



A forma do flerte: subjetividade e fragmentação em *Serafim Ponte Grande*, de Oswald de Andrade

Eduardo Melo França

Universidade Federal de Pernambuco, Avenida Professor Moraes Rego, 1235, Recife, Pernambuco, Brasil. E-mail: eduardomelo-franca@gmail.com

RESUMO. Este ensaio sugere que a forma multifacetada, fragmentada e heterógena que caracteriza a originalidade do romance *Serafim Ponte Grande*, de Oswald de Andrade, pode também ser lida como resultante mimético de um processo de apreensão de um modo subjetivo que se mostra evidente e preponderante a partir do século XX.

Palavras-chave: Oswald de Andrade; *Serafim Ponte Grande*; subjetividade; fragmentação; forma.

The form of flirting: subjectivity and fragmentation in *Serafim Ponte Grande*, by Oswald de Andrade

ABSTRACT. This essay suggests that the multifaceted, fragmented and heterogeneous form that characterizes the originality of the novel *Serafim Ponte Grande*, by Oswald de Andrade, can also be read as a mimetic result of a process of apprehension in a subjective way that is evident and predominant from of the 20th century.

Keywords: Oswald de Andrade; *Serafim Ponte Grande*; subjectivity; fragmentation; form.

Received on March 3, 2021.

Accepted on April 12, 2021.

Introdução: Literatura e realidade subjetiva

As possíveis relações que a literatura estabelece com a realidade¹ devem ir muito além do retrato fiel, metafórico ou alegórico dos acontecimentos, da história, dos homens que de fato existiram, das cenas ou de qualquer outra coisa que possamos classificar como factual, empírica ou verdadeira. Não apenas a literatura deve oferecer, mas igualmente o leitor deve nela procurar, não uma reafirmação da realidade consensual ou histórica, ou mesmo das suas próprias convicções, mas principalmente as coisas que trazem consigo o signo da complexidade e da contradição, aquelas que se negam à classificação, à constatação, à objetividade ou que simplesmente não podem ser observadas e mensuradas pela obviedade do senso comum e ordinário. Quando se fala do binômio literatura e realidade é preciso ir além da ideia imediata de um veículo capaz de retratar ficcionalmente a história enquanto concatenadora de acontecimentos. O perigo de admitir a literatura como ferramenta narrativa que tem como função privilegiada capturar o mundo real é o de fazê-la simplesmente uma espécie de narrativa ficcionalizada e estilizada de um discurso que no final das contas presta muito mais satisfação à responsabilidade lógica e coerente da história do que às contradições aparentemente insustentáveis e, no entanto, admitidas pelo mundo das artes.

A literatura deve, sobretudo através da linguagem artística, da expressão formal e literária, problematizar, ressignificar ou desnaturalizar aquelas que parecem ser as justificativas psicológicas e sociológicas mais profundas, silenciosas e que tacitamente governam o comportamento humano e direcionam a marcha dos fenômenos sociais e históricos. O objeto privilegiado pela literatura deve ser sempre a condição humana, contudo, principalmente nas suas dimensões psicológica, social e cultural mais ambíguas e contraditórias, indefiníveis, amorfas e inefáveis.

¹ Em seu importante estudo sobre o Romantismo, M. H. Abrams (2010, p. 22 é citação?) diz que de uma forma ou de outra todas as perspectivas teóricas e críticas, utilizando um ou outro nome, abordam quatro elementos do mundo da arte: obra, público, artista e universo. Segundo Abrams (2010), este último elemento, que ele chama de universo mas que também costuma ser denotado pela palavra "[...] natureza [...]", "[...] deriva de coisas existentes [...]", "[...] consiste ele de pessoas e ações, ideias e sentimentos, coisas materiais e eventos ou essências supersensíveis" (Abrams, 2010, p. 22). Pois bem, admitindo o universo ou a natureza como sendo o mundo no qual vivemos, em todas as suas instâncias, mais abstratas e materiais, iremos chamá-lo aqui de realidade, ainda que mantenhamos a mesma perspectiva suficientemente ampla proposta por Abrams.

Se é possível admitir uma relação profunda e inevitável entre literatura e realidade, primeiro, é preciso reconhecer que esse entrelaçamento também se dê em torno de estratos menos evidentes e fotográficos, como, por exemplo, os diversos modos de subjetivação e as tessituras ideológicas que permeiam e marcam as diferentes conjunturas e períodos da humanidade. Depois, espera-se que tanto a obra ofereça quanto nela leitor reconheça uma abordagem da realidade que prime muito mais pelos aspectos formais, artísticos e literários do que pela abordagem discursiva. É possível observarmos que nas obras mais decisivas da história da literatura, como as de Homero, Sófocles, Cervantes, Shakespeare, Sterne, Rabelais, Flaubert, Machado, Borges, entre outras, a problematização e representação do mundo e do homem ocorre de modo mais contundente e definitivo fundamentalmente através da reinvenção e do trabalho formal, da linguagem, da expressão artística e não apenas na direção discursiva, didática e denunciadora. Basta notarmos que esses e alguns outros grandes autores instituíram novas formas de fazer literatura na mesma medida em que através dessas grandes reinvenções formais demonstraram mudanças decisivas no modo como passamos a compreender a subjetividade humana e as reconfigurações sociais.

Para admitirmos que uma obra literária estabelece diálogo com seu tempo e cultura, não é necessário apostar todas as fichas na busca pelo reconhecimento de contundentes retratos históricos, sociais ou biográficos. É na forma estrutural ou mesmo no contorno da frase que se pode perceber em um romance, conto ou poema de maneira mais incontestável a inexorabilidade de um tempo e uma cultura. Octávio Paz parece também se desviar do foco discursivo da literatura ao reafirmar seu interesse pela relação entre a expressão poética e a realidade. Diz ele que “[...] todo estilo é histórico e todos os produtos de uma época, de seus utensílios mais simples a suas obras mais desinteressadas, estão impregnados de história, quer dizer, de estilo” (Paz, 2012, p. 28).

É importante valorizar a dimensão mimética da literatura que aborda preferencialmente através da forma, e não do discurso, estratos da realidade que por si só não parecem tão óbvios e por isso evidentes. Cabe à literatura, através da expressão artística, desnaturalizar, trazer à tona e principalmente sugerir diferentes formas àquilo que o cotidiano e a história se encarregam de naturalizar e tornar imperceptível; como, por exemplo, diferentes possibilidades de subjetivação e ideias que predominam e funcionam como princípios ordenadores da realidade ao longo de determinados períodos. Ao falar de todos esses aspectos o escritor sem dúvida está abordando a realidade.

Resumidamente, poderíamos dizer que as funções da mimesis, no sentido aristotélico, caminham em duas direções: por um lado “[...] tornar perceptíveis as formas da natureza [...]” e por outro “[...] completar o que a natureza deixou incompleto” (Iser, 2002, p. 105). Particularmente, a primeira função parece em consonância com o que aqui propomos. A literatura evidenciaria aquilo que está na natureza, no mundo, na realidade, ao nosso redor ou no que há de mais profundo em nós mesmos e que talvez por isso mesmo nos passa despercebido. Este é um ponto fundamental: a literatura deve ser compreendida como um processo formal através do qual transforma em presença aquilo que parece ausente ou diluído na vida e no fluxo da história. Em outras palavras, seria o caso de dizer que os poetas não apenas tornam perceptíveis as formas da natureza, mas que num processo muito mais criativo do que simplesmente fotográfico, sugerem diferentes formas à natureza humana.

Mas Iser (2002) ainda faz outro importante comentário. Não se pode reduzir a função ou entendimento do processo mimético à sua dimensão imitativa. Mais do que isso, é preciso compreender que toda a relação entre literatura e realidade mediada pela mimesis passa por uma “[...] atividade performativa” (Iser, 2002, p. 105). Isto é, a literatura fala do mundo, mas o mais importante é entendermos como, através de quais dispositivos formais e literários isso acontece. A literatura torna-se capaz de pluralizar e relativizar continuamente as leituras sobre a realidade, impedindo o didatismo uniforme e inequívoco da historização muito mais pelo protagonismo formal do que pela dimensão discursiva. Os jogos e possibilidades formais específicos da literatura, como a construção de personagens, tramas e narrativas, a desnaturalização semântica da linguagem, as novas possibilidades sintáticas, a reafirmação ficcional e as diferentes performances miméticas devem ser compreendidas como instrumentos investigativos das minúcias da sociedade e do comportamento humano, indo muito além do compromisso com a representação da realidade empírica e tocando literalmente em aspectos amorfos, ideológicos e silenciosos da vida. Mais do que falar sobre acontecimentos e pessoas, o poeta “[...] utiliza, adapta ou imita o fundo comum de sua época – ou seja, o estilo do seu tempo” (Paz, 2012, p. 25). Se advogamos a necessidade de reafirmar essa tendência mimética, a capacidade de trazer à tona e formalizar as coisas que parecem invisíveis e silenciosas, mas que nos definem, estruturam as sociedades e marcam as épocas, é porque a literatura, parafraseando novamente Octavio Paz, não nos descreve a vida, mas

a coloca na nossa frente, através da forma, nos permitindo recuperar o objeto perdido: “O poema nos faz lembrar o que esquecemos: o que somos realmente” (Paz, 2012, p. 114).

Não deixa de ser interessante notar que Italo Calvino, ao falar da necessidade da linguagem literária ser exata para adequadamente traduzir a realidade, não se referir a qualquer elemento extraliterário e evidentemente histórico ou material. Pelo contrário, ele diz que a literatura deve lançar mão de uma linguagem ‘precisa’ para traduzir “[...] as nuances do pensamento e da imaginação” (Calvino, 1990, p. 74). Ora, vejamos que Calvino, ao comentar quais aspectos da realidade a literatura deve traduzir, fala em pensamento e imaginação, dois termos mais ou menos abstratos, nada concretos, mas sem dúvida capazes de caracterizar o que há de mais profundo na definição de um ser humano, com seus desejos, angústias, imaginário, cultura e ideias.

Quando a significação da realidade se desfaz no turbilhão caótico de informações, sentidos e acontecimentos; quando o que sentimos, pensamos e supomos ser parece naturalizado e por isso irreconhecível ou incompreendido ao olho nu, a literatura assume a função de revelar, dar forma e significar criativamente os princípios ordenadores que passam despercebidos pela “[...] nuvem de calor [...]” e “[...] abismo de entropia [...]” que caracterizam o universo (Calvino, 1990, p. 86). Talvez por isso Freud tenha encontrado na literatura seu maior aliado na missão de desenhar aquilo que não enxergamos ou localizamos, mas que até hoje por mais silencioso que seja permanece admitido como o mais definitivo princípio ordenador do comportamento humano, o desejo inconsciente. Para Freud, o que Cervantes, Shakespeare, Goethe, Dostoiévski, Ibsen e tantos outros escritores poderiam lhe oferecer não se resume ao simples retrato contingente de acontecimentos ou tipos historicamente situados. Os nomes desses e de outros poetas e romancistas aparecem incontavelmente em sua obra, porque foram capazes de falar dos desejos, do inconsciente, das estruturas psicológicas e sociais igualmente invisíveis e determinantes. É na literatura que encontramos a possibilidade paradoxal de tornar cristal aquilo que na vida é chama (Calvino, 1990).

Por tudo isso, da literatura também não se deve demandar apenas a transmissão de um suposto sentido escondido por trás da história. O texto ficcional não é um mapa codificado que o leitor precisa traduzir para alcançar o seu real sentido. Mais infantil ainda seria nela procurarmos o desenvolvimento puro e simples de uma história, a tal intriga aristotélica, por mais complexa que possa ser.

Espera-se, primordialmente, que a literatura seja capaz de materializar ficcionalmente, formalmente, uma certa condição antimaterial que é ao mesmo tempo decisiva e estruturante, entretanto necessariamente ambígua e pouco explicativa no seu papel de revelar a condição psicológica dos homens, suas estratégias narrativas e filosóficas e as principais diretrizes que organizam as dinâmicas sociais e culturais. Ao constatar e corroborar a contradição e complexidade do seu objeto a literatura assume o papel não de necessariamente revelar a realidade, mas o de ao menos sugerir-lhe diferentes formas e explicações, reafirmando a pluralidade do que parecia unívoco e colocando em movimento aquilo que se supunha estático.

Sobre esse estrato da realidade mais obscuro e menos material no qual a literatura intervém, Rancière (1999), comentando a respeito da visão deleuziana de literatura, diz:

Refiro-me ao texto de Flaubert porque nos oferece uma versão ilustrada exemplar da metafísica de que a literatura necessita para existir como arte específica, como um modo específico de imanência do pensamento na matéria. O que se opõe às leis das mímeses é a lei desse mundo de baixo, esse mundo molecular, in-determinado, individualizado, anterior à representação, anterior ao princípio de razão. Em termos deleuzeanos, são os devires e as hecceidades que se opõem à mímesis. É a emancipação dos traços expressivos, a entrada em uma zona de indeterminação, a descoberta de uma fraternidade (Rancière, 1999, p. 4).

Todo grande escritor oferece ao leitor, através da elaboração formal, o retrato do seu tempo, das angústias do ser humano, das mais importantes perspectivas psicológicas, sociais e culturais. Notem que até aqui insistimos não na capacidade discursiva da arte, pois nesse sentido, por mais importante que seja, não podemos afirmar que estamos falando de uma exclusividade literária. Não há nada que a literatura fale que também não possa ser dito por outras formas discursivas. No entanto, somente a forma artística, inclusive a literária, consegue sem a rigidez da normatização sistemática, científica ou acadêmica comportar e preservar as ambiguidades, contradições e silêncios que os desejos humanos produzem. À expressão artística é permitida uma série de suposições e conjecturas que não seriam aceitas sem críticas ou ajustes em outras formas de conhecimento como a filosofia, a psicologia, a sociologia ou a história. A exatidão de uma forma poética é reveladora na medida em que dá forma sem aprisionar ou enrijecer as coisas que na dinâmica natural da vida são igualmente confusas e na maioria das vezes inexplicáveis.

Evidentemente que reconhecemos na psicanálise, na filosofia e nas leituras sociológicas e históricas uma capacidade semelhante de trazer à tona esses tais aspectos antimateriais da realidade. Contudo, todos esses discursos, mais cedo ou mais tarde, tendem a sistematizar e conceitualizar o seu objeto que anteriormente lhe parecia vaporoso e inapreensível. Só a literatura, a expressão artística, a ficção, a arte, é capaz de preservar a antinormatividade, a condição cronicamente equívoca da vida, suas contradições e incertezas sem prejuízos. O grande esforço da literatura, diferente dos pensamentos sistematizados, não está em delimitar as linhas que definem o objeto contemplado, mas em ser exata na sua capacidade de intuir e demonstrar com exatidão e clareza a própria inexatidão, complexidade, indefinição e às vezes obscuridade do mundo sobre o qual versa e narra. Quando dissemos que a literatura puxa o tapete da realidade materializando formalmente a condição humana mais abstrata não significa que propomos através dessa formulação uma inversão de imagens, uma substituição de concepções de mundo. Pelo contrário, o papel exercido pela literatura, o de problematizar a vida, é negativo e de um certo modo destrutivo, implicando num exercício de estranhamento da realidade e de denúncia de um processo de estagnação dos signos e significados. Toda grande literatura é uma negação da realidade no sentido de demonstrar que os valores e imagens cronificados pelo cotidiano são aprisionamentos provisórios e precários de condições muito mais instáveis. Admitindo que esse espectro antimaterial da vida que propomos ser apreendido pela literatura é necessariamente indefinível, amorfo e contraditório, sua materialização literária implica na suposição de que um dos possíveis papéis da literatura é o de desnaturalizar a vida, de contrariar o estatuto de verdade e desmontar as imagens conformadas da realidade.

Os estratos mimetizados pela literatura, aqueles decisivos para a condição psicológica e social do ser humano, quando contemplados na sua condição incerta e inefável, se recusam às fáceis apreensões. Por isso, a literatura permanece resistindo às tentativas de normatização que alguns discursos críticos insistem em sobre ela produzir. Autores como Machado de Assis ou Sterne, Drummond ou Bandeira, Proust ou Guimarães Rosa, Shakespeare ou Graciliano Ramos, quando aparentemente falam sobre um homem contingencial imerso em problemas cotidianos, estão na verdade indo além da superficialidade dos acontecimentos e problematizando aquilo que ultrapassa ou antecede seus desejos.

Uma das tarefas mais importantes do crítico e teórico da literatura é investigar como os desdobramentos formais, as escolas, tendências poéticas, movimentos e mesmo as manifestações individuais podem ser lidas como mimetizações performáticas de diferentes formas de subjetividade e dinâmicas socioculturais. Ao leitor cabe reconhecer a especificidade de uma forma e posteriormente sondar sua origem nos meandros da realidade, nas particularidades das culturas, nas diferentes possibilidades psicológicas do ser humano ou nas narrativas às quais os homens se agarram em busca de ilusão de verdades seguras e reconfortantes. Desta forma, prioriza-se o reconhecimento da forma literária articulando-a com a análise psicológica e sociológica. Sobre isso:

Tão intrincada e densamente composta é a trama da poesia que ela é carregada de uma significação além de seu significado próprio, como uma segunda voz ou uma inscrição que se coloca acima dela em um segundo registro e lhe dá um timbre, a situa em um contexto, mesmo antes de ter qualquer 'significado' específico. Esse processo deriva da ação histórica da tradição poética (Conte, 1986, p. 42, grifo do autor, tradução nossa)².

Esse sistema “[...] linguagem-realidade [...]”, para usar uma expressão de João Alexandre Barbosa (1974, p. 74) traz consigo a vantagem de, não deixando de levar em conta a condição histórica, realizar uma análise crítica através da qual articula literatura e realidade, na perspectiva específica que já evidenciamos. Isso sem perder de vista a hierarquia na qual se admite especificamente o registro de uma imagem ambígua de realidade pela forma literária e esta última funcionando paradoxalmente como elemento que sinaliza e ao mesmo tempo põe em suspensão quais possíveis retratos extraliterários parecem referenciados no texto.

Dois pontos merecem especial atenção nesse debate. Primeiro, a realidade, tal como aqui a caracterizamos, é composta por aspectos mais ou menos empíricos, físicos e históricos, mas fundamentalmente significada por elementos e reações abstratas. Portanto, falar de realidade implica um leque infinitamente amplo de possibilidades interpretativas e narrativas. Cabe ao leitor investigar e questionar se a leitura do estrato que parece evidente na obra literária é interessante e relevante. Esse é um dos abismos que caracteriza a diferença entre a visão profunda de grandes autores e a superficialidade confortável e evidente da média. Enquanto o segundo grupo mimetiza a obviedade da realidade, representando o esperado e característico, o primeiro

² No original: *So intricately and densely composed is the fabric of poetry that it is charged with a signification beyond its proper meaning, as with a second voice or an inscription that stands above it in a second register and gives it a timbre, situates it in a context, even before it has any specific 'meaning'. This process derives from the historical action of the poetic tradition*

revela estratos da realidade, aspectos do comportamento humano, que de tão surpreendentes nos impõe a pergunta: estamos, ao nos confrontar com uma obra, diante de uma grande descoberta ou invenção sobre o ser humano?

Depois, a indeterminação da realidade não deve servir de salvo conduto para que o autor sobre ela fale de forma igualmente indeterminada e pouco precisa. A precisão literária, para retomar o raciocínio de Calvino, deve estar a serviço de um processo de formalização suficientemente bem estruturado para que seja capaz de preservar e ao mesmo tempo transmitir com clareza a própria indeterminação da realidade. A materialidade formal da literatura deve capturar, formalizar e potencializar ao extremo a antimaterialidade determinante do mundo. Não supomos que haja estilos ou formas literárias mais ou menos propícias para a realização desse processo. Desde que em uma tarefa mútua, compartilhada entre o autor e o leitor, textos realistas, passando por simbolistas, abstratos ou poéticos, todos, em maior ou menor medida, podem traduzir em forma literária aspectos silenciosos e ordenadores da realidade. Lafetá (2004), ao comentar a análise feita por Auerbach sobre Proust e Virginia Woolf exemplifica bem a capacidade da literatura materializar objetivamente as coisas pouco objetivas e dispersas:

[Em Proust e Woolf] os recursos do foco narrativo visam a objetivar, ao máximo possível, a reprodução dos movimentos da consciência, mas o resultado final é paradoxalmente o máximo de subjetividade da narrativa. O 'eu' que nos fala escapa em meio a meandros de pensamentos, sensações, desejos, percepções incompletas etc. Ou seja: o 'eu' artificial e um do século XIX dá lugar a um 'eu' múltiplo e desagregado, de um 'subjetivismo exagerado' [...] (Lafetá, 2004, p. 357, grifo do autor).

***Serafim*, o sujeito e a forma da fragmentação**

Um dos melhores e mais radicais exemplos na literatura brasileira de um romance que através da substância formal expressa uma condição não-material, mas decisiva para o entendimento de um modo de subjetivação que parece prevalecer a partir do século XX é *Serafim Ponte Grande*, de Oswald de Andrade (2007).

Estouro e libertação, de Antonio Candido (2017), é um dos primeiros trabalhos nos quais a ficção de Oswald é tratada de modo verdadeiramente sério. O artigo, didático, claro e direto na tentativa de diferenciar o potencial artístico do romance da caricatura criada ao longo dos anos em relação ao seu autor, ainda que faça observações formais coerentes e das quais não guardamos reservas, enfatiza que *Serafim Ponte Grande* seria antes de tudo, na sua concepção, forma e ideia, um romance antiburguês. Candido (2017, p. 21) não detalha, mas diz que a obra é “[...] uma Suma satírica da sociedade capitalista em decadência [...]”, que o humor que atravessa o romance está a serviço de uma “[...] sátira social [...]” e de uma “[...] demolição, subversão de todos os valores” (Candido, 2017, p. 13). O estrato da realidade que Candido supõe capturado e reelaborado em *Serafim* é objetivo, factual e sociologicamente mensurável. O ponto definidor do romance, portanto, segundo Candido (2017), seria uma crítica aos valores e gostos de uma determinada classe social, a burguesia brasileira, talvez, mais especificamente a paulistana.

Não se trata de negar que haja no romance “[...] os germes exigentes do protesto [...]” (Candido, 2017, p. 19) ou que Oswald não tenha no prefácio do livro feito referência à revolução, burguesia, proletariado e boemia, mas de tentar ir além do retrato contingencial e histórico supostamente oferecido pelo autor e pensar a sua forma literária como expressão artística de uma determinada antimaterialidade, de uma época e de uma composição subjetiva.

Novas possibilidades artísticas e literárias quando emergem no cenário cultural denunciam a caducidade mimética de formas anteriores que se mostram incapazes de permanecer em diálogo com um mundo que não para de mudar. Nesse sentido, é importante pensarmos as obras de vanguarda antes de tudo como pontas de lança de uma renovação de paradigmas culturais, sociais e psicológicos. Sobre isso, podemos pensar no que diz Umberto Eco acerca da relação entre vanguarda e ideologia, supondo que com o termo ideologia ele também esteja se referindo de maneira mais ampla às compreensões de mundo e sujeito.

Mas toda verdadeira subversão das expectativas ideológicas é efetiva na medida em que se traduz em mensagens que também subverteram os sistemas de expectativas retóricas. E toda subversão profunda das expectativas retóricas é também um redimensionamento das expectativas ideológicas. Nesse princípio se baseia a arte de vanguarda, mesmo nos seus momentos definidos como 'formalistas', quando, usando o código de maneira altamente informativa, não só o põe em crise, mas obriga a repensar, através da crise do código, a crise das ideologias com as quais ele se identificava (Eco, 1976, p.87).

Obras radicais como a de Oswald ou de outros autores que instituem novas formas artísticas produzem o efeito de reconhecimento de um novo mundo, com novas organizações sociais e psicológicas. Assim são as obras de Oswald, também as de Machado de Assis, Joyce, Proust, Virgínia Woolf, Shakespeare ou Cervantes,

que servem como exemplos de romances, poemas e peças que inauguram expressões artísticas que parecem resultantes da admissão da necessidade de se instituir uma renovação das formas de representação e compressão da realidade.

Nosso objetivo, é importante salientarmos, é demonstrar que a forma fragmentada e desconstruída de *Serafim Ponte Grande* pode ser significada como uma mimetização, uma formalização, da condição subjetiva contemporânea. *Serafim Ponte Grande* é um caso levado à radicalidade no qual uma forma literária mimetiza uma condição subjetiva situada historicamente. A reformulação do código mimético que caracteriza a inovação literária de *Serafim* não reside apenas na constatação de uma ruptura da tradição poética, mas na percepção de que a forma que articula todo o romance e que projeta a constante sensação de insuficiência, desarticulação, fragmentação e provisoriedade pode ser compreendida como expressão de um modo de subjetivação que se torna patente a partir do século XX e que encontra na imagem da subjetividade psicanalítica um retrato mais ou menos teorizado. Entre o sujeito contemporâneo, do inconsciente e do desejo, e a forma radical empreendida por Oswald de Andrade é possível especularmos a representação de um modo subjetivo e uma forma literária que encontram numa estrutural incompletude sua definição mais exata. Outro ponto que nos permite pensar a radicalidade de *Serafim* é que a potencial significação de sua forma parece ressaltada diante de sua antidiscursividade. Ou seja, a diminuição do empreendimento sobre o relato intensifica a observação do código, da forma do registro.

Até o surgimento da contemporaneidade, a identidade

[...] consistia num núcleo interior, que emergia pela primeira vez quando o sujeito nascia e com ele se desenvolvia, ainda que permanecendo essencialmente o mesmo – contínuo ou ‘idêntico’ a ele – ao longo da existência do indivíduo. O centro do ‘eu’ era a identidade de uma pessoa (Hall, 2019, p. 11, grifo do autor).

Esse sujeito centrado, unívoco, coerente e epistêmico já não mais existe, dando lugar a um outro, descentrado, cindido e complexo, no sentido contraditório e singular que o termo pode significar.

As palavras utilizadas por Hall (2019) para ressaltar a falta de unidade da identidade psicológica na contemporaneidade sem muitos reparos também poderiam ser aplicadas em uma análise de *Serafim* na qual o sentido subjetivo e estético da pluralidade dessas formas e gêneros é o núcleo significador do romance oswaldiano. Assim como o romance que surge a partir do século XX, e que *Serafim* é um dos representantes, a emergência do sujeito contemporâneo, ou ‘pós-moderno’, segundo Stuart Hall (2019), é

[...] conceitualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade torna-se uma ‘celebração móvel’: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam. O sujeito, [igualmente *Serafim*], assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um ‘eu’ coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal como que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas [...] à medida que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com as quais poderíamos nos identificar a cada uma delas – ao menos temporariamente (Hall, 2019, p. 11-12, grifo do autor).

Se a cada momento o sujeito assume diferentes direções e identidades, paralelamente, *Serafim*, a cada capítulo sugere um novo estilo e gênero através do qual revela um novo olhar sobre a realidade, um novo relance acerca da subjetividade do protagonista e, principalmente, inesperadas posições formais, variando entre manifestações textuais mais ou menos elevadas e absolutamente diferentes entre si. Expressões como “[...] multiplicidade desconcertante e cambiante [...]”, “[...] diferentes direções [...]” e “[...] celebração móvel [...]” servem tanto para o sujeito quanto para a estrutura de *Serafim*, uma vez que o desenho final da obra e a identidade contemporânea permanecem “[...] sempre incompleta(s) [...] sempre em processo, sendo formada(s)” (Hall, 2019, p. 24). A falta de uma real unidade psicológica do sujeito contemporâneo e a ausência de um núcleo dramático ou de uma coerência estética em *Serafim*, ao invés de sugerirem um resultado negativo e deficitário, de modo oposto, descortinam em ambos os casos as infinitas possibilidades de autorressignificação e reposicionamento psicológico frente à sociedade e à tradição literária.

A forma oswaldiana, além de debater acerca dos limites do gênero romanesco, revela, antes de tudo, e isso parece ser a parte mais importante de nossa observação, uma forma literária e psicológica que se confunde num quadro no qual a existência se exprime numa constante impossibilidade de completude, numa eterna promessa daquilo que se anuncia mas que nunca será. Tanto o modelo subjetivo proposto pela psicanálise quanto a forma sinuosa e deliberadamente inconclusa de *Serafim*, como numa espécie de movimento libidinal, sugerem que a promessa de se supor saber quem é, sujeito e romance, se assenta na busca por um objeto-

conceito no qual se deposita a esperança de uma definição psicológica e formal que nunca se concretiza. Numa época na qual cada vez mais se assume a impossibilidade de se definir o que é o sujeito, da mesma forma parece ingrata a tentativa de caracterizar exatamente os limites de um romance.

É possível compreender as evoluções das formas literárias, assim como seus momentos de ruptura, como veículos através dos quais reconhecemos mais do que apenas retratos de cenários históricos, no sentido de acontecimentos ou quadros seculares mais ou menos empíricos e observáveis. *Serafim* representa um projeto de radicalidade literária na qual Oswald põe em questão a tradição romanesca e sua pretensão mimética diante da realidade. Por um lado, *Serafim* se filia a *Tristram Shandy* pela descontinuidade narrativa e renovação do programa mimético, quase como numa afronta à tradição romanesca realista-naturalista-classicista de herança aristotélica. Por outro, sua heterogeneidade-paródico-formal parece ter nascido das mesmas percepções culturais e de época, que também sedimentam a miscelânea de estilos que caracteriza *Ulysses*, de Joyce. Diante de um novo sujeito e de uma nova forma de desejar faz-se necessário também uma nova forma de se escrever romances. No caso de *Serafim*, é importante que se diga, parece haver uma tentativa radical de levar ao leitor a necessidade de repensar sua concepção de literatura, mímesis e realidade.

A perda da sensação de unidade do real é consequência direta da perda de sensação de unidade psicológica do sujeito contemporâneo. As coisas se mostram fragmentadas na mesma medida em que são apreendidas por olhos e estruturas indefinidas e igualmente fragmentadas. O romance oswaldiano tanto pode ser visto como uma das tentativas mais extremadas de demonstrar a impossibilidade de apreensão do real quanto de definição de romance. A forma romanesca é colocada em xeque, assim como a apreensão do real, a mímesis e a definição de sujeito. Tanto o desenho do real quanto a definição constante da subjetividade se perdem num horizonte de imprecisão e volubilidade. Essa crise da representação, se por um lado revela uma impossibilidade subjetiva de chegar a uma conclusão absoluta sobre o real, por outro dá ao artista a chance ou necessidade de repensar sua relação com a realidade. Aquilo que parecia uma deficiência, a impossibilidade do real, admite-se agora como uma conquista, uma liberdade criativa e formal. Livre da obrigação referencial, toda a arte a partir já do final do século XIX passa a subjetivar sua forma com múltiplas significações. Toda fala narrativa e discurso se reafirmam como forma; toda mímesis antes de tudo se reafirma como performance mimética.

No mesmo ensaio que mencionamos anteriormente, Antonio Candido (2017, p. 21) considera *Serafim* um romance “[...] falho [...]”, afirmando que “[...] Oswald de Andrade refugia no estilo telegráfico e na síncopa uma certa preguiça de aprofundar os problemas de composição”. Nesse ponto, que é fundamental para nossa argumentação, a visão de Haroldo de Campos nos parece mais criativa, reconhecendo inventividade e provocação literária onde Candido considera falha e preguiça. *Serafim*, diz Haroldo de Campos (2007, p. 18, grifo do autor), é um livro “[...] compósito, híbrido, feito de pedaços ou ‘amostras’ de vários livros possíveis, todos eles propondo e contestando uma certa modalidade do gênero narrativo da assim dita arte da prosa (ou mesmo do escrever *tout court*)”. Se *Serafim* também é um romance sobre os limites do próprio gênero, ou seja, um romance sobre si próprio, sobre todas as suas vicissitudes não concretizadas, e nunca sobre um ponto fixo e final, referencial e real, também podemos dizer que Oswald através da forma literária, e não apenas pelo discurso organizado, pelo tema ou história, plasmou um modo de subjetivação característico de um sujeito incapaz de falar sobre qualquer coisa, muito menos sobre o real, a não ser, sempre e inevitavelmente, sobre si mesmo. *Serafim* é um romance que problematiza sua própria condição romanesca, do mesmo modo que sua forma revela um sujeito incapaz de falar sobre qualquer coisa sem que antes esteja revelando a si próprio.

Vejamos como Haroldo de Campos (2007) compreende a fragmentação não linear de *Serafim*:

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 de uma 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, 2007, p. 19, grifo do autor).

Não é o caso de reproduzirmos integralmente a análise feita por Haroldo de Campos acerca de cada uma das partes de *Serafim*. Por ora, basta anotarmos que Campos (2007) reconhece nas diversas unidades que compõem o romance diferentes formas literárias: no Recitativo, uma rubrica teatral. No Alpendre, um excerto gaiato de cartilha, uma composição infantil, poemas-paródia, uma troça do estilo finissecular de Edmond Rostand e uma cena de teatro bufo. Na Folhinha conjugal, uma simulação de diário íntimo, no qual é possível reconhecer uma série de paródias a estilos e veleidades beletristas e uma epígrafe em estilo de crônica mundana que põe em ridículo uma literatura de salão de sua época. No Testemunho de um legalista de Fraque,

uma paráfrase de notícia político-jornalista, um abaixo-assinado funcionando como *objet trouvé*, um deboche de ensaios do tipo meditativo-filosóficos, um registro cenográfico e um intermezzo que combina teatro bufo e romance de folhetim. Haroldo de Campos (2007) segue apontando precisamente todas as diferentes formas e gêneros que se intercalam e se alternam ao longo das dez unidades formais do romance – quase todas em tom paródico, como que fazendo chacota de gêneros mais elevados e do suposto bom-gosto.

Na mesma medida em que *Serafim* é um revelador e renovador romance, um “[...] grande não-livro [...]”, como definiu Haroldo de Campos (2007, p. 9), ou um “[...] fragmento de grande livro [...]”, como quer Antonio Candido (2017, p.13), a sombra do sujeito expresso pela forma particular dos capítulos é a de um não-sujeito fragmento, sempre no limite de se tornar algo que nunca foi ou será, representante de uma contemporaneidade líquida, vaporosa, que lhe permite na simultaneamente a multiplicidade e a incompletude. O próprio Antonio Candido (2017), sem se preocupar em estabelecer relações entre *Serafim* e questões de subjetividade, dá a deixa de que o romance pode ser lido como imagem de um modo livre, inconstante, sempre em trânsito e em modificação quando diz que “Libertação é o tema do seu livro de viagem por excelência, *Serafim Ponte Grande*, onde a crosta da formação burguesa e conformista é varrida pela utopia da viagem permanente e redentora, pela busca da plenitude através da mobilidade” (Candido, 2004, p. 99).

Onde Antonio Candido vê falta de profundidade e superficialidade, Haroldo de Campos reconhece um mosaico estilístico situado num processo de sucessivas e intencionais interrupções textuais; resultando num tom paródico, autorreflexivo e problematizador do curso do gênero romanesco. Para Haroldo de Campos a condição de um grande não-livro reflete o reconhecimento de uma ação consciente de “[...] desarticulação da forma romanesca tradicional [...]” (Campos, 2007, p. 14), principalmente, complementamos nós, no que diz respeito à unidade temporal, espacial, formal, estilística e psicológica do personagem principal, ou seja, uma intervenção paródica numa forma literária instituída. Para Haroldo de Campos (2007, p. 14), Oswald escreveu uma “[...] dessas obras que põem em xeque a ideia tradicional de gênero e obra literária”. O que o crítico não fala, mas nos permitimos dizer, é que os gêneros literários, aliás, as formas literárias instituídas, de modo geral, são postas em xeque quando não mais parecem capazes de aprender e mimetizar novas condições de existência. Sempre que os limites de um gênero literário são postos à prova é porque as principais compreensões sobre a humanidade também parecem ameaçadas diante de novas reconfigurações.

Através da fragmentação resultante de uma “[...] técnica cubista [...]” (Campos, 2007, p. 17), *Serafim* mimetiza uma condição subjetiva contemporânea caracterizada pela incerteza crônica e a impossibilidade de se comprometer com qualquer projeto, seja ele psicológico, social ou, principalmente, estético. Se o sujeito da contemporaneidade é múltiplo, fragmentado e faltante, para falar num linguajar psicanalítico, *Serafim* expõe a caducidade das formas que lhe precedem, exibindo uma narrativa igualmente fragmentada, múltipla e sempre faltante, promissora de uma concretude ou seriedade nunca atingida. *Serafim* é um romance tão disperso e incompleto como o sujeito que começa a se desenhar no século XX e que ele se propõe a apreender.

Virginia Woolf, no seu famoso artigo *Mr. Bennett and Mrs. Brown*, disse que “[...] em, ou por volta de dezembro de 1910, a natureza humana mudou”³ (Woolf, 1924, p. 4, tradução nossa). Foi essa nova forma de estar no mundo apontada pela autora inglesa que Oswald ficcionalizou: um modo sempre estranho, descompromissado e incompleto de lidar com o mundo, com as coisas e o desejo. O sujeito que não se concretiza aparece na forma de um romance que nunca se mostra completo, mas apenas como um caleidoscópio ou uma colagem dadaísta guiada por desejos e intenções não declaradas e muito menos plenamente compreensíveis. Essa é a estrutura ausente, o elemento cultural e psicológico, silencioso, antimaterial e decisivo formalizado por *Serafim*: uma disposição formal dispersa, incompleta e aleatória, passagens que sugerem e nunca se concretizam, mimetizando justamente uma condição subjetiva vaga, pouco precisa e sem destino, determinação ou compromisso. Ambos, sujeito e romance, transitam indefinida e constantemente entre possibilidades porque lhes falta, para usar a expressão de Christopher Lasch (1987), um mínimo eu, algo que os defina e lhes dê a sensação de propósito.

A forma do flerte

O criativo psicanalista Adam Phillips (1998) utiliza o termo e a ideia de flerte para ao mesmo tempo propor e reconhecer uma determinada forma subjetiva marcada pela incerteza e provisoriabilidade nas relações com as pessoas, os objetos e os desejos. O flerte, diz Phillips (1998) sobre essa postura psicológica, e que sem

³ “[...] to the effect that in or about December, 1910, human character changed”.

nenhuma restrição também aplicamos ao romance de Oswald (Phillips, 1998, p.19), sendo libertador e incerto, “[...] coloca em desordem nosso sentido de um término”. O flerte, sempre provisório e por isso libertador, sugere, mas não realiza, possibilitando, portanto, a emergência da sensação constante de uma eterna construção que nunca se conclui. Esse é o romance de Oswald, esse é o sujeito contemporâneo. Cada capítulo do romance um flerte, um diálogo breve com outros gêneros e modalidades literárias. Todos eles com tons deliberadamente provisórios e precários. Ao fim do romance, como ao fim da vida, se a falta de propósito e a impossibilidade de construção de unidade sugere a frustração diante da ausência de conclusão, oferece também o arejamento das infinitas possibilidades. A abertura para novas e inesperadas vicissitudes só é possível pelo flerte, nunca pelo compromisso. Justamente por não conseguir ou não querer seguir seriamente as diferentes vicissitudes que sugere é que *Serafim* pode nas mãos de cada leitor ser tantas coisas. As prazerosas e surpreendentes incertezas oferecidas pelas incertas frases e capítulos de *Serafim* encontram afinidade com as palavras do psicanalista inglês que diz que o “[...] flerte confirma a conexão entre excitação e incerteza, e como possibilitamos a incerteza ao torná-la excitante” (Phillips, 1998, p. 13). Haveria como negar que a forma do romance oswaldiano é incerta e excitante?

Ao flertar com diversos gêneros e não se comprometer com qualquer um deles, *Serafim* apresenta uma postura de deboche diante da adesão e fé na institucionalização e cristalização das formas instituídas. Ao duvidar das poéticas, do decoro literário, das formas corretas e elevadas de se escrever, Oswald sugere, como é comum em toda a sua obra, uma postura (iconoclasticamente) infantil, no melhor sentido da expressão, a partir da qual observamos um desrespeito desprezioso pelas formas adultas, sérias e catalogadas, o que seria inconcebível aos olhos de um adulto culto e cultivador da boa arte.

Segundo Phillips, a aceitação da contingencialidade decorrente do flerte “[...] que não tem contratos a celebrar [...] acarreta, penso, o atrasado resgate ou processamento das primeiras formas de experiência” (Phillips, 1998, p. 48). Seguindo nosso argumento e articulando ao de Adam Phillips, poderíamos, portanto, associar essas primeiras experiências à postura infantil, que livre da sensação de compromisso e obrigação, muito mais imersa numa dinâmica de contingências sucessivas, não reconhece a gravidade das normas e convenções, flertando descompromissadamente com todas as possibilidades, sugerindo, inclusive, um retorno às manifestações mais básicas e espontâneas da arte e da literatura, aquelas que não reconhecem as convenções do gênero. De uma certa forma, parafraseando o próprio Oswald e pensando na postura infantil do flerte e da contingência, podemos dizer que *Serafim Ponte Grande* não deixa de ser uma espécie de Primeiro caderno do aluno de ficção, onde todas as experiências são possíveis e permitidas, à medida em que não há compromisso ou seriedade, mas apenas o flerte com as mais diversas possibilidades, inclusive com as adultas e instituídas e as infantis e experimentais.

Oswald rejeita o projeto de uma literatura naturalista na qual a obra é concebida como resultado direto da apreensão de uma suposta forma inequívoca da realidade. *Serafim*, antes de fingir ser a realidade, de espelhar o mundo, antes de tratar sobre qualquer tema, através de sua pluralidade formal, do seu mosaico de possibilidades, se reafirma como uma ficção capaz de desnaturalizar aquilo que parece ser a forma real da realidade, oferecendo ao leitor a sensação de relativismo, estética, pluralidade e multidimensionalidade. *Serafim* em nenhum momento engana o leitor com a reconfortante sensação de verdade sobre mundo. Pelo contrário, o flerte com diversas formas, decorrente de uma autonomia ficcional diante do referencial extraliterário, de um distanciamento em relação à promessa da imagem de uma realidade unívoca, oferece ao leitor uma proliferação de formas e novas possibilidades que vislumbra diversas e incontáveis modos de fazer literatura, de estar no mundo e de como a literatura pode apreender esse mesmo mundo. Como diz Phillips (1998, p. 24) “[...] o flerte mantém viva as consequências. Ao manter o futuro em aberto, ele aceita alguma coisa do futuro”. Nesse entrelaçamento entre forma e subjetividade, parece pertinente lançar sobre essas duas instâncias a ideia de que o “[...] flerte é uma versão inicial da vida experimental, da irreverência como curiosidade [...]” e que “[...] apenas no domínio da ficção [...] encontramos a pluralidade de vidas de que necessitamos” (Freud, p. 329).

Uma dessas grandes mudanças apontadas por Virginia Woolf certamente é a admissão da realidade como algo inapreensível, não necessariamente porque ela não exista, mas porque não mais se nutre a ilusão de uma unidade sobre ela. É sobre esse relativismo incontornável, sobre o flerte com a imprecisão e a incerteza das coisas que fala a forma de *Serafim*, a psicanálise, o sujeito fragmentado da contemporaneidade, o cubismo e toda a narrativa introspectiva e psicológica que aparece na Europa e nos Estados Unidos a partir do século XX, com Proust, Joyce, a própria Woolf, Faulkner, Thomas Mann, Kafka, etc.

Sublinhemos duas anotações de Haroldo de Campos sobre *Serafim*. Primeiro, Oswald leva seu romance a um “[...] *continuum* da invenção, a uma estrutura probética, lábil, de caixa de surpresas” (Andrade, 2007, p. 17). Depois, diz que o modernista escreveu um “[...] livro de *false starts* e *false ends*” (Andrade, 2007, p. 32, grifo do autor). Pensando nessa condição contínua de invenção e surpresa, nesses falsos começos e fins e na imprecisão suscitada no leitor pela estrutura intencionalmente indecisa de *Serafim*, vejamos como Phillips (1998) ao falar do flerte também toca especificamente nesses mesmos tópicos. Além disso, notemos como é possível estabelecer uma relação entre o tipo de subjetivação sugerida pela ideia do flerte e a estrutura desigual e constantemente surpreendente de *Serafim*:

No flerte, nunca se sabe se o princípio da história – a história da relação será o fim: em outras palavras, o flerte explora a ideia de surpresa. De um ponto de vista pragmático, entretanto, pode-se dizer que está sendo criado um espaço no qual metas ou fins possam ser elaborados; o suposto desejo por combinações ou compromissos sexuais mais ou menos óbvios pode ser uma maneira de evitar que possibilidades menos familiares sejam elaboradas e que se dedique tempo a elas. O flerte, caso possa ser sustentado, é um modo de cultivar desejos, de ganhar tempo. O adiamento pode abrir espaço (Phillips, 1998, p. 19).

Anteriormente, já comentamos como o desenvolvimento do romance parece seguir um movimento libidinal de imprevisibilidade e contundência. Assim como o flerte psicológico põe em suspensão qualquer compromisso apriorístico do desejo, libertando-o e permitindo seu fluxo surpreendente, o flerte literário de *Serafim* coloca em xeque a pretensão retórica, os fins literários pré-estabelecidos e as formas instituídas. Se a dinâmica da indecisão positiva do flerte impede a conformidade sexual e subjetiva, chacoalhando o sujeito diante de novas possibilidades de ser, *Serafim* institui um ponto sísmico na linearidade do gênero romanesco. O flerte, seja sexual ou literário, “[...] é um modo de cultivar desejos [...]”, um espaço no qual “[...] metas e fins possam ser elaborados [...]”, é um “[...] desejo por combinações ou compromissos sexuais [e literários] mais ou menos óbvios [...] menos familiares” (Phillips, 1998, p. 19).

Outra possibilidade de reafirmarmos o flerte como dinâmica que entrelaça a forma psicológica e literária em *Serafim* é o humor que atravessa de modo incontornável todo o romance. Enquanto a seriedade, o discurso ordenado, didático e explicativo se considera capaz de revelar as verdadeiras conexões entre as palavras e as coisas, os nomes e os sentimentos, os signos e os objetos, construindo narrativas que se apelidam de verdade, naturalizando o mundo e constituindo a solidez do olhar diante dos acontecimentos, o humor é a ferramenta que oferece ao sujeito a chance de engendrar uma dinâmica na qual o conhecimento nunca encontra um ponto fixo de descanso, crença e chegada. Não há humor sem dúvida, questionamento, mobilidade, incerteza ou ceticismo, assim como também não é possível pensarmos num riso que não seja movido pelo olhar necessariamente inconformado diante das assertivas produzidas sobre realidade. Diferentemente da seriedade que firma acordos e institui normas, regras e conceitos, o humor ri dos discursos organizados porque é capaz de flertar sempre com novas possibilidades emergentes, secundarizadas ou marginais que ameaçam a legitimação e o lugar privilegiado das verdades instituídas.

O humor sempre demonstra o sentido irônico no qual as definições são sustentadas por suas exclusões. Ao instaurar o estado crônico de dúvida e ceticismo, o humor se reafirma como movimento de flerte constante em direção às múltiplas maneiras de ser e conhecer. O poeta e ensaísta inglês Joseph Addison (1915), no texto *True and false humor*, diz que a raiz do humor assenta justamente na premissa de que a verdade é a conformidade entre as noções e as coisas. Nesse sentido, não à toa, *Serafim* se alinha a outros romances fragmentados, não lineares e humorísticos, como *Memórias póstumas de Brás Cubas* (Assis, 1997) e *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristan Shandy* (Sterne, 1998), obras que mais desconstroem verdades sobre os seres humanos e a literatura do que propõem novas assertivas. Aí está uma das intervenções fundamentais de *Serafim*, que parece colocar em suspenso as certezas acerca, primeiro, do gênero romanesco, e, depois, sobre as definições da subjetividade humana. Se em *Serafim* sublinhamos o humor e o flerte como duas faces de uma mesma postura, é porque o livro de Oswald questiona todas as suas possíveis e estanques definições. Sobre o ceticismo propiciado pelo humor e sua capacidade de desvelar outras formas além das naturalizadas, para Georges Minois (2003) aqueles que não trazem consigo esse ‘sexto sentido’, que é o humor,

[...] imergem totalmente nesse mundo, material ou espiritual, real ou imaginário, mas são incapazes de assumir uma distância crítica, de se desprender, de ser livres; agarra-se a sua representação do mundo sem perceber que se trata apenas de uma representação; desempenham seu papel com tal convicção que não veem que é só um papel (Minois, 2003, p. 79).

Abramos aqui um parêntese para um breve comentário. Pensando no rumo que o ocidente tomou a partir da década de 20, com o que ficou conhecido como A era do jazz, tão proclamada pelos próprios modernistas

brasileiros como sinal de novas e incontornáveis mudanças sociais, culturais, psicológicas e urbanas, podemos dizer que em *Serafim* a sensação perturbadora de constante improviso desprendida pela forma deliberadamente heterogênea e fragmentada de cada capítulo transmite ao leitor o vislumbre de um rasgo de individualidade desgovernada que encontrará correspondente na obra de jazzistas como Miles Davis, Thelonious Monk ou John Coltrane, quando equivalente sensação de total improviso revela o abandono das harmonias e melodias tradicionais, sugerindo que cada nova frase ou música, assim como cada capítulo de *Serafim*, é a fotografia instantânea e irrecuperável de um traço individual momentâneo.

Conclusão: forma, flerte e subjetividade

À equação composta pela forma oswaldiana, à condição subjetiva por ele mimetizada e à ideia do flerte, deve-se acrescentar a sombra antropofágica que dá o tom de abertura e assimilação da alteridade a esses três elementos. Novamente, Antonio Candido (2004), ainda que distante de nossas preocupações nos ajuda ao dizer que a personalidade humana e literária de Oswald poderia ser definida a partir de dois traços: devoração e mobilidade. Tanto o movimento inconstante da subjetividade que tem como medida o flerte quanto a heterogeneidade formal de *Serafim* servem de imagem para a inegável e necessária presença de um outro que ao invés de reafirmar aquilo que supomos ser oferece o vislumbre da eterna consciência das múltiplas possibilidades oferecidas pelo reconhecimento e admissão do outro enquanto meio de expansão, plasticidade e completa ausência de fé num eu entificado, numa consciência cristalizada, num propósito irrevogável, em ideias, conceitos e formas definitivas e imutáveis. Essa instância que parece em *Serafim* se recusar à conceptualização formal e definitiva tanto vislumbra a condição subjetiva do sujeito plasmado na obra quanto a do romance enquanto gênero. A antropofagia, podemos dizer, é a reafirmação do flerte como propósito cultural. É o relaxamento das tendências e a confirmação da transitoriedade como premissa fundamental. Se toda decisão conclusiva leva ao fim do flerte, em *Serafim*, a cada capítulo nos deparamos com um flerte e a reafirmação da antropofagia, do diálogo com várias formas e a permanência no projeto de não aderir definitivamente a nenhuma delas.

Serafim Ponte Grande revela na sua escritura, na sua forma, as marcas de uma circunstância na qual emergia definitivamente a condição de impossibilidade da certeza psicológica e literária. Somente um sujeito que soube sentir as mudanças vividas pelo ser humano, e apontadas por Virginia Woolf no princípio do século XX, seria capaz de reafirmar em relação ao romance a sua maior capacidade e característica; a plasticidade resultante de um nascimento e desenvolvimento não condicionado por qualquer tradição, mas guiado pelo ímpeto artístico de empreender a forma literária a partir da observação amíuêdo do comportamento humano.

Referências

- Abrams, M. H. (2010) *O espelho e a lâmpada* (A. V. Allegro, Trad.). São Paulo, SP: Unesp.
- Addison, J. (1915). True and false humour. In J. Morrison (Org.), *The spectator: essays I – L* (p. 136-139). London, UK: Macmillan.
- Andrade, O. (2007). *Serafim Ponte Grande*. São Paulo, SP: Globo.
- Barbosa, J. A. (1974). Linguagem e realidade do modernismo de 22. In J. A. Barbosa, *A metáfora crítica* (p. 73-106). São Paulo, SP: Perspectiva.
- Calvino, I. (1990). *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo, SP: Companhia das Letras.
- Campos, H. de (2007). Serafim: um grande não-livro. In O. de Andrade, *Serafim Ponte Grande* (p. 13-46). São Paulo, SP: Globo.
- Candido, A. (2004). Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade. In A. Candido, *Vários escritos* (p. 33-61). Rio de Janeiro, RJ: Ouro Sobre Azul.
- Candido, A. (2017). Estouro e libertação. In A. Candido, *Brigada Ligeira* (p. 11-27). Rio de Janeiro, RJ: Ouro sobre azul.
- Conte, G. B. (1986). *The rhetoric of imitation: genre and poetic memory in Virgil and other latin poets* (C. Segal, Trad.). London, UK: Cornell University Press.
- Eco, U. (1976). *A estrutura ausente* (P. de Carvalho, Trad.). São Paulo, SP: Perspectiva.
- Freud, S. (1974). Reflexões para os tempos de guerra e morte (1925). In S. Freud, *A história do movimento psicanalítico, artigos sobre metapsicologia e outros trabalhos* (Edição Standart Brasileira das Obras completas psicológicas, Vol. XIV, (p. 310-341). Rio de Janeiro, RJ: Editora Imago.

- Hall, S. (2019). *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro, RJ: Lamparina.
- Iser, W. (2002). O jogo do texto. In L. C. Lima (Org.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção* (p. 105-118). São Paulo, SP: Paz e Terra.
- Lafetá, J. L. (2004). A representação do sujeito lírico na Paulicéia desvairada. In J. L. Lafetá, *A dimensão da noite: e outros ensaios* (p. 348-372). São Paulo, SP: Duas Cidades; Editora 34.
- Lasch, C. (1987). *O mínimo eu: sobrevivência psíquica em tempos difíceis*. São Paulo, SP: Brasiliense.
- Machado de Assis, J. M. (1997). *Memórias póstumas de Brás Cubas*. In A. Coutinho (Org.), *Obra completa* (Vol. 1, p. 511-639). Rio de Janeiro, RJ: Nova Aguilar,.
- Minois, G. (2003). *História do riso e do escárnio*. São Paulo, SP: Unesp.
- Paz, O. (2012). *O arco e a lira*. São Paulo, SP: Cosac Naify.
- Phillips, A. (1998). *O flerte*. São Paulo, SP: Cia. das Letras.
- Rancière, J. (1999). Deleuze e a literatura. *Revista Matraca*, 1(12), 1-17. Recuperado de <http://www.pgletras.uerj.br/matraca/matraca12/matraca12ranciére.pdf>
- Sterne, L. (1998) *A vida e as opiniões do cavaleiro Tristram Shandy*. São Paulo, SP: Companhia das letras.
- Woolf, V. (1924). *Mrs Bennett and Mrs. Brown*. London, UK: Leonard and Virginia Woolf at The Hogarth press.