

PARARRAYOS TRANSATLÁNTICOS: EL MONTAJE MODERNISTA EN *SERAFIM PONTE GRANDE*¹

Gabriela Bitencourt
Universidad Federal de São Paulo
São Paulo, Brasil
gabriela.bitenc@gmail.com

RESUMEN / ABSTRACT

Considerada actualmente uno de los grandes marcos de la literatura brasileña, la novela *Serafim Ponte Grande* tuvo, durante muchos años, una recepción apática, cuando no francamente reprobatoria. Su composición formal, marcada por la discontinuidad entre las partes y por una disposición fragmentaria, fue criticada de manera reiterada. Si, por un lado, la estructura formal parecía un artificio simplista y, por otro, el resultado parecía indicar una idealización encubridora de las contradicciones de la sociedad retratada, el presente artículo propone, al contrario, que el uso que hace de la técnica del montaje es un recurso crítico. A partir del análisis de escenas de la novela y de la discusión sobre el concepto de montaje, se argumentará que la factura de *Serafim Ponte Grande* plasma, de forma crítica, los límites y las aspiraciones de las propuestas estéticas que marcaron el modernismo paulista de los años veinte.

PALABRAS CLAVE: montaje, modernismo brasileño, Oswald de Andrade, *Serafim Ponte Grande*, novela.

TRANSATLANTIC LIGHTNING RODS: MODERNIST MONTAGE IN *SERAFIM PONTE GRANDE*

Currently considered to be one of the great milestones of Brazilian literature, the novel *Serafim Ponte Grande* was, for many years, met with an apathetic, if not frankly disapproving, reception.

¹ Traducción de Jorge Manzi Cembrano.

Its formal composition, marked by discontinuity between its parts and by its fragmented features, was repeatedly criticized. If, on the one hand, the formal structure appeared to be a simplistic device and, on the other hand, the result was an obfuscating idealization of the contradictions of the society portrayed, the present article proposes that its literary use of the montage technique is, by contrast, a critical resource. Based on the analysis of scenes from the novel and a discussion of the montage concept, we intend to argue that the production of *Serafim Ponte Grande* critically outlines the limits and aspirations of the esthetic proposals that marked São Paulo's modernism in the 1920s.

KEYWORDS: montage, Brazilian modernism, Oswald de Andrade, *Serafim Ponte Grande*, novel

Recepción: 02/05/2022

Aprobación: 09/06/2022

–E a ala vanguardeira (...)?
 –Uma espécie de comitê de libertação do mundo... com muita
 glória e poucas armas.
 Oswald de Andrade, “Sôbre o Romance”²

En 1943, Oswald de Andrade publicó en prensa el artículo “Sôbre o romance” [“Sobre la novela”], en el que dos interlocutores anónimos dialogan y elaboran una vaga reflexión sobre el desarrollo del género de la novela. Reproducido posteriormente en la colección *Ponta de lança* [*Punta de lanza*], el texto es breve, nada sistemático, pero ofrece un material sugerente para pensar acerca de las opiniones del autor sobre las experimentaciones formales más radicales de las llamadas vanguardias artísticas de los años veinte. Aunque las ideas estén expresadas en forma de un diálogo imaginario, es posible reconocer algunas opiniones del autor en la voz del segundo interlocutor –que, no por casualidad, al final de la discusión es acusado de “só falar piada [solo hablar en broma]” (37)–. Asumiendo esa posible identidad, podemos notar que, si Thomas Mann, Marcel Proust y James Joyce son considerados, en el texto, marcos del fin y del inicio de épocas diferentes, el “ala vanguardista” de Louis Aragon representaría, para el Oswald de entonces, un “comité de liberación del mundo”, aun cuando le faltase “en armas” lo que le sobra en gloria (34-7).

² “–¿Y el ala vanguardista (...)? / –Una especie de comité de liberación del mundo... con mucha gloria y pocas armas” (Nota del traductor: esta y las restantes traducciones de citas en lengua extranjera que aparecen en el artículo son de mi autoría).

Durante el período de vanguardia del modernismo brasileño, Oswald fue una figura fundamental para la articulación del grupo paulista y el “creador del mito futurista brasileño” (M. Andrade, “Oswaldo” 8). Sabemos que elaboró sus obras lentamente, con muchas revisiones y versiones, y que ya en 1918 participó de una importante experiencia artística –un diario colectivo–, de la que hablaremos más adelante. En la Semana del 22, presentó bajo pifias (Chalmers 180) fragmentos de dos novelas, *Os Condenados*³ y *Memórias Sentimentais de João Miramar*, de las cuales solo la primera fue publicada ese mismo año. Recibida con entusiasmo por la crítica, su primera novela es relativamente convencional, aunque incorpore algunos procedimientos técnicos más experimentales de representación simultánea, lo que permitió que fuese considerada, por muchos, como un ejemplar literario de una técnica cinematográfica (Couto de Barros 9-10). Para comprender el sentido de la recepción de la obra, es necesario considerar que el sistema de producción literaria y el público lector en el Brasil de 1920⁴ permitían que incluso esfuerzos incipientes y tentativas sutiles de experimentación formal pareciesen bastante avanzados.

Solo con la publicación de las *Memórias sentimentais*, en 1924, el poeta y amigo Mário de Andrade consideró a Oswald, finalmente, parte del grupo modernista⁵. En medio del modernismo *sentimental* del libro, Mário notó un vínculo entre la forma con la que Oswald lidió con el material literario –que aparecía en la obra en estado de pureza, de inmediatez –y la experimentación poética de Aragon (“Oswaldo” 9). Esta “obra divisoria-de-aguas” en lo que atañe a la “prosa modernista” brasileña (Campos, “Miramar na mira” 20) fue recibida con entusiasmo por el pequeño círculo de artistas que formaba nuestro incipiente modernismo, pero sería sucedida por un libro formalmente más radical y menos valorado por la crítica.

³ Se trata del primer volumen de una trilogía que Oswald de Andrade completó en 1934 con *A escada vermelha* [*La escalera roja*]. Cuando en 1941 la trilogía fue reeditada en un único volumen, el conjunto fue titulado *Os Condenados – A trilogía do exílio* y el primer libro, de 1922, pasó a ser llamado *Alma*.

⁴ “Las décadas que precedieron al *boom* modernista se sustentaban en una producción media perdida entre la dilución simbolista y el culto parnasiano de la forma. Prácticamente la totalidad de la ficción que circuló en el Brasil de entonces se limitaba a la reproducción de patrones novelescos decimonónicos” (F. S. Andrade 25).

⁵ “Con las *Memórias sentimentais de João Miramar* Oswald de Andrade se incorporó en la práctica al grupo de los modernistas brasileños. *Os Condenados* eran, en definitiva, otra conciliación más. En el fondo era obra realista [...]. Con las *Memórias* dentro de la ropa el cuerpo ya es moderno” (M. Andrade, “Oswaldo” 8).

Escrito entre 1924 y 1928, *Serafim Ponte Grande* [*Serafin Puente Grande*] tuvo algunos de sus fragmentos divulgados en revistas (Jackson, “50 años” 27), pero quedaría guardado por más de cinco años hasta salir como libro en 1933, acompañado de un prefacio inédito, escrito por el autor en la época de la publicación. Dando sustento al tono de las críticas posteriores, el propio Oswald afirmaba en el prefacio que su novela-invencción⁶ debería ser considerada mero documento de un período de ilusiones nutrido por la falsa prosperidad económica paulista de los años 1920. Publicada por el autor como “obra renegada” (O. Andrade, *Serafim* 36), la novela permanecería, creía Oswald, como índice de una época; y su “nudismo transatlántico” (O. Andrade, “Prefácio” 39), como falsa superación de la atrasada semicolonía.

Es verdad que, hacia 1943, cuando publicó en el periódico “Sôbre o romance”, Oswald había ajustado cuentas con sus “obras renegadas” y defendía abiertamente el proyecto *Pau Brasil*. No obstante, aunque cite con orgullo *As Memórias Sentimentais de João Miramar* (“Fraternidade” 31; “Antes do” 45) en muchos de los textos publicados en 1943 y reunidos más tarde en *Ponta de lança*, las menciones a *Serafim* son menos frecuentes y más reticentes, reservadas. El libro, que le pareció, en el prefacio de 1933, solo un representante más de la “literatura nueva rica de la semicolonía” (38), inicialmente no fue recibido con el entusiasmo necesario para integrar el mencionado comité vanguardista atribuido al poeta Louis Aragon.

Si bien el prefacio y la publicación tardía de *Serafim Ponte Grande* pueden haber influido en la parca recepción inicial de la obra⁷, su radicalismo formal y el carácter vertiginoso de su fragmentación ciertamente resultaron decisivos para la incompreensión con la que fue tratada por los críticos y para el “ostracismo” al que fue relegada (Farinaccio 21). Con un experimentalismo “llevado a las últimas consecuencias de la fragmentación visual de la gramática novelesca” (Brito cit. en Jackson, “50 años” 32), esta novela-invencción representó un desafío para la crítica. Manuel Bandeira, aunque haya esperado la publicación de *Miramar* con alguna expectativa (Campos, “Miramar na mira” 20), comentaría, en una reseña de 1933, que *Serafim*

⁶ El concepto fue acuñado por Haroldo de Campos a partir de una intervención del propio Oswald de Andrade quien, en la portada del libro que le ofreció al poeta, tachó el término “novela”, sustituyéndolo por “invencción” (Campos, “Serafim” 5).

⁷ “Salvo raras excepciones, [*Serafim*] fue ignorado durante casi cuatro décadas por nuestra crítica” (Farinaccio 19). “Además de tener primeras ediciones pequeñas y también [como en el caso de Mário de Andrade] autofinanciadas, casi cuarenta años lo separan de reediciones o reimpressiones” (F. S. Andrade, “De jangadas” 27).

nada agregaba al conjunto de las obras de su autor, Oswald de Andrade. Más bien, se trataba de una reproducción de aquello que ya había realizado en la novela precedente. Mário de Andrade, al escribir en 1924 sobre *Miramar*, había notado cómo el material aparece en el libro en “infante virginidad” (M. Andrade, “Oswaldo” 9) y, aunque en ese momento la observación fuese elogiosa, la asociación entre forma discontinua, experimental y un universo formal inmaduro reaparecerá en las críticas negativas a *Serafim*. Cuando Antonio Candido escribió “el primer y hasta entonces más largo intento de analizar el conjunto de la ficción de Oswald” (“Digressão sentimental” 33), el ensayo “Estouro e libertação” [“Estruendo y liberación”], de 1933, expresó un juicio severo sobre la novela⁸:

Serafim Ponte Grande es un libro fallido y tal vez algo fácil bajo muchos aspectos, cuya técnica nos lleva a pensar en un comodismo estético. A veces parece que Oswald de Andrade esconde en el estilo telegráfico y en la síncopa cierta pereza para profundizar en los problemas de composición. No obstante, tiene mucho de gran libro. (21)

La idea de facilidad, de una atención descuidada, persigue a la novela. Su inadecuación sugiere pereza. Discontinuidad y fractura pasan a ser consideradas un recurso simplista, desprovisto de densidad. Los artificios técnicos de los que dispone, construidos a partir de una intensa convivencia artística del autor con el comité de liberación vanguardista, parecían haber excluido a *Serafim* del conjunto de obras que podrían listarse bajo la categoría de literatura seria⁹. El olvido al que parecía relegada la novela hasta mediados del siglo XX —y que se extendía a la obra de Oswald como un todo— comenzó a ser revisado cuando nuevas interpretaciones vinieron a cuestionar juicios hasta entonces relativamente consolidados sobre el libro. Después del intenso trabajo de diversos investigadores, *Serafim* se transformó de libro renegado en uno de los grandes marcos de la literatura brasileña. Su nueva posición en los estudios

⁸ Es importante indicar que los juicios de Antonio Candido, que citamos aquí y más adelante, fueron, posteriormente, revisados por el crítico, principalmente en el ensayo “Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade” [“Digresión sentimental sobre Oswald de Andrade”], de 1970.

⁹ “Fue deliberadamente olvidada la prosa renovada del 22, para la cual contribuí con la experiencia de las *Memórias Sentimentais de João Miramar*. Todo a mi alrededor fue hostilidad calculada. Aquello que mi buena fe podría haber esperado de los fríos señores del comercio, vino en los puñales de plata con que hablaban los poetas, los críticos y los artistas. Me resignaba al clima absoluto de la soledad” (O. Andrade, “Fraternidade” 31).

brasileños ha sido confirmada por las recientes producciones críticas sobre la novela que, a partir de diferentes aproximaciones, se dedican principalmente al análisis formal de la obra, concentrándose en la composición fragmentaria de la narrativa y en sus desdoblamientos¹⁰. El libro de Pascoal Farinaccio examina en profundidad la estructura radical de *Serafim*, estudiando sus efectos y sus resonancias, por ejemplo, con las nociones de malandrage [*malandragem*] y antropofagia. Esta investigación, de 2001, es una fuente importante para comprender el trayecto de la bibliografía crítica de la novela y el alcance de su factura. De este modo, si la novela fue recibida, al comienzo, con pocas glorias, nos interesa entender con qué armas la transposición transatlántica de técnicas vanguardistas pudo reinventar el sentido de la experimentación literaria en tierras brasileñas.

TENGO UN CAÑÓN Y NO SÉ DISPARAR – LA FORMACIÓN DE SERAFIM

Aunque el título de la novela aluda claramente al nombre de su personaje principal, también apunta, lateralmente, al espacio que determinará todo el desarrollo de la narrativa. El apellido de Serafim, Ponte Grande, insinúa una relación entre la narrativa y un espacio concreto: es el nombre de un antiguo puente sobre el Río Tietê, en São Paulo, construido en 1700¹¹, parte del paisaje urbano de inicios del siglo XX (Fonseca, *Dois livros* 536). Si el título de la novela identifica espacio y héroe, el breve primer capítulo¹², “Recitativo”, reproducido abajo integralmente, abre el libro colocando los dos términos bajo el signo de la incertidumbre:

¹⁰ Menciónense, por ejemplo, la tesis comparativa, de 2019, de Daiane Carneiro Pimentel, *Espacialidade no romance brasileiro*; y los artículos de França, “A forma do flerte”; Maite Conde, “Brazilian modernism and the movies”.

¹¹ Vale notar que ya había sido mencionado en la primera novela de Oswald de Andrade, *Alma (Os Condenados)*: “Descia desencontradamente para a Ponte Grande [Bajaba confundido hacia el Puente Grande]” (36).

¹² Los términos convencionales del género siempre parecen desajustados cuando se asocian a la “invención” de Oswald. Haroldo de Campos acuñó el término “gran unidad” para designar los “capítulos” de *Serafim* – también en función de la teoría que movilizó (Campos, “Serafim” 11). No obstante, aquí nos interesa mantener las categorías de la novela, principalmente en tanto desajustadas. Así, usaremos la designación tradicional de capítulo y, para sus divisiones internas, fragmentos.

Recitativo

A paisagem desta capital apodrece. Apareço ao leitor. Pelotari. Personagem através da vidraça. De capa de borracha e galochas. Foram alguns militares que transformaram a minha vida. Glória aos batizados! Lá fora, quando secar a chuva, haverá sol. (O. Andrade, *Serafim* 43)¹³

Así como el capítulo es brevísimo, las frases también son sintéticas, yuxtapuestas sin un elemento sintáctico que explicita un encadenamiento lógico. El uso, al inicio de la frase, del demostrativo “desta” sitúa inmediatamente a quien enuncia en un espacio urbano de coordenadas geográficas no explicitadas (¿cuál capital?) –aun cuando São Paulo esté indirectamente presente en el título de la novela¹⁴–. El adjetivo que califica el paisaje sugiere un proceso orgánico (de putrefacción) sin ofrecer indicios al lector para que pueda entender el porqué de la metáfora. Los índices para la debida comprensión de este pasaje solo aparecerán más adelante, en el capítulo “Testamento de um legalista de fraque [Testamento de un legalista de frac]”, con el episodio de la Revuelta de 1924, de la cual hablaremos más adelante.

Tras la caracterización vaga del espacio, la oración siguiente introduce un narrador. Aunque el enunciado esté en primera persona del singular, no se dirige directamente al lector: tal como está construida (“apareço ao leitor”, y no “a você, leitor”¹⁵), la frase sustenta el distanciamiento entre enunciador y lector. Las frases siguientes caracterizan esa instancia enunciativa: “Pelotari”, como demostró Maria Augusta Fonseca, es una referencia a un juego de pelota, pero también es una amenaza (Fonseca, *Palhaço* 77-8). Este narrador es, por lo tanto, un jugador y un personaje aún indefinido, ya que nada indica que coincida necesariamente con aquel anunciado por el título. Separado del lector por una vidriera, que en cualquier momento podría quebrarse, el personaje viste la armadura mundana del antihéroe, impermeable y botas de agua que lo abrigan de una lluvia que está, no obstante, “lá fora”.

¹³ “Recitativo / El paisaje de esta capital se pudre. Aparezco ante el lector. Pelotari. Personaje a través de una vidriera. Con impermeable y botas de agua. Fueron algunos militares los que transformaron mi vida. ¡Gloria a los bautizados! Allá afuera, cuando la lluvia se seque, saldrá el sol.”

¹⁴ Por otra parte, sabemos que, en el contexto de producción del libro, su circulación se restringía a un grupo capaz de situar inmediatamente la obra del escritor paulista.

¹⁵ “Aparezco ante el lector”; “ante ti, lector”.

El término recitativo generalmente designa un género declamatorio, con una melodía cercana al habla, de carácter narrativo (Fonseca, *Dois livros* 226), y parece resaltar, en *Serafim*, que este fragmento tendría una particularidad en relación con el desarrollo posterior de la obra: se suspende la marcha de la narrativa ficcional para elaborar un discurso metalingüístico, que se vuelca sobre la obra como artificio a la vez que se distancia de ella. El pasaje se asemeja a un epígrafe (por su brevedad) o a una especie de prefacio, por la posición que ocupa en el libro y por su contenido. Su carácter conciso y enigmático provoca que el efecto sea aún más intenso: es el único capítulo compuesto solo por un párrafo corto. En esta presentación, autor, narrador y personaje se confunden, y el tono del pasaje no coincide con el de los capítulos siguientes, pero en él vibra la misma nota crepuscular del prefacio de 1933, incluido en la publicación original del libro. Además, la convicción que aparece al final del párrafo (“haverá sol”) también se acerca a la conclusión del prefacio de 1933: “o meu relógio anda sempre para a frente. A História também” (39)¹⁶.

El trayecto biográfico de *Serafim*, una parodia del “molde residual de un *Bildungsroman*” (Campos, “*Serafim*” 7), comienza en el segundo capítulo, “Alpendre [Pórtico]”: como el nombre lo indica, se trata de un espacio intermedio, entre la casa y la calle, entre lo público y lo privado. El capítulo está compuesto por dos breves fragmentos (“Primeiro contato de Serafim com a malícia [Primer contacto de Serafín con la malicia]” y “20 anos depois [20 años después]”), por sus memorias juveniles en forma de poemas, y una curiosa y corta obra de teatro que escenifica el matrimonio de *Serafim* y, por tanto, el fin de las aventuras (reales o imaginarias) de la juventud (“passarinho avuô [pajarito salió volando]”). El esquema del capítulo se basa en la yuxtaposición de estos fragmentos (más o menos extensos) que no se encadenan en una relación de causa y efecto. Sin elementos sintácticos que indiquen el pasaje de un fragmento al siguiente, la heterogeneidad de las situaciones se desdobra en las formas también heterogéneas de exposición: de la narrativa al poema y al teatro, desde las primeras líneas, la novela recurre a formas literarias consagradas para dar cuenta de la materia biográfica y social que pretende exponer. A las instantáneas discontinuas de la infancia (Fonseca, *Dois livros* 230) y a las confesiones retrospectivas de la adolescencia (“Propiciação [Propiciación]”), corresponde la forma sintética del poema; a los melodramas rebajados de

¹⁶ “Mi reloj anda siempre hacia adelante. La Historia también”.

una familia sin reputación (“Vacina obrigatória [Vacuna obligatoria]”), la forma del teatro de revista¹⁷.

El capítulo siguiente (“Folhinha conjugal [Hojita conyugal]”) se organiza como un diario íntimo seguido de un relato confesional (“Terremoto Doroteu [Terremoto Doroteo]”), Ambos registran, en primera persona, el cotidiano de Serafim. Como notó Maria Augusta Fonseca, es por medio de ese “cuaderno de memorias” –de las más triviales, dígame de paso– que podemos situar al personaje: padre de familia, funcionario público, frustrado en ambos frentes, con resquicios de una cultura desajustada, que puede notarse, por ejemplo, en el pasaje sobre sus veleidades literarias: “Ando com vontade de escrever um romance naturalista que está muito em moda. Começaria assim: ‘por todo o largo meio disco de praia de Jurujuba, havia uma vida sensual com ares gregos e pagãos. O mar parecia um sátiro contente após o coito’” (55)¹⁸.

La entrada de diario comienza con la divertida mención al movimiento naturalista y al deseo de participar en aquello que estaría de moda, lo que es del orden de la volubilidad del gusto (o, incluso, del mercado). En última instancia, además de la presunta (y real) ignorancia de Serafim sobre tal corriente literaria, el pasaje revela, irónicamente, la indiferencia de un “brasileiro à toa na maré alta da última etapa do capitalismo”¹⁹ (O. Andrade, “Prefácio” 38), con la libertad de opciones que su clase social le garantiza. Poco le importa el estilo o el contenido, que pueden ser intercambiados a su gusto.

Haroldo de Campos ya examinó de manera productiva los géneros y registros tanto de estos como de los capítulos siguientes, pero lo que aquí interesa es destacar que el contenido de los fragmentos yuxtapuestos, en orden cronológico, trata de los aspectos privados de la vida individual. Sobre la base del relato desordenado del diario íntimo, que alterna chismes, reflexiones superficiales y proyectos mediocres, se articula poco a poco el carácter del personaje. Así como “Alpendre” y “Testamento de um legalista de fraque” están en primera persona, la forma del diario íntimo de “Folhinha conjugal” resulta fundamental para caracterizar el mundo en que está inmerso Serafim desde su propio punto de vista. Comentando la forma de la novela de Cyro

¹⁷ En este caso, parece pertinente pensar específicamente en el teatro de revista por tratarse de un género que, como es sabido, era aún muy popular en la década de 1920.

¹⁸ “Tengo ganas de escribir una novela naturalista, lo que está muy de moda. Comenzaría así: ‘a lo largo del semicírculo de la playa de Jurujuba, había una vida sensual con aires griegos y paganos. El mar parecía un sátiro contento después del coito’”.

¹⁹ “brasileiro a ciegas en la marea alta de la última etapa del capitalismo.”

dos Anjos, Roberto Schwarz considera que, en el registro del diario íntimo de *Amanuense Belmiro*, “las frecuentes trivialidades de su héroe y pseudoautor no son un defecto, aunque sean un límite. Lo que sería una falla en tercera persona narrativa, en primera persona del singular es caracterización” (*Sobre o Amanuense* 14). En *Serafim*, las exposiciones superficiales y groseras, la displicencia con la cohesión, son vectores importantes para la caracterización del personaje, siendo también reveladoras respecto al ambiente que conforma su historia.

La primera parte de la novela está inscrita en el orden de un mundo pequeñoburgués. Serafim es un trabajador, pero de un tipo específico: es funcionario público, y el tiempo que pasa en la “escarradeira” [escupidera] (apodo de la oficina en la que trabaja) es una continuación de su mezquino cotidiano doméstico. Serafim lleva a su hijo a la oficina, en ella se entera de chismes y mantiene su círculo de relaciones sociales. No se trata, en este caso, de un pobre diablo que busca colarse por las rendijas sociales, oprimido por el magro sustento de un tedioso empleo burocrático. En contraposición a Naziazeno, de *Os ratos* [*Las ratas*], de Dyonelio Machado, o a Luís da Silva, de *Angústia*, de Graciliano Ramos, el dinero (o la falta de él) no es en la novela una fuente de preocupación. El empleo (pues el trabajo real no está representado en la novela) garantiza, para Serafim, una posición privilegiada en el campo de la pequeña burguesía, con su ocio, sus idas al cine, con la empleada. Es ese privilegio de clase el que permite la indiferencia respecto de las formas literarias disponibles y la conciliación de los polos paradójicos de su supuesta rebelión cotidiana refrenada por el hábito y por la religión.

VIAJE Y FRAGMENTACIÓN

Si los tres primeros capítulos construyen al personaje principal, en “Testamento de un legalista de fraque”, la historia irrumpe en la narrativa, y la Revuelta de 1924²⁰ –que estalló en la ciudad de São Paulo y se tornó un marco municipal–

²⁰ Gatillada a inicios de julio de 1924, fue una de las principales revueltas urbanas de Brasil y formó parte de un movimiento más amplio que sería recordado como *tenentismo*. Con tanques, barricadas y bombardeos aéreos, la revuelta duró 23 días y terminó con la rendición de los grupos militares y civiles que se habían movilizado. Entre las exigencias estaban la renuncia del presidente Arthur Bernardes (1922-1926), la desestructuración de la centralización de poder en la oligarquía de São Paulo y Minas Gerais y la regulación de derechos laborales.

implosiona el pequeño y mezquino mundo de Serafim. Munido de un cañón situado en su patio en medio de la confrontación que arrasa a la ciudad, Serafim mata al jefe de la oficina, Carlindonga, “reflexo dos altos poderes [reflejo de los altos poderes]” (*Serafim* 78). Robando también el dinero de los revolucionarios de 1924, guardado en casa por su hijo, Pombinho, Serafim se libera de las antiguas obligaciones, familiares y sociales, y embarca hacia Europa. Los pasajes dedicados a su viaje reiteran la heterogeneidad de estilos, pero la discontinuidad se torna aún más recurrente y evidente, pues, en los primeros capítulos, los fragmentos se hilvanaron de forma relativamente coherente con el hilo biográfico de las aventuras de Serafim en São Paulo. No obstante, sus viajes se forman a partir de segmentos cortos de vivencias dispersas.

Partiram para a poeira de Assuã. Entre óculos esfumaçados de janelas, o trem se cobrira dum capacete branco e afundou equipado no deserto. Fornos e crenéis de casas negras, lado a lado do Nilo contratado como fertilizante.

Cidades perdidas no pó ou brancas sufocadas de palmeiras nos oásis.²¹ (144-145)

En este pasaje, puede notarse la repetición del procedimiento utilizado en el capítulo “Recitativo”: la yuxtaposición de frases bastante cortas, cuyo encadenamiento no se establece sintácticamente, ya que el texto prescinde de elementos de ligación que denoten una relación lógica explícita entre las frases. De este modo, el lector es llamado a ordenar “las piezas sueltas” que forman la novela para reconstituir el sentido en su “espíritu” (Holanda y Morais Neto 219). Principalmente en los capítulos ambientados en tierra extranjera, Oswald refuerza el uso de metáforas, metonimias e hipálages, entre otras figuras retóricas, creando escenas a partir de pocos elementos, de cuya unión resultan imágenes altamente sugerentes (“óculos esfumaçados de janelas”) y con cierta orientación onírica en lo que refiere al uso de adjetivos y de adverbios. Además, la preferencia por una “composición adivinatoria de fragmentos rápidamente aprehendidos” (Candido, “Oswald viajante” 100), en esta escena específica mediante los “óculos” de las ventanas del tren, es

²¹ “Partieron hacia la polvareda de Asuán. Entre los anteojos ahumados de las ventanas, el tren se cubrió de un casco blanco y se hundió equipado en el desierto. / Hornos y almenas de casas negras, de lado a lado del Nilo contratado como fertilizante. / Ciudades perdidas en el polvo o blancas sofocadas de palmeras en los oasis.”

frecuente como recurso en los capítulos en que se tematiza el viaje de Serafim, pero, sobre todo, cuando se detiene en la experiencia y el espacio urbanos²².

Nove horas de verão. A tarde provinciana demora a ver se vê os efeitos luminosos. Caçadores de vermelho povoam de fornos a tarde metálica sobre o cabo da torre em luva de Champagne.

Do outro lado, sobre a Torre vertical de Paris, uma radiola foquestrota para outros planetas.

Enquanto isso a Torre Eiffel descobre para que foi feita e pisca o b-a-bá de Citroen.

A lua medalha em prata a Exposição das Artes Decorativas. Ano 25. Século de Serafim ou da Fortuna Mal Adquirida.²³ (O. Andrade, *Serafim* 112)

Obtenido del sexto capítulo del libro, “Cérebro, coração e pavio [Cerebro, corazón y mecha]”²⁴, ese pequeño pasaje puede funcionar como descripción de un crepúsculo tardío en el auge del verano de 1925, año en que tuvo lugar la Exposición de Artes Decorativas e Industriales Modernas, en París. La “tarde provinciana”, la “torre de Champagne” (uno de los pabellones de la exposición), la torre de París: todos estos elementos se sitúan en un espacio que, salvo por la mención de los “caçadores vermelhos”, parece desprovisto de presencia humana. Bajo el título “International Summer”, el pasaje presenta una serie de procedimientos estilísticos y estructurales que aparecerán en diferentes combinaciones a lo largo de la novela y que pueden servir de ocasión para exponer el esquema más general del libro. A nivel de las frases, por ejemplo, encontramos una serie de recursos poéticos que dan al texto narrativo, en varios momentos, cierto carácter “centellante” (Candido, “Oswald viajante” 100).

²² “Una lectura de *Serafim*, incluso una superficial, puede demostrar cómo en la obra el fragmento surge vinculado, de modo privilegiado, a la percepción de las grandes ciudades” (Farinaccio 155).

²³ “Nueve horas del verano. La tarde provinciana demora en ver si ve los efectos luminosos. Cazadores de rojo pueblan con hornos la tarde metálica sobre la punta de la torre enguantada de Champagne. / Del otro lado, sobre la torre vertical de París, un tocadiscos foxtrota hacia otros planetas. / Mientras tanto, la torre Eiffel descubre para qué fue hecha y pestaña el a-b-c de Citroen. / La luna graba en plata la Exposición de las Artes Decorativas. Año 25. Siglo de Serafim o de la Fortuna Mal Adquirida.”

²⁴ Como ya fue comentado por la crítica especializada, se trata de una referencia a *Cabeça, Coração e Estômago* [Cabeza, corazón y estómago], de Camilo Castelo Branco (Fonseca, *Dois livros* 282; Jackson, *A prosa vanguardista* 71; Campos, “Serafim” 16).

La primera oración del pasaje anterior nos remite a la abertura del poema “Aperitivo”, de *Pau Brasil* (“São dez horas azuis”²⁵, 169) e instaura una dicción poética que atravesará el pasaje como un todo. Su construcción, que podría ser analizada a partir de la idea de elipse (“nueve horas *de una noche* de verano”) o de metonimia (“nueve horas” por “noche”), adhiere también al estilo telegráfico que marcará la composición y el ritmo de las oraciones siguientes. Es interesante notar cómo las frases del pasaje parecen mantener una tenue relación sintáctica entre ellas: son pocos los elementos de conexión y, aunque las dos oraciones finales indiquen el año, la construcción del pasaje parece rechazar un encadenamiento temporal. Todo el fragmento se organiza (con excepción de la quinta oración) principalmente a partir de una relación espacial, repeliendo elementos capaces de crear un desarrollo cronológico, relaciones de causalidad; observar este aspecto es fundamental para la comprensión del motivo central de la obra.

Reforzando la dinámica de discontinuidad, el fragmento siguiente establece un corte en prácticamente todas las capas textuales, pasando por el tema, estilo y construcción sintáctica:

CONVOCAÇÃO

Nº 13.

Tribunal dos Cachorros, 7 de junho.

Departamento da Velocidade a pé.

O Sr. Esparramado, juiz de Instrução, convida o Ilmo. Sr. Serafim da Ponte Grande a comparecer ao seu Gabinete, no Palácio da Deusa Justiça e outros veículos, a fim de darem uma prosa a respeito do cachorrinho Pompeque.²⁶ (O. Andrade, *Serafim* 112)

Esta parodia de documento jurídico es un elemento más del inventario de formas catalogadas que presentes en la novela. La convocatoria, con su mezcla de jerga oficial (“Ilmo Sr.”) y tratamiento familiar (“uma prosa a respeito do cachorrinho”), desmonta la seriedad del protocolo judicial y las jerarquías ceremoniales, ya que, a Serafim, “que o Tout Paris admira” (113), se le ofrece un tratamiento más pomposo que al Sr. Juez. El pasaje introduce un tema (el

²⁵ “Son las diez horas azules”.

²⁶ “CONVOCATORIA/Nº 13 / Tribunal de los Perros, 7 de junio. / Departamento de la Velocidad a pie / El Sr. Desparramado, juez de Instrucción, invita al Ilmo. Sr. Serafin Ponte Grande a comparecer ante su Gabinete, en el Palacio de la Diosa Justicia y otros vehículos, con el fin de conversar un poco sobre el perrito Pompeque.”

juicio respecto al atropello del perro de Serafim), cuya conclusión será conocida solo en un fragmento posterior, pero que no tiene ninguna relación con el pasaje precedente sobre la “Exposição de artes decorativas”. La descripción de los pabellones de la Exposición de Artes, como tantos otros fragmentos, se pierde en medio de las elipsis de la narrativa y refuerza esa estructura que parece cuestionar la propia idea de desarrollo y continuidad narrativa, con un impacto en la configuración del centro biográfico de la novela.

LA INVENCION Y LA SORPRESA

La estructura discontinua de la novela fue subestimada como algo fácil, “literario de menos” (Candido, “Estouro e libertação” 21). La fragmentación como un artificio simplificador, que habría permitido al autor esquivar las incomodidades de una obra de elaboración verdaderamente compleja. La *blague*, considerada tantas veces característica positiva de su estilo (M. Andrade, “Oswald de Andrade” 14), se transformó también en su condena: incapaz de superar el nivel de la frase de efecto, de la broma [*piada*], el conjunto de la obra carecería de densidad estética²⁷.

El primer estudio que examina de forma pormenorizado y discute en profundidad la factura de *Serafim Ponte Grande* fue el de Haroldo de Campos, quien vinculó su construcción híbrida –que concatena, mediante una “técnica cubista”, pedazos de “varios libros posibles” (Campos, “Serafim” 8)– al bricolaje, método artístico en que se produce una combinación fortuita de materiales heteróclitos:

El *collage* –e incluso el montaj – siempre que trabajen sobre un conjunto ya constituido de utensilios y materiales, inventariándolos y remanipulando sus funciones primitivas, puede enmarcarse en el tipo de actividad que Lévi-Strauss define como “*bricolage*” [...] que es característica del “*pensée sauvage*”, no deja de tener mucho en común con la lógica de tipo concreto, combinatoria, del pensamiento poético. Oswald, “*bricoleur*”, hizo un libro a partir de residuos de libros. (9)

²⁷ “La poesía Pau Brasil perturbaba a quienes más se consideraban modernistas, Pau Brasil era para ellos una pillería divertida. Nada más”. (Morais Neto cit. en Boaventura 47). Para entender la importancia del humor y su relación con el universo circense en *Serafim Ponte Grande* (Fonseca, *Palhaço*).

Cuando sugiere el concepto de bricolaje, incorporando el pensamiento de Lévi-Strauss, Campos transpone hacia el plano teórico un nexo fundamental de la producción artística de Oswald: en su poética, los procedimientos literarios más modernos y la búsqueda por un mundo anterior a la colonización están en estrecha asociación. Además de lo “bárbaro e nosso [bárbaro y nuestro]”, propuesto en la poesía *Pau Brasil* (101), el “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”, repetirá el lema de la “floresta e a escola [la selva y la escuela]” para nuestro modernismo. Y, aunque haya sido trabajado con más intensidad en el “Manifesto Antropófago”, de 1928, el “indianismo às avessas [indianismo al revés]” de Oswald ya aparece en *Pau Brasil* (Campos, “Uma poética” 72)²⁸. Ese lazo que se trasluce en diferente obras y momentos de su producción también se insinúa en la novela *Serafim Ponte Grande*, cuyo último capítulo fue titulado, no por casualidad, “Os antropófagos [Los antropófagos]” (Farinaccio 107). Lévi-Strauss ya había establecido este parentesco subterráneo entre el pensamiento salvaje y las vanguardias, al aproximar el bricolaje al azar objetivo practicado por el surrealismo. Campos ve en Oswald un trabajo semejante al realizado por los surrealistas que, según Lévi-Strauss, habrían fabricado, a partir de un inventario de “residuos y fragmentos” (37), una especie de ciencia primera de la modernidad.

Aunque, como se ha indicado, resulte pertinente la aproximación entre procedimientos vanguardistas y el universo del pensamiento salvaje, tal vez sea productivo recuperar algunos reparos realizados por Gilda de Mello e Souza a esa misma relación, sugerida por Campos, esta vez entre bricolaje y la novela *Macunaíma*, de Mário de Andrade. Cuestionando la adecuación del término para el análisis de la obra de Mário de Andrade, la autora considera que la aproximación sería imprecisa, ya que la factura del procedimiento de bricolaje “podrá ser muy bella, pero, como respeta las imposiciones de la materia aprovechada, es caprichosa, llena de idas y vueltas, de rupturas, y no revela ningún proyecto” y, en esa medida, no coincidiría con la composición “intencional” y llena “de resonancias” (Souza 11) de *Macunaíma*²⁹.

²⁸ Sobre la presencia del primitivismo en *Pau Brasil*, véase Nunes, *Antropofagia*. Sobre primitivismo, la obra de Oswald de Andrade y el modernismo brasileño, véase Lima, “Eles devoraram tudo”.

²⁹ “La composición del conjunto no está en relación con el proyecto del momento ni con ningún proyecto particular, sino que es el resultado contingente de todas las oportunidades que se presentan para renovar y enriquecer con los residuos de construcciones y destrucciones anteriores” (Lévi-Strauss 33).

En el caso de Oswald de Andrade, la relación establecida por Campos resulta productiva para pensar cuestiones basilares de la poética del autor³⁰, pero tal vez no sea la más provechosa para analizar *Serafim Ponte Grande*. En esta obra, el azar no parece tener el mismo papel protagónico que desempeña en ciertas obras surrealistas. A nivel superficial, la novela de Oswald puede sugerir una combinatoria aleatoria, y la impresión resultante remite a la idea de desorden y de lo fortuito –efecto fundamental, pues buena parte de la caracterización del personaje principal y de su cuadro social parece depender de este aspecto arbitrario–. No obstante, examinado en profundidad, la idea de lo accidental resulta insuficiente para dar cuenta de los mecanismos activos en la elaboración formal de *Serafim* más allá de su impresión general. Esta especificidad del papel del azar, y su inadecuación para pensar la novela de 1929, pueden ser comprendidas con mayor claridad si consideramos brevemente *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo* [*El perfecto cocinero de las almas de este mundo*], de 1918, donde Oswald ya había experimentado con la composición de una forma esencialmente fragmentaria.

Producción colectiva, escrita a muchas manos y bajo seudónimos, por los frequentadores de la *garçonnière* que Oswald arrendaba en el centro de São Paulo, este diario compuesto de *collages* de recortes y objetos, poemas, cartas y caricaturas, es casi un estudio preliminar para un *cadavre exquis* –juego que sería inventado algunos años después por los surrealistas–. Ahora bien, al contrario del riguroso método surrealista, el cuaderno colectivo producido por el círculo paulista no tenía pretensiones de tornarse en obra artística³¹: fue un ejercicio “natural y espontáneo” de composición, que se extendió por algunos meses y podría ser considerado un precursor “inconsciente” de *Serafim* (Brito, “O perfeito” 17). En este diario –que recoge un conjunto de restos del día a día (botones, tarjetas, recortes) y retazos de textos–, el azar desempeña un papel central en el proceso de articulación de las partes y cuestiona la propia noción de autoría y de material artístico; en definitiva, ¿cuál sería el criterio que garantizara el estatuto de creación estética a los objetos allí reunidos?

³⁰ No obstante, como ya observó el propio Oswald, en un testimonio para la edición especial del periódico *Correio Paulistano* sobre el movimiento modernista, en 1949, “el primitivismo que en Francia parecía un exotismo era para nosotros, en Brasil, propiamente primitivismo” (cit. en Ramos, “O ‘Correio Paulistano’” 2).

³¹ Sobre el proceso de transformación del diario colectivo en obra, véase Pasini, “Daisy, Oswald” (145).

En *Serafim Ponte Grande*, el efecto de la fragmentación tiene otro carácter y, por tanto, para discutir la especificidad de este efecto y el alcance de la obra, nos parece necesario detenernos en el concepto de montaje ya identificado por el propio Haroldo de Campos, al referirse a la poesía *Pau Brasil*, como “el procedimiento básico de la sintaxis oswaldiana” (“Uma poética” 34). Aunque, en el pasaje más extenso de Campos reproducido anteriormente, el montaje aparezca asociado al *collage*, nos parece relevante distinguir ambas nociones. Históricamente, en la discusión literaria, los dos términos han sido utilizados de manera irregular, muchas veces como sinónimos, y no existe consenso respecto de las fronteras porosas que los separan. Por ejemplo, al consultar la bibliografía crítica sobre surrealismo es posible notar que el término *collage* (siguiendo a los propios teóricos y artistas surrealistas) funciona frecuentemente como un concepto genérico capaz de abarcar diferentes técnicas literarias vanguardistas utilizadas por el movimiento (Adamowicz 14; Weisstein 125-7).

Sin embargo, para este análisis será productivo distinguirlos, identificando *collage* principalmente con aquel procedimiento en el que un material preformado (sea un recorte de periódico o una tarjeta pegada a la página) es transferido desde su contexto original hacia el texto literario sin que exista alteración de su contenido y de modo que su heterogeneidad siga siendo identificable³². Va más allá del simple acto de pegar objetos preexistentes: se trata de construir una totalidad cuestionada por un elemento que, al mismo tiempo que la compone, remite a un referente externo (Perloff 46-8). Es el caso de las horquillas de pelo, las cartas, las caricaturas de periódico [*charges*] pegadas a la hoja del enorme cuaderno que servía de diario de los encuentros de aquel círculo de amigos. El uso tan plástico de *collages* de materiales preformados en *O perfeito cozinheiro* es infrecuente en literatura, donde el *collage* se transformó en un concepto que incluye asimismo los procesos de transposición, por ejemplo, de textos preexistentes (periódicos, cartas, anuncios, canciones, publicidad), sin que su incorporación pueda ser explicada por las nociones de cita o referencia³³.

³² “Resulta central para la noción de *collage* evitar suprimir la alteridad de los elementos temporalmente unidos en su estructura” (Perloff XIX). Cita original: “Central to collage is the refusal to suppress the alterity of elements temporarily united in its structure.”

³³ Para ejemplificar dos usos similares de este procedimiento, podemos considerar el caso de *Manhattan Transfer* (1925), de John Dos Passos, y *Berlin Alexanderplatz* (1929), de Alfred Döblin. Ambos usan ampliamente noticias de periódicos. Aunque en el segundo, muchos recortes de noticias hayan sido pegados directamente en el manuscrito, en el primero, las noticias

Si definimos *collage* como este tipo específico de procedimiento, es posible entender el montaje como un recurso de construcción más amplio, que puede incorporar el *collage*, pero que se caracteriza, principalmente, como una “técnica emergente dentro de las modalidades contemporáneas de representación, donde el fragmento pasó a un inesperado primer plano en las formas de elaboración literaria” (Carone 189). La construcción de *Serafim* no se basa, como puede notarse en las escenas ya analizadas, en la apropiación y composición a partir de materiales preformados, sino en la articulación de una serie de elementos ficcionales heterogéneos —en lo que refiere a su forma, estilo y contenido—, regidos por la “sintaxis de la discontinuidad” (Carone 191). Si el *collage* pone en cuestión, principalmente, al material del arte³⁴, podemos notar que el montaje en *Serafim* no evidencia problemas de procedencia o de autoría, sino de literariedad, cohesión y coherencia textual, es decir, cuestiona la relación necesaria entre los elementos, la propia idea de que exista un vínculo de causalidad capaz de ordenar y justificar la yuxtaposición de las partes.

El efecto más explícito de esta estructura narrativa es la construcción de la trama a partir de un encadenamiento de episodios, donde las relaciones de causa y efecto muchas veces no existen. Los fragmentos se interrumpen y sobreponen sin configurarse como un desarrollo claro a partir de los anteriores, como ocurriría en una trama convencional³⁵. Tomemos como ejemplo el fragmento “Serafim no pretório [Serafín en el pretorio]”, en que el héroe se encuentra en un tribunal para participar en el juicio sobre el atropello de su perro, Serafim Ponte Pequena, el Pompeque. Más allá de la construcción circense de la escena y de su tema inusitado, nada en ella ha sido preparado

fueron transcritas, manteniendo la diagramación original, para reforzar su heterogeneidad, su origen no ficcional. Pese a las diferencias, en ambos casos podemos definir el procedimiento mediante el concepto de *collage*.

³⁴ “Digamos adicionalmente [...] que el *collage* siempre mantiene una relación con el pensamiento técnico y siempre suscita la cuestión del material”. Cita original: “Disons encore [...] que le collage a toujours affaire quelque part avec la pensée technique, et qu’il pose toujours la question de matériau”. (Dubois *et al.* 14).

³⁵ “Estando dispuestos los acontecimientos deliberadamente fuera de la secuencia temporal y, a primera vista, en contradicción o sin vínculos con la materia ya narrada, o incluso sin razón justificable” y “La sistematicidad orgánica de las partes que constituyen un conjunto, donde cada parte presupone una relación concreta con las demás, parece implosionada en *Serafim* por la utilización oswaldiana del fragmento, con el concomitante montaje inusual, que, por decirlo así, ‘borra’ (pero no elimina) las marcas de la concatenación lógica que debería presidir la constitución de la estructura” (Farinaccio 51, 62).

por el desarrollo anterior de la narrativa, pues los fragmentos precedentes no mencionan ningún incidente con Pompeque. Aunque el perro reaparezca como imagen y memoria en “Surumba”, la escena no tendrá consecuencias en los subcapítulos siguientes, pues su materia, el juicio, se pierde en medio de cortes bruscos que provocan interrupciones profundas y aíslan las partes de la novela. En este sentido, la concatenación, en lugar de disimular la ruptura, tiene como resultado su exposición³⁶. Al romper el encadenamiento causal y cronológico del texto, apunta hacia su naturaleza construida. Además del efecto de desnudamiento, la interrupción de la lógica de encadenamiento causal y temporal de la trama tal vez sea uno de los resultados más importantes de la estructura del montaje.

Existe una relación decisiva entre este proceso de interrupción del orden cronológico en la construcción de la trama y los orígenes de la propia técnica del montaje, tal como se desarrolló a inicios del siglo XX. Así como el *collage*, con el que frecuentemente se confunde y al cual suele estar asociado, el montaje aparecía en formulaciones teóricas de varios artistas como respuesta a una inquietud compartida en aquellas primeras décadas del siglo XX. Investigando los orígenes del *collage* en el discurso literario, Marjorie Perloff retoma los manifiestos de Marinetti³⁷ y su agudo sentimiento de una inadecuación entre la nueva sensibilidad que entonces se formaba y los medios artísticos convencionales de expresión; entre el discurso poético y una experiencia sensible que negaba los presupuestos del encadenamiento lógico del propio discurso. “¿Cómo puede el discurso tradicional”, comenta Perloff, siguiendo los argumentos de Marinetti, “transmitir este nuevo lenguaje de teléfonos, fonógrafos, aviones, cines y del gran periódico, llamado por Marinetti ‘síntesis

³⁶ Este desnudamiento de la estructura mediante el corte abrupto nos remite, por cierto, al montaje filmico de Sergei Eisenstein. El desarrollo del montaje literario y sus relaciones con la teoría de Eisenstein (que, curiosamente, citaba como grandes precursores de la técnica a escritores como Gustave Flaubert y Walt Whitman) ya fueron suficientemente estudiados por la crítica especializada (Carone 190). Ahora bien, no deja de ser interesante indicar esta relación ya que algunas obras de Oswald fueron fuertemente asociadas a un “estilo cinematográfico” (Brito, “O aluno de Romance” 12) y la técnica del montaje, tal como aparece en las poesías *Pau Brasil*, *Miramar* y *Serafim* fue “extraída de sus contactos con las artes plásticas y el cine” (Brito, “As metamorfoses” 22).

³⁷ “Aunque ingenuamente apocalíptico, el programa de Marinetti respalda o anticipa prácticamente todo ismo de los primeros años de la guerra” (Perloff 56). Cita original: “Naively apocalyptic as it is, Marinetti’s program stands behind or anticipates virtually every *ism* of the early war years”.

de un día en la vida del mundo’?” (57)³⁸. Los datos de la modernidad (el cine, el teléfono, el diario) se condensaban en la experiencia urbana, donde convivían y competían para transformar la sensibilidad de la experiencia del espacio y del tiempo. Era como si los espacios, ahora recorridos en avión, se hubiesen acortado, y el tiempo ya no corriese bajo los mismos punteros. La técnica del *collage* respondía a esta inquietud y parecía la única capaz de dar cuenta de la suma “de la energía urbana” (Malevitch cit. en Perloff 66).

En São Paulo, con su realidad aún semicolonial (O. Andrade, “Prefácio” 38), también surgían estas cuestiones. Pese a la apariencia de gratuidad y de humor intrascendente, nos gustaría proponer que la fragmentación radical de *Serafim* no responde a un mero ejercicio formal o a una irreverente provocación dirigida a los estilos literarios convencionales, sino que revela, de manera tal vez subterránea, una comprensión de los conflictos y de las contradicciones vividas por el propio arte modernista paulista y sus aspiraciones.

CIUDADES VOLCÁNICAS – TIEMPO Y EXPERIMENTACIÓN

Seuls comptent cet appétit furieux cette confiance absolue cet
optimisme cette audace ce travail ce labeur cette spéculation qui
font construire dix maisons par heure de tous styles ridicules
grotesques beaux grands petits nord sud égyptien yankee cubiste
(Blaise Cendrars, *Saint-Paul*)³⁹

Tal como Malevitch equiparaba la experiencia urbana de Moscú, Berlín y Nueva York para defender el sentido del uso de la técnica cubista en el contexto posrevolucionario de la Unión Soviética, los autores modernistas paulistas también creían que las nuevas condiciones de vida en São Paulo provocaban una transformación de la sensibilidad individual. Oswald de Andrade, en un texto de 1943, indicó que la ciudad les parecía a los jóvenes

³⁸ Cita original: “How can traditional discourse with its complete sentences—the ‘prison of the Latin period’—convey this new language of telephones, phonographs, airplanes, the cinema, the great newspaper, which Marinetti calls ‘the synthesis of a day in the world’s life’?” (Perloff 57)

³⁹ “Solo cuentan ese apetito furioso esa confianza absoluta ese / optimismo esa audacia ese trabajo esa labor esa especulación que / hacen construir diez casas por hora de todos los estilos ridículos / grotescos bellos grandes pequeños / norte sur egipcio yanqui cubista”.

artistas, de formación francesa, una ciudad volcánica⁴⁰. Desde inicios de siglo, había cierta sensación de que las transformaciones por las que pasaba la provinciana metrópolis brasileña eran equivalentes a la vivencia en las grandes capitales europeas. Este sentimiento, diseminado en la época, se expresó de diferentes formas durante los años veinte. En el texto teórico “A escrava que não é Isaura” [“La esclava que no es Isaura”], Mário de Andrade discutió el uso de nuevos procesos artísticos, necesarios para la expresión de la materia representada, también novedosa. Por ejemplo, su argumento respecto de la posibilidad de un efecto literario de simultaneidad respondía a la percepción de que un conjunto reciente de factores alteraba el ritmo de la vida cotidiana, transfigurando los parámetros convencionales que regían la propia experiencia:

A vida de hoje torna-nos vivedores simultâneos de todas as terras do universo. A facilidade de locomoção faz com que possamos palmilhar asfaltos de Tóquio, Nova York, Paris e Roma no mesmo Abril. Pelo jornal somos onipresentes [...] Vivo remendadamente no Brasil, coroadado com os espinhos do ridículo, do cabotinismo, da ignorância, da loucura, da burrice para que esta Piquirí venha a compreender um dia que o telégrafo, o vapor, o telefonio, o Fox-Jornal existem e que A SIMULTANEIDADE EXISTE.

E lembrar que Whitman, ha um século atrás, profetizara a simultaneidade nas estancias do Song of Myself!... (M. Andrade, *A escrava* 265-66)⁴¹

En este pasaje tenemos, por una parte, la constatación de una nueva etapa del desarrollo técnico, en la que São Paulo ahora participa, y, por otra, la sugerencia de una perspectiva antagonica, que niega la constatación de los tiempos modernos, vistiendo al poeta-mártir con la indumentaria del “*cabotino* [presuntuoso]”, pero que tendrá, forzosamente, que aceptar el nuevo tiempo de ese mundo telegráfico. La simultaneidad es un índice de la experiencia de

⁴⁰ “Ciudad, que nos parecía volcánica en los tímpanos aún recientes de la *Light and Power*” (O. Andrade, “Carta a Monteiro Lobato” 4).

⁴¹ “La vida de hoy nos torna vivedores simultâneos de todas las tierras del universo. La facilidad de locomoción permite que podamos recorrer asfaltos de Tokio, Nueva York, Paris y Roma en un mismo Abril. *Por el periódico somos omnipresentes* [...] Vivo improvisadamente en Brasil, coronado con las espinas del ridículo, de la presunción [*cabotinismo*], de la ignorancia, de la locura, de la estupidez para que esta Piquirí pueda comprender algún día que el telégrafo, el vapor, el teléfono, el noticiario Fox existen y que LA SIMULTANEIDAD EXISTE. / ¡Y recordar que Whitman, hace un siglo, profetizó la simultaneidad en las estrofas de Song of Myself!...”

esta nueva configuración, que exige nuevos medios de representación. Los dos polos del texto –la constatación de la transformación y la negación que aparece de modo oblicuo en el escrito de Mário– son indicios de concepciones de realidad en disputa. Aquí, el conflicto parece darse entre un grupo conservador y los futuristas de São Paulo. No obstante, más importante que esta disputa por las técnicas expresivas de representación –ligadas a formas de comprensión del mundo– es el propio régimen ambiguo de la industrialización de São Paulo que también instauraba experiencias desiguales. Iniciado en torno a 1880, el proceso de industrialización prometía transformar aquella pequeña ciudad en el reverso del mundo rural y provinciano de la nación, pero sin garantizar la resolución de las contradicciones que de él derivasen y que se explicitan en la convivencia entre rasgos y aspiraciones burguesas y estructuras preburguesas de trabajo y explotación. De estas últimas, que persisten deliberadamente y de manera mucho más que residual, surgen experiencias sociales desiguales. Surge de este proceso desajustado, entre otros elementos, un abismo entre la experiencia de la élite, los recientes trabajadores asalariados y una vasta población ampliamente invisible que vive al margen de la sociedad. La propia ciudad no es la misma para todas las clases: atrayendo, con su crecimiento económico, una población cada vez mayor de inmigrantes nacionales y extranjeros⁴², São Paulo albergaba su población de forma desigual. Con un pequeño centro y unos pocos barrios más estructurados, la ciudad empujaba a la mayoría de la población hacia las periferias, que crecían desordenadamente⁴³. Aunque mediada por las diferentes condiciones de vivencia urbana, la percepción de transformación del espacio colectivo no parecía circunscrita a artistas del pequeño círculo modernista quienes, tal vez por su contacto con movimientos artísticos internacionales, podrían estar importando sensibilidades desajustadas a nuestra realidad. Prueba de esto es el análisis realizado por Nicolau Sevcenko a partir de crónicas y textos publicados en 1919 sobre el carnaval en São Paulo. El material producido por los cronistas de la época revela la nueva sensibilidad provocada por esta ciudad que se agigantaba (Sevcenko 28). Se trataba de un crecimiento intenso que desestabilizó antiguos parámetros sociales para gran parte de la población:

⁴² Entre 1872 y 1920, la población paulista saltó de 19.374 habitantes a 578.000 y alcanzaría, en 1934, la marca de 1.120.000 habitantes (Sevcenko 108-9).

⁴³ Sobre las transformaciones de la ciudad de São Paulo en el cambio hacia el siglo XX, véase Fabris (1-32).

La nueva metrópolis emergente era un fenómeno sorprendente para todos, tanto espacialmente, por su escala y heterogeneidad, como temporalmente, así de absoluta era su ruptura con el pasado reciente. Exceptuando una inexpressiva minoría, que disfrutaba del raro privilegio de los viajes internacionales, la maciza mayoría de la población ignoraba por completo la experiencia de vivir en una metrópolis, hasta el momento en que, inadvertidamente, se vio inmersa en una. (40)⁴⁴

Oswald de Andrade era miembro de esa pequeña élite, cuya formación incluía viajes internacionales y estadias en el continente europeo. “Desde lo alto de un *atelier* de la Place Clichy –ombligo del mundo– [Oswald] descubrió, deslumbrado, a su propia tierra”, comentaría Paulo Prado en el prefacio del libro *Pau Brasil* (89). De cierta forma, es a partir de los descubrimientos artísticos de sus viajes hacia Europa que Oswald inventa un modo de ver su propia ciudad, una metrópolis en situación económica muy diferente de aquellas donde tales procedimientos surgieron. Traídos en la maleta hacia esa ciudad que era y no era aún una metrópolis industrial, los procedimientos de vanguardia se transforman⁴⁵. A partir de este desplazamiento geográfico, montaje y fragmento provocaron, en *Serafim*, un resultado que, al contrario de lo que creía el propio autor en 1933, no era mera copia de la vanguardia europea. Del mismo modo en que el pararrayos, utilizado por Serafim como protección, termina matándolo al absorber la electricidad, la novela, al absorber la técnica ajena del montaje, convirtiéndola en producto nacional, provoca la fragmentación del sujeto. Y, por medio de ella, el Brasil surge en la obra de Oswald –retomando los términos de Mário de Andrade– como “trabajo consciente” (M. Andrade, “Osvaldo” 16).

Ya comentamos cómo la arquitectura fragmentaria de la narrativa de esta novela-invencción desestabiliza una serie de términos y conceptos asociados

⁴⁴ También Oswald de Andrade comenta las condiciones que propiciaron el desarrollo de su modernismo paulista: “fue una consecuencia de nuestra mentalidad industrial. Hace mucho que São Paulo era alcanzado por todos los vientos de la cultura. No sólo la economía cafetera promovía los recursos, sino que la industria, con su ansiedad por lo nuevo, su estímulo del progreso provocaba que la competencia invadiese todos los campos de actividad” (Cit. en Campos, “Uma poética” 21).

⁴⁵ En un texto publicado en 1926, Mário de Andrade escribe: “São Paulo o por lo menos el modernismo paulista ya se encuentra en aquel momento cultural en que la influencia extranjera deja de asustar ya que ha sido apropiada, deformada, transformada de manera que pueda ser útil para la gente y en nada perjudicial” (M. Andrade cit. en Fonseca, *Palhaço* 14-5).

al género. Haroldo de Campos demostró con claridad la presión ejercida sobre la propia idea de libro⁴⁶ y de desarrollo temporal de la trama. En la ordenación imprecisa de la novela, Campos considera que la “ambigüedad en el desarrollo cronológico de los eventos” (“Serafim” 22), derivada del desplazamiento intencional de algunos segmentos, ayudaría a crear una dimensión de “perpetuidad” en la constitución del héroe, Serafim. Por eso, el crítico relaciona la “destrucción del *continuum* temporal empírico” (Adorno cit. en Campos 27) a cierto desarreglo de los segmentos, que permite, por ejemplo, que el fragmento del cuarto capítulo, “Cômputo” (de “Testamento de un legalista de fraque”), solo encuentre su “realización” (22) en uno de los últimos capítulos, “Fim de Serafim”.

De hecho, muchos elementos refuerzan este proceso de desestructuración del desarrollo de la narrativa. Sin embargo, aun cuando no hubiese ambigüedad deliberada en tal ordenamiento de los fragmentos, existiría una ruptura de las relaciones lógicas como resultado de la estructura básica de la composición: el proceso de montaje. En ese sentido, sobre todo a partir del viaje de Serafim, cuando la fragmentación se torna más recurrente, la novela rechaza el encadenamiento temporal y causal con una consecuente desestructuración del personaje principal.

Rompiendo el desarrollo lógico, sin que exista continuidad y profundización de las partes, la propia concepción de unidad de la experiencia es problematizada mediante el astillamiento del hilo biográfico. En primer lugar, los pasajes dedicados a los viajes transatlánticos de Serafim disuelven la caracterización que había sido construida, aun cuando en moldes caricaturescos, principalmente en “Folhinha conjugal”. En ese capítulo, el fragmento parecía indicar, sobre todo, la superficialidad de las relaciones, reforzando el aspecto circense, exagerado y cuasi grotesco del personaje principal. No obstante, incluso esos rasgos groseros se disgregan con la acentuación de la lógica del fragmento –esto es, del montaje– a partir del quinto capítulo. La primera señal de esta disolución aparece en “No elemento sedativo [En el elemento sedativo]”: colega de trabajo en la oficina, compañero de viaje transatlántico y doble cómico de Serafim, Pinto Calçudo amenaza con asumir el protagonismo narrativo en el navío Rompe-Nuve. En segundo lugar, la estructura fragmentaria contribuye a la efectiva disolución y dispersión formal de las experiencias de Serafim durante sus

⁴⁶ “El cuestionamiento del libro, en tanto objeto bien caracterizado dentro de un pasado literario codificado y de sus ritos culturales” (Campos, “Serafim” 6).

viajes. Sin ninguna articulación entre las partes, no hay subjetividad que se sustente ni individuo que pueda ser capturado por el pincel del retratista que surge al final del libro y que, por encomienda de la familia de Serafim, intenta dedicar un retrato al fallecido. Finalmente, el último capítulo de la novela, donde destella la utopía de un mundo liberado, prescinde de Serafim. Expulsado anteriormente de la narrativa, Pinto Calçudo reaparece para conducir la embarcación de ensueño.

Este viaje final, “base do humano futuro [base del futuro humano]” (O. Andrade, *Serafim* 160), en desvío perenne, surge como una “rompiente redentora, para libertar” (Candido, “Oswald viajante” 100) y puede parecer un desenlace conciliador, concebido por la ingenuidad fascinada de quien prefiere no mirar (Schwarz, “A carroça” 27). Una lectura que interpretase la novela en clave conciliatoria podría argumentar que refleja el clima de euforia que marcó, en los años veinte, un sueño emancipador, en que la industrialización rompería abruptamente con las corrientes del atraso y donde el arte sería capaz de posicionar a la semicolonía como protagonista en el palco de los experimentos internacionales. Una poesía de exportación, diría Oswald en el “Manifesto da Poesia Pau-Brasil” (7).

Bajo ese orden de ideas, tal acomodación final podría ser vista asimismo como el resultado de una fórmula luminosa, encontrada en la novela, para una de las más importantes proposiciones de *Pau Brasil*: “contra a argucia naturalista, a síntese [contra la argucia naturalista, la síntesis]” (102). Sin duda, en lo que refiere a la constitución interna de los fragmentos, el efecto sintético —una de las fuerzas de su poesía— resulta evidente y ha sido notado por más de un crítico⁴⁷. No obstante, respecto de la estructura narrativa como un todo, el montaje rechaza la posibilidad de síntesis. Los fragmentos, juntados a la fuerza, producen un efecto de contraste, y no de unidad. Las síntesis descriptivas, que encontramos en los poemas Pau Brasil, dan lugar a tensiones. Tensiones que se revelan por la asociación entre materia social y procedimiento vanguardista —el montaje—. La discontinuidad acentúa las fisuras en el cuerpo del texto, explicitando los hiatos que reconfiguran una representación de los conflictos, constantemente expuestos —como el protagonista en “Recitativo”, que observa al lector desde una vidriera que amenaza con quebrarse en cualquier momento (Fonseca, *Palhaço* 77-8)—.

⁴⁷ En “As metamorfoses de Oswald de Andrade”, Brito asocia la técnica del montaje utilizada en los poemas *Pau Brasil* a una “síntesis luminosa” (Brito, “As metamorfoses” 22). Véase también Fonseca (*Palhaço* 97).

La suspensión del orden social vigente para instaurar una sociedad liberada en la imagen alegórica del navío sin puerto puede ser entendida como la cristalización del proyecto estético de 1920 de Oswald de Andrade:

Subvirtiendo el texto literario, el orden de los acontecimientos, retratando proyectivamente determinada sociedad, el autor propone, en un movimiento de inversión, la base de sus ideas (resumidas en el manifiesto antropófago): “Contra la realidad social vestida y opresora, castrada por Freud – la realidad sin complejos, sin locura, sin prostituciones y sin cárceles del matriarcado de Pindorama”. (Fonseca, *Palhaço* 125)

Sin embargo, nos interesa observar cómo esta sociedad proyectivamente retratada surge en franca tensión con los capítulos anteriores de la novela. Este proyecto de sociedad –en parte redescubierta, en parte inventada–, que la crítica constata en la producción estética de Oswald de Andrade, tendría su origen en la puesta en marcha de la modernización industrial en la ciudad. A partir de ella, y con auxilio de la inspiración artística, resultaría posible absorber los avances técnicos sin renunciar a nuestras ventajas preburguesas. No obstante, querríamos proponer que, en *Serafim*, la intuición de ese mundo liberado implica un rechazo: solo puede realizarse a partir de la negación del mundo tal como existe, y no de su transformación. Una supuesta conciliación entre el orden social vigente y una liberación puramente individual, que tendría por resultado una sociedad transformada, no está presente en la novela. La negación de la posibilidad de una metamorfosis casi mágica de las condiciones sociales se revela, temáticamente, cuando observamos el pasaje que está asociado a la Revuelta de 1924. El levantamiento que tomó por asalto a la ciudad de São Paulo y a la novela, en el capítulo “Testamento de un legalista de fraque”, puede entenderse como un punto de quiebre en la narrativa, pero las acciones del protagonista corresponden a una reposición del atraso; si en su insurrección personal contra las instituciones (representadas por Lalá y Carlindonga) se trasluce una simpatía por las clases oprimidas (“Negros martelam metralhadoras. Viva a negra! [...] Fogo, indaiada”⁴⁸ (O. Andrade, *Serafim* 77)), el compañerismo no es más que una fachada, y la solución de Serafim será en beneficio propio. Su ataque al orden, con el asesinato del jefe Carlindonga, es mera parodia de enfrentamiento social. Su viaje, la fuga hacia una Europa casi suspendida en el tiempo, remite a una

⁴⁸ “Negros martillan ametralladoras. ¡Viva la negra! [...] Fuego, indiada.”

alucinación reforzada por el vértigo de la discontinuidad y de la dispersión del fragmento.

En lo que refiere a la forma, el procedimiento modernista del montaje, tortuosamente, explicita y enfrenta a la reposición del atraso al configurarse como índice de una modernización desajustada que suspende el tiempo. Ya comentamos cómo, a partir del momento en que el uso del montaje se torna más intenso, su efecto sobre la narrativa es de fragmentación (del orden cronológico, de la unidad subjetiva y de sentido). El resultado es una suspensión del tiempo, sin la elaboración de una nueva ordenación cronológica. Nada más distante del espacio imaginado por Luís Aranha, en 1922, donde la dinámica urbana y la experiencia subjetiva confluirían en una nueva y poderosa sensibilidad: “Andar com a força de todos os automoveis / Com a força de todas as usinas / Com a força de todas as associações commerciaes e industriaes / Com a força de todos os bancos / Com a força de todas as empresas agrícolas e as explorações de linhas férreas” (Aranha 3-4)⁴⁹. En la novela, el efecto producido por la tensión entre la representación de la vivencia urbana de una esfera social y el uso del recurso modernista indica que no existe conciliación posible para la producción de una nueva temporalidad, en que las relaciones pudiesen ser mágicamente transformadas. En vez de imponer a la narrativa la deseada dinámica de ciudad industrial, al romper el desarrollo cronológico y la unidad de la experiencia, el montaje de *Serafim* suspende el tiempo, y la ciudad moderna, que existía como proyecto estético, es abandonada.

Ya vimos que, en la época de la publicación de la novela, el propio autor entendía la “materia-prima importada”, su experimentalismo, como mera tentativa de alcanzar “costosos surrealismos imperialistas” (O. Andrade, “Prefácio” 38). En muchas de las primeras críticas, esta estructura formal también había sido juzgada como artificio simplista, cuyo resultado apaciguaría contradicciones. Al contrario, nos parece que la apropiación devoradora (para usar un término apreciado por el autor) del recurso técnico del montaje, en boga en modernismos extranjeros, produce, en la novela de Oswald de Andrade, un resultado estrechamente vinculado a los dilemas locales. Al mismo tiempo en que expone las aspiraciones de la vanguardia, tal como

⁴⁹ “Andar con la fuerza de todos los automóviles / Con la fuerza de todas las fábricas / Con la fuerza de todas las asociaciones comerciales e industriales / Con la fuerza de todos los bancos / Con la fuerza de todas las empresas agrícolas y las explotaciones de líneas ferroviarias”.

esta se configuró en São Paulo, expresa sus límites, negando la posibilidad de la superación de las incongruencias locales e impidiendo la creación de una temporalidad renovada, moderna, conciliada.

Para que aún tuviese la capacidad de proponer un horizonte reinventado, en su último capítulo, la novela niega la tierra natal como lugar utópico en que se reconciliarían, excepcionalmente, la “floresta e a escola” (O. Andrade, *Pau Brasil* 103). Para el arte de Oswald de Andrade, especie de “comité de liberación del mundo”, la única arma disponible será, entonces, la invención: “contra a copia, a invenção e a surpresa [contra la copia, la invención y la sorpresa]”, diría Oswald en “falação [parloteo]” (102). La invención de una forma que dé testimonio del desajuste y de la fuga del propio Brasil, hacia la utopía soñada del final de la novela, con *El durasno* navegando por mares infinitos, en una transitoriedad eterna, que evita “cualquier permanencia” (Candido, “Oswald viajante” 100). Una solución imaginada como excepción algre para la historia irreconciliable de su país.

BIBLIOGRAFÍA

- ADAMOWICZ, ELZA. *Surrealist Collage in Text and Image: Dissecting the Exquisite Corpse*. Cambridge: Cambridge UP, 1998.
- ANDRADE, FÁBIO DE SOUZA. “De jangadas e transatlânticos: com quantos paus se reforma o romance”. *Revista de Letras* 30 (1990): 25-31. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/27666541>
- ANDRADE, MÁRIO DE. “A escrava que não é Isaura”. *Obra imatura*. São Paulo: Martins, 1972.
- . “Oswaldo de Andrade”. *Memórias sentimentais de João Miramar*, de Oswald de Andrade. São Paulo: Globo, 2004.
- . “Oswaldo de Andrade: Pau Brasil, *Sans Pareil*, Paris, 1925”. *Pau Brasil*, de Oswald de Andrade. São Paulo: Globo, 2003. 7-18.
- ANDRADE, OSWALD DE. *Alma*. São Paulo: Globo, 1990.
- . “Antes do ‘Marco Zero’”. *Ponta de lança*. Río de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1971. 42-47.
- . “Carta a Monteiro Lobato”. *Ponta de lança*. Río de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971. 4.
- . “Fraternidade de Jorge Amado”. *Ponta de lança*. Río de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1971. 30-32.
- . “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”. *Do Pau Brasil à Antropofagia e às utopias*. Río de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1978. 3-10.

- _. *Pau Brasil*. São Paulo: Globo, 2003.
- _. “Prefácio”. *Serafim Ponte Grande*. São Paulo: Globo, 2004. 37-39.
- _. *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*. São Paulo: Globo, 2014.
- _. *Serafim Ponte Grande*. São Paulo: Globo, 2004.
- _. “Sôbre o Romance”. *Ponta de lança*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1971. 33-37.
- ARANHA, LUÍS. “Crepúsculo”. *Klaxon: mensário de arte moderna* 6/15 (1922): 3-4. *BBM Digital*, https://digital.bbm.usp.br/bitstream/bbm/5741/1/010055-6_COMPLETO.pdf
- BANDEIRA, MANOEL. “Serafim Ponte Grande”. *Revista Piauí* 19 (2008). <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/o-palhaco-da-burguesia-e-outros/>
- BOAVENTURA, MARIA EUGENIA. “O projeto Pau Brasil: nacionalismo e inventividade”. *Remate De Males* 6 (2012): 45-52.
- BRITO, MÁRIO DA SILVA. “O aluno de romance Oswald de Andrade”. *Alma*, de Oswald de Andrade. São Paulo: Globo, 1990. 9-29.
- _. “As metamorfoses de Oswald de Andrade”. *Ângulo e horizonte*. São Paulo: Martins, 1969.
- _. “O perfeito cozinheiro das almas deste mundo”. *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*, de Oswald de Andrade. São Paulo: Globo, 2014. 9-17.
- CAMPOS, HAROLDO. “Miramar na mira”. *Memórias Sentimentais de João Miramar*, de Oswald de Andrade. São Paulo: Globo, 2004. 19-60.
- _. “Uma poética da radicalidade”. *Pau Brasil*, de Oswald de Andrade. São Paulo: Globo, 2003. 19-84.
- _. “*Serafim*: um grande não-livro”. *Serafim Ponte Grande*, de Oswald de Andrade. São Paulo: Globo, 1990. 5-28.
- CANDIDO, ANTONIO. “Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade”. *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004. 33-62. __. “Estouro e libertação”. *Brigada ligeira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004. 11-28.
- _. “Oswald viajante”. *O observador literário*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008. 97-102. Carone, Modesto. “Em busca de um conceito de montagem”. *Discurso* 4/4 (1973): 187-94. Cendrars, Blaise. “Saint-Paul”. *Acontecimentos*. 1. Jan. 2013. Web. 20 nov. 2021. <http://antonioicicero.blogspot.com.br/2013/01/blaise-cenrars-saint-paul-sao-paulo.html>
- CHALMERS, VERA MARIA. “Seis capítulos de Oswald de Andrade”. *Literatura e Sociedade* 9/7 (2004): 178-94.
- CONDE, MAITE. “Brazilian modernism and the movies: Oswald de Andrade’s cinematic consumption”. *Romance Quarterly* 67/1 (2020): 8-21.
- COUTO DE BARROS, ANTONIO CARLOS. “Os condenados”. *Klaxon: mensário de arte moderna* 6. (1922): 13-14. *Plataforma de estudos do primeiro modernismo literário brasileiro*. <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=217417&pagfis=119>
- DUBOIS, JACQUES ET AL. “Douze bribes pour décoller en 40 000 signes”. *Collages, Revue d’Esthétique* 3.4. (1978): 11-41.
- FABRIS, ANNATERESA. *O futurismo paulista*. São Paulo: Perspectiva, 1994. Farinaccio, Pascoal. *Serafim Ponte Grande e as dificuldades da crítica literária*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

- FONSECA, MARIA AUGUSTA. *Dois livros interessantíssimos: Memórias Sentimentais de João Miramar e Serafim Ponte Grande – edições críticas e ensaios*. Tesis de grado, Universidad de São Paulo, 2006.
- . *Palhaço da burguesia: Serafim Ponte Grande de Oswald de Andrade e suas relações com o universo do circo*. São Paulo: Editora Polis, 1979.
- FRANÇA, EDUARDO MELO. “A forma do flerte: subjetividade e fragmentação em *Serafim Ponte Grande*, de Oswald de Andrade”. *Acta Scientiarum. Language and Culture* 44/1. (2022): Doi: 10.4025/actascilangcult.v44i1.58049
- HOLANDA, SÉRGIO BUARQUE DE Y PRUDENTE DE MORAIS NETO. “Oswald de Andrade. *Memórias sentimentais de João Miramar*”. *Estética* 2/1 (1925): 218-222. *BBM Digital*. <https://digital.bbm.usp.br/view/?45000033183&bbm/6516#page/1/mode/2up>
- JACKSON, K. DAVID. “50 anos de Serafim: a recepção crítica do romance”. *Remate de Males* 6 (2012): 17-35.
- . *A prosa vanguardista na literatura brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 1978. Lévi-Strauss, Claude. *O pensamento selvagem*. São Paulo: Papirus, 1989.
- LIMA, BRUNA DELLA TORRE DE CARVALHO. “Eles devoraram tudo: primitivismo, barbárie e as vanguardas”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* 64 (2016): 296-309.
- NUNES, BENEDITO. “Antropofagia ao alcance de todos”. *Do Pau Brasil à Antropofagia e às utopias*, de Oswald de Andrade. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1978. 5-8.
- PASINI, LEANDRO. “Daisy, Oswald e o Processo Erosivo do Modernismo Brasileiro”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* 61 (2015): 140-158.
- PERLOFF, MARJORIE. *The Futurist Moment: Avant-Garde, Avant Guerre, and the Language of Rupture*. Chicago: U. Chicago Press, 2003.
- PIMENTEL, DAIANE CARNEIRO. *Espacialidades no romance brasileiro: Serafim Ponte Grande, de Oswald de Andrade, e Confissões de Ralfo, de Sérgio Sant’Anna*. Tesis doctoral, Universidade Federal de Minas Gerais, 2019.
- PRADO, PAULO. “Poesia Pau Brasil”. *Pau Brasil*, de Oswald de Andrade. São Paulo: Globo, 2003. 89-94.
- RAMOS, PÉRICLES EUGÊNIO DA SILVA. “O ‘Correio Paulistano’ e o movimento modernista”. *Correio Paulistano* 26 jun. 1949. *Hemeroteca Digital Brasileira*. http://memoria.bn.br/DocReader/090972_09/42989
- SCHWARZ, ROBERTO. “A carroça, o bonde e o poeta modernista”. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1997. 11-28.
- . “Sobre o *Amanuense Belmiro*”. *O Pai de Família e outros estudos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. 9-21.
- SEVCENKO, NICOLAU. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- SOUZA, GILDA DE MELLO E. *O tupi e o alauáde*. Duas cidades: Ed. 34, 2006.
- WEISSTEIN, ULRICH. “Collage, Montage, and Related Terms: Their Literal and Figurative Use in and Application to Techniques and Forms in Various Arts.” *Comparative Literature Studies* 15/1 (1978): 124–39. *JSTOR*. <http://www.jstor.org/stable/40468066>