quando no percurso do personagem, há a degradação de valores morais vigentes.

A trajetória desse anti-herói é narrada por ele mesmo, em boa parte da obra, mas, além da narração em primeira pessoa e da onisciência, o curinga possui uma variedade de

instrumentos que se apresentam como recursos que permitem a mobilidade de ações, pois há outras narrações inseridas no discurso, em forma de poesia, crônica, testamento, panfleto, páginas de diários, fatos históricos e anotações de viagem que relatam sua vida, seus desejos, seu itinerário, seu roubo, suas falcatruas e enganações, seus delitos e sua indiferença em relação aos galanteios oferecidos por outro homem à sua mulher. Mas, para entender a narração do romance é preciso perceber a visão crítica do seu autor, frente à sociedade que é denunciada por ele, através de um protagonista sarcástico, que zomba de valores sociais e religiosos, como a "verdade", o casamento, a heterossexualidade e o trabalho.

Serafim Ponte Grande é um protagonista que narra sua história de vida e de morte, mesclando-a com a presença de outras narrações. Na postura de narrador aceita a presença de outras vozes narrativas, concomitantes ou não com a sua voz de protagonista-narrador. A história de Serafim, contada por ele, torna-se atraente, pois o seu relato é marcado por um tom cômico, mas não inocente, que entretém o leitor: "Parece que Deus quer ver no primeiro dia deste ano inteiramente evoluída a minha transformação psíquica, tantas vezes ameaçada pelos acontecimentos." (ANDRADE, 1997, p. 57). No relato de Serafim, é possível perceber como ele é capaz de, sutilmente, induzir o leitor a procurar entendê-lo. Nesse fragmento, da unidade "Folhinha Conjugal", astuciosamente, o protagonista pretende justificar suas futuras façanhas, que serão contadas ao longo da narrativa, com possíveis perturbações psicológicas, situação que pode ser entendida como estratégia do narrador e não como verdade absoluta. Essa autobiografia, por ser revelada pelo protagonista, pode conter, além de falsas informações, o discurso marginal que critica a sociedade por meio da sátira.

Mas existem atitudes de Serafim que podem ser caracterizadas como atos heróicos, como casar-se com Lalá para não deixá-la ir para uma casa de prostituição e o ato de manusear o canhão. Porém, essas atitudes estão muito mais próximas de uma visão paródica da situação do que de atos verdadeiramente heróicos:

> O sarcasmo, a irreverência, a comicidade, perfilam a figura da personagem, acrescida do jogo habilidoso das palavras, dos atos extravagantes e obscenos. Aliás, esta constante se vincula a imagens bicorporais e por extensão às palavras de duplo sentido, numa fusão variada das partes eróticas do corpo. Estas imagens pretendem exprimir uma visão cômica do mundo, em que emerge o avesso, a contradição. Este recurso antigo do cômico das feiras populares, das festas se apóia na mobilidade, na transformação, contra as formas rígidas e acabadas[...] . (FONSECA, 1979, p. 74).

O estilo do personagem assemelha-o ao do palhaço, pois com seu tipo enganador, assume caráter cômico, assim apresenta-se pelo avesso, na concepção do "herói" e identifica-se com o curinga.

Fonseca (1979) destaca que no trecho que inicia o romance já é possível identificar a duplicidade do narrador, pois o curinga está como narrador onisciente e como narrador personagem:

> A paisagem desta capital apodrece. Apareço ao leitor. Pelotari. Personagem através de uma vidraça. De capa de borracha e galochas. Foram alguns militares que transformaram a minha vida. Glória dos batizados! Lá fora, quando secar a chuva, haverá o sol. (ANDRADE, 1997, p. 43).

A fragmentação semântica apresenta-se constituída por reflexões que possibilitam diferentes questionamentos, a saber: a imagem deteriorada da cidade de São Paulo, onde acontecerá a origem da trama, as projeções da Revolução Paulista que interferiram na formação ideológica do protagonista, a apresentação do protagonista como "pelotari" que é bem significativa, pois mesmo que esteja atrás da vidraça é um jogador de pelota, ou seja, como personagem pode se defender ou atacar. Nesse sentido, fica clara a ambiguidade do narrador e por isso é considerado como curinga:

> O recitativo do curinga-personagem não é apenas uma antecipação da história, ou "slide" deslocado, permite ainda iniciar a narrativa mostrando o procedimento. O narrador na qualidade de curinga age na sua função plena, quer intervindo, vestindo a máscara da personagem e narrando na primeira pessoa, quer recitando o prólogo. (FONSECA, 1979, p. 78).

A narração do "recitativo" é tecida alternando-se entre a voz do personagem-narrador, as cenas e a presença do narrador onisciente, que ao pronunciar seus comentários se distancia emocionalmente das cenas e as tornam risíveis.

O curinga é personificação de uma pessoa esperta. É também um jogador que pode substituir outro. Sua aparência é representada pelo bobo da corte, que caracteriza uma figura pândega. No romance, ele aparece como a voz que conta e analisa o enredo. Em sua função tem como finalidade ir além da trama ficcional, pois intervém nas cenas usando *slides* fora da sequência como na unidade "Cérebro, Coração e Pavio" em que o curinga se apresenta: "Na Rotonde", "Patinagem", "Noite de Estopa", "Decepção de Amor", seguido de outras curtas estórias. Em sua atividade o curinga ainda acrescenta informações biográficas, históricas e diversos comentários sobre o enredo. A narração do curinga-narrador alterna-se entre as

vozes do narrador onisciente, personagem-narrador e as cenas, como no fragmento intitulado “Intermezzo”:

> *Ora, a fornicação é deleitável...* / São Tomás de Aquino — De Maio / — art. 9 — ad 7 — q III. / *Dinorá a todo cérebro /* ou seja / *A estranha mulher do Copacabana Palace /* ou seja / *A ex-peitudinha do Hotel Fracaroli* / ou seja / *O mais belo amor de Cascanova.* (ANDRADE, 1997, p. 83).

A alternância de vozes narrativas no trecho exemplifica claramente a atuação do curinga, as vozes são marcadas pela escrita com ou sem itálico, o jogo do curinga fica bem explícito e o cômico prevalece. Além de ser uma paródia de um *intermezzo*, pequena peça dramática, o caráter cômico do narrador-curinga torna a cena risível.

A sociedade se contextualiza no romance e os elementos que a compõem são evidenciados pelo narrador-curinga ao misturar no texto o sério e o cômico. A voz narrativa é responsável por mediar a descrição do modelo de sociedade da época e o processo de mascaramento e desmascaramento de personagens e situações, que são contadas por meio da linguagem cômica. Por isso, os procedimentos que geram o riso na obra devem ser analisados a partir das diferentes intenções que estruturam o enredo.

CAPÍTULO 2
AS CONFIGURAÇÕES DA SÁTIRA

2.1 SÁTIRA, PARÓDIA E A CRIAÇÃO DO EFEITO CÔMICO NO ROMANCE

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 da natureza. Pode ser até oposta. Tudo em arte é descoberta e transposição.

(OSWALD DE ANDRADE)

A escrita do romance *Serafim Ponte Grande* é bem marcada pela linguagem paródica com a qual o personagem protagonista e narrador provoca o riso. No texto, a paródia está relacionada à sátira e ao riso carnavalesco. Essas aproximações estreitam-se principalmente por meio da zombaria que é criada pelo enredo e que é percebida desde o prefácio da história, com a apresentação da lista de obras do autor, que ao invés de valorizar a produção literária do escritor, como geralmente acontece, apresenta-se como uma lista de obras que são renegadas, incluindo *Serafim Ponte Grande*: "DO AUTOR / **Obras Renegadas:** Os Condenados / A Estrela do Absinto / A Escada (inédito) / Pau-Brasil / Primeiro Caderno de Poesia / Serafim Ponte Grande." (ANDRADE, 1997, p. 36). Associado a este comentário está parafraseada a expressão *copyright*, que se refere ao direito do autor e da propriedade literária: "Direito de ser traduzido, reproduzido e deformado em todas as línguas - S. Paulo – 1933." (ANDRADE, 1997, p. 36).

Nesses trechos percebe-se que a paródia ocorre em tom zombador e satírico, pois, tanto a expressão *copyright*, como a lista das obras renegadas tem caráter deformador, uma vez que a intenção do texto não é reafirmar as expressões, mas revelar um posicionamento crítico sobre o romance.

Haroldo de Campos, no ensaio "Serafim: um grande não-livro", afirma que no romance "tudo é conduzido em pauta paródica, e a paródia (...) é o meio natural para o 'desnudamento do processo'". (CAMPOS, 1997, p.17). Nesse sentido, entende-se que o objetivo principal do romance seja denunciar a hipócrita sociedade burguesa e para isso, utiliza-se de elementos cômicos que por meio da paródia, atribuem à linguagem do texto o tom risível, já que o romance imprime diferentes recursos para esse fim:

> Decidi traçar um sério programa de estudos e reabilitar assim a minha ignorância. Português, aritmética, latim, teosofia, balística, etc. / Napoleão, segundo me disseram, aprendeu a ler aos 29 anos e o grande Eça de Queiroz escreveu *O Crime do Padre Amaro* com 50 anos! (ANDRADE, 1997, p. 61).

Nessa passagem Serafim Ponte Grande afirma o desejo de aprimorar seus conhecimentos culturais, a partir do estudo de disciplinas básicas, ampliando para o estudo da teosofia - forma de estudo que aglomera conhecimentos da Filosofia, Religião e Ciência – e balística, que alude ironicamente ao momento revolucionário de São Paulo, em 1924, já comentado por este estudo. A extensão do campo de conhecimentos que é almejado pelo protagonista causa um efeito de sentido cômico. Para justificar a pretensão, ele parodia Napoleão Bonaparte ao informar que o general francês aprendeu a ler tardiamente, o que não é o caso. Também faz paródia a respeito do escritor Eça de Queiroz ao dizer que o mesmo escreveu *O Crime do Padre Amaro* quando tinha 50 anos, sendo este livro publicado vinte anos antes. Os comentários distorcidos do protagonista são apresentados por meio da linguagem paródica que causam o riso.

Assim, torna-se imprescindível apresentar uma discussão sobre o conceito de paródia:

> A paródia consiste na imitação das características exteriores de um fenômeno qualquer de vida (das maneiras de uma pessoa, dos procedimentos artísticos etc.), de modo a ocultar ou negar o sentido interior daquilo que é submetido à parodização. É possível, a rigor, parodiar tudo, os movimentos e as ações de uma pessoa, seus gestos, o andar, a mímica, a fala, os hábitos de sua profissão e o jargão profissional; é possível parodiar não só uma pessoa, mas também o que é criado por ela no campo do mundo material. (PROPP, 1992, p. 84-85).

Relacionando-a aos procedimentos artísticos mencionados, como efeito de linguagem, na época moderna ela tem se tornado cada vez mais frequente nos textos literários. Esse recurso da linguagem é muito antigo, existe desde a Grécia, Roma e Idade Média. A respeito da definição do termo, consideram-se três tipos de paródia: "[...] verbal – com a alteração de uma ou outra palavra do texto; formal – em que o estilo e os efeitos técnicos de um escritor são usados como forma de zombaria; temática – em que se faz a caricatura da forma e do espírito de um autor." (SANT'ANNA, 1995, p. 12).

Na paródia literária o jogo entre os planos textuais devem ser antagônicos e motivados pelo cômico. Affonso Romano de Sant'Anna (1995) define que a paródia resulta de efeitos diferentes, ocorrendo com efeito metalinguístico, de textos alheios (intertextualidade) e a dos próprios textos (intratextualidade).

O trabalho parodístico consiste em um deslocamento considerável entre o texto original e o parodiado, em que ocorre a inversão de sentidos. Esse texto geralmente apresenta caráter contestador e deformante, pois inverte os significados do texto parodiado. "Ora, o que o texto parodístico faz é exatamente uma re-apresentação daquilo que havia sido recalcado. Uma

nova e diferente maneira de ler o convencional. É um processo de libertação do discurso. É uma tomada de consciência crítica." (SANT'ANNA, 1995, p. 31).

Na modernidade, a paródia apresenta-se por meio do jogo intertextual. Esse momento histórico refere-se ao período da passagem do século 19 para o século 20 e que é marcado pelas vanguardas, época em que o recurso da paródia foi largamente explorado:

> [...] um terceiro período seria parodístico, e coincidiria com os movimentos de vanguarda que em nossa cultura são representados em torno do Modernismo (1922). Um período crítico, autocrítico de nossa cultura, em que, tecnicamente, a paródia foi muito utilizada. (SANT'ANNA, 1995, p. 87).

Oswald de Andrade utiliza muito a paródia em *Serafim Ponte Grande*, não só por ser uma tendência do Modernismo, mas devido a seu próprio estilo literário. Ao se referir à ideologia dominante ele usa a paródia como descontinuidade, deslocamento ou desvio, uma vez que denuncia a alienação social. "Por isso é que, assumindo uma atitude contra-ideológica, na faixa do contra-estilo, a paródia foge ao jogo de espelhos denunciando o próprio jogo e colocando as coisas fora do seu lugar certo." (SANT'ANNA, 1995, p. 29).

É por meio da paródia que se consegue desvendar o teor cômico que se estabelece no romance devido à forma exagerada das expressões e da ridicularização de personagens e situações: "O meu futuro, o de Dorotéia, o do Birimba, o de Pinto Calçudo, de Lalá e meus filhos? / Caio de joelhos e exclamo: / - Deus que salvastes Fausto e perdoastes São Pedro, tende consideração!" (ANDRADE, 1997, p. 69). Nessa passagem, o protagonista está sofrendo por causa do envolvimento de Dorotéia com Birimba. Ele parodia a postura de um cristão que interpela Deus, pois Serafim não é religioso, sendo a igreja um dos alvos de sua crítica. Em tom irônico e em posição que frequentemente as pessoas fazem suas orações, substitui o nome de Judas (personagem bíblico que traiu Jesus Cristo), por Fausto que é personagem literário, menciona também São Pedro (discípulo que negou Jesus) e afirma que ambos foram perdoados, soando como estratégia para lembrar a Deus que ele é misericordioso. No final da cena a postura submissa é suprimida pelo tom paródico ao dizer "tende consideração".

Assim, para entender o fenômeno da paródia no romance é importante citar comentários de Affonso Romano Sant'Anna, ao afirmar, por exemplo, que "sem dúvida, a paródia deforma o texto original subvertendo sua estrutura ou sentido." (SANT'ANNA, 2002, p. 41).

No estudo ensaístico de Affonso Romano Sant'Anna, na obra *Paródia, Paráfrase & Cia.* (1995), conceitos de paródia são postos em discussão. A obra aponta que o termo foi institucionalizado desde o século XVII e destaca que o que vai definir o tipo de paródia será o nível de deslocamento entre o texto-fonte e o texto parodiado. "Nos estudos literários, entende-se esse deslocamento como sinônimo de metonímia, figura de linguagem na qual a parte é representada pelo todo." (SANT'ANNA, 2002, p. 91).

No romance *Serafim Ponte Grande* a paródia formal, como é caracterizada por Sant'Anna, é bem explorada, como no poema "Paráfrase de Rostand", em que para atingir o efeito cômico, utiliza-se a paródia e a ironia, ao fazer chacota com o estilo do autor romântico Edmond Rostand, pois a comicidade parodística do poema reafirma-se por conter no seu título a palavra "Paráfrase", que causa um efeito cômico muito interessante, pois o poema é uma paródia e não uma paráfrase. A inversão em tom paródico marca o poema, que é assinado por "Mifares", em que o nome "Serafim" está escrito como um anagrama invertido.

Fonseca (2006) informa que o poema "O Amor – poesia futurista" em que Serafim escreve para Dona Branca Clara trata-se de uma paródia ao poema que Mário de Andrade escreve em homenagem a Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade que está em uma das cartas que ilustram o livro publicado por Aracy Amaral, *Tarsila sua obra seu tempo*:

> Poema Tarsiwaldo / Pegue-se 3 litros do visgo da amizade / Ajunte-se 3 quilos do assúcar cristalizado da adimiração / Perfume-se com 5 tragos da pinga do entusiasmo / Mexa-se até ficar melado bem pegajento / E se engula tudo duma vez / Como Adesão do Mário de Andrade / Ao almoço / Pra / Tarsila / E / Osvaldo / Amen (ANDRADE, *M. apud* AMARAL, 2003, p. 180).

O texto poético de Mário de Andrade já é uma paródia de uma receita culinária, sendo assim, o poema de Serafim é a paródia da paródia:

> O AMOR — poesia futurista / *A Dona Branca Clara* / Tome-se duas dúzias de beijocas / Acrescente-se uma dose de manteiga do Desejo / Adicione-se três gramas de polvilho do Ciúme / Deite-se quatro colheres de açúcar da Melancolia / Coloque-se dois ovos / Agite-se com o braço da Fatalidade / E dê de duas horas em duas horas marcadas / No relógio de um ponteiro só! (ANDRADE, 1997, p. 107).

No romance, a característica deformadora da paródia é bem definida, até mesmo quando se evidencia no texto o pastiche, que se configura como "um trabalho de ajuntar pedaços de diferentes partes de obra de um ou de vários artistas". (SANT'ANNA, 2002, p. 13). Esse recurso da linguagem pode apresentar-se com finalidade paródica, o que acontece no romance ao tornar-se uma forma de deleite, em meio ao espetáculo da derrisão que o romance proporciona. Como bom estrategista, o autor usa o pastiche literário ao nomear personagens e

construir títulos como o nome do filho de Serafim, Pery Astiages, que alude ao personagem Peri, da obra *O Guarani* de José de Alencar; o título da unidade "O Terremoto Doroteu" numa referência direta ao personagem de Tomás Antônio Gonzaga, "Doroteu"; o nome da personagem "Dorotéia" que alude à Maria Doroteia, da lírica *Marília de Dirceu;* percebe-se que o título da unidade "Cérebro, Coração e Pavio" remete a *Coração, cabeça e estômago* de Camilo Castelo Branco, também observado por Haroldo de Campos. Há, também, várias passagens na obra que remetem a outros textos, como por exemplo: "Vinde! Vinde destroçar as tropas do Governador-Geral! Fogo, indaiada de minha terra tem palmeiras!". (ANDRADE, 1997, p. 77). Essa passagem remete a um trecho do poema "Canção do Exílio", de Gonçalves Dias. Como essas, outras recorrências semelhantes são encontradas, como nos fragmentos em que Oswald de Andrade parodia outras obras de sua autoria, em tom cômico e irônico: "Serafim aproximou-se. Eram dois soldados curdos. Perguntou-lhes pelo Santo Sepulcro. / — Não há nenhum Santo Sepulcro... / — Como? / — Nunca houve. / — E Cristo? / — Quem? / O outro esclareceu: / — Cristo nasceu na Bahia." (ANDRADE, 1997, p. 141).

Nessa passagem, Serafim Ponte Grande encontra-se em Jerusalém em uma viagem turística e questiona aos guardas do local sobre o Santo Sepulcro, a resposta além de ser uma sátira ao monumento sagrado contempla um trecho do Manifesto Antropófago: "Nunca fomos catequisados. Vivemos através de um direito sonâmbulo. Fizemos Cristo nascer na Bahia." (ANDRADE, 1995, p. 48). Esse trecho é usado no texto de *Serafim Ponte Grande* e caracteriza-se como pastiche literário na composição da paródia. No Manifesto Antropofágico Oswald de Andrade critica a imposição dos jesuítas e a estratégia de dominação dos Portugueses, uma vez que os colonizadores com a missão de cristianizar o selvagem destruíram uma cultura em detrimento de outra, pois é inegável que a catequese dos jesuítas contribuiu para a descaracterização cultural do índio no Brasil.

Para Lauro Belchior Mendes, no estudo por ele elaborado "*O discurso antropofágico de Serafim Ponte Grande"*, a técnica do pastiche usada por Oswald de Andrade em sua obra literária relaciona-se à prática da antropofagia:

> Que Oswald de Andrade era leitor de nossos primeiros historiadores e cronistas, não é novidade para os que conhecem a poética de Pau-Brasil. Antes mesmo da teorização antropofágica, nosso autor já pratica a antropofagia, não só na escrita do Manifesto Pau-Brasil, como na "digestão" de textos de Caminha, Gandavo, Claude d'Abbeville, Frei Vicente do Salvador, por exemplo, nos poemas que constituem a série "História do Brasil". Dessa forma, nas entrelinhas do Manifesto Antropófago, percebe-se toda a releitura crítica da obra desses autores como motivadora do mesmo. (MENDES, 1977, p. 22).

Ressalta-se que o recurso do pastiche, no romance, não carrega uma conotação negativa da cópia propriamente dita, pois a relação com o texto-fonte é revestida por um caráter ambivalente ao aproximar-se da paródia e da sátira, uma vez que a técnica acaba por provocar e subverter os textos antecessores num exercício crítico, mas também lúdico.

O conceito de pastiche foi por muito tempo, entendido como sinônimo de cópia, plágio ou imitação. A originalidade não é uma premissa que lhe está implícita. Por isso, o termo adquiriu teor pejorativo e, apesar de sua correspondência com a paródia, não tem teor necessariamente cômico, mas pode causá-lo.

> O pastiche é como a paródia a imitação de um estilo singular ou exclusivo, a utilização de uma máscara estilística, uma fala em língua morta: mas a sua prática desse mimetismo é neutra, sem o impulso satírico, sem a graça, sem aquele sentimento ainda latente de que existe uma *norma* em comparação com a qual aquele que está sendo imitado é, sobretudo, cômico. O pastiche é a paródia lacunar, paródia que perdeu seu senso de humor. (JAMESON, 1985, p. 18-19).

Partindo do estudo de Affonso Romano Sant'Anna (2002) que afirma ser o pastiche um trabalho que reúne pedaços das obras de outros artistas, conclui-se que o conceito de apropriação muito explorado no referido livro está diretamente associado ao conceito de pastiche, apesar do autor não apresentar essa relação explicitamente, uma vez que a apropriação "é um gesto devorador, onde o devorador se alimenta da fome alheia. Ou seja, ela parte de um material já produzido por outro, extornando-lhe o significado." (SANT'ANNA, 2002, p. 46). E acrescenta que "na apropriação o autor não 'escreve', apenas agrupa, faz bricolagem do texto alheio." (SANT'ANNA, 2002, p. 46).

Por isso, entende-se que essa estratégia de Oswald de Andrade no romance não é negativa, pois na modernidade tão importante como inventar é recriar.

> Oswald, *"bricoleur"*, fez um livro de resíduos de livros, um livro de pedaços metonimicamente significantes que nele se engavetam e se imbricam, de maneira aparentemente desconexa, mas expondo, através desse hibridismo crítico, disso que se poderia chamar uma "técnica de citações" estrutural, a vocação mais profunda da empresa oswaldiana: fazer um não-livro, um antilivro, da acumulação paródica de modos consuetudinários de fazer livro ou, por extensão, de fazer prosa (ou ainda, e até mesmo, de expressão por escrito). (CAMPOS, 1997, p. 09-10).

Campos postula que a produção literária de Oswald de Andrade é construída "pela acumulação paródica de modos consuetudinários de fazer livro". Nesse sentido, pode-se afirmar que a paródia se manifesta de diferentes maneiras no romance, associando-se ao ridículo, à ironia, à sátira e à carnavalização, tornando o livro estruturado pelo viés da paródia.

Importante observar a linguagem zombeteira, jocosa e carregada de irreverência presente na narrativa, pois é assim que o enredo suscita o riso do leitor, uma vez que o risível na narração de *Serafim Ponte Grande* está associado à paródia da sociedade e aos elementos que a compõe. Por isso mesmo a paródia apresenta-se muitas vezes imbuída na linguagem satírica:

> O Dr. Teles Siqueira, conhecido advogado, morreu de soluço. Agradável palestra no Bar Barão com o Comendador Sales, o Pinto Calçudo e o Manso, à saída da Repartição. O Comendador acha que aqui não existe opinião pública. Falou-nos das intrigas e difamações de que tem sido vítima. Não podendo os crápulas igualar-se aos homens honestos, tratam de rebaixá-los por meios inconfessáveis. (ANDRADE, 1997, p. 62).

A deformação é evidente, pois a narração menciona que a causa da morte do advogado foi o soluço, a palestra do Comendador ocorreu no bar e este, que é ironicamente chamado de "honesto", é vítima de intrigas e difamações.

Assim como os elementos sociais, a cidade de São Paulo na década de vinte, do século passado, especificamente a Revolução Paulista de 1924 também é parodiada em meio ao tom crítico da linguagem:

> Uma grinalda de fogo sobe da cidade apagada. Uma recrudescência de tiros. Invadem o meu sacro quintal. Um sargento sem dentes, um anspeçada negro, um dentista, dois recolutas. Atiram sem mira! Negros martelam metralhadoras. Uma trincheira real onde se digere pinga-com-pólvora! Famílias dinastas d'África, que perderam tudo no eito das fazendas — fausto, dignidade carnavalesca e humana, liberdade e fome — uma noite acordando com as garras no sonho de uma bateria. Viva a negrada! Sapeca fogo! (ANDRADE, 1997, p. 76-77).

A narração menciona a cidade de São Paulo à época da Revolução Paulista de 1924 e, mesmo sendo um período de combate à corrupção eleitoral, de reivindicações ao retorno dos militares ao poder, à instauração do voto secreto e reformas de instituições de ensino, identifica-se, no texto, o tom melancólico mesclado à ironia da linguagem, ao mencionar: "Viva a negrada! Sapeca fogo!", o narrador usa a comicidade como estratégia para a crítica social.

As expressões parodiadas funcionam como preâmbulo da linguagem irreverente, paródica e satirizadora em *Serafim Ponte Grande*, mas é preciso salientar que sátira e paródia não são conceitos sinônimos, apesar de estarem próximos. A paródia ao mudar o sentido do texto original ou da situação parodiada, quando os imita, tem a intenção de produzir um efeito cômico, ao passo que a sátira não é necessariamente humorística, mas o humor satírico consegue atingir um efeito cômico quando justapõe a sátira com a realidade satirizada. Por

isso, é possível afirmar que o romance situa-se não só no campo do riso satírico, mas também do cômico.

A sátira é uma técnica literária que se caracteriza pela irreverência crítica, a partir de seu caráter denunciador e moralizador; tem como principal objetivo a crítica política, social ou moral. Segundo Propp (1992), devido ao caráter denunciador, o riso satírico torna-se uma zombaria e o teor cômico que dele provém está na sutileza do efeito cômico que é provocado quando os receptores não conseguem perceber o ridículo das situações satirizadas.

O texto satírico utiliza-se muitas vezes da paródia para compor o efeito de comicidade pretendido, pois o cômico não é seu traço essencial. É importante ressaltar que sátira e paródia, mesmo compartilhando elementos como a ironia, são técnicas literárias diferentes, mas que no texto literário em estudo se sobrepõem.

Destaca-se que, no romance, a sátira tem caráter social e também utiliza a ridicularização como instrumento para imprimir a crítica pretendida. Para fins de análise da comicidade no romance *Serafim Ponte Grande*, salienta-se que a narrativa configura-se como uma sátira que eventualmente utiliza a paródia como forma de subverter e denunciar ditames sociais. Sobre esse recurso literário Oswald de Andrade faz o seguinte comentário:

> Com relação ao funcionamento da sátira, Oswald de Andrade diz, na conferência "A sátira na literatura brasileira" [3], [...], que, imbuída da função de fazer rir, a sátira é caracterizada por ser social, ou seja, voltada para o outro. Sua eficácia "está em fazer os outros rirem de alguém, de alguma instituição, acontecimento ou coisa".[4] Considera, ainda, que o riso é provocado pela inadequação nas mais variadas manifestações, e acrescenta: "Transponha isso para o terreno da crítica, da ressonância e da linguagem social e está aí a sátira. Nela o oprimido se sente justiçador. É a revanche, a descarga, a vindita"[5]. Desse modo, no seu entender, pela sátira haveria a liberação do jugo. (QUADROS, 2009, p. 153).

A sátira no romance apresenta um perfil irreverente, próximo aos exageros provindos do grotesco, que avivam e norteiam o estilo satírico do autor, em uma de suas obras mais polêmicas. A sátira se imbrica na quebra da hierarquia do estilo tradicional do romance do século XIX e aparece no texto, desde a linguagem fragmentária à inversão de lugares ideológicos assumidos pelos personagens. Ela funciona como um recurso estilístico que Oswald de Andrade usa como instrumento para difundir seus posicionamentos ideológicos. É importante ressaltar que, para compreender as diversas ideologias do protagonista

[3]ANDRADE, Oswald. A Sátira na Literatura Brasileira, In:*Estética e Política*. São Paulo, Globo, 1992, p. 69-85.
[4]ANDRADE, Oswald. *Estética e Política.* São Paulo, Globo, 1992, p. 69.
[5]ANDRADE, *Estética e Política.* São Paulo, Globo, 1992, p. 70.

relacionadas às ideologias históricas e sociais, faz-se necessário delimitar o conceito de ideologia: "A esse conjunto de idéias, a essas representações que servem para justificar e explicar a ordem social, as condições de vida do homem e as relações que ele mantém com os outros homens é o que comumente se chama de ideologia." (FIORIN, 2003, p. 28).

E segundo Sant'Anna,

> ideologia não é apenas o credo de um partido, nem aquilo que vem expresso na superfície dos textos e comportamentos, mas uma certa estrutura profunda que se encontra no inconsciente das pessoas, das culturas e dos textos. Estudar a ideologia de um texto é saber ler sobretudo a sua camada oculta. (SANT'ANNA, 1995, p. 92).

A linguagem satírica no romance não se distancia da sua função social e imprime a crítica utilizando-se muitas vezes da paródia. Oswald de Andrade produz um estilo crítico que tem, no riso, a sua via de acesso: "Imprimindo sua força satírica na construção das personagens, Oswald cria um universo capaz de criticar sua própria realidade, parodiando, buscando no traço singular das caracterizações o elemento universal." (FONSECA, 1979, p. 90).

Na linguagem do texto, processa-se a sátira permeada pela paródia. O fundamental não é delimitar separadamente as ocorrências desses fenômenos no romance. Isso só criaria uma dicotomia desnecessária para este estudo. Procura-se, no entanto, discutir o teor da comicidade causada pela linguagem satírica que se estabelece, uma vez que na obra se apresentam valores sociais, que, por meio do riso, atingem o campo crítico:

> A agressividade do discurso oswaldiano está diretamente ligada ao espírito satírico e mordaz da obra. Tenta-se por meio da explosão do riso provocada pela contundência das imagens insólitas, aproximar o riso da idéia de libertação. O riso como veículo liberador, uma vez que responde a determinadas necessidades do homem e tem um significado social. [...] Não resta dúvida que Serafim Ponte Grande se excede em imagens brilhantes na caracterização pândega de "mascarada social". Os mínimos detalhes convergem para esta visão da sociedade. Ao mesmo tempo em que é metalinguístico, o texto se exprime como sátira social. (FONSECA, 1979, p. 94).

A sátira no romance relaciona o posicionamento ideológico assumido pelo personagem protagonista, o contexto social da cidade de São Paulo nas décadas de 1920 e 1930 e o estilo irreverente da personalidade cômica do autor, que se reflete na pilhéria que se encontra em sua escrita como um todo. Dessa forma, a sátira aparece de diferentes maneiras e com múltiplas funções: denunciar, criticar e zombar os ditames sociais:

> Comprei um Código Civil, visto que os jornais anunciam que o povo ordeiro e trabalhador, volta provisoriamente à forja das ocupações, os mendigos às pontes, os bondes aos trilhos. [...] Vai tudo raso. Parece um curso pirotécnico! [...] As balas enroscam-se nas árvores. Trabalham os telhados e os chicotes de aço. [...] O Carlindoga é o reflexo dos altos poderes. O tirano palpável. (ANDRADE, 1997, p. 76-78).

Esses trechos comprovam a função social que a sátira exerce no romance, principalmente ao desmascarar a hipocrisia em relação à Revolução Paulista de 1924 e denunciar a falsidade de uma sociedade arbitrária por meio das expressões irônicas. Ao dizer "povo ordeiro e trabalhador", critica a postura da mídia frente à revolução. Quando menciona "curso pirotécnico" está criticando a pequena força de combate que a revolução imprimiu, e finaliza o comentário reafirmando o poder da tirania dos governantes ao dizer "chicotes de aço" e "reflexo dos altos poderes".

Assim a sátira deflagra o riso, alicerçada pelo tom paródico, pela função social e crítica. Tanto a sátira como a paródia agem no texto com extrema liberdade. Em função do seu alcance social, Fonseca afirma que a obra marca a literatura de uma época em que se tentou revelar a hipocrisia de uma sociedade regida por uma cultura autêntica, porém contraditória:

> Está na agressividade da sátira desmascaradora a tentativa de expor, de modo ostensivo, essa farsa, imitando as atitudes de um grupo pela interpretação satírica do mundo que representam. Desnuda na sua linguagem violenta o apego extremo às aparências, a dependência da moral retrógrada da Igreja de seu tempo, a representação social para as famílias, esboçando o quadro do poder dominante. (FONSECA, 1979, p. 105).

O riso satírico no romance também é marcado pela moralidade e contundência: "Só uma crítica que transcenda as necessidades de momento expandindo seu raio de ação, pode se realimentar através da sátira." (FONSECA, 1979, p. 50). A crítica social presente em *Serafim Ponte Grande* atinge o aspecto moralista em diferentes segmentos da instituição social. "Ah! Se eu pudesse ir com Dorotéia para Paris! Vê-la passar aclamada entre charutos e casacas de corte impecável! Mas contra mim, ergue-se a muralha chinesa da família e da sociedade." (ANDRADE, 1997, p. 68). O autor seleciona comportamentos e pontos morais a serem criticados como a instituição do casamento e os ditames sociais; atitude que pode ser entendida como falso moralismo, uma vez que está subentendido no texto uma concepção negativa das normas sociais.

Nesse contexto, faz-se necessário considerar os valores morais da burguesia paulista da década de 1920, dos escritores e políticos de forma geral:

> No Brasil, na segunda década do século XX, eram novidade: o cinema, o automóvel, a luz elétrica, o bonde, a implantação da indústria, para citar alguns exemplos.[...] Esta agitação de mudança alastra-se, também, em nosso meio intelectual empolgado com as transformações culturais da Europa, necessitando expandir os novos conhecimentos e incorporar o progresso técnico recém-importado. [...] A mentalidade dominante quase sempre se alimentava desse atraso cultural, prevalecendo ainda como regra de comportamento social moral de uma igreja retrógrada e severa. A literatura, por seu lado, mantinha-se desvinculada de nossa realidade concreta. A burguesia, em parte reacionária, acatava o atraso constituído por conveniência para a manutenção do poder, preservando o dinheiro na mão de poucos, a hierarquia, a instituição da família. As regras do poder que predominavam estavam voltadas para as instituições mais retrógradas. [...] Sacudida pelos novos interesses do capital, a situação torna-se propícia a modificações. (FONSECA, 1979, p.49- 50).

A obra é uma paródia aos valores que a sociedade capitalista, em decadência no Brasil, na década de 1920, adota como ideologia, demonstrando a crítica produzida pelo protagonista Serafim Ponte Grande, através da sátira e da denúncia social: "Mas a revolução é uma porrada mestra nesta cidade do dinheiro a prêmio. S. Paulo ficou nobre, com todas as virtudes das cidades bombardeadas." (ANDRADE, 1997, p. 76).

O contexto social é parodiado no romance, o que se comprova pela caracterização dos personagens, ambientes e situações. A ideologia refletida pelo texto instiga o rompimento de regras que conduzem o comportamento social e denuncia atitudes hipócritas:

> Amanhã, missa em Santa Efigênia. Ação de graças pelo aniversário da besta do Carlindoga. Podia ser de 30º dia! (ANDRADE, 1997, p. 61). [...] Aniversário da senhora do Senhor Benvindo, Dona Vespucinha. Graças ao Comendador Sales, fui também. Muita gente. Salas abertas e iluminadas. Políticos e senhoras degotadas. Vários discursos. Guaraná a rodo. Dona Vespucinha é um peixão! (ANDRADE, 1997, p. 64).

A linguagem coloquial do texto amplia a ideia de liberdade, que não se prende a convenções e regras; liberdade que rompe os limites da linguagem e se projeta por todo o romance.

A partir de uma leitura mais aprofundada, pode-se afirmar que o intuito do autor dessa obra não era criar uma visão realista ao extremo, mas valia-se do riso para satirizar a ideologia social vigente na época. O maior efeito da sátira, neste livro, é avivar o tom de confronto com as normas sociais evidenciadas pelo texto literário, fazendo com que ela adquira uma dimensão muito significativa no enredo.

2.1.1 A Sátira do Protagonista

No romance, o protagonista Serafim Ponte Grande é comicamente apresentado pelo narrador-curinga em uma ocorrência policial que finaliza com a cena do seu casamento. A "tragédia íntima" torna-se essencialmente risível, tanto no desenrolar da cena quanto na linguagem empregada:

> *Delegacia da autoridade que tem a cara arguta das 23 horas e procura um esparadrapo para o pudor da Lalá. Entre uma maioridade de soldados — nosso herói. Brasileiro. Professor de geografia e ginástica. Nas horas vagas, 7º escriturado. Serafim Ponte Grande. Lalá atirou-se do viaduto do escândalo ao primeiro sofá."* (ANDRADE, 1997, p. 51. Grifo do autor).

Nessa passagem, a sátira é muito bem marcada e está associada à paródia, pois logo no início da narração, apresenta-se a "delegacia da autoridade" que resolverá um caso bem desordeiro, pois se trata do pudor de Lalá. A escolha do termo "esparadrapo" ridiculariza a moça (Lalá), assim como ser encontrada no "viaduto do escândalo". Já a postura de Serafim, além de ridícula, aproxima-se da zombaria, pois o seu trabalho é como escriturário e não como professor.

As denúncias feitas por Serafim estão no seu discurso cômico e pessoal, como o relato das circunstâncias em que aconteceu o seu casamento com Lalá. Uma vez que para a religião ocidental, o matrimônio é um sacramento sagrado, que deve ser realizado com respeito e legitimado pela sociedade, sendo a cerimônia realizada por uma autoridade religiosa ou civil.

A obra faz uma paródia desses princípios sociais, uma vez que o casal consolidou o casamento na polícia, pois, depois do flagrante do pai da moça, foi difícil para Serafim não se render ao matrimônio, pois, no caso, os cônjuges foram acompanhados pelos pais da noiva e vigiado pela autoridade dos soldados, formando o corpo paródico:

> *A Autoridade:* - Eu compreendo que vós todos desejais o sacramento do matrimônio. Mas, modéstia à parte, no meu fraco parecer, o *conjugo vobis*... /*Lalá* – Ih! Ih! Pi! Fi! Fi! Ih! /*A Autoridade* – Que falta de pundodor! /*Mme. Benevides* - Foi esse sem vergonha, seu doutor! Ela não era assim, quando estava perfeita... /*Benevides* – Eu faço questão do casamento só por causa da sociedade! (ANDRADE, 1997, p. 50. Grifo do autor.).

Além da obrigatoriedade de casar-se, pesava, na decisão de Serafim, o fato de que Lalá já não era mais virgem quando se conheceram. O fato de o narrador apresentar um casamento forçado, com uma mulher que não era mais virgem, e que ele não amava, cuja

família da moça, mesmo assim, fazia questão do matrimônio por causa da sociedade, é uma maneira de denunciar a hipocrisia presente nas imposições sociais representadas.

A condição de Serafim ser brasileiro, funcionário público e casado na polícia com D. Lalá, por força de convenções sociais, sendo ela uma mulher que ele não amava, faz com que o protagonista procure fugir dessas amarras que o reprimiam, compreendidas como a ordem. A narrativa apresenta a trajetória revolucionária do protagonista, que consegue ficar livre das convenções burguesas e satiriza a hipocrisia social, a falsa moral e a falsa decência no momento em que "se livra" da ordem social.

As ideologias de Serafim são normalmente apresentadas em tom cômico, jocoso e satírico e ele se analisa como um sujeito passível de reconstrução. Provavelmente, a liberdade que almejava, talvez, vá muito além das convenções burguesas, da hipocrisia social, do falso moralismo e da ordem. O Serafim social, pai de família, funcionário público deseja tornar-se liberto; por isso, o ato de manusear o canhão traz a conotação de libertar para transgredir, e o riso foi o meio encontrado para essa travessia. As transgressões confessadas por Serafim na unidade *Testamento de Um Legalista de Fraque* correspondem à inversão da ordem que a sociedade estabelece:

> De pé! Dentro da Ordem! Amei acima de tudo a infiel Dorotéia e a minha cidade natal. Nunca me vem à memória, senão para odiar, a minha família, desaparecida com o Manso da Repartição, numa fordinha preta, na direção da Serra dos Cristais. Transformei em carta de crédito e pus a juros altos o dinheiro todo deixado pelos revolucionários no quarto do Pombinho. Matei com um certeiro tiro de canhão no rabo o meu diretor Benedito Pereira Carlindoga. A castidade é contra a natureza e vice-versa. Minto por disciplina social e para não casar novamente na polícia. (ANDRADE, 1997, p. 78).

O fragmento é uma paródia dos valores morais, mas, nesse processo, o protagonista exerce uma conduta que define os rumos de sua trajetória, que muda de direção, pois as amarras sociais que o prendiam foram quebradas. Há ironia ao mencionar que está dentro da ordem, pois as suas atitudes provam que sua vida é marcada pelo infortúnio. Ele lamenta por ter amado uma mulher infiel e sua cidade, que foi bombardeada, como também ignora sua família, constituída obrigatoriamente. Afirma ter matado o chefe, com um tiro no rabo, o que significou libertar-se da obrigação social do trabalho e, com um tom de sarcasmo, é contra a castidade e a favor da mentira, imprimindo explicitamente seu caráter astuto.

Serafm Ponte Grande veste-se com máscaras que favorecem sua liberdade, para transitar pelo romance: fucionário público, pai, marido, amigo, professor, adúltero, louco, libertino, entre outras, são suas máscaras ficcionais. Seu jeito esperto e aproveitador são favoráveis para

o processo em que mascara falsos valores morais, revelados pela comicidade, pois seu desejo é se libertar das amarras sociais que o prendiam, principalmente, o trabalho público e o casamento.

A trajetória do protagonista termina no momento em que o navio *El Durasno* parte em direção a uma viagem sem regras e sem ordem. No enredo, a vida do protagonista é contada por meio de "saltos" que foram configurados por Haroldo de Campos como "transgressões da ordem", como se verifica nas ações que acontecem nas unidades "Testamento de um legalista de Fraque", "Fim de Serafim", "Errata" e "Os Antropófagos". Esses saltos podem ser entendidos como uma forma do protagonista fugir das possíveis punições que poderia receber como consequência de suas atitudes transgressoras. A liberdade almejada é conquistada depois do seu enriquecimento ilícito, que o direciona à desordem, envolvendo-se com turismo, dança, bebida, nudismo transatlântico e a livre sexualidade.

As atitudes de Serafim objetivam beneficiar a ele mesmo e, ainda que a sua sátira denuncie a sociedade e marque uma atitude para fins coletivos, suas ações são voltadas para o seu bem-estar. A linguagem satírica assume teor cômico devido à força da paródia, que no enredo identifica o personagem como representante do cidadão paulistano pertencente à burguesia e suas denúncias abrangem várias categorias: sociais, políticas, familiares e religiosas:

> Um vento de insânia passou por São Paulo. Os desequilíbrios saíram para fora como doidos soltos. A princípio nas janelas, depois nas soleiras das portas. O meu país está doente há muito tempo. Sofre de incompetência cósmica. Modéstia à parte eu mesmo sou um símbolo nacional. Tenho um canhão no meu quintal e não sei atirar. Quantas revoluções mais serão necessárias para a reabilitação balística de todos os brasileiros? [...] Ordem do dia do povo brasileiro: GASTAR MUNIÇÃO. (ANDRADE, 1997, p.76, 78).

O protagonista faz um retrospecto de momentos vividos em São Paulo, na época da revolução de 1924, que, além de não ter contado com o apoio popular, também não apresentou um projeto ideológico claramente definido e voltado para as maiorias. Outro ponto, alvo da sátira de Serafim, é a passividade das pessoas, inclusive dele, por não terem se envolvido com a revolução, marcando, assim, a ausência de posicionamento político, mas parte do legado ideológico da personagem vem dessa revolução e do contexto político e social em que vive o Brasil nas décadas de 20 e 30.

Ao satirizar o fracasso da revolução, Serafim coloca-se como um símbolo de incompetência nacional, metaforizado pelo "canhão" que não é manuseado. Ao anunciar seu

comportamento social diante da Revolução Paulista de 1924, o protagonista se ridiculariza: "Modéstia à parte, eu mesmo sou um símbolo nacional. Tenho um canhão e não sei atirar." (ANDRADE, 1997, p. 76). Serafim zomba de sua própria postura na revolução quando ri de si mesmo, pois afirma que mesmo possuindo uma arma potente como um canhão, prefere não se envolver diretamente na luta revolucionária. Ironiza a postura de muitos brasileiros diante do fato. Incluindo-se na zombaria, faz uma paródia do símbolo nacional e da incapacidade técnica, pois sua postura é contrária ao que se espera de algo considerado como "símbolo nacional". Assim, torna-se risível a expressão ao focalizar o próprio ato.

No romance busca-se satirizar ditames sociais. Para isso, ao mesmo tempo em que associa o protagonista ao burguês, desconstrói essa imagem. Nesse contexto, o personagem contesta sua própria realidade e faz isso ao assumir uma postura linguística alicerçada na sátira e na paródia, que se apresenta de múltiplas maneiras: deprecia a classe média da qual faz parte, critica o movimento revolucionário da época, critica o modelo de instituição social de família e descaracteriza o modelo de herói adotado pela literatura naquele momento.

Serafim é o porta-voz dessas denúncias, porém sua personalidade atesta seu falso moralismo burguês: denuncia o posicionamento das pessoas na revolução, que ele mesmo não enfrentou; critica o casamento forçado por causa da sociedade e da família da moça, mas o fato é que ele não reivindica seu descontentamento; casa-se com uma mulher que não era virgem e isso o incomoda; critica o seu emprego de funcionário público, mas permanece nele até enriquecer ilicitamente.

A própria linguagem o caracteriza. Serafim tem um vocabulário chulo, vulgar, malicioso, que o distancia do burguês: "Um resumo de atitudes da personagem define-a em contrastes: debochada, malandra, cômica, revoltada, reprimida, "revolucionária", revoltosa, oportunista, mentirosa, importuna, oportuna." (FONSECA, 1979, p.84).

Assim, sua postura distancia-se do burguês apresentando-se, na obra, como boêmio. Esse caráter funciona como uma forma de denúncia social, pois no prefácio à obra o autor diz: "A situação 'revolucionária' dessa bosta mental sul-americana, apresentava-se assim: o contrário do burguês não era o proletário – era o boêmio!" (ANDRADE, 1997, p. 37).

O boêmio é uma figura marginal. Sua postura na sociedade pode ser entendida como um jogo em que o boêmio, como bom jogador, procura alcançar êxito não se importando com o sistema de que faz parte; tem enorme capacidade de inverter situações opressivas, fazendo com que seu interesse individual sobressaia sobre o interesse coletivo. A postura boêmia de

Serafim pretende servir como meio de libertação e como forma de burlar a ordem estabelecida, mas principalmente serve para contrapor-se ao modelo de burguês da época.

Esse caráter do protagonista contrasta com a figura do burguês que ele também representa, mas que é desconstruída pelo seu comportamento social. A forma de sua ascensão social consiste em uma paródia aos valores sociais estabelecidos para a época, pois, nessa sociedade, representada como mesquinha, a aparência e o *status* social da pessoa ganham maior evidência, o que se confirma quando Serafim deixa de ser funcionário público, uma vez que ficou rico, após roubar de seu filho "Pombinho" um dinheiro que foi deixado para este pelos militares. Esse é um aspecto comportamental muito expressivo sobre a personalidade de Serafim, pois quando ele percebe que no jogo social, cada um deve garantir o seu lado, preocupa-se em sobressair, independente de quem ele vai lesar.

Conclui-se que Serafim não tem como antítese o "homem de bem", aquele que conquista suas vitórias por meio do trabalho, pois a sua pretensão é fugir do modelo de vida em que está, pois se considera amarrado por forças sociais que lhe impuseram obrigações que ele repudia. Ele busca uma ascensão social, como projeto de vida, essa percepção aguçada de Serafim é seu elemento mais concreto de criticidade: "Vou tomar chá, hoje, às oito horas, em casa do Comendador Sales. É o Manso quem me reboca. Um dia, hei de comprar um Ford a prestações." (ANDRADE, 1997, p. 58). Procura divertimento e liberdade em suas viagens; porém, esses prazeres vivenciados servem como instrumento que satiriza uma sociedade hipócrita. Ele não apresenta justificativas para roubar o dinheiro do filho, mentir, trair a esposa e cometer outras picardias; a ingenuidade é uma qualidade inexistente em seu caráter sarcástico e malicioso.

O romance revela uma sociedade fingida, satirizada pelo protagonista, que, ambiguamente, também se apresenta dissimulado e enganador. Serafim é quem satiriza, critica, brinca e dissemina o riso pelo romance:

> A personagem Serafim é um homem urbano "sem-caráter". O "herói" corrompido pela cidade e pela sociedade — o malandro classe média, casado na polícia, que enriquece por herança, como bem o definiu o autor no prefácio. Essa projeção do mundo no universo da obra de arte literária não implica numa cópia especular da realidade. Importa, isto sim, na relação do homem com o mundo experimentado, nas transformações desta vivência a um mundo ficcional e na visão desmascaradora que transparece na obra de arte. (FONSECA, 1979, p. 113).

Em linhas gerais, a obra critica a sociedade capitalista em decadência e o personagem protagonista, Serafim Ponte Grande, é o porta-voz dessa crítica ao manifestar sua insatisfação

pelo contexto social em que está inserido, mas essa crítica possui um teor cômico devido à aproximação com a paródia:

> Aqui, nesta mesa de jantar, hoje deserta como um campo de batalha, minha voz foi sempre abafada pela voz amarela de D. Lalá. E pela do Carlindoga no tardo país que faz contas. Mas eu sou o único cidadão livre desta formosa cidade, porque tenho um canhão no meu quintal. (ANDRADE, 1997, p. 75 – 76).

Serafim vivencia a revolução paulistana, posicionando-se como oprimido, espelhando-se nas vítimas da crise e do sistema capitalista, mas, assim como o típico brasileiro, ele consegue sobrepor-se às situações adversas por meio de algo que lhe favoreça, materializado pelo "canhão" e assim parodia os militares da revolução de 1924.

Ao refletir sobre o perfil do protagonista busca-se mapear o papel que este exerce no contexto social que aparece no texto, uma vez que Serafim assume diferentes personalidades, revelando seu caráter de proletariado, burguês e boêmio. E mesmo sendo membro da burguesia, critica e deprecia a classe social de que faz parte (a classe média). Ele rejeita seu lugar ideológico na sociedade de pai, esposo e funcionário público, por isso o aspecto cômico de seu caráter é interpretado como uma maneira sutil de negar sua condição social.

Em *Serafim Ponte Grande,* o riso apresenta-se como crítica e denúncia; as fontes do material cômico estão na vida cotidiana, que, artisticamente, é descrita por meio de uma linguagem criativa, por isso é imprescindível compreender o contexto social e ideológico para perceber os sentidos do riso e "dialogar" com o protagonista.

2.2 Breve Trajetória do Riso Satírico

> *Melhor é de risos que de lágrimas escrever. Porque o riso é a marca do homem.*
> *(RABELAIS)*

Oswald de Andrade explora, na obra em estudo, a sátira que se caracteriza metaforicamente como "devoradora", o que respalda seu estilo paródico no romance e traça os caminhos das manifestações carnavalescas. Para compreender a relação entre esses fenômenos da comicidade julga-se necessário apresentar uma reflexão, ainda que breve e resumida, sobre a trajetória do riso satírico e sua aproximação com o riso carnavalesco, uma vez que esses aspectos são pontuados no estudo da comicidade na obra pesquisada.

O riso satírico está presente na sociedade desde a antiguidade com a obra do dramaturgo Aristófanes, que ridicularizava aspectos sociais, políticos e judiciários a partir de uma agressividade singular.

> O riso devastador de Aristófanes não deixa nada de pé; sagrado e profano tombam igualmente no ridículo e no obsceno, por mais cru que ele seja. [...] Aristófanes é, antes de tudo, um pensador político, que quereria provocar reflexão nos meandros do poder. (MINOIS, 2003, p. 39).

A existência da sátira na antiguidade pré-clássica greco-romana contraria a ideia de que o mundo romano seria essencialmente sério. O riso é manifesto, nessa cultura, em praticamente todas as suas formas: trocadilho, grotesco, burlesco, ironia, zombaria e sarcasmo, mas é na sátira que se configura o riso romano, atingindo, concomitantemente, valores morais, sociais e políticos reconhecidos por serem essencialmente conservadores. Na época do império, a sátira política sobreviveu ridicularizando o imperador; porém o escárnio acontecia só após a morte do soberano; dessa forma, o riso também atingia o imperador sucessor.

De modo geral, a sátira na cultura romana, apresenta-se como um riso moralizador, uma vez que a paródia produzida pelas classes dominantes eram punidas severamente, mas não impedia a proliferação do riso: “O romano não resiste à tentação de um jogo de palavras, um trocadilho, aos quais a língua se presta tão bem”. (MINOIS, 2003, p. 94).

A sátira romana, que tinha finalidade moralizante e conservadora, destacava-se por sua característica libertina e zombeteira. Esse estilo conviveu com o riso grotesco romano, que surgiu em consequência do medo que se criava sobre a realidade que refletia na cultura da sociedade latina, pois, de acordo com Georges Minois (2003), o riso grotesco romano é perturbador e desassosegado:

> Esse riso é franco, simplesmente inverte as coisas de forma temporária. O riso grotesco surge de uma reação de medo diante da realidade que por momentos se deforma, perde sua estrutura racional, tranqüilizadora, tornando-se monstruosa. Esse tipo de alucinação lúcida talvez pareça engraçado, mas "pode acontecer que o grotesco se distancie inteiramente dos registros cômicos, e, se o riso aparece, é um riso de histeria e horror", escreve Louis Callebate, que ainda acrescenta: "O riso grotesco não é meramente uma brincadeira; mal-estar, inquietação, até medo estão largamente associados a ele." O grotesco surge, em geral, na seqüência das agitações políticas e sociais que inverteram a ordem "natural" das coisas e que nos levam a ter um olhar novo sobre o mundo: este se desestrutura, decompõe-se; seus elementos fundem-se uns nos outros, recompõem-se de forma monstruosa e ridícula. Diante desse mundo instável, incerto, desconcertante, o espírito hesita e, se se decide pelo riso, é um riso seco, quase sem alegria. (MINOIS, 2003, p. 94).

O riso grotesco romano aproxima-se do riso do diabo, pois ele provoca medo, manifestando-se de maneira perturbadora ao misturar riso, medo e morte. A sátira por meio do riso passa por um longo processo de metamorfose e vai transformando-se em outras manifestações do cômico:

> A trajetória do riso no mundo romano é de uma degradação progressiva, que vai do risus vigoroso e multiforme dos primeiros séculos da República a uma pluralidade de risos socialmente distintos. Nos círculos dirigentes e na elite intelectual, prevalece uma concepção agora negativa: o poder desconfia do riso; ele vigia as expressões subversivas em festas e comédias; nas classes superiores, deve ser utilizado apenas com parcimônia, sob forma muito apurada, cada vez mais artificial e amaneirada. O riso grosseiro sob vigilância, o riso fino totalmente adulterado: a decadência do mundo romano é também a decadência de sua hilaridade. Os romanos dos séculos III e IV não têm sequer a possibilidade de rir de suas desgraças. Antes mesmo do desaparecimento do Império, eles entram no "vale de lágrimas" que a nova religião lhes prepara. (MINOIS, 2003, p. 109).

Com a decadência do riso satírico romano surge, na Idade Média, o riso parodístico das manifestações populares e carnavalescas. Nesse contexto, manifesta-se o caráter cômico da visão popular de mundo, em que o realismo grotesco é marcado pelo rebaixamento, definido por Mikhail Bakhtin como o princípio material e corporal:

> É, antes de mais nada, um riso *festivo*. Não é, portanto, uma reação individual diante de um ou outro fato "cômico" isolado. O riso carnavalesco é em primeiro lugar patrimônio do *povo* [...]; todos riem, o riso é "geral"; em segundo lugar é *universal*, atinge a todas as coisas e pessoas (inclusive as que participam do carnaval), o mundo inteiro parece cômico e é percebido e considerado no seu aspecto jocoso, no seu alegre relativismo; por último, esse riso é *ambivalente*: alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente. (BAKHTIN, 1987, p. 10).

Na época moderna, a paródia manteve sua característica de degradar, porém o riso satírico revelou um estilo negativo, que se distanciou da ambivalência regeneradora do riso popular da Idade Média e do Renascimento:

> Uma qualidade importante do riso na festa popular é que escarnece dos próprios burladores. O povo não se exclui do mundo em evolução. Também ele se sente incompleto; também ele renasce e se renova com a morte. Essa é uma das diferenças essenciais que separam o riso festivo popular do riso puramente satírico da época moderna. O autor satírico que apenas emprega o humor negativo, coloca-se fora do objeto aludido e opõe-se a ele; isso destrói a integridade do aspecto cômico do mundo, e então o risível (negativo) torna-se um fenômeno particular. Ao contrário, o riso popular ambivalente expressa uma

> opinião sobre o mundo em plena evolução no qual estão incluídos os que riem. (BAKHTIN, 1987, p. 11).

Nesse sentido, a paródia, e as degradações de modo geral não conseguiram conservar, na época moderna, evidentemente, sua significação original, assim como o grotesco, pois a imagem grotesca não foi criada pela cultura cômica popular da Idade Média e do Renascimento. A referência a esse tipo de imagem vem desde a época pré-clássica greco-romana, mas o ápice do realismo grotesco ocorreu na literatura do Renascimento em que a terminologia "grotesco" começou a ser usada, sendo associado à cultura popular da praça pública. Nesse processo, o grotesco sofre mutações e suas imagens seguem tendências diversificadas, sem, contudo, deixar de cumprir suas funções: "Qualifica de grotesco tudo o que se aparta sensivelmente das regras estéticas correntes, tudo que contém um elemento corporal e material nitidamente marcado e exagerado." (BAKHTIN, 1987, p. 31).

No processo de metamorfose, em que o riso do realismo grotesco passa para o grotesco romântico, a zombaria torna-se mais irônica e negativa.

O riso satírico moderno se apresenta diferente do riso carnavalesco, sendo considerado um riso reduzido, conforme a teoria de Mikhail Bakhtin:

> O princípio do riso sofre uma transformação muito importante. Certamente, o riso subsiste; não desaparece nem é excluído como nas obras "sérias"; mas no grotesco romântico o riso se atenua, e toma a forma de humor, ironia ou sarcasmo. Deixa de ser jocoso e alegre. O aspecto regenerador e positivo do riso reduz-se ao mínimo." (BAKHTIN, 1987, p. 33).

O aspecto negativo atribuído ao riso satírico, oriundo do grotesco romântico se apoia na concepção de que o princípio cômico do realismo grotesco perde sua força regeneradora e, consequentemente, diminui o seu tom jocoso e alegre, tornando-se uma paródia negativa e dissimulada.

> O problema do riso popular deve ser colocado de maneira conveniente. Os estudos que lhe foram consagrados incorrem no erro de modernizá-lo grosseiramente, interpretando-o dentro do espírito da literatura cômica moderna, seja como um humor satírico negativo [...], seja como um riso alegre destinado unicamente a divertir, ligeiro e desprovido de profundidade e força. Geralmente seu caráter ambivalente passa despercebido. (BAKHTIN, 1987, p. 11).

Ressalta-se que o grotesco romântico, mesmo apoiando-se nas raízes populares do realismo grotesco, atribuiu-lhe um caráter exclusivamente satírico.

> No século XVIII, o processo de decomposição do riso da festa popular que, durante o Renascimento, penetrara na grande literatura e na cultura, chegou ao seu termo, ao mesmo tempo que o processo de formação dos novos gêneros da literatura cômica, satírica e recreativa que dominarão no século XIX. Estabeleceram-se também as formas reduzidas do riso: humor, ironia, sarcasmo, etc., que evoluirão como componentes estilísticos dos gêneros sérios (principalmente o romance). (BAKHTIN, 1987, p. 103).

A trajetória evolutiva do riso e do grotesco destaca-se por sua complexidade. No século XX, conhece-se o grotesco ultramoderno, em que Bakhtin distingue duas linhas principais:

> A primeira é o grotesco *modernista* (Alfred Jarry, os surrealistas, os expressionistas, etc.). Esse grotesco retoma (em graus diferentes) as tradições do grotesco romântico; atualmente se desenvolve sob a influência das diversas correntes existencialistas. A segunda linha é o grotesco *realista* (Thomas Mann, Brecht, Pablo Neruda, etc.) que retoma as tradições do realismo grotesco e da cultura popular, e às vezes reflete também a influência direta das formas carnavalescas (Pablo Neruda). (BAKHTIN, 1987, p. 40).

Destaca-se aqui a teoria de Wolfgang Kayser (2003) sobre o grotesco, uma vez que essa teoria está também relacionada à linha modernista. Para o autor, o grotesco é provocador de um mundo estranho, absurdo, que não permite orientação: "Poderíamos designar a sua natureza com uma expressão, que já se nos insinuou com bastante freqüência: *o grotesco é o mundo alheado* (tornado estranho)." (KAYSER, 2003, p. 159). Na discussão, o teórico conclui que coexistem: "o grotesco 'fantástico', com os seus mundos oníricos, e o grotesco radicalmente satírico, com o seu amontoado de máscaras." (KAYSER, 2003, p. 160).

Bakhtin, mesmo não aprovando a concepção geral de Wolfgang Kayser sobre o grotesco, afirma que a obra desse autor, *O grotesco na pintura e na poesia*, traduzida com o título *O grotesco na pintura e na literatura* (2003), foi o primeiro estudo consagrado à teoria do grotesco, e, mesmo tecendo análises preciosas sobre o assunto, o autor não deixa de apontar sua crítica ao estudo de Wolfgang Kayser.

De acordo com Bakhtin, o livro de Kayser contém apenas o grotesco romântico através do prisma do grotesco modernista, sendo este seu grande foco. Ressalta que a teoria desse estudioso sobre o grotesco não se aplica ao grotesco que existiu antes do Romantismo, na fase arcaica, na Idade Média e no Renascimento, integrados na cultura cômica popular. Nesse sentido, Bakhtin afirma que Wolfgang Kayser não "compreende a verdadeira natureza do grotesco, inseparável do mundo da cultura cômica popular" (BAKHTIN, 1987, p. 41), e reafirma que, "mesmo no grotesco romântico, os grandes temas originários do carnaval conservam reminiscências do poderoso conjunto a que pertenceram." (BAKHTIN, 1987, p.

41). O crítico conclui que o estudo de Kayser ignora essa concepção ao investigar o grotesco modernista: "O grotesco modernista que dá o tom à sua concepção, olvida quase completamente essas reminiscências e interpreta, de maneira extremamente formalista, a herança carnavalesca dos temas e símbolos grotescos." (BAKHTIN, 1987, p. 41).

As postulações de Bakhtin propõem que, no mundo grotesco, a alegria está sempre presente, ainda que seja reduzida ao mínimo, como acontece no grotesco romântico e modernista, pois,

> o riso e a visão carnavalesca do mundo, que estão na base do grotesco, destroem a seriedade unilateral e as pretensões de significação incondicional e intemporal e liberam a consciência, o pensamento e a imaginação humana, que ficam assim disponíveis para o desenvolvimento de novas possibilidades. Daí uma certa "carnavalização" da consciência precede e prepara sempre as grandes transformações, mesmo no domínio científico. (BAKHTIN, 1987, p. 43).

Kayser explica que o riso grotesco é misturado à dor e assume características do riso burlador, cínico e satânico. Dessa forma, ele põe o riso grotesco dentro do grotesco do espírito romântico, pois o aspecto alegre, libertador e regenerador são rebaixados ou reduzidos, caracterizando o riso satírico moderno.

A ironia presente no riso satírico é também um meio de contestar o mundo. Essa forma de contestação pelo riso passou por várias etapas no decorrer dos tempos, pois depois de revelar suas manifestações contestadoras na antiguidade romana, de apresentar-se como um riso regenerador na Idade Média e no Renascimento, o riso satírico transforma sua essência e revela-se mais ofensivo na época moderna, pois "o grau mais elevado e extremo do exagero é o grotesco." (PROPP, 1992, p. 91). De acordo com as postulações de Propp (1992), o exagero oriundo do grotesco tem capacidade de transformar instantaneamente o seu alvo em uma forma monstruosa, além de ultrapassar a realidade e alcançar o fantástico.

O grotesco que se verifica na linguagem de Oswald de Andrade no romance *Serafim Ponte Grande* caracteriza-se pelo exagero, manifestando-se através da hipérbole: "[...] pode-se entender a relação entre hipérbole e grotesco como sendo de causa e efeito: a hipérbole sendo o recurso da linguagem propriamente dito; e o grotesco, o seu resultado." (QUADROS, 2009, p. 87).

O riso satírico, além de ser discutido por Bakhtin ao diferenciá-lo do riso carnavalizado, também é classificado como riso de zombaria. Bakhtin define o riso satírico, considerando-o oposto ao riso carnavalesco, por ser uma paródia negativa e por isso, ele o caracteriza como reduzido.

Propp (1992) afirma que o riso de zombaria está permanentemente no espaço do cômico e que todo campo da sátira baseia-se nele, como já foi dito anteriormente. Ao analisar a obra *Serafim Ponte Grande*, essas características evidenciam o riso satírico que foi identificado em muitos momentos da narrativa na reflexão proposta por este estudo.

Devido à característica zombeteira, irônica e crítica da sátira, Bakhtin considera que o riso satírico é um riso reduzido, pois a paródia existente torna-se negativa, distanciando-se do tom brincalhão e regenerador do riso carnavalesco. No romance *Serafim Ponte Grande*, a comicidade está nas formas satíricas da linguagem e nas passagens em que se evidencia a manifestação da carnavalização, ambos permeados pela paródia, sendo essa, enfim, a roupagem que a sátira inscreve no romance e mescla a zombaria irônica do riso satírico com o tom libertador do riso carnavalesco.

CAPÍTULO 3
CONFIGURAÇÕES DA CARNAVALIZAÇÃO

3.1 O RISO CARNAVALESCO E AS MANIFESTAÇÕES DO CÔMICO

O verdadeiro riso, ambivalente e universal, não recusa o sério,
ele purifica-o e completa-o.
(BAKHTIN)

A comicidade perpassa toda a tessitura de *Serafim Ponte Grande*. Na composição do enredo encontram-se trechos em que o autor utiliza a linguagem coloquial e vulgar, gírias, ditados populares, neologismos, palavras soltas e repetidas, estrangeirismos, jogos de palavras, zombaria e diferentes situações sociais parodiadas que se destacam pelos exageros em que são apresentadas.

Essas características agregam-se tanto na supremacia da sátira, quanto nos momentos em que se apresenta na narrativa o riso carnavalesco, identificado pelos elementos que o constitui e que estão presentes no romance, gerando a ampliação do efeito cômico do texto.

Nesse sentido, a influência da cultura popular de origem carnavalesca, revelada a partir da paródia, causa na linguagem um efeito de sentido cômico, pelo uso da hipérbole, nas máscaras sociais, nas subversões e no rebaixamento.

Para compreender o tom carnavalesco e o aspecto cômico burlesco presente no romance, serão discutidos alguns aspectos da história do riso carnavalesco, das festas medievais, os ritos de carnaval, a literatura cômica da Idade Média, associando-se algumas de suas características ao estilo cômico do autor em *Serafim Ponte Grande*, pois a existência de elementos da cultura carnavalesca no romance potencializa a incidência da comicidade na linguagem do texto.

O "riso festivo", percebido em *Serafim Ponte Grande*, apresenta-se como sendo um riso alegre e jocoso, bem típico da carnavalização, que é manifestada em sua linguagem literária. Essa relação torna-se observável a partir da concepção de que a "carnavalização é a transposição do espírito carnavalesco à arte." (FIORIN, 2008, p. 89). Nesse contexto, há, na escrita do romance, uma projeção do riso carnavalesco oriundo da cultura cômica popular da Idade Média e do início do Renascimento, difundido a partir do estilo modernista de Oswald de Andrade, que atribui ao seu livro caráter cômico ao explorar instrumentos linguísticos que causam a comicidade, associados a alguns elementos que constituem a carnavalização e transmitem ao texto um efeito risível.

Bakhtin discute na obra *Problemas da Poética de Dostoiévski* (1997) a teoria da carnavalização na literatura e define:

> Chamaremos *literatura carnavalizada* à literatura que, direta ou indiretamente, através de diversos elos mediadores, sofreu a influência de diferentes modalidades de folclore carnavalesco (antigo ou medieval). Todo campo do sério-cômico constitui o primeiro exemplo desse tipo de literatura. (BAKHTIN, 1997, p. 107).

O riso carnavalesco na literatura de Oswald de Andrade, especificamente em *Serafim Ponte Grande* decorre, principalmente, do compartilhamento do aspecto libertador evidenciado e que faz parte da dinâmica carnavalesca, assim como da movimentação dos personagens, pois não há um cenário fixo na obra. A carnavalização está também no caráter bufão de alguns personagens, no fato do protagonista rir de si mesmo e na representação do "mundo às avessas". Esses aspectos são projetados na obra e estão associados à comicidade.

Com relação à "festa carnavalesca" da Idade Média sabe-se que esta propiciava ao folião a oportunidade de extravasar o medo que o perseguia, invertendo, em forma de zombaria, o sentimento de temor que o aterrorizava. Dessa forma, eram parodiados a morte, o sagrado, o inferno e os tabus sociais proibidos para a época. As revelações feitas por meio do riso contradiziam a seriedade, a religiosidade e a cultura oriunda do feudalismo que vigorava no período, não deixando de significar uma contestação social; pois o riso carnavalesco medieval também servia para reafirmar valores hierárquicos.

Os festejos do carnaval ocupavam um lugar importante na vida do homem medieval. Era uma festa tolerada pelo cristianismo, e, mesmo não coincidindo com nenhum fato da história sagrada, possuía aspecto cômico popular e público, consagrado pela tradição. Na Idade Média, os ritos cômicos do carnaval são uma verdadeira paródia ao culto religioso, afastando-se do dogmatismo eclesiástico.

O riso do carnaval medieval é deformante e fundamenta-se na paródia e na carnavalização, em que grupos sociais zombam entre si, invertendo valores e agindo, contraditoriamente em um meio social complexo, pois o contexto histórico medieval era de temor.

Na carnavalização, o riso não se apresenta simplesmente como uma ridicularização; o seu caráter transformador emprega manifestações populares que, ao parodiá-la, reconstituem a sociedade em geral. Bakhtin conceitua-o como um riso de festa e não como uma reação individual frente a um determinado fato "engraçado".

O conceito de riso carnavalesco, para Georges Minois, relaciona-se como patrimônio do povo. Seu caráter popular é inerente à natureza do Carnaval, quando todos podem rir; é um riso "geral", "universal", ou seja, que pode abranger todas as coisas, alcançar todas as pessoas; o mundo todo pode tornar-se material do cômico; é um riso "ambivalente", por

conter uma alegria radiante, mas também zombeteira e sarcástica. Dessa forma, ao mesmo tempo em que esse riso nega, acaba por afirmar valores sociais e posicionamentos ideológicos.

No romance, o princípio do riso carnavalesco manifesta-se em diferentes momentos da narrativa, seja na voz do narrador, seja na fala e no comportamento dos personagens. O tom carnavalesco se faz presente na composição do discurso da obra, tornando-se um aspecto essencial na discussão sobre a comicidade do enredo.

O riso na festa popular volta-se aos próprios festeiros; o povo não se exclui desse "mundo às avessas" em que o rei é destronado, sendo esse ato o centro da carnavalização, pois qualquer pessoa poderia assumir o lugar de majestade, o que simbolizava o avesso da estrutura hierárquica social. Seu caráter universal faz com que todos riam de tudo, transformando esse mundo em um cenário extremamente cômico. Nesse sentido é que, revestidos por máscaras, são extravasadas suas necessidades mais reprimidas.

De acordo com Bakhtin, a cultura carnavalesca pode ser entendida como um "mundo às avessas". Suas manifestações culturais apresentam-se a partir de uma visão cômica de mundo, elaborada de maneira autônoma, fora do controle das autoridades, adquirindo, assim, liberdade extravagante. Ela se exprime sob três formas principais: ritos e espetáculos (festejos carnavalescos, obras cômicas representadas nas praças públicas, festas cômicas medievais); obras cômicas verbais de diversas naturezas (inclusive as paródias) e diversas formas e gêneros do vocabulário familiar e grosseiro (insultos, juramentos, e outros).

O "mundo às avessas" em que se manifesta a carnavalização não consiste em um espetáculo, mas representa a segunda vida das pessoas que vivenciam o carnaval. Essa atitude libertadora não pode ser confundida com o papel dos bufões e dos bobos; esses eram personagens que se caracterizavam para fazer os outros rirem, ao passo que as pessoas que participavam da festa se divertiam pelo desejo de se alegrarem, rindo de si mesmas:

> Nas festas carnavalescas, o povo representa a própria vida, parodiando-a e invertendo-a; uma vida melhor, nova, livre, transfigurada. "O Carnaval é a segunda vida do povo, baseada no princípio do riso. É sua vida de festa." Essa vida representada no riso corresponde aos fins superiores da existência: um renascer na universalidade, a liberdade, a igualdade, a abundância. É uma franquia provisória, mas anunciadora da libertação definitiva em relação a regras, valores, tabus e hierarquias. Ela é séria porque coincide com a ordem estabelecida. O riso teria, portanto, valor de subversão social, temporariamente tolerado pelas autoridades, como exutório, em circunstâncias determinadas. (MINOIS, 2003, p. 156 -157).

Em determinados contextos sociais festivos da Idade Média, o riso era permitido pelas autoridades e desempenhava o papel de salientar o lado público e popular da brincadeira festiva. Estabelecia-se como um riso festivo por excelência, materializado nas festas públicas carnavalescas pelos bufões, tolos, gigantes, anões, monstros e palhaços. A paródia era a marca desse riso, deformando a sociedade através da zombaria que se manifestava nas festas cômicas: "festa dos tolos", "festa do asno", "riso pascal ou risus paschalis", "festa do templo", "festa dos loucos", "festa dos bobos", "Charivari", "Carnaval". O riso de zombaria da época tinha uma proporção muito menor que o conceito de zombaria que o romantismo apregoará. Zombar, nesse período, não tinha o caráter contestador de valores e hierarquias. Esse riso era aceito, porém, de forma invertida, sem o caráter negativo do riso satírico.

As festividades carnavalescas representavam uma fuga dos moldes da vida oficial em suspensão, assim, a vida cotidiana. Por esse viés, percebe-se que a trajetória do protagonista do romance *Serafim Ponte Grande* assemelha-se com a manifestação dessa segunda vida festiva, pois o romance é marcado pelo desejo de liberdade, evidenciado pelas constantes fugas de Serafim, já que não se contenta com sua vida cotidiana. Foge da sua realidade, mascarando-a com viagens e transgressões.

O protagonista, ao se tornar rico, procura imediatamente libertar-se das "amarras" sociais e familiares que o prendiam: o casamento e o emprego de funcionário público. A maneira encontrada para libertar-se de sua vida cotidiana foi sair em uma espécie de "cruzeiro" marítimo, ao lado do amigo Pinto Calçudo, que se tornou seu secretário particular. Nessas viagens, Serafim experimenta uma nova forma de viver, regada pela liberdade e pelo riso, não aceitando mais os ditames sociais a que estava submetido. Assim o texto faz uma paródia da vida rotineira e apresenta a vida pelo avesso, suspendendo as leis que determinam o funcionamento da conduta habitual.

A natureza da festividade nas viagens marítimas apresentadas no romance alude ao sentido que a liberdade representava para a cultura medieval e renascentista, mesmo com a distância temporal entre os períodos, pois na liberdade conquistada pelo protagonista insere-se o sentido da festa: o prazer de experimentar uma liberdade efêmera, uma outra forma de viver.

Bakhtin explica que o carnaval possui caráter universal. Todos que participam da festa são motivados pela ideia da renovação. O carnaval torna-se, então, uma maneira de viver, uma etapa na concepção cíclica do mundo, rápida e provisória. Nele, a própria vida é representada e interpretada; não é um espetáculo teatral, mas é uma nova vida assumida pelas pessoas e alicerçada pelo fundamento do riso:

> Durante a realização da festa, só se pode viver de acordo com as suas leis, isto é, as leis da *liberdade*. O carnaval possui um caráter universal, é um estado peculiar do mundo: o seu renascimento e a sua renovação, dos quais participa cada indivíduo. Essa é a própria essência do carnaval, e os que participam do festejo sentem-no intensamente. (BAKHTIN, 1987, p. 6).

No carnaval, as extremidades entre o que é fictício e real são anuladas. Nos festejos em que se comemora a liberdade, ao coroar o bufão e destronar o rei, outra vida é assumida pelo folião, que se torna a atração do seu próprio espetáculo, não existindo distinções entre aquele que tem a função de atuar e o público, pois não há palco, todos estão no mesmo plano; a festa não é para ser vista. As pessoas que dela participam a vivenciam, uma vez que o carnaval é a festa do povo, vivida com intensidade e liberdade. Qualquer pessoa do "povo" pode ser entronizada.

No romance, Serafim se sente ameaçado pela desenvoltura do amigo Pinto Calçudo, que assume momentaneamente o lugar de protagonista. Serafim resguarda sua superioridade expulsando-o da estória, como já foi comentado no primeiro capítulo desta dissertação, na análise sobre o "curinga".

Serafim Ponte Grande e Pinto Calçudo formam no romance um par cômico, mas o jogo hierárquico entre os dois revela que o papel de protagonista de Serafim era ameaçado pela importante função que Pinto Calçudo adquire no enredo, pois além de disseminar o riso, quanto retorna à trama finaliza a estória a bordo do navio *El Durasno*, em uma festa interminável. A alusão à quebra dos valores hierárquicos evidenciada pela troca do papel de protagonista relaciona-se com o perfil que as festas carnavalescas apregoavam, pois no carnaval todos eram iguais. Segundo Fonseca (1979, p. 25-26),

> um outro traço que persiste como marca desta tradição é a dupla cômica. Representava na cultura popular da Idade Média o mundo carnavalizado, em uma de suas diversas manifestações. Por mundo carnavalizado entende Mikhail Bakhtin um mundo "às avessas", a transgressão plena da ordem oficial, ainda que num curto período de festa. Esta forma de manifestação popular pretendia uma paródia da vida cotidiana, uma festa baseada no princípio do riso, que pudesse revelar a verdadeira ambivalência do mundo. Define então o carnaval desta cultura como "a segunda vida do povo baseada no princípio do riso. É sua vida de festa. A festa é o traço fundamental de todas as formas de ritos e espetáculos cômicos da Idade Média". Os pares cômicos fazem parte desta manifestação "carnavalesca", no sentido acima atribuído. Em geral aparecem por contrastes: gordo e magro; velho e moço; grande e pequeno; tolo e esperto, uma infinidade de combinações por oposição.

É importante ressaltar a imagem enigmática do instantâneo desaparecimento de Pinto Calçudo por meio de um traque. Esta imagem contribui para a alusão do mundo às avessas

que se estabelece no romance e que é o universo do bufão, salientando-se ainda mais essa interpretação.

Os bufões acompanhavam as festividades da Idade Média e do Renascimento. Baseados no princípio da liberdade, sua função era parodiar, ridicularizar, blasfemar e degradar as cerimônias sérias do período; por isso, entender a história das festas medievais é fundamental para a discussão das implicações sociais, políticas e culturais que se relacionam ao riso, pois no jogo cômico dos bufões, também havia denúncias de valores que eles julgavam equivocados. No período, o riso servia como forma de perversão, contestação e até mesmo como "elemento conservador".

Sendo assim, o riso nas festividades medievais era bem deflagrado pelos bobos e bufões, elementos consagrados pelo princípio carnavalesco. A importância do papel que eles representavam é fundamental para compreender a dinâmica cômica carnavalesca, pois não se trata de personagens, mas, sim, de uma alternativa específica para viver:

> Os bufões e bobos são personagens características da cultura cômica da Idade Média. De certo modo, os veículos permanentes e consagrados do princípio carnavalesco na vida cotidiana (aquela que se desenrolava fora do carnaval). Os bufões e bobos [...] não eram atores que desempenhavam seu papel no palco [...] Pelo contrário eles continuavam sendo bufões e bobos em todas as circunstâncias da vida. [...] Situavam-se entre a vida e a arte (numa esfera intermediária), nem personagens excêntricos ou estúpidos nem atores cômicos. (BAKHTIN, 1987. p.7).

No romance em estudo, no primeiro momento em que o protagonista é apresentado ao leitor, na unidade "Vacina Obrigatória", discutida anteriormente, revela sua personalidade irônica através do seu comportamento cômico, que está associado ao bufão:

> *Vozes* — Então casa! Casa! Casa! /*Uma voz* — Faz o casamento fiado! / *Serafim* — Mas andaste duas vezes de forde com o Batatinha! / *Lalá* — Por isso que eu estava ficando louca lá em casa! / *O soldado abre as grades das maxilas. Conduzem Serafim gado e séquito para debaixo do altar da Imaculada Conceição.* (ANDRADE, 1997, p. 50. Grifo do autor).

Serafim brinca com a séria situação em que se encontra, pois está prestes a casar-se, obrigatoriamente, na polícia; porém, sua atitude no momento pauta-se na forma em que ironiza, sarcasticamente, sua futura esposa.

Além do perfil bufo de Serafim, a postura do personagem Pinto Calçudo e o riso que este manifesta em sua trajetória na narrativa, principalmente a bordo do navio "Steam Ship Rompe - Nuve", aproxima-se do papel de bufão:

> *De como Pinto Calçudo querendo fazer esporte, enfia no óculo da cabina um pau comprido e rema, produzindo um grave desvio na rota do transatlântico que aporta inesperadamente ao Congo Belga.* [...]. Quando do mais alto mastaréu, o vigilante vigia descobre uma trave de enxofre no mar das descobertas. A nova se espalha comovidamente. / — Terra! É Jerusalém! / — Não! / — É México! /— É Guaratinguetá. (ANDRADE, 1997, p. 91. Grifo do autor).

Semelhante ao papel cômico que o "bufão", ou "bobo", desempenhava nas festividades culturais da Idade Média e do Renascimento, servindo para divertir as pessoas, Pinto Calçudo assume uma personalidade cômica em praticamente todas as circunstâncias de sua trajetória no romance. Suas atitudes não correspondem a momentos isolados de representação, mas sim com sua maneira de ser. Essa característica se apresenta no momento em que ele começa a remar sem direção e acaba levando o navio para um trajeto totalmente diferente da rota. O fato torna-se uma cena cômica, de caráter festivo, associada à própria justificativa do feito, que ele respalda em sua necessidade de praticar esporte:

> *Em que Pinto Calçudo tomado de pânico, revela o segredo que produziu a nefasta ida ao Congo*./ [...] Eis senão quando na atenciosa madrugada, José Ramos Góis Pinto Calçudo que se conservara insone de camisola, vai bater resolutas pancadas no confessionário do padre que acordado se diverte ouvindo as matinas de um gramofone. — Meu pai! esconjura o recém-aparecido. Pare essa caranguejola! Como vejo que esta encrenca não desamarra, o melhor mesmo é confessar e comungar! Mas a deficiência das instalações desportivas deste transatlântico é que me fez ter a horrível lembrança do que planejei e consumei. (ANDRADE, 1997, p. 92-93. Grifo do autor).

A narração do fato é apresentada em tom jocoso e deflagra o riso, assim como a fala de Pinto Calçudo, no momento em que revela ao padre, que também estava a bordo do navio, que foi ele o causador da mudança na rota:

> 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... / Padre Narciso surge em ceroulas de cadarço! (ANDRADE, 1997, p. 93).

A declaração de Pinto Calçudo apresenta-se como uma paródia ao sacramento religioso da confissão. Assim, ressalta-se que o caráter satírico está presente; porém a zombaria negativa está atenuada pelo tom do riso carnavalesco. Ao procurar o padre, no meio da madrugada, por motivo de insônia, ele afirma que a melhor opção é confessar o feito. A imagem que transparece da narração da cena é a de uma pessoa atormentada, porém, muito

cômica; ele faz súplicas a Deus, permeadas pelo humor: “esconjura o recém-aparecido”, e, na justificativa, o esperto Pinto Calçudo mantém o tom cômico, ao afirmar que sua clavícula e seu bíceps exigiam-lhe remar. A cena é concluída com o questionamento sobre o “pau” usado para remar o navio, potencializando o risível:

> — Cadê o pau, meu filho? Onde está o pau? O infeliz soluça de joelhos. / — Atirei o pau no Atlântico! / A primeira providência tomada em conselho pelos maiores, Guardião, Mestre, Contramestre e Jota-Pilôto é campear o pau perdido nas ondas. Mas como Pinto Calçudo posto a ferros quentes, descreve o fatídico remo como sendo apenas um corrimão de escada, furtado na calada da noite, ordem se dá para que tudo que seja pau, varejão, porrete, mastro, mastaréu, taquara, verga, chuço ou manguara seja urgentemente arrancado e enfiado a título de remo nos óculos das cabinas. (ANDRADE, 1997, p. 93).

A ocorrência das várias repetições da palavra “pau” sugere o sentido sexual do termo, quando comparado ao pênis, o que se torna risível, principalmente quando é pronunciado pelo padre, o que enfatiza, implicitamente, essa conotação, sendo seguida da paródia com a canção infantil que menciona: “Atirei o pau no Atlântico”, pronunciada por Pinto Calçudo, revelando, assim, cenas que se aproximam do teatro bufo.

Na unidade “No Elemento Sedativo”, as peripécias de Pinto Calçudo no navio são bem marcadas, pois nessa parte da narrativa ele “rouba a cena” de Serafim e consegue, ainda que provisoriamente, o *status* de protagonista da narrativa. Suas aventuras no navio são enfatizadas pelo narrador curinga, que o coloca no centro das atenções, sendo o riso a marca do seu brilhantismo:

> A criada de bordo verifica na dispensa que Pinto Calçudo e o Último Hamlet avançaram nos derradeiros quilos de finas bolachas inglesas tão geralmente apreciadas nos five-o'-clock dançantes de bordo. [...] 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, seguindo-se depois um disputado leilão de prendas, em que o secretário de nosso herói revela e mostra as suas capacidades de leiloeiro. (ANDRADE, 1997, p. 92 - 93).

No primeiro momento a bordo do navio “Steam Ship Rompe - Nuve”, as atitudes de Pinto Calçudo destacam-se pela irreverência e pelo aspecto marginal, essas características fazem com que o personagem cometa atitudes reprimíveis, mas ele acaba passando impunemente pelos acontecimentos:

> Todas as manhãs, na ânsia de descobrir portos, ilhas e continentes, o ativo secretário resgatado pelo ouro de Serafim trepa no pau-de-sebo-da proa e espia improficuamente os horizontes uniformes. (ANDRADE, 1997, p. 94). Enquanto Pinto Calçudo assim se expande para um parceiro de poker chamado Paulino Guedes, o argentino reúne um luzido grupo de senhoras e senhoritas no bar e oferta-lhes cocktails, mandando convidar o zangado brasileiro a fim de terminar a briga em risonha tertúlia. Mas Pinto Calçudo dobra-lhe duras e indignadas bananas. (ANDRADE, 1997, p. 97).

A ausência de punição a Pinto Calçudo só é possível porque os seus atos passam como atitudes cômicas. Na linguagem, estão mascarados pela paródia e é, por isso, que não sofre uma repressão severa.

A figura do bufão refletida no personagem é proveniente da cultura cômica da Idade Média e do início do Renascimento. No período, era comum que reis e representantes de outras instâncias de poder tivessem seus bobos. No romance, Pinto Calçudo pode ser interpretado como o bufão que acompanha Serafim (mesmo este também assumindo em determinadas situações o papel de bufão), pois no enredo, Pinto Calçudo está presente em todas as fases da vida do protagonista, sendo associado ao cômico.

Outra característica do bufão é com relação ao seu aspecto físico. Normalmente, ele se apresenta com um tipo de deformação estética que alude às deformações humanas de caráter. Nesse viés, é importante ressaltar que o personagem Pinto Calçudo, também, apresenta uma deformação física que deflagra o riso, e que, também, conota esse sentido: "*De como um papiloma chamado berruga vegeta inopinadamente na cabeça de Pinto Calçudo e dos transes que ele vem a passar."* (ANDRADE, 1997, p. 94. Grifo do autor).

O bufão é figura característica da cultura da Idade Média e do início do Renascimento. Sua função foi muito importante como porta-voz do desejo do povo em manifestar outra vida, que se destacava por não ser oficial e que fugia da hierarquia feudal que o oprimia e menosprezava.

A irreverência popularesca presente nos cômicos populares, como os bufões e bobos da Idade Média, perpassa a dinâmica da literatura carnavalesca, assim como no romance *Serafim Ponte Grande*, pois ambos manifestam a propriedade de se viver outra vida não oficial, além de destronar e entronizar simbolicamente indivíduos de suas posições hierárquicas. Ressalta-se que essa leitura se pauta em fazer referência a algumas características do bufão com o perfil do personagem Pinto Calçudo, permitindo a afirmação de que há projeções de um elemento que é próprio da cultura popular da Idade Média e do Renascimento no personagem em questão.

No processo da escrita o autor constrói personagens que além de fazerem os outros rirem, também conseguem rir de si mesmos. Essa característica criativa do autor pode ser relacionada ao riso carnavalesco medieval, que é conceituado por ser um riso libertador, jocoso e ambivalente. Oswald de Andrade, em seu processo de "devoração" da linguagem carnavalesca, converge as características do riso carnavalesco ao seu dom de divertir os outros através da palavra e cria seu próprio estilo bufo no romance referido.

Esse tipo de riso é caracterizado por ser transgressor e alegre, incluindo o próprio autor da situação cômica. Sendo assim, ri de si mesmo, é uma carnavalização recorrente em *Serafim Ponte Grande*. O personagem narra suas atitudes, aventuras, amores, postulações ideológicas, entre outras situações e brinca com seus percalços, como foram apresentadas no percurso deste trabalho. O tom carnavalesco nessas situações enfatiza a comicidade do texto literário.

Outro aspecto importante é o caráter de coletividade presente no riso carnavalesco, que potencializa o aspecto social no sentido da festa e da alegria. O alvo da paródia ou da zombaria também caracteriza o aspecto de coletividade desse riso. As revelações feitas pelas máscaras paródicas apresentadas têm o objetivo de libertar, temporariamente, as pessoas do medo a que são submetidos:

> E esse riso não é individual; para ser eficaz, deve ser coletivo, social, universal. Ele não incide sobre o particular, mas sobre o mundo inteiro, do qual revela a verdadeira natureza. Bakhtin fala da "verdade revelada por meio do riso", que liberta do medo do sagrado, da proibição autoritária. Mostrando o mundo sob um novo dia, o riso liberta, diante dos interditos e das intimidações do sério: "É a razão pela qual o riso, menos que qualquer outra coisa, pode ser instrumento de opressão e de embrutecimento do povo. Nunca ninguém chegou a torná-lo inteiramente oficial. Ele sempre permaneceu como arma da liberdade entre as mãos do povo". (MINOIS, 2003, p. 159).

A força do riso poderia ter-se transformado em poderosa arma contra a tirania na Idade Média. O tom libertador, que eclodiu do povo medieval, refletia-se na demonstração de uma visão de mundo; porém, o lado cômico subjugou esse aspecto contestador, não chegando esse posicionamento a assumir a consciência clara do seu poder reivindicador:

> Ao analisar o riso na obra de Rabelais, em relação ao momento histórico, Mikhail Bakhtine sublinha que "... seu universalismo, seu radicalismo, sua ousadia, sua lucidez e seu materialismo deviam passar do estado de existência quase espontânea a um estado de consciência artística, de inspiração a um fim preciso. Em outros termos, o riso na Idade Média, no nível do Renascimento, torna-se a expressão da consciência nova, livre, e histórica da época" . Não se trata de querer aproximar as necessidades de um período histórico a outro para justificar coincidências com o riso renovador. É impossível. Mas, vistos nos devidos

> contextos, pode-se perceber a ressonância de explosões de riso com propósitos semelhantes, ou seja, como catarse e purgação, também ousado, radical, atuando para desautomatizar e precipitar novas experiências e nova ordem. Repare-se que o atrevimento das arremetidas cômicas em Serafim recai tanto numa crítica do material (da língua) quanto na da história. O riso no discurso oswaldiano está ligado a uma atitude libertadora. (FONSECA, 1979, p. 116).

A teoria de Mikhail Bakhtin, em sua obra *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento:* o contexto de François Rabelais, é referência nos estudos sobre paródia, sátira e carnavalização. Ao analisar o riso carnavalesco em um romance do século XX, embasado por esse estudo, não há pretensão de se traçar um paralelo buscando situações na obra pesquisada que são próprias dos textos *Gargantua* e *Pantagruel*[6], até mesmo porque os contextos sociais apresentados nas obras são completamente diferentes, mas é interessante discutir em um texto do Modernismo brasileiro, no caso, *Serafim Ponte Grande*, a presença de elementos dessa cultura, que revelam sinais possíveis de serem aproximados a essa teorização, em função das excêntricas manifestações da linguagem carnavalesca no romance do escritor paulista e principalmente pela atuação cômica correspondente.

Na obra pesquisada, não existe a festa carnavalesca propriamente dita, mas percebe-se a manifestação do riso carnavalesco na composição do enredo. Na linguagem do protagonista Serafim Ponte Grande, assim como na narração do curinga, está evidenciado esse tom cômico carnavalesco.

No período medieval-renascentista, ainda que o riso carnavalesco servisse como contestação social por meio da paródia, da máscara e da inversão, esse procedimento não atingia diretamente as bases do poder absolutista, pois esse riso era periódico e, com isso, mesmo que suas paródias criticassem o poder ou zombassem de mesquinharias, o carnaval se configurava como uma festa permitida, pois era a ludicidade que prevalecia.

Nos festejos carnavalescos da Idade Média e do Renascimento, quebravam-se hierarquias do regime feudal e religioso ao conceder uma "outra vida" aos foliões. Mesmo sendo temporária essa situação, as pessoas se aproximavam umas das outras e conviviam como iguais, o que ocasionou uma linguagem mais livre e coloquial, permitida apenas nas festas carnavalescas:

> Por isso, todas as formas e símbolos da linguagem carnavalesca estão impregnados do lirismo da alternância e da renovação, da consciência da alegre relatividade das

[6] É importante ressaltar que o contexto social evidenciado nas obras *Gargantua* e *Pantagruel* de François Rabelais satirizava os ditames de uma sociedade feudal, o poderio exacerbado da igreja medieval e as variadas formas de predições do futuro.

> verdades e autoridades no poder. Ela caracteriza-se principalmente, pela lógica original das coisas "ao avesso", "ao contrário", das permutações constantes do alto e do baixo (a roda), da face e do traseiro, e pelas diversas formas de paródias, travestis, degradações, profanações, coroamentos e destronamentos bufões. (BAKHTIN, 1987, p. 9 - 10).

A paródia do riso carnavalesco é cômica, carregada de vocabulário chulo, expressões grosseiras e gestos repugnantes. No romance *Serafim Ponte Grande* é comum encontrar linguagem coloquial, expressões diretas a peidos, escarros, vômitos, gestos vulgares e a exploração dos órgãos sexuais, como se nota em: "Hoje posso cantar alto a Viúva Alegre em minha casa, tirar meleca do nariz, peidar alto! Posso livremente fazer tudo que quero contra a moralidade e a decência." (ANDRADE, 1997, p. 75); ou, ainda, em: "Mas Pinto Calçudo dobra-lhe duras e indignadas bananas." (ANDRADE, 1997, p. 97). Essa recorrência ao vocabulário popular e aos elementos grotescos apresenta uma significação ambivalente, pois tais elementos são relacionados ao realismo grotesco, cujo princípio defende que, ao se degradar, as coisas regeneram.

A festa carnavalesca imbuída na paródia alcançou uma concepção formal de crítica, porém, fundamentada no rebaixamento. O aspecto da renovação relacionada ao grotesco discute a aproximação entre o "elevado" e o "baixo" e está associada à zombaria. Já a paródia, ao ser aproximada ao burlesco, torna-se ridiculamente cômica, pois a comicidade está na essência do riso carnavalesco e por isso caracteriza-se como uma de suas funções.

3.2 O Efeito Cômico do Grotesco

Na ponte de comando, incitando a ereção da grumetada, um bardo deformava Camões: E notarás no fim deste sucesso. Tra la pica e il cul qual muro é meso.
(OSWALD DE ANDRADE)

A comicidade que provém do grotesco e está presente no romance *Serafim Ponte Grande* pauta-se por uma linguagem exagerada de termos e expressões como as descrições de "peidos altos", o ato de tirar "meleca do nariz" e o "pau-duro" de Serafim ao falar de sua ereção. No texto, o grotesco aparece por meio da hipérbole que é caracterizada pelo exagero da deformação, modificando a sua própria natureza, assim como a paródia, quando esta também assume marcas deformantes. O discurso hiperbólico da obra amplia a comicidade e revela uma linguagem ambígua, no momento em que se configura a construção de expressões deformantes e da ação de brincadeiras picantes.

O caráter cômico da visão popular do mundo carnavalesco está associado ao conceito de ‘Realismo Grotesco’, que, de acordo com Bakhtin é o princípio material e corporal que está relacionado às característcas do riso carnavalesco: alegre, universal, ambivalente.

> No realismo grotesco (isto é, no sistema de imagens da cultura cômica popular), o princípio material e corporal aparece sob a forma universal, festiva e utópica. O cósmico, o social e o corporal estão ligados indissoluvelmente numa totalidade viva e indivisível. É um conjunto alegre e benfazejo. (BAKHTIN, 1987, p. 17).

O princípio material e corporal fundamenta-se em uma concepção de corpo aberto e incompleto que é associada ao uso de expressões grosseiras e juramentos de todos os tipos. Esse vocabulário compõe a linguagem e o estilo da “literatura do realismo grotesco”, e, principalmente, por meio dele são construídas as imagens dessa literatura, que expressam formas de “degradação” e “aproximação da terra”. “As grosseiras obscenidades modernas conservaram as sobrevivências petrificadas e puramente negativas dessa concepção do corpo” (BAKHTIN, 1987, p. 24-25).

O “realismo grotesco” é um conceito formulado por Bakhtin e diz respeito a um estilo estético literário, bem como filosófico, assim como o que é realizado na obra *Gargantua e Pantagruel*, de François Rabelais, que se opunha ao ideal de beleza e aos valores sociais, valorizado pelo regime oficial da época (Igreja Católica e Regime Feudal). As suas imagens fazem parte do sistema de representações da cultura cômica popular da Idade Média e revelam seu caráter metamórfico:

> A imagem grotesca caracteriza um fenômeno em estado de transformação, de metamorfose ainda incompleta, no estágio da morte e do nascimento, do crescimento e da evolução. A atitude em relação ao tempo, à *evolução*, é um traço constitutivo (determinante) indispensável da imagem grotesca. Seu segundo traço indispensável, que decorre do primeiro, é sua *ambivalência*: *os dois pólos da mudança – o antigo e o novo, o que morre e o que nasce, o princípio e o fim da metamorfose* – são expressados (ou esboçados) em uma ou outra forma. (BAKHTIN, 1987, p. 22).

De acordo com Bakhtin a principal característica do baixo material e corporal do realismo grotesco é o rebaixamento, que se manifesta pelo caráter contraditório ao transferir aquilo que é elevado, espiritual e ideal ao plano material e corporal.

> Degradar significa entrar em comunhão com a vida da parte inferior do corpo, a do ventre e dos órgãos genitais, e, portanto, com atos como o coito, a concepção, a gravidez, o parto, a absorção de alimentos e a satisfação das necessidades naturais. A degradação cava o túmulo corporal para dar lugar a um novo nascimento. E por

> isso não tem somente um valor destrutivo, negativo, mas também um positivo, regenerador: é ambivalente, ao mesmo tempo negação e afirmação. (BAKHTIN, 1987, p. 19).

Esse princípio marca-se pelo exagero nas representações das necessidades fisiológicas, sexuais, nas imagens do corpo, da bebida e da comida e principalmente por seu poder regenerador. "O princípio material e corporal é o princípio da festa, do banquete, da alegria, da 'festança'". (BAKHTIN, 1987, p. 17).

Nos festejos do carnaval, encontram-se as representações do realismo grotesco, pois a concepção do riso carnavalesco é formada pela ideia de abundância, liberdade e alegria. "O riso popular, que organiza todas as formas do realismo grotesco, foi sempre ligado ao baixo material e corporal. O riso degrada e materializa." (BAKHTIN, 1987, p. 18).

Neste sentido, é fundamental discutir a concepção do baixo material e corporal discutida por Bakhtin, em relação à carnavalização oswaldiana percebida no romance *Serafim Ponte Grande*, uma vez que a linguagem pândega e figurada empregada no romance possui em certos aspectos uma ligação com a cultura cômica popular da Idade Média, principalmente com o realismo grotesco, no momento em que se manifestam, na narrativa, imagens exageradas, referências ao corpo, xingamentos e obscenidades, que se aproximam ao material do grotesco e que, inseridas no contexto da obra, causam um efeito cômico.

> É neste sentido que a ela se alia o repertório verbal, com as imprecações, as obscenidades, o realce das partes sensuais do corpo deslocadas e despedaçadas, numa verdadeira fragmentação, com o intuito de valorizá-las. Esta subversão da imagem do corpo tem, para o crítico soviético, uma das fontes no cômico popular da praça pública, arraigada à Idade Média. (FONSECA, 1979, p. 25).

O grotesco no romance apresenta-se associado à linguagem paródica e por isso gera um efeito cômico. Nesse sentido, no que tange ao grotesco relacionado às partes baixas do corpo, o riso serve também para suavizar o tom erótico que as expressões ocasionam no texto poético:

"PRIMEIRO CONTATO DE SERAFIM E A MALÍCIA

A — e — i — o — u

Ba — Be — Bi — Bo — Bu

Ca — Ce — Ci — Co — Cu" (ANDRADE, 1997, p. 47).

O uso de vocábulos que remetem ao que está subtendido de natureza obscena potencializa o aspecto transgressor do romance, relacionado aos procedimentos burlescos oriundos da cultura popular da praça pública medieval, uma vez que o uso desse vocabulário

pode ser compreendido como uma aproximação da linguagem cotidiana e popular. Por isso a conotação de baixo material e corporal. O sentido cômico relaciona a expressão "Primeiro contato de Serafim e a malícia" e a sílaba "Cu", pois no contexto o uso torna-se risível. Nesse sentido, Fonseca salienta:

> Nesta obra, OA usa como procedimento burlesco as referências às partes do baixo corporal. Esses vocábulos de duplo tom caracterizam o universo de transgressões próprio daquela tradição popular identificada pelo crítico russo, Mikhail Baktin, no estudo sobre a obra de François Rabelais e a Idade Média latina. Nela distingue esse repertório verbal como paródia da vida cotidiana – "carnavalização", "travestimento", mundo "às avessas" – presididos pelo princípio do riso. (FONSECA, 2006, p. 229).

O rebaixamento estava muito presente na paródia medieval, em que valores depreciados eram elevados a uma categoria superior, sendo exaltados em detrimento aos valores legitimados pela sociedade. Faz-se necessário ressaltar que esse processo não acontecia sob uma perspectiva puramente negativa, mas com o intuito de transgredir mediante uma "libertação" de forças reprimidas e recalcadas.

A herança do realismo grotesco está presente nas imagens exageradas contruídas por Oswald de Andrade, ao descrever imagens do corpo, o coito, sexualidade explícita, bebedeira, excrementos e outras situações que projetam ao realismo grotesco: "Hoje posso cantar alto a Viúva Alegre em minha casa, tirar meleca do nariz, peidar alto! Posso livremente fazer tudo que quero contra a moralidade e a decência." (ANDRADE, 1997, p. 75). Nessa passagem Serafim mostra-se livre das convenções que o obrigavam a reprimir seus desejos. O ato de "tirar meleca do nariz" e, mesmo a emissão de gases, "peidar", são socialmente condenáveis, mas livre dessas condutas censuráveis Serafim apresenta-se como um sujeito grotesco, que "tira meleca do nariz" e "peida alto". Substitui o seu grito de liberdade por um "peido", o que enfatiza o grotesco no romance e causa o efeito cômico: "No fim, ela gritou! / - Fiz um peido!! / Travessuras de Cu...pido!" (ANDRADE, 1997, p. 60). O rebaixamento do sublime acarreta a ideia de inversão carnavalesca, mas é preciso salientar o sentido subentendido em "Cu...pido", pois a expressão torna-se ambivalente, uma vez que Cupido na cultura mitológica é um deus que desperta amor ou paixão, mas ao ser grafado com reticências depois da primeira sílaba, a palavra recebe uma conotação vulgar, em que o sentido do "baixo" predomina e a dimensão de Eros vincula-se, de maneira inusual, ao baixo corporal recalcado pela sociedade "educada".

No realismo grotesco a figura gigantesca representa, além do ultrapassamento das fronteiras clássicas de "medida" apropriada, uma imagem cômica. No romance, aparece a figura do canhão como uma imagem potencializada e suas dimensões ganham a impressão de excesso, pois, depois que Serafim "usa seu canhão", transforma sua vida:

> Serafim Ponte Grande conseguira movimentar o seu canhão. A direção das granadas que tinham vasado como um olho a residência repleta do Carlindoga indicava como ponto de eclosão dos tiros quaisquer dos enormes dados da cidade. O canhão havia agido de altura. (ANDRADE, 1997, p. 79).

A partir do momento em que Serafim Ponte Grande começa a manusear seu canhão, percebe que está livre para conduzir sua vida sem ordem, sem lei, sem amarras; começa, então, a transgredir: mata Carlindoga e um filho, rouba o dinheiro que os rebeldes deixaram na cama de Pombinho e se enriquece.

A transformação de Serafim é evidenciada pela sua narração; o resultado do uso do canhão é responsável pelas mudanças que aconteceram em sua vida.

O canhão transporta Serafim para um outro circuito de trocas simbólicas e sociais. É como se ele, a partir daquele momento, fosse viver outra vida, "no mundo às avessas", mas é importante ressaltar que falta no "mundo às avessas" de Serafim a experiência compartilhada com o povo, há no romance um caráter mais privado nesse sentido.

As imagens grotescas presentes na obra *Serafim Ponte Grande* preservam de alguma maneira certos aspectos de sua natureza original, uma vez que chocam com o conceito da vida cotidiana preestabelecida, considerando o ponto de vista da sociedade tradicional. Como na passagem em que o protagonista conhece Caridad-Claridad, moça lésbica e virgem, e tem com ela um envolvimento sexual apresentado na narrativa, entende-se que a cena do coito minuciosamente descrita é uma forma de parodiar o preconceito social estabelecido.

No percurso de suas viagens, Serafim conhece a senhorita Pafuncheta, que o confunde com um famoso clarinetista e começa a fazer-lhe confidências. A moça revela que é amante de Caridad-Claridad e que as duas vão para o Oriente:

> Vou partir com Caridad-Claridad para Constantinopla e daqui a dois meses nos encontraremos no Cairo com Miss Bankurst, nossa aia – confidente. Eu me chamo João no colégio. Pafuncheta na vida. Eu e Caridad somos muito queridas. Temos três amantes em comum.
> − É um colégio misto?
> − Não vê! Não admitimos marmanjos em amor! (ANDRADE, 1997, p. 136).

Serafim foi tomado por um forte desejo em conhecer Caridad-Claridad, uma vez que o relacionamento das jovens moças causou-lhe um impulso sexual que o conduziu até às “girls” e a atração de Serafim em rasurar o relacionamento homossexual entre elas foi-lhe extremamente sedutor. Ao encontrá-las combinam viajarem de trem. No passeio, inicia-se entre ele e Caridad um jogo de sedução com carícias e masturbações:

> Ele entrara de manso, sentara-se no couchette de Caridad. Conversavam. Ela acordara e dizia asneiras. Ele sentiu-lhes nas mãos as coxas ásperas de virgem, o ventre mole. Apertava o busto nu contra o seu busto peludo. Que suor! Que frio! Um vômito emocional ia sacudi-lo. Abotoou-se. Saiu da cabina, pálido, enquanto ela esperava. (ANDRADE, 1997, p. 143).

O envolvimento de Serafim e Caridad, longe dos olhos de Pafuncheta, durou toda a viagem; a traição tornou-se um estímulo para as carícias sexuais que cada vez mais se tornaram frequentes: “Caridad deitara a cabeça no colo dele e cheirava-lhe voluptuosamente as virilhas”. (ANDRADE, 1997, p.145).

Caridad-Claridad não se limita à sua escolha sexual, que já constitui uma transgressão para a sociedade tradicional. Transgride com seus próprios princípios, pois prefere esconder o relacionamento heterossexual da amante, tornando-se “livre” ao deixar-se envolver por Serafim, pois a troca de carícias com um homem representou para ela uma experiência nunca vivida anteriormente. Até que se entregou totalmente a ele:

> 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". (ANDRADE, 1997, p. 144). Do diário de Caridad: / "Lambeu minha tatorana. Nunca pensei que fosse tão agradável!" (ANDRADE, 1997, p. 145).

A homossexualidade e a virgindade de Caridad-Claridad despertaram em Serafim um desejo de transgredir aquela situação, sem, no entanto, modificá-la ou desconstruí-la. Ele foi movido por uma fantasia sexual que o relacionamento homossexual despertou; não queria aquela mulher para sua vida; desejava viver uma fantasia por ela ser lésbica e ainda por ser virgem. A personagem Caridad-Claridad transita entre o papel masculino e feminino, ao assumir o relacionamento homossexual e heterossexual, usando seu corpo como instrumento de liberdade.

A cena do coito projeta o realismo grotesco e a liberdade carnavalesca. No discurso em que se descrevem esses momentos íntimos entre os amantes está associado o tom cômico da

linguagem: “Desceu até lá embaixo”, “Ele procura é lá”, “Lambeu minha tatorana”. Nessas falas da personagem Caridad- Claridad é risível o modo como ela se refere ao seu órgão sexual e pela incisiva linguagem hiperbólica. Também nas falas de Serafim em um dos diálogos com Caridad-Claridad nos seus momentos de carícias há muitas expressões grotescas que se tornam cômicas por meio da hipérbole:

> Sob as estrelas da Ilha Elefantina, Serafim pensando em Cleópatra que ele acreditava ter sido rainha em Sabá, falou assim à Girl-d'hoj'em-dia: / — O teu hálito cheira a fumo de minha terra! / [...] — O teu corpo é frio como o sepulcro do meu! / — Quando sais no foquestrote aí por esses hotéis, na podridão das orquestras, sinto as tuas duas pontas espetarem o meu coração enquanto a minha lança se revolta contra a tua virgindade. / — Minha mão em concha apanha a tua bunda quente, viva, musculosa e buliçosa. / — Encosto a cabeça na tua, aí por esses foquestrotes, por esses charlestões. Encosto a língua na tua, mole, babosa, salivosa. (ANDRADE, 1997, p. 145).

A relação entre o cômico e o grotesco está presente em todo o contexto, mas especialmente quando o protagonista usa as expressões hiperbólicas: “O teu hálito cheira a fumo”, “(...) minha lança se revolta contra tua virgindade”, “bunda quente, viva, musculosa e buliçosa”, “Encosto a língua na tua, mole, babosa, salivosa.”

O grotesco também se revela pela máscara. E por esse viés, percebe-se que as máscaras de Serafim simbolizam uma diversidade de sentidos. A maneira como acontece a morte de Serafim transforma-se em um enigma no romance, pois na unidade “FIM DE SERAFIM” consta o desejo do protagonista em voltar para casa depois de suas viagens: “Fatigado / Das minhas viagens pela terra / De camelo e táxi / Te procuro / Caminho de casa”. (ANDRADE, 1997, p. 149). O protagonista depois de ter experimentado a liberdade que almejava, revela seu cansaço e volta para casa de maneira triunfante, sobrenatural, ancorado em uma fantástica forma de morrer. Assim, a morte serviu como uma máscara que ele utiliza para não sofrer nenhum tipo de repúdio pelos seus atos é uma espécie de redenção antropofágica, pois a morte é seguida pela ressurreição:

> Uma tempestade se debruça sobre a cidade imprevista. Ele arranca de um pára-raios e coloca-o na cabeça invicto... / Uma nuvem carregada de eletricidade positiva esbarra sem querer numa nuvem cheia de eletricidade negativa. / Ambas dizem: / — Raios que te partam! / Faz então um escuro de Mártir do Calvário. (ANDRADE, 1997, p. 150).

A morte para Serafim é ambivalente, pois este sobrevive ao raio, porém, em outro plano. É como, se ao morrer, renascesse. Em tom cômico, o protagonista revela sua

transposição sobrenatural: “PREGAÇÃO E DISPUTA DO NATURAL DAS AMÉRICAS / AOS SOBRENATURAIS DE TODOS OS ORIENTES / — Tudo é tempo e contra-tempo! E o tempo é eterno. Eu sou uma forma vitoriosa do tempo. Em luta seletiva, antropofágica.” (ANDRADE, 1997, p. 150). A ideia de regenerar por meio da morte é uma herança do realismo grotesco que tem como princípio degradar para renovar. No romance esse princípio aparece como uma maneira de Serafim apresentar-se transformado de alguma forma, substituindo a morte por uma atitude astuta que permite um retorno que simboliza a ressurreição, por isso na unidade “Errata”, que vem posterior à cena da “morte”, o protagonista é homenageado pela família com a construção do “Asilo Serafim”. Essa concepção pode ser associada ao princípio antropofágico, defendido por Oswald de Andrade.

No Manifesto Antropófago, Oswald de Andrade aproxima o selvagem e o civilizado, sustentado na ideia de que a antropofagia é a “Lei do homem. Lei do antropófago.” (ANDRADE, 1995, p. 47).

Nessa teoria, o autor afirma a necessidade do retorno ao natural. Porém é preciso salientar que para o ser humano que está inserido na civilização, ainda que a lei seja transgredida e que haja uma tendência de regreeso ao natural, esse processo ocorrerá em partes, pois a criatura humana já se encontra distanciada da “natureza”.

Ao propor o rompimento das proibições de caráter cultural, por meio da morte e da devoração chega-se a regeneração “carnavalesca”. Na proposta do manifesto, deseja-se voltar ao matriarcado de Pindorama, onde prosperava a euforia: “Antes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade.” (ANDRADE, 1995, p. 51). Nesse sentido, o autor responsabiliza a catequese católica nas figuras do Padre Antônio Vieira e Anchieta pela destituição da cultura e da visão de mundo dos indígenas e repudia tanto a catequese, quanto a colonização. A solução seria então a Revolução Caraíba: “Queremos a Revolução Caraíba. Maior que a Revolução Francesa. A unificação de todas as revoltas eficazes na direção do homem.” (ANDRADE, 1995, p. 48). Essa revolução será encenada teórica e textualmente pelos antropófagos modernos do começo século XX, com o processo da devoração.

A antropofagia projeta-se no carnaval, especificamente nas bases do realismo grotesco. Essa festa tem a propriedade de destruir e ao mesmo tempo regenerar:

> A palavra antropofágica é carnavalesca. O carnaval coloca um dos problemas mais complexos e cativantes da história cultural. No entender de Bakhtin o que interessa é a influência determinante do carnaval sobre a literatura, uma vez que, em si não é fenômeno literário.” (MENDES, 1977, p. 40).

De acordo com Lauro Belchior Mendes o discurso do romance é carnavalizado e baseia-se na inversão, típica do carnaval, ou seja, transformando esse conceito para a linguagem antropofágica o comido passa a condição de comedor. Essa relação existe no personagem Serafim Ponte Grande que, no início do romance, é deglutido pelos ditames sociais do casamento forçado, do trabalho público e das regras sociais, mas ao passar pelo processo antropofágico sai da postura de deglutido e inicia a "devoração", esse período de transição está representado pela metáfora do canhão já analisada. Depois de assumir uma postura ideológica que manifesta sua não submissão aos ditames sociais, o protagonista revela seu posicionamento invertido com relação ao momento inicial do romance:

> PROPAGANDA / Se Dona Lalá viesse agora de saias pelo joelho, fazer as cenas indignas do começo do volume, nosso herói a fulminaria repetindo a frase do seu novo amigo, o Governador da Cochinchina. / — Não! Mas que educação é esta? Estaremos por acaso na Rússia! (ANDRADE, 1997, p. 118).

O tom jocoso presente na fala de Serafim revela seu ressentimento por ter casado na polícia. As cenas referidas pelo trecho compõem a unidade "Vacina Obrigatória", discutida nos capítulos anteriores. Serafim relembra a situação e brinca, descontraidamente, com ela, mas o fato é que a mudança na concepção do personagem leva-o à renovação, pois, na cena em que sacramenta seu matrimônio, ele aceita a imposição estabelecida pela sociedade, sendo assim devorado por ela, bem diferente desse "novo" Serafim, que, por meio do riso, demonstra seu posicionamento crítico contra as convenções sociais e assume o papel de devorador.

Evidencia-se que há um contraponto entre antropofagia e carnavalização, pois a utópica "devoração" antropofágica atenua a força carnavalesca, e, ao contrário da carnavalização rabelaiseana, propõe, em seu processo de incorporação, a eliminação do outro. Ressaltando as inúmeras diferenças históricas e conceituais, ainda assim a relação entre ambas apresenta, por sua vez, muitos pontos de aproximação.

O romance de Oswald termina com o culto à liberdade que se estabelece no navio *El Durasno* que fora roubado por Pinto Calçudo, que segue como protagonista da história. Dessa forma, a caracterização de "nosso herói" como diversas vezes Serafim fora chamado, agora é atribuída a Pinto Calçudo. Serafim, nessa parte final, não é sequer mencionado, reafirmando a quebra das "hierarquias" no romance, pois os papéis são invertidos, trocados, mascarados, como acontece no carnaval.

> Nosso dissimulado herói em Londres havia consertado a experiência de um mundo sem calças sobre a solidão chispada que agora salgavam milhas fora da projeção econômica das alfândegas. [...]
> Planejaram ali um assalto à nave *El Durasno* em áceos arranjos nos diques de Belfast. Combinaram a alta oficialidade comprada. (ANDRADE, 1997, p. 160).

No capítulo "Os Antropófagos" a antropofagia oswaldiana é instaurada. O "realismo grotesco" da festa carnavalesca se estabelece no navio *El Durasno*; é o triunfo da segunda vida confundindo-se com a vida real. A festividade é guiada pela ausência de leis e pudor, é uma verdadeira orgia totalmente desprovida de regras:

> Seguiu-se um pega em que todos, mancebos e mulheres, coxudas, greludas, cheirosas, suadas, foram despojadas de qualquer calça, saia, tapacu ou fralda. [...] E reunido um troço de passageiros, recalcitrante, entre os quais alguns recém-casados, desceram todos à sala das máquinas, onde Pinto Calçudo, nu e de boné, fez um último apelo imperativo, "ante a cópula mole e geométrica dos motores" e energicamente protestou contra "a coação moral da indumentária" e "a falta de imaginação dos povos civilizados". (ANDRADE, 1997, p. 159-160).

A transgressão marca a manifestação festiva que se estabelece no *El Durasno*. A vida cotidiana é suspensa e é trazido à tona um vocabulário grotesco, com o papel de renovar o mundo por meio do riso, recriando-o em forma festiva: "É um pandemônio com ressaibos de farsa medieval, de missa negra e ritual fálico. A utopia da viagem permanente e a reeducação, à maneira de Sade, da "virtude" pelo "vício", num exercício de liberdade total como radical negatividade." (CAMPOS, 1997, p.19).

O estilo de vida adotado no navio *El Durasno* ressoa como uma paródia à vida socialmente correta, cheia de regras, tabus e leis civis e religiosas que hipocritamente direciona a conduta das pessoas. No navio é o desregramento que ganha esse papel. Há o destronamento simbólico das regras, normas e leis, mergulhando-se na herança do princípio carnavalesco: degradar para renovar. Instaura-se a inversão e o transbordamento que é uma operação da carnavalização.

No romance, o tom paródico e brincalhão assinala traços do mundo "carnavalizado", do "mundo às avessas" da cultura popular da Idade Média. A linguagem pândega do autor é fruto de um processo antropofágico em que os elementos da cultura medieval são "devorados" e reproduzidos de forma genuinamente oswaldiana.

Mesmo que a obra *Serafim Ponte Grande*, de Oswald de Andrade seja compreendida pelo viés parodístico, o romance consegue alcançar um papel singular, em que, através do

riso, e dos efeitos desestabilizadores propiciados pela dimensão cômica, é possível reposicionar valores sociais e concepções de mundo.

CONCLUSÃO

A discussão deste trabalho pretendeu afirmar que a comicidade estrutura a escrita do romance *Serafim Ponte Grande,* baseando-se nos instrumentos cômicos que compõem a linguagem do texto, na paródia, na sátira e nos momentos em que há uma relação entre o discurso literário e alguns elementos da cultura carnavalesca. No que concerne à crítica social e ao posicionamento do protagonista, o riso oswaldiano, no referido romance, configura-se como uma paródia social.

Serafim Ponte Grande por meio de máscaras paródicas ri de si mesmo e da hipocrisia da sociedade. Apresenta-se como um burguês às avessas ao criticar certos ditames sociais e em contrapartida identificar-se com eles. Beneficia-se do que é do outro e se enriquece ilicitamente, como típico exemplo do homem do "mundo novo", que "produziu o homem serafiniano, cujo eixo é a riqueza mal adquirida", fato que o conduz à quebra das amarras sociais, políticas e pessoais, levando-o a transgredir regras, revestido pela máscara de um riso libertador e satírico.

Para fugir do falso modelo de homem burguês, Serafim Ponte Grande busca na irreverência cômica uma maneira de criticar ideologias que julgava equivocadas e demonstra seu caráter boêmio, pois assim foi capaz de transgredir as normas de comportamento social, o que de certa forma, serviu para contestar o meio em que estava inserido.

Oswald de Andrade ao usar uma linguagem fragmentária, fundamentada pela sátira, busca liberdade de expressão e apresenta uma forma estética. O discurso cômico do romance torna-se inerente ao enredo, por meio de paródias, sátiras, zombarias, carnavalizações e bufonarias. A comicidade auxilia o jogo das vozes narrativas, em que o narrador curinga processa o amarrar e desamarrar das partes do texto de estrutura fragmentária.

No romance, a zombaria apresenta-se nas formas da sátira, da paródia, da ironia e do grotesco, sendo este manifestado, principalmente, por meio da hipérbole. Convém salientar que os motivos do risível são produzidos por diferentes efeitos. Por isso, essa produção literária cômica estrutura-se a partir de procedimentos estilísticos que caracterizam o mundo do riso, ficando evidente a supremacia da sátira social, pois Oswald de Andrade se serve do texto como instrumento satírico. Mas ressalta-se que ao proferir suas denúncias a força agressiva da sátira é atenuada pelo tom carnavalesco.

O protagonista passa toda sua trajetória no enredo tentando romper com a ordem social estabelecida, mas só no navio "*El Durasno*" isso vai acontecer com plenitude, porém quem

está no comando é Pinto Calçudo. Daí interpreta-se que Serafim vai perpetuar sua presença a partir de suas ideologias que passam a ser assumidas por Pinto Calçudo, sendo este o personagem que acarreta o sentido mais cômico do romance, aproximando-se muito do bufão. Calçudo e Serafim disputam no romance o papel de protagonista e chegam a inverter esses papéis, o que marca a inversão carnavalesca, pois a carnavalização da literatura na época modernista não representa uma concepção cômica e universal de mundo. As formas do carnaval são remodeladas em novos procedimentos literários que estruturam um projeto estético, o qual *Serafim Ponte Grande* exemplifica.

Nesse sentido, a comicidade do romance não atingirá as pessoas da mesma forma e a percepção de intenções e subentendidos é essencial para a compreensão do cômico no texto. Desse modo, o autor constrói personagens que denunciam a sociedade da época contextualizada por meio de uma linguagem cômica.

No questionamento inicial deste trabalho aborda-se qual o objeto do riso em *Serafim Ponte Grande*. A hipótese é que, nessa obra, o material do risível seria a sociedade, porém no percurso da pesquisa conclui-se que mais, especificamente, o alvo do riso é o jogo paródico que se faz com a imposição de ditames sociais.

Para chegar a essas conclusões o trabalho de pesquisa foi além do universo ficcional, o que aprimorou a argumentação estabelecida, ao buscar informações sobre a história de São Paulo nas décadas de 1920 e 1930, ao pesquisar sobre a fortuna crítica do romance e ter realizado um intenso trabalho sobre a biografia de Oswald de Andrade. Nesse percurso, realizou-se uma pesquisa a partir da análise de um dos manuscritos do romance, localizado no arquivo do CEDAE (Centro de Documentação Cultural Alexandre Eulálio [7]). Através do manuscrito, percebe-se que, no processo de produção, o autor desempenhou extenso trabalho ficcional, elaborando pequenas narrativas. Contudo, a pesquisa permitiu observar que muitas dessas narrativas não integraram o texto publicado, sendo o caderno do manuscrito antigo, provavelmente um modelo clássico da época. Na contracapa, está escrito o poema: "Poesia alusiva ao Rompe Nuve [...]" [8]. A inserção desse poema na apresentação do livro denota marcas do rompimento com o modelo do romance tradicional do século XIX. Na folha de abertura, consta o título: "*Serafim Ponte Grande/* invenção / de / Oswald de Andrade / 1924 –

[7] Pesquisa realizada no CEDAE (Centro de Documentação Cultural Alexandre Eulálio), localizado no Instituto de Estudos da Linguagem (IEL), da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Neste centro de documentação há arquivos de vários autores brasileiros, com relação a Oswald de Andrade existem dois tipos de arquivos: o "Fundo Oswald de Andrade" que possui vasto material documental do autor: correspondências, manuscritos, documentos pessoais e outros documentos. E a "Coleção Oswaldiana", que cataloga textos raros: notícias, artigos, reportagens e outros textos sobre Oswald de Andrade e sua obra.

[8] ANDRADE, Oswald de. *Serafim Ponte Grande*. São Paulo, 1926. 235 p. Manuscrito. Não publicado.

1926 / Primeira redação em ordem / Paris 26-3-26". A classificação de "invenção", reconhecida pelo autor, revela sua escrita "experimental".

No verso da folha de abertura, há uma explicação sobre a escrita do romance com muitas palavras riscadas e corrigidas. A folha com pautas, que vem logo em seguida, traz o título "PARA". Do lado esquerdo da folha, em letras maiúsculas e enfileiradas umas debaixo das outras, está escrito: "MARIO DE ANDRADE". No meio da página, escreveu-se a palavra "AMIGOS" e, do lado direito, "MENOTTI DEL PICHIA". Ao pé da página, encontram-se: "Gratidão" / "Este livro é dedicado a quem o compreender". É sabido que Mário de Andrade criticou o romance, estremecendo um pouco mais sua amizade com Oswald de Andrade, que lhe havia dedicado o livro, provavelmente este tenha sido o motivo da dedicatória não aparecer na versão publicada.

No manuscrito, além da narrativa de *Serafim*, encontram-se vários comentários do autor com relação à sua escrita: "Simplifico o que vejo e ponho no livro, ou melhor, transponho. [...] Tudo é assim em arte. Transposição."[9] Esses comentários foram suprimidos da edição publicada a que se tem acesso, mas confirmam que o próprio autor considerava o romance complexo: "Serafim havia por força de interessá-lo. A sua vida foi viviSecção no laboratório incipiente de uma era nova. Que complicação! É por isso que este livro é complicado. [...] / Paris – maio – de 1926."[10]

Além dessas dedicatórias, há um texto que não está escrito com a letra do autor, trata-se de uma "Dedicatória à Dona Olívia Guedes Penteado". Essas diferentes homenagens, que o autor escreve em seus manuscritos, contrastam com a ausência de dedicatória na edição publicada.

O autor ironiza a própria obra através da máscara paródica, provavelmente, uma estratégia de defesa a possíveis críticas: "Sonhei que tinha mudado de sexo e era noiva do Pinto Calçudo. Vou terminar o meu romance e dedicá-lo a Dorothéia como homenagem irônica." [11]. Por outro lado, essa estratégia pode, também, ser explicada pela personalidade impetuosa de Oswald de Andrade, pois uma das características do autor é manifestar em seus textos sua personalidade cômica, polêmica e contraditória, mostrando-se genial em suas ousadas criações. Sua verve satírica alia-se com seu espírito indomável e irreverente que são facilmente percebidos em sua produção literária. Rudá de Andrade afirmou que as experiências políticas do pai enobreceram sua visão crítica e aprimoraram seu estilo satírico:

[9] ANDRADE, 1926, p. 06-07. Não publicado.
[10] ANDRADE, 1926, p. 9-10. Não publicado.
[11] ANDRADE, 1926, p. 54. Não publicado.

“Era sarcástico e satirizava. Mas não ria de fora. Ria dentro dessa sociedade, ria inclusive dele mesmo – por isso sofria.” (ANDRADE, *R.* 1964, p. 01).

A partir da produção literária do autor é possível perceber seu potencial crítico. Conhecido como “o homem que sabia rir”, é, essencialmente, espirituoso, sabe-se que era apreciador da arte cênica, especificamente nos anos vinte e trinta, época em que escreveu *Serafim Ponte Grande*.

De acordo com Maria Augusta Fonseca, (2008) no ano de 1912, Oswald de Andrade viaja para a Europa; pelas evidências encontradas no romance *Serafim Ponte Grande* essa viagem serviu-lhe como inspiração para a escrita da obra. O primeiro prefácio de *Serafim Ponte Grande,* “Objeto e fim da presente obra”, foi divulgado em 1926, ano em que faz outra viagem pela Europa.

> O *Serafim Ponte Grande* estava pronto, seu autor encontrava-se às voltas com um prefácio adequado. Idealizava um texto que exprimisse suas inquietações pessoais bem como as da geração modernista. Esboçou e refez vários prefácios, cuja orientação variava conforme a pessoa a quem era dedicado. Num primeiro momento preferiu oferecer o texto a Goffredo da Silva Teles. Depois, optou por dedicar à D. Olívia, publicando na *Revista do Brasil* , em 1926, a versão modernista do prefácio – “Objeto e fim da presente obra”. (BOAVENTURA, 1995, p. 120).

A década de 1930 foi um período muito marcante no que tange a seu engajamento e militância política. Em 1931 funda o jornal *O Homem do Povo*. Nessa década, estreita sua ligação com Luiz Carlos Prestes, elabora protestos, abaixo-assinados e panfletos com críticas políticas, manifesta sua participação no Comitê Regional do Partido Comunista do Brasil e na Frente Nacional Democrática de São Paulo. No ano de 1933 publica *Serafim Ponte Grande*. Oswald de Andrade considera-se sarcástico e critica seu posicionamento burguês. Essas implicações são interpretadas a partir do prefácio já citado, em que o autor afirma ser a obra “Necrológio da burguesia. Epitáfio do que fui.” (ANDRADE, 1997, p. 39).

Por meio da biografia de Oswald de Andrade, elaborada pela estudiosa Maria Augusta Fonseca (1990) na obra *Oswald de Andrade, 1890-1954,* percebe-se que Oswald era um homem que saía de uma grande paixão e voltava-se para outra grande paixão, com a mesma intensidade, isso tanto na sua vida pessoal como profissional.

Na obra *Serafim Ponte Grande* a criatividade do autor é potencializada pela experimentação antropofágica; o romance é um evidente exemplo desse processo, uma vez que, para Oswald de Andrade, “devoração não é apenas um pressuposto simbólico da

Antropofagia, mas seu modo pessoal de ser, a sua capacidade surpreendente de absorver o mundo, triturá-lo para recompô-lo.” (ANDRADE, 1974, p. 68).

Ao final desta dissertação, espera-se, que este trabalho possa abrir caminhos para novos estudos sobre essa temática, presente no romance de Oswald de Andrade, avivando também o foco de interesse crítico-reflexivo para a obra desse autor.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bibliografia do autor

ANDRADE, Oswald de. *Um homem sem profissão*. Rio, Ed. Civilização Brasileira, MEC, 1974.

ANDRADE, Oswald de. *A utopia antropofágica*. 2. Ed. São Paulo: Globo, 1995.

ANDRADE, Oswald de. O Manifesto Antropófago. In: *A Utopia Antropofágica.* 2. ed. São Paulo: Globo, 1995, p. 47-52.

ANDRADE, Oswald de. O Manifesto Da Poesia Pau-Brasil. In: *A Utopia Antropofágica.* 2. ed. São Paulo: Globo, 1995, p. 41-45.

ANDRADE, Oswald de. *Serafim Ponte Grande*. 6. ed . São Paulo: Globo, 1997.

ANDRADE, Oswald de. *Memórias sentimentais de João Miramar*. São Paulo: Globo, 2005.

Bibliografia sobre o autor

AMARAL, Aracy. "Oswald em 1925". *Correio da Manhã*, 03 de abril, 1968, p. 01-02.

AMARAL, Aracy. *Tarsila sua obra e seu tempo*. 3. ed. São Paulo: Editora 34 / Edusp. 2003.

ANDRADE, Rudá de. "Oswald de Andrade, exposição homenagem." *Sociedade Amigos da Cimateca*, R. 07 de abril, 381, 23 a 31 de outubro, São Paulo, 1964.

BONAVENTURA. Maria Eugênia. *O Salão e a Selva:* uma biografia ilustrada de Oswald de Andrade. Campinas: Editora da UNICAMP, 1995.

BRITO, Mário da Silva. Dois Prefácios para "Serafim Ponte Grande". In: ANDRADE, Oswald de. *Serafim Ponte Grande*. São Paulo: Globo, 1997, p. 29-31.

CAMPOS, Haroldo. "Serafim: Um Grande Não-Livro". In: ANDRADE, Oswald de. *Serafim Ponte Grande*. São Paulo: Globo, 1997, p. 05-28.

FARINACCIO, Pascoal. *Serafim Ponte Grande e as dificuldades da crítica literária.* São Paulo: Ateliê Editorial: FAPESP, 2001.

FONSECA, Maria Augusta. *Palhaço da burguesia*. São Paulo: Polis, 1979.

FONSECA, Maria Augusta. *Oswald de Andrade, 1890-1954:* biografia. São Paulo: Art Editora; Secretaria do Estado da Cultura, 1990.

FONSECA, Maria Augusta. *Dois Livros Interessantíssimos* / Memórias Sentimentais de João Miramar e Serafim Ponte Grande. Trabalho de livre-docência. Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia , Letras e Ciências Humanas da USP (Universidade de São Paulo). São Paulo, DEDALUS – Acervo – FFLCH, 2006.

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

MENDES, Lauro Belchior. *O discurso antropofágico de Serafim Ponte Grande*. 1977. 124f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1977.

Bibliografia geral

ALBERTI, Verena. *O riso e o risível na história do pensamento.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar. Ed: FGV, 1999.

ATAÍDE, Tristão. "Os primeiros romances modernistas". *Folha de São Paulo*, 27 de novembro, 1960 p. 01-02.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*: o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC; [Brasília]: Editora da Universidade de Brasília, 1987.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoievski.* Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1997.

BERGSON, Henri. *O riso*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CANDIDO, Antonio. "Dialética da Malandragem". In: *O discurso e a cidade*. São Paulo, Duas Cidades, 1993, p. 19-47.

CANDIDO, Antonio. "Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade". In: *Vários Escritos*. São Paulo, Duas Cidades, 1995, p. 67-103.

CANDIDO, Antonio. "Estouro e Libertação". In: *Vários Escritos*. São Paulo, Duas Cidades, 1995, p. 41-60.

CANDIDO, Antonio. *Vários Escritos*. São Paulo, Duas Cidades, 1995.

COUTINHO, Afrânio. A Crítica Modernista. In: *A Literatura no Brasil* vol. 5. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

FAUSTO, Boris. (Org.). *O Brasil Republicano:* Sociedades e Instituições (1889-1930). Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

FIORIN, José Luiz. *Linguagem e Ideologia*. 7. ed. São Paulo: Ática, 2003.

FIORIN, José Luiz. *Introdução ao pensamento de Bakhtin.* São Paulo: Editora Ática, 2008.

FRANÇA, Junia Lessa. *Manual para normalização de publicações técnico – científicas*. 8. ed. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons, ritmos.* 2. ed. São Paulo: Ática, 1985.

HOLANDA, Aurélio Buarque de. *Miniaurélio Século XXI:* O minidicionário da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

JAMESON, Frederic. Pós-modernidade e sociedade de consumo. *Novos Estudos Cebrap*. jun./1985, n.12. p. 16 - 26.

KAYSER, Wolfgang. *O Grotesco:* configuração na pintura e na literatura. São Paulo: Perspectiva: 2003.

LAFETÁ, João Luiz. 1930: *A crítica e o Modernismo*. São Paulo: Duas Cidades / Editora 34: 2000.

MAIA, Gleidys Meyre da Silva. *Ri melhor quem ri por último?* O riso modernista e a tradição literária brasileira. 2006. 243f. Tese (doutorado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, curso de Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre: 2006.

MARTINS, Wilson. *O Modernismo (1916-1945).* São Paulo: Editora Cultrix, 1974.

MINOIS, Georges. 2003. *História do riso e do escárnio.* Tradução Maria Elena O. Ortiz Assunção. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. *Da Fala para a Escrita*: atividades de retextualização. 2. ed. São Paulo, Cortez, 2001.

MARCURSCHI, Luiz Antônio. "Gêneros textuais: definição e funcionalidade". In: DIONÍZIO, Ângela Paiva; MACHADO, Ana Raquel; BEZERRA, Maria Auxiliadora (Orgs.). *Gêneros Textuais & Ensino*. Rio de Janeiro, Lucerna, 2002.

PROPP, Vladimir. *Comicidade e Riso*. Tradução de Aurora Fornioni e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.

PRETI, Dino. *Sociolingüística*. Os níveis da fala. São Paulo: EDUSP, 1994.

PRETI, Dino. *A gíria e outros temas*. São Paulo: USP, 1984.

QUADROS, Aurora Cardoso de. *Oswald de Andrade no jornal O Homem do Povo*. 2009. 248f. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

RABELAIS, François. *Gargântua e Pantugruel.* Tradução David Jardim Júnior. Coleção grandes obras da cultura universal. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2009.

SANT'ANNA. Afonso Romano de. *Paródia, Paráfrase & Cia*. São Paulo: Editora Ática, 1995.

SÜSSEKIND, Flora. *Papéis Colados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.