

TATIANA CRISTINA CARLOTTI

**O ESCREVER-AMAR DE MÁRIO DE ANDRADE:
EXPERIMENTO MODERNISTA EM AMAR, VERBO
INTRANSITIVO**

CURSO DE ESPECIALIZAÇÃO EM LITERATURA
COGEAE
PUC-SP

SÃO PAULO
2011

TATIANA CRISTINA CARLOTTI

O ESCREVER-AMAR DE MÁRIO DE ANDRADE: EXPERIMENTO MODERNISTA
EM AMAR, VERBO INTRANSITIVO

Monografia de conclusão do Curso de Especialização em Literatura
da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (Cogeae) sob a
orientação do Prof. Me. Sandro Maio

SÃO PAULO

2011

AGRADECIMENTOS

A Sandro Maio pela dedicação, paciência e confiança neste trabalho, fundamentais para o início desta jornada. Às colegas de curso, Elaine Carvalho, Meggie Monauar e Tais Fernandes pelo estímulo e generosidade na construção coletiva do conhecimento. A Aristeu Moreira e Ladislau Dowbor pelo tempo e oportunidades concedidas para a realização deste trabalho. A Rodrigo Barros pela conjugação do verbo amar durante a caminhada.

RESUMO

O trabalho analisa como a teoria modernista do escritor Mário de Andrade se aplica na construção da obra **Amar, Verbo Intransitivo** (1927), a partir de aspectos estruturais do texto e pela teoria crítica do escritor modernista. Divide-se em quatro capítulos em que são abordados problemas referentes à construção da narrativa. No primeiro capítulo, começamos a análise a partir do estudo do projeto estético a qual a obra pertence, delimitando sua conjuntura histórica e os fundamentos teóricos de Mário de Andrade em sua concepção modernista. No segundo capítulo, analisamos seu elemento mais radical: o narrador que confere à narrativa um caráter ensaístico, o que nos levou às teorias sobre o narrador moderno e a questão do ensaio enquanto gênero propostas por Theodor W. Adorno. No terceiro capítulo, problematizamos a questão do erotismo enquanto parte constitutiva do fazer literário e a conjugação do verbo amar-escrever enquanto verbo intransitivo proposta pelo autor, o que remete à palavra de Roland Barthes. Por fim, analisamos os pressupostos dialógicos internos à obra para a elaboração da liberdade e pesquisa estética, defendidas por Mário de Andrade. Buscaremos demonstrar os mecanismos com que **Amar, Verbo Intransitivo** opera o texto literário como experimento na medida em dialoga com as estruturas tradicionais, ao mesmo tempo em que as implode, a partir de uma constante crítica que tece as variações e tonalidades do romance.

PALAVRAS-CHAVE: Mário de Andrade, modernismo, erotismo, ensaio, experimento.

SUMÁRIO

Introdução: O vislumbre da nudez07

Capítulo 1: Da praxis à teoria

1.1. Uma semana revolucionária 11

1.2. São Paulo em Trânsito 15

1.3. Futurista? Não senhor! 21

1.4. Pesquisa, atualização artística e consciência nacional 30

Capítulo 2: Da teoria à praxis

2.1. Um idílio 43

2.2. Narrar, um exercício sedutor 46

2.3. O narrador ensaísta 48

2.4. O narrador metalingüístico 55

2.5. O narrador brasileiro 56

Capítulo 3: Literatura, uma lição de amor

3.1. A tensão entre os opostos 61

3.2. Amar e escrever, um só verbo 70

3.3. O jogo da sedução – o erotismo 77

Capítulo 4: Escrever, um experimento libertário

4.1. Um ritual de iniciação 85

4.2. O diálogo enquanto método 90

4.3. A obra inacabada 97

Conclusão: Roupas ao vento no Ararat 102

Referências bibliográficas

*A verdade de Cristo é imutável e divina.
A minha é humana, estética e transitória
(Mário de Andrade)*

Introdução: O vislumbre da nudez

Em sua parábola sobre o nascimento da poesia, Mário de Andrade conta que invejoso de Deus, Adão resolveu criar uma mulher. Depois de feita a obra, ela foi colocada no cume do Ararat inicialmente nua. No decorrer do tempo, porém, seu corpo foi coberto com várias vestes, uma superposta à outra, de acordo com o gosto de cada nova geração que por ali passara. Assim foi de Adão até o dia em que um vagabundo que subia o famoso cume, avistou o amontoado de vestes. Sem titubear, deu um belo de um chute naquela roupagem toda. Resultado: no alto da montanha, revelou-se novamente nua a mulher original, segundo o escritor, “angustiada, ignara, falando por sons musicais, desconhecendo as novas linguas, selvagem, áspera, livre, ingênua e sincera”. Seu nome era Poesia e o vagabundo, Artur Rimbaud (ANDRADE, 2009, p.231).

Esta pequena parábola que compõe a introdução de **A escrava que não era Isaura** (1925), ilustra bem os princípios estéticos que nortearam o trabalho do escritor paulistano, um dos fundadores do modernismo brasileiro: a busca por uma nudez primitiva, oculta pelas vestimentas das escolas literárias no decorrer do tempo, mas revelada pela modernidade, da qual o escritor francês Artur Rimbaud foi um dos principais expoentes. Uma nudez expressa em “selvageria”, “aspereza”, “liberdade”, “ingenuidade”, “sinceridade”, dotada de uma linguagem própria, musical e, sobretudo, angustiada.

Assim define Mário de Andrade a mulher, ou em outras palavras, a arte entoada pelos modernistas de seu tempo que à semelhança do vagabundo também chutarão as roupagens da tradição, tendo como objetivo esta essência primeira que para o escritor tem o seu Ararat: o ser brasileiro e o seu país. Mas, as portas do Eden encontram-se obliteradas pelos guardiões do cânone literário, arcanjos subservientes dos ditames europeus que desvalorizam – e ocultam - da pauta cultural os aspectos de um Brasil a ser descoberto e observado, matéria prima da pesquisa estética modernista.

Desta forma, tal como considera o autor, se mulher do Ararat levou séculos protegida pelas vestimentas, ao artista moderno cabe retirá-las e mostrar ao seu

tempo histórico essa nudez original. Como? Está é a questão do nosso trabalho que tem por principal objetivo compreender como a teoria modernista concebida por Mário de Andrade se aplica, na prática, à construção de seu primeiro romance, **Amar, Verbo Intransitivo**, escrito entre os anos de 1923-1924, foi finalizado em 1926 e publicado em 1927, um ano antes da divulgação daquela que seria considerada uma das maiores obras do autor e do modernismo brasileiro, **Macunaíma** (1928).

Para tal nos desbruçaremos na teoria e análise escrita sobre o modernismo por Mário de Andrade publicadas em três ensaios principais: **A escrava que não era Isaura** (1925), “Prefácio Interessantíssimo” que compõe a obra **Paulicéia Desvairada** (1922) e “O Movimento Modernista”, conferência proferida em 1942, publicada em **Aspectos da Literatura Brasileira** (1943). Mas, se a leitura da teoria do escritor nos indica os caminhos rumo à mulher do Ararat e, sobretudo, as intenções deste “chute” a que ele se propõe enquanto artista da modernidade, a nudez desta mulher – a cor de sua pele, sua forma, graça, textura – só é possível captar através dos aspectos estéticos que se revelam no interior do texto. Neste sentido, nosso trabalho consiste em acompanhar o desnudar, ou melhor, a forma como o autor retira as vestes da tradição e acrescenta sobre o corpo literário o novo, seu projeto estético.

Um novo, no caso de Mário de Andrade, construído não do zero, mas a partir de um profundo estudo e diálogo com a tradição literária de seu tempo e, sobretudo, do “ser brasileiro”, o qual os modernistas, Mário de Andrade e Oswald de Andrade à frente, levarão ao status de tema primordial em suas obras, através de uma riquíssima produção cultural! No caso do autor de **Amar, Verbo Intransitivo**, uma produção calcada na experimentação e no trabalho com a linguagem e os diversos gêneros de expressão artística, tais como o romance, a poesia, o ensaio-crítico e, também, a pesquisa seja como musicólogo, ou como estudioso da cultura e linguagem nacionais.

Necessário se faz também, nesta nossa subida rumo ao Ararat modernista, utilizar conceitos teóricos que nos ajude a compreender as formas como o autor constrói seu ideal estético. Que nudez busca Mário de Andrade ao elaborar sua obra? Como ele desata as vestimentas desta mulher nas páginas de **Amar, Verbo Intransitivo**? Trata-se de uma nudez que transcende o próprio projeto modernista?

Ou será uma nudez construída a partir deste ideal e tal como as vestimentas anteriores, também fruto do seu tempo? Afinal, estamos diante no contexto de construção de uma modernidade e de uma profunda reformulação estética, a partir do questionamento da representação da realidade que não mais se permite fixar enquanto unidade, mas revela-se múltipla em suas transformações sociais, econômicas e, sobretudo, culturais.

Como ponto de apoio para a análise deste projeto idealizado (enquanto teoria modernista) e obtido (enquanto praxis textual), os três pilares básicos situados pelo autor como objetivos fundamentais na construção de uma obra modernista: a pesquisa estética, a atualização da inteligência artística brasileira e a estabilização de uma consciência criadora nacional.

Começamos, inicialmente, com uma contextualização histórica da obra, situando o modernismo brasileiro. No primeiro capítulo, “Da teoria à praxis”, questionaremos qual proposta estética é esta, a partir de um panorama histórico sobre o modernismo brasileiro calcado no signo da experimentação (e da praxis) das formas artísticas, introduzido num contexto de profunda transformação social na pauta cultural de um Brasil, e sobretudo de uma São Paulo, que se vê em vias de um forte processo de urbanização e industrialização. Embora facilite sua localização no tempo/espaço, temos ciência de que este contexto não nos trará elementos suficientes para uma análise literária, na medida em que a literatura – segundo o autor - mantém sua nudez essencial, independente das vestes temporais que a cubram. Necessário, portanto, neste capítulo, é levantarmos os pontos-chaves da teoria modernista de Mário de Andrade e sua relação com as inovações estéticas propostas, em termos gerais, pelos escritores da modernidade.

Já no segundo capítulo, “Da teoria à praxis”, debruçaremos sobre a pesquisa estética e um dos elementos mais radicais na construção de **Amar, Verbo Intransitivo**: o narrador que aglutina duas funções principais, a do contador de histórias e ao mesmo tempo a do crítico da própria trama. Para tal, utilizaremos os conceitos do teórico alemão Theodor W. Adorno referentes ao papel do narrador no romance moderno e também do gênero ensaístico, que no caso desta obra, é utilizado pelo narrador enquanto instrumento narrativo. Em paralelo, analisaremos como a experimentação e a pesquisa estética defendidas por Mário de Andrade são utilizadas na construção deste narrador no interior da obra.

No terceiro capítulo, “Literatura, uma lição de amor”, mergulharemos na teoria de Mário de Andrade no sentido de compreender quais elementos de **Amar, Verbo Intransitivo** dialogam (e confrontam) a tradição literária brasileira no sentido de atualizá-la aos novos tempos. Para tal, analisaremos alguns aspectos como a literatura e o próprio romance tornam-se nesta obra uma lição de amor, considerando três aspectos estruturais da narrativa: o constante tensionamento entre conceitos opostos que permeia todo o romance e pode ser melhor apreendido a partir da análise da personagem Fraülein; a fusão entre amar e escrever em um só verbo conjugado sob o signo da experimentação; e próprio o caráter erótico do texto, enquanto um instrumento de libertação e subversão da tradição. Para tal utilizaremos como apoio as teorias sobre a sexualidade de Michael Foucault, e sobre o erotismo e o prazer do texto de Roland Barthes.

No quarto capítulo, “Escrever, um experimento libertário”, analisaremos o último dos pilares alencados por Mário de Andrade como fundamental na construção de um projeto modernista, a questão da estabilização de uma consciência criadora nacional. Neste sentido, teremos como foco de análise o personagem Carlos e os sentidos do ritual de iniciação pelo qual ele passa até chegar à vida adulta, a partir de um paralelo entre o amar do personagem e o próprio escrever segundo as concepções do modernismo brasileiro. Dois verbos que embora intransitivos (em termos de experimentação humana) são construídos no interior da obra a partir de um intenso diálogo entre várias vozes discursivas. Para tal análise, utilizaremos as teorias de Mikhail Bakhtin focando no caráter experimental da própria obra que tem no diálogo entre a tradição e a moral e a construção de um novo, a partir de um ideal de arte e de brasileiro. Por fim, analisaremos em que aspectos **Amar, Verbo Intransitivo** tal como propõe seu autor em termos teóricos, pode ser considerado um romance experimental.

Mochilas prontas, sigamos pelas trilhas do Ararat, em busca da nudez tal como um dia anseou os olhos modernistas do escritor, poeta, intelectual e profundo estudioso da cultura brasileira, o paulistano Mário de Andrade.

Capítulo 1: Da praxis à teoria

1.1. Uma semana revolucionária

Diz a lenda que tudo começa com o Verbo. No caso específico desta história, o Verbo estaria mais para um cochicho, um riso nervoso ou uma tosse. Talvez uma ofensa e na sua progressão natural um palavrão seguido pela onda de vaias e tomates suculentos arremessados pelo público. Pelo menos foi o que se viu nas imediações do Vale do Anhangabaú, entre os dias 13 a 17 de fevereiro de 1922, quando um grupo de artistas, dos mais variados domínios, chacoalhou a sensibilidade estética da elite nacional na conturbada Semana de Arte Moderna.

Incentivados a comparecer no evento pelo prestígio do romancista Graça Aranha, autor de **Canaã** (1902) e à época, um dos imortais da Academia Brasileira de Letras¹; pela presença do escritor Monteiro Lobato, publicamente conhecido por seu conservadorismo e discordância em relação às vanguardas artísticas européias; e pela credibilidade do mecenas da trupe de artistas, o aristocrata Paulo Prado, oriundo de uma das mais tradicionais famílias da Paulicéia, o público reagiu diante das obras expostas durante o evento que se tornaria o marco zero do movimento modernista.

Na programação, trabalhos de ilustres desconhecidos, freqüentadores dos serões promovidos pela elite abastada de São Paulo que deu peso e credibilidade às aspirações revolucionárias dos mais jovens. Vistos com desconfiança pela elite cultural do país, os modernistas fizeram da urbe emergente, São Paulo, e do novo Brasil que se repensava no ano de seu centenário da Independência, matérias primas para a experimentação artística que agitava o mundo, sobretudo a Europa do pós-Guerra (1914-1918).

¹ Graça Aranha romperia com a Academia Brasileira de Letras dois anos depois da Semana de Arte Moderna, ao afirmar que “a fundação da Academia foi um equívoco e foi um erro”, durante sua conferência em junho de 1924 intitulada “O Espírito Moderno”. Seu desligamento daria-se em outubro do mesmo ano após declarar: “A Academia Brasileira morreu para mim, como também não existe para o pensamento e para a vida atual do Brasil. Se fui incoerente aí entrando e permanecendo, separo-me da Academia pela coerência” (ARANHA, 1924).

O próprio local escolhido para o evento marca a ousadia do projeto: o pomposo Teatro Municipal, edificado em 1911 e reduto do público de fraque e chapéu habituado à programação irradiada pelo pólo cultural do país, o Rio de Janeiro. Já em 1905, a capital federal receberia a atriz francesa Sarah Bernhart de fama internacional, em uma passagem que constaria na lenda familiar de Oswald de Andrade². Em São Paulo, o palco do Municipal havia acolhido durante os anos de 1917 e 1918, os passos ágeis do ballet russo de Diaghiev e a arte de Vaslav Nijinski e Ana Pavlova, esta, inclusive, trazendo ao Brasil a obra símbolo dos tempos modernos, **O pássaro de fogo**, de Igor Stravinski. Ainda em 1919, Paulo Prado instalaria a exposição de Pinturas e Esculturas francesas no hall do Teatro, onde figurava-se dentre outras, as estátuas de Auguste Rodin. E ainda em 1917, a capital paulistana receberia a exposição de Anita Malfatti, severamente criticada por Monteiro Lobato.

De qualquer forma, a idéia de alugar o Teatro, surgida durante um dos saraus promovidos por Paulo Prado dá-nos a dimensão do ultraje. Mecenas do grupo e um dos grandes colaboradores pela entrada no país das vanguardas artísticas européias, Paulo Prado foi um grande colecionador dos pintores modernos, como Matisse, Léger, Braque, Picasso. Representante da aristocracia sintonizada com as aspirações do novo século, sobretudo, em termos estéticos, em sua residência reunia esses jovens artistas da Paulicéia. A ele coube, portanto, a missão de arrecadar junto à alta burguesia paulistana os lendários 847 mil réis - cerca de R\$ 20 mil atuais – para o empreendimento. Com o dinheiro nas mãos, o saguão do Municipal pode, enfim, ser preenchido por uma centena de obras dos mais diferentes estilos e contar no seu interior, com palestras, saraus literários e recitais de música. Eventos que tiveram a missão de romper com os alicerces da arte brasileira do seu tempo, aquecendo os termômetros da vida cultural brasileira, naquele verão chuvoso de 1922.

² Em suas memórias, Oswald de Andrade conta a façanha de seu tio Guilherme que ao fechar das cortinas durante uma apresentação da diva francesa, subiu no palco e de joelhos jogou um casaco para que ela pisasse na saída do palco. Fato flagrado pela platéia ao abrir das cortinas. Oswald também citava o fato de seu tio Marcos Dolzani ter sido indicado para saudar a atriz. (FONSECA, 2007, p.52)

Quem lá esteve, por exemplo, ouviu Graça Aranha afirmar que “nenhum preconceito é mais perturbador à concepção da arte que o da Beleza.” Um insulto claro à concepção de harmonia que regia o sentido estético do *establishment cultural* do país. E mais, diria o autor de **Canaã** em sua conferência denominada “A Emoção Estética na Arte Moderna”:

Por que uma forma, uma linha, um som, uma cor nos comovem, nos exaltam e transportam ao universal? Eis o mistério da arte, insolúvel em todos os tempos, porque a arte é eterna e o homem é por excelência o animal artista. (ARANHA, 1922, apud TELES, 1977,p.220).

Além de assaltados em 186 mil réis (valor do ingresso cobrado pelas três récitas do evento) e, sobretudo, em suas concepções tradicionais de harmonia, beleza e ordem por esses “animais artistas”, o público não deixou barato. Reagiu à altura diante da nova proposta estética apresentada, o que ainda espantaria o escritor Mário de Andrade vinte anos depois: “como tive coragem para dizer versos diante duma vaia tão bulhenta que eu não escutava do palco o que Paulo Prado me gritava da primeira fila das poltronas”. (ANDRADE, 1943, p.232). Porém, se o ônus foi grande para os novos protagonistas do meio artístico nacional – criticados nos jornais nos meses seguintes e desprezados, num primeiro momento, pelas revistas tradicionais de arte e cultura – o bônus foi a produção de uma querela vigorosa sobre os caminhos e descaminhos da arte no Brasil.

Uma pauta comemorada pelos modernistas, como atesta a ironia de Mário de Andrade em carta ao amigo Menotti Del Pichia: “Nossos livros serão comprados! Ganharemos dinheiro! Seremos lindíssimos! Insultadíssimos! Celeberrimos. Teremos os nossos nomes eternizados nos jornais e na História da Arte Brasileira!” (ANDRADE, 1922, apud CAMARGOS, 2002, p.83). Evidente, uma brincadeira do autor de **Paulicéia Desvairada** (1922) que, ao lado do escritor e agitador Oswald de Andrade, figura-se como um dos principais responsáveis pela Semana, apesar de negar seu mérito cinquenta anos depois: “fui enceguecido pelo entusiasmo dos outros”, diria Mário (ANDRADE, 1943, p.232).

O clima propício à eclosão da Semana – e do movimento – teve um antecedente pontual: deu-se graças à união de um grupo de artistas e intelectuais

paulistas em defesa da pintora Anita Malfatti quando da publicação de severa crítica aos seus quadros, expostos em 1917, por parte de Monteiro Lobato, à época editor da Revista do Brasil, periódico influente de discussão da arte nacional. O trabalho da jovem e estreante pintora no circuito nacional foi duramente desqualificado pelo escritor que bradou seu repúdio em relação às vanguardas européias. Este episódio serviu como um elemento aglutinador dos jovens artistas residentes na Paulicéia. Em seu artigo “Paranóia ou Mistificação”, sobre a exposição de Malfatti, Lobato classificava duas espécies de artistas:

Uma composta dos que vêem normalmente as coisas e em conseqüência disso fazem arte pura, guardando os eternos rimos da vida, e adotados para a concretização das emoções estéticas, os processos clássicos dos grandes mestres (...) A outra espécie é formada pelos que vêem anormalmente a natureza, e interpretam-na à luz de teorias efêmeras, sob a sugestão estrábica de escolas rebeldes, surgidas cá e lá como furúnculos da cultura excessiva. (LOBATO, 1917)

Neste pequeno trecho podemos ver a crítica impressionista de Lobato, calcada na subjetividade deste autor, avesso às inovações das vanguardas européias, para quem a arte de Anita significava uma imitação barata, expressões da paranóia e da mistificação. Nestes termos, Lobato mandava seu recado a todos os que, de certa forma, identificavam-se com as artes modernas, compreendidas por ele como "arte caricatural" destinada a "desnortear, aparvalhar o espectador", ao invés de dar ao público prazer ou beleza. A partir desta crítica, estariam lançados os dados de um celeuma entre os artistas dos anos 20 que se posicionaram a favor ou contra Malfatti.

Anos mais tarde, Mário de Andrade consideraria o intervalo de anos entre este episódio (1917) e a eclosão da Semana (1922) como o “período heróico”:

Durante essa meia-dúzia de anos fomos realmente puros e livres, desinteressados, vivendo numa união iluminada e sentimental das mais sublimes. (...) Nós tocávamos com respeito religioso, esses peregrinos confortáveis que tinham visto Picasso e conversado com Romain Rolland (...) Ninguém pensava em sacrifício, ninguém bancava o incompreendido, nenhum se imaginava precursor nem mártir: éramos uma arrancada de heróis convencidos e muito saudáveis (ANDRADE, 1943, p.238).

Uma reunião de heróis convencidos, como atesta o escritor. Artistas que freqüentavam os encontros promovidos nas casas aristocratas da urbe paulista,

como a lendária Villa Kyrial³, as reuniões na rua Lopes Chaves, o salão da av. Higienópolis aos domingos. E, posteriormente, o salão da rua Duque de Caxias, este, segundo Mário de Andrade, o maior e mais verdadeiramente salão em que “o culto da tradição era firme, dentro do maior modernismo” (ANDRADE, 1943, p.239).

Nestes serões, os modernistas tomaram para si a tarefa de dar expressão ao novo nas artes nacionais. Um “novo” permeado do espírito revolucionário das vanguardas estrangeiras, evidentemente, mas orientado pela busca de uma expressão estética genuinamente nacional, numa atitude clara de repúdio à simples imitação ou transplante das artes do Velho Continente.

Um “novo” gestado pela necessidade estética de uma geração, em crise de identidade e de valores, mas sobretudo, impulsionada pelos anseios de uma nova aristocracia econômica e artística que tiveram como palco uma cidade – e um país - em construção.

1.2. São Paulo em trânsito

Em profunda mutação urbana e num horizonte industrial de um país eminentemente agrário, São Paulo sediou a eclosão do modernismo contrapondo-se esteticamente aos cânones irradiados pela capital cultural e federal, o Rio de Janeiro.

No pano de fundo da eclosão do movimento, três pilares: urbanização, industrialização e imigração. Alicerces em construção que aliam-se a um espírito local otimista, mas em profunda busca de identidade, permeado pelos os anseios de um futuro glorioso, bradado aos quatro ventos pela elite paulistana, próprio do discurso progressista que mantém em contrapartida o social profundamente desigual. Neste aspecto, a produção literária modernista surge no seio de uma

³ A Villa Kyrial situava-se na Rua Domingos de Morais, número 10, no bairro de Vila Marina. Era uma chácara-sede onde se promoviam, sob a condução do senador José de Freitas Valle, serões e encontros culturais. Estas reuniões, com a presença da oligarquia paulistana, artistas e personalidades nacionais e do exterior, tornaram-se importante polo irradiador das discussões artísticas nacionais e, sobretudo, de contato com as artes européias.

cidade em busca de sua identidade, como bem explica o historiador Nicolau Sevcenko:

São Paulo não era uma cidade nem de negros, nem de brancos e nem de mestiços; nem de estrangeiros e nem de brasileiros; nem americana, nem européia, nem nativa; nem era industrial apesar do volume crescente das fábricas, nem entreposto agrícola, apesar da importância crucial do café; não era tropical, nem subtropical; não era ainda moderna, mas já não tinha mais passado. (SEVCENKO, 1992, p.31)

Uma cidade, portanto, em trânsito, que “não era isso, nem aquilo”, mas que almejava ser o pólo moderno de um país de dimensões continentais. Superlativa no imaginário de seus habitantes e também dos seus artistas, a Paulicéia ainda era um enigma: “uma cidade que brotou súbita e inexplicavelmente, como um colossal cogumelo depois da chuva” (SEVCENKO, 1992, p.31). Em outras palavras, uma urbe que viu sua população passar de 64.934 habitantes em 1890 para 579.033 em 1920 (ALVIM abud FAUSTO, 2000, p.405); em cujas ruas passaram a circular escravos, imigrantes e migrantes das áreas mais agrícolas rumo à urbe em vias de industrialização, daí pólo de novos empregos, novas referências, linguagens, costumes e, sobretudo, novos embates.

São Paulo agregava nos anos 20 essas contradições culturais, morais e sociais. Uma mão de obra barata e disponível, sobretudo empregada nas áreas da construção civil, fincava as estruturas de uma sociedade profundamente desigual sob o timão de uma elite influente nas decisões federais e convencida de seu papel destacado no futuro. Já suas fábricas, multiplicadas num forte processo de industrialização frente à decadência do modelo agrário cafeicultor – do qual a elite tentava por todas formas manter seu prestígio e sobrevivida - era preenchida por levas de imigrantes, principalmente italianos e alemães, herdeiros e testemunhas dos movimentos políticos e culturais que chacoalharam o panorama europeu. A esse setor da população, somava-se a nova classe média que atendia às necessidades do aparelho burocrático edificado pela nova urbe em desenvolvimento.

O que temos portanto é um panorama onde:

(...) as coisas não têm definição – ou porque são inéditas, ou porque ainda se apresentam quer em escala desproporcional quer num ritmo inalcançável, ou porque são desconformes com o meio, ou ainda porque estão descontextualizadas – os personagens desse mundo em

ebulição carecem, com urgência, de um eixo de solidez que lhes dê base, energias e um repertório capaz de impor sentidos a um meio intoleravelmente inconsistente. (SEVCENKO, 1992, p.31)

Indefinido, sem contexto ou um eixo sólido, porque ainda disforme, em trânsito e a procura de um porvir glorioso. E se o espaço que rege São Paulo está em edificação, o que diremos do tempo em que o modernismo eclode? Como bem lembra Anna Teresa Fabris,

(...) o presente dos modernos é diferente daquela tradição que fazia culminar o passado na atualidade: é um momento de transição que só tem validade como matriz do futuro, como forja da história em contínua metamorfose (...) o precursor funciona, entretanto, como um mito do momento de transição (...) (FABRIS, 1994, p.83).

Neste sentido, o artista se imbuí de construir o “mito” através da uma imagem de modernidade de São Paulo, não necessariamente correspondendo à sua realidade, mas “usando toda sorte de recursos retóricos, não importa se nem sempre verdadeiros ou enfocados a partir de uma ótica peculiar” (FABRIS, 1994, p.7).

Apesar de originado nos serões das mansões da aristocracia paulista, a partir da proximidade desta com as inovações artísticas do Velho Continente, o modernismo foi gestado por artistas que atribuíram a si mesmos uma missão, cuja dimensão política, além de cultural, também foi importante. Segundo Mário de Andrade, em seu artigo “O Movimento Modernista”:

Manifestado especialmente pela arte, mas manchando também com violência os costumes sociais e políticos, o movimento modernista foi o prenunciador, o preparador e por muitas partes o criador de um estado de espírito nacional. (ANDRADE, 1943, p.232)

Um espírito nacional que exigiu uma nova expressão artística. Assim, os modernistas introduziram em suas obras a fala do cotidiano, elementos de demais segmentos sociais, até então, marginalizados ou descaracterizados e historicamente excluídos; linguagens desprezadas pela tradição literária em claro confronto da

tradição parnasiana; e o questionamento da moralidade sobre a qual, até então, as elites sociais afirmavam seu poder de influência e ostentação.

Assim, a partir de 22, São Paulo que afirmava seu potencial de cidade industrial no país, ganharia o título de capital do modernismo, alavancada pela aspiração desses artistas de mudar o eixo subalterno aos ditames europeus de uma arte nacional, ajustando esta na órbita do futuro, através do questionamento do “ser brasileiro” e dos instrumentos e formas para descobri-lo, manifestá-lo e, sobretudo, repensá-lo.

Se o barulho dos compressores e picaretas, a miscelânea de idiomas e o apito das fábricas tornavam-se ruídos cotidianos e eram entoados como ruídos do progresso, a arte proposta pelos modernistas soaria como afronta nacional naquele fevereiro chuvoso.

Uma revolução? Certamente esse foi o intuito de 22, como bem atesta o editorial da revista *Klaxon*, primeiro órgão do movimento modernista, publicada em maio do mesmo ano:

Klaxon cogita principalmente a arte. Mas quer representar a época de 1920 em diante. Por isso é polimorfo, onipresente, inquieto, cômico, irritante, contraditório, invejado, insultado, feliz. Klaxon procura e achará. Bate: a porta se abrirá. Klaxon não derruba campanile algum. Mas não reconstruirá o que ruiu. Antes aproveitará o terreno para sólidos, higiênicos, altivos edifícios de cimento armado. (1922, apud TELES, 1977, p. 235)

Um edifício de cimento armado, mas para edificá-lo e até mesmo para ruir suas estruturas anteriores (como alerta a editorial da revista), os artistas do modernismo brasileiro logo perceberam a necessidade de repensar e, sobretudo, dialogar com a tradição. Como bem explica Mário de Andrade “o modernismo, no Brasil, foi uma ruptura, um abandono de princípios e técnicas conseqüentes, uma revolta contra o que era a Inteligência nacional” (ANDRADE, 1943, p.235-6). Restamos, porém compreender melhor ao que se contrapunham os modernistas em sua missão de repensar o Brasil e abolir as práticas formais comuns na sua época.

Em **Literatura como Missão**, Nicolau Sevcenko traça um panorama das gerações antecessoras do modernismo brasileiro, sobretudo a chamada geração de 1870, aquela que segundo o historiador, imbuu-se da missão de “condenar a

sociedade fossilizada do Império e pregar as grandes reformas redentoras: a abolição, a república e a democracia” (SEVCENKO, 2003, p.97).

Uma geração que, após instaurada a República, viu-se dividida: uma parte reduzida à atmosfera da indiferença e desconsideração de seu empenho, mergulhada no pessimismo frente às dificuldades do engatinhar da democracia brasileira; e outra que emerge nas estruturas do novo poder, sustentada em seu prestígio, sobretudo, pela Academia Brasileira de Letras, inaugurada em 1897 no Rio de Janeiro – capital federal e palco dos principais processos de mudança que levaram desde a desestabilização do Império à consolidação da República.

É sobre esta inteligência, consolidada e entranhada nas redes de poder e de influência do período da República dos Conselheiros, a que se refere Mário de Andrade em sua crítica. Um grupo de privilegiados pagos pelo Estado e pertencente à estrutura pública. Mas, conforme atesta Sevcenko, eram tempos difíceis para a literatura nacional:

O novo ritmo da vida cotidiana eliminou ou reduziu drasticamente o tempo livre necessário para a contemplação literária. A diminuição do tempo, a concorrência do jornal diário, do livro Didático, da revista mundana e dos manuais científicos, de par com as novas formas tecnológicas de lazer, o cinematógrafo, o gramofone e a fotografia, estreitaram ao extremo o papel da literatura. As novas condições obrigavam a um rigoroso processo de seleção e exclusão, previamente à leitura. (SEVCENKO, 2003, p.123)

Neste contexto, o chamado “homem das letras” emergiu enquanto um grupo social propriamente dito, ligado à criação de produtos culturais, cercado de grande prestígio social e, sobretudo, em torno das atividades do jornalismo, do funcionalismo público e da política. Eleva-se, assim, no contexto nacional uma imagem difusa do intelectual que mantinha para si uma das fachadas “das mais proveitosas, requisito indispensável para se conseguir as cavações e os empregos públicos, e, principalmente a chave mestra das portas cobiçadas da política e da diplomacia” (SEVCENKO, 2003, p.125).

Daí a importância da Academia Brasileira de Letras na garantia da credibilidade do escritor que viu-se sob a tutela protetora do Estado. A esta “inteligência” nacional de grande proeminência nas artes e prestígio político, foram

destinadas posições proeminentes na estrutura pública e foram eles os motores da arte nacional disseminada nos salões burgueses da recém instaurada República. Em termos gerais, eles são caracterizados por uma “produção volumosa e indiscriminada”, também pela interferência disciplinadora da sociedade brasileira, cientes de que o “segredo do seu sucesso repousava sobre um perfeito ajustamento aos gostos e anseios do público, daí suas temáticas sedições e sua linguagem aparatosa, repleta de retórica (SEVCENKO, 2003, p.136).

Contra estes representantes da mesmice, das letras parnasianas, da arte como imitação dos ditames europeus vão se insurgir os modernistas, em diálogo com as gerações concomitantes, porém derrotadas por esses intelectuais, os missionários desprezados após o advento da República, os simbolistas, decadentistas, regionalistas, correntes que procuravam denunciar a vitória do materialismo e do individualismo nas artes nacionais.

Será com estes autores que Mário de Andrade estabelecerá um diálogo para a construção do seu projeto estético, seja como modelo enquanto leitor, seja para contestá-los enquanto artista. Assim se dá o mergulho na tradição literária que o leva ao diálogo com estes escritores e o faz afirmar em seu **Prefácio Interessantíssimo**: “sou passadista, confesso. Ninguém pode se libertar duma só vez das teorias-avós que bebeu; e o autor deste livro seria hipócrita si pretendesse representar orientação moderna que ainda não compreende bem” (ANDRADE, 1970, p.20).

Uma proximidade necessária com estas “teorias-avós” que compõe parte do estudo do autor em seu propósito de abandonar as estruturas tradicionais, enfrentar a superficialidade dos “homens das letras” de seu tempo e, sobretudo, levar a cabo o espírito missionário que o modernismo não recusa, pelo contrario, herda e o eleva à edificação de uma arte eminentemente nacional. Uma herança que exige, porém, a ruptura e o abandono dos princípios e da técnica levados a cabo nas artes nacionais até então.

Partem os modernistas para a construção deste “novo” em uma jornada rumo à experimentação na arte literária. Dois espaços se evidenciam com clareza no horizonte modernista: a tradição e a experimentação. Assim, pela primeira vez, a

tradição literária (cânone) será ela mesma um objeto de investigação crítica, bem como a linguagem, as estruturas da narrativa e os temas até então em voga que passam a ser objetos de atenção e estudo, destinados a serem compreendidos pelos artistas, mas também maculados, virados e revirados pelas esferográficas modernistas atentas às novas expressões do elemento lírico. O norte passa a ser experimentar as possibilidades da literatura. O livro, por consequência, torna-se não um objeto do cânone, mas um espaço de exercício e liberdade do fazer artístico. Daí a introdução de novos gêneros na narrativa, novas expressões e formas de exprimir as sensações do tempo-presente.

Neste sentido, ao nos debruçarmos em **Amar, Verbo Intransitivo**, o próprio tema da virgindade do menino Carlos aproxima-se do contexto em que se encontra a literatura brasileira durante a produção desta obra (1923-24). Tal como seu personagem, o autor também encontra-se num processo de iniciação. Amar ou escrever, neste caso, fazem parte de uma mesma vivência rumo à descoberta do novo, feita não a partir de teorias ou modelos, mas da própria entrega ao experimento que apontará novas formas e meios de expressão. Esta concepção do artista pragmático pode ser observada em Mário de Andrade. O autor que afirmava “em arte: escola = imbecilidade de muitos para vaidade dum só” (ANDRADE, 1970, p. 38), dedicou a si próprio o seu “Prefácio Interessantíssimo”, sob os elogios de “mestre querido”, “guia” e “senhor”. Uma auto-referência que revela não só o espírito bem humorado do modernismo brasileiro, mas a consciência clara por parte do escritor de que o artista é o desbravador do seu caminho, seu próprio guia, aquele que colocará a experiência como o centro de sua produção em um movimento de libertação das escolas, dos mestres e da própria tradição.

1.3. Futurista? Não senhor!

Paulistano, intelectual, poeta, erudito, Mario de Andrade cresceu no seio de uma família tradicional e católica de classe média, cindido entre a moral familiar e o exercício de sua função nas novas artes: artista, intelectual e formulador teórico do modernismo brasileiro. Seu surgimento no panorama literário nacional dá-se a partir do encontro com o então jornalista e escritor Oswald de Andrade.

Oswald, cosmopolita e admirador da efervescência literária europeia, por conta de sua origem abastada presenciara in loco aos avanços artísticos no Velho Continente. Considerado o grande agitador do modernismo brasileiro, ficou eufórico ao assistir a uma récita de Mário, no conservatório musical em que o então professor de piano e poeta lecionava. Extasiado com os versos, publicou o artigo *O meu poeta futurista* evocando as tendências futuristas do autor. Um elogio para os que, como ele, compartilhavam da admiração pelas vanguardas modernas. Porém, uma dor de cabeça para o professor de piano Mário de Andrade. Do dia para a noite, este viu-se obrigado a se defender das acusações dos que o rodeavam e compartilhavam da opinião do senso comum, para quem o futurismo era sinônimo de baderna, anarquia, imoralidade e contravenção.

A reação do autor, portanto, foi categórica: refutaria o artigo de Oswald, através do texto *O Futurista?*, publicado no Jornal do Comércio em 1922:

Quanto a futurismo brasileiro, ou por outra de S. Paulo, Oswald de Andrade estará mesmo convencido de que ele existe? Que produtos apresenta? Que quer? Que bens produz? A que futuro se endireita? (ANDRADE, Jornal do Comércio, 06.06.1922)

Questões que já anunciam a consciência do exercício literário por parte de Mário de Andrade e revelam sua postura crítica frente ao mero transplante de vanguardas europeias – no caso, a proposta futurista encabeçada por Filippo Marinetti - sem levar em contas as peculiaridades nacionais. Daí o banimento completo da religião, o desrespeito absoluto pelo idioma nacional e o abandono da tradição e da noção de pátria como exemplos do que o horrorizam no futurismo, qualidades e valores, na sua visão, que se contrapõem ao autenticamente brasileiro, substrato da sua poesia:

O “poeta futurista” e eu somos católicos, católicos de prática diária; (...) E amamos de inconsúvel amor, estes chãos larguíssimos de onde vimos a luz; e estremecemos a pátria, não pelo que é, nem pelo que será, mas pelo que já foi. (ANDRADE, Jornal do Comércio, 06.06.1922)

Além da consciência de uma identidade nacional e uma postura em sua defesa, as

declarações de Mário atestam também uma posição bastante vigorosa contra qualquer submissão cega às escolas européias. Anos mais tarde, já no posto em que lhe foi destinado, de formulador teórico do movimento, Mário esclareceria aos críticos dos artistas modernistas: “não imitamos Rimbaud. Nós desenvolvemos Rimbaud. Estudamos a lição de Rimbaud” (ANDRADE, 2009, p.242).

Nesta sentença que remete à parábola de abertura do ensaio *A Escrava que não era Isaura*, o escritor Artur Rimbaud, ícone da vanguarda moderna na França e um dos autores preferidos do poeta brasileiro, é citado como aquele que libertou a Poesia das vestes e penduricalhos que os escritores desde Adão colocaram sobre ela. Foi Rimbaud, segundo Mário de Andrade, quem retirou da Poesia os excessos que cobriam seu corpo, da folha de parra à vasta indumentária, explica em sua parábola.

A metáfora utilizada por Mário aponta seu compromisso com as teorias modernas que renovaram as artes do Velho Continente durante o início do século. Ao afirmar que não há imitação, mas “estudo” e “desenvolvimento” na prática literária, ele aproxima as inovações estéticas à realidade nacional. Propostas que - reconhece - influenciaram os autores brasileiros, mas que foram testadas a partir de um trabalho árduo de experimentação estética, de estudo e de diálogo com a tradição. Neste sentido, o respeito (e conhecimento) ao passado defendido por Mário em sua parábola, é fundamental para o próprio processo de ruptura, no caso, proposto pelo Modernismo.

Trata-se, portanto, de uma sentença que marca, para além do conceito de simultaneidade, seu compromisso com a pesquisa e a formulação de uma arte eminentemente nacional. Ao trabalho dos artistas brasileiros, de gerações anteriores a de Mário, que rumavam em busca de identidade nacional, somam-se às liberdades estéticas e a ruptura das formas propostas pelas vanguardas européias. Uma arte, portanto, única, localizada e que aos modernistas coube colocá-la sob os refletores da modernidade. Em *A Escrava que não era Isaura*, texto em que analisa a poesia moderna, Mário insere seus companheiros de escrita, dentro do panteão dos modernos, ao lado e em pé de igualdade com os estrangeiros.

Segundo a estudiosa Telê Ancona, o artista modernista,

(...) mergulhado nas vanguardas à sua moda, sem modernolatria ou submissão, poderá transfigurar românticos, expressionistas ou personagens de Wagner. Seu norte será a consciência aguda de suas necessidades de artista brasileiro que pretende que nossa literatura e nossa arte contribuam para o “contingente universal” (ANDRADE, 2009, p.67)

Temos portanto uma nova concepção de artista nacional, construída em torno de uma nova percepção do ser brasileiro. Uma consciência também construída, obviamente, mas que se impõe contrária à imitação de uma civilização eurocêntrica predominante no imaginário da elite cultural que predominava nas artes do começo do século XX. O “espírito modernista”, neste sentido, modifica o posicionamento do olhar do artista sobre o país e sobre si mesmo. Este passa a ter a missão - pela primeira vez e uma centena de anos após a Independência – de descobrir e dar forma a este “espírito nacional”, que seja legítimo e não fruto de uma idealização copiada dos moldes civilizatórios da Europa. O questionamento da realidade e a não aceitação de modelos prontos são os caminhos para a liberdade artística e esta descoberta do novo.

Essa transformação do olhar do artista brasileiro ocorrem em paralelo às transformações do pensamento europeu que também questiona a si mesmo após os impactos da Grande Guerra (1914-1918). À perda da “aura” do artista frente esta Europa devastada dá-se em profundo diálogo com a perda da fé na técnica e na ciência. O artista descobre, ao lado de seus pares e a partir da experiência da Guerra, que a promessa de progresso da tecnologia resultou na morte de milhares de jovens europeus. Uma situação crítica que fará o artista do começo do século XX reposicionar-se no mundo. Não à toa que o “primitivo”, o “selvagem”, o “outro” passam a ser valorizados por eles. Neste sentido, o Brasil ocupa este lugar de “primitivo” no olhar europeu. Um “primitivo” tradicionalmente renegado pelas elites culturais do país em sua necessidade de afirmar seu espaço dentro dos moldes civilizatórios, mas absorvida pelos modernistas como um aspecto positivo e riqueza a ser exportada internacionalmente. Ao artista cabe portanto a consciência e a missão de ser “brasileiro”, seu desafio é descobrir uma identidade escamoteada durante anos.

Daí a força-reativa desta literatura de vanguarda que implode as formas clássicas da literatura, manifestando-se em vários estilos e com propostas que

clamam por uma nova arte: seja o futurismo que dialoga com a técnica desta nova ordem industrial e urbana; o surrealismo que ressalta as percepções do inconsciente e a crise com o consciente; o questionamento da estética enquanto um objeto em si mesmo; até as experimentações radicais do cubismo, dadaísmo, expressionismo, vorticismo etc. O que temos, portanto, é um profundo diálogo da arte com as mudanças políticas, sociais e culturais do início do século. E, sobretudo, com as teorias científicas da relatividade de Einstein, filosóficas como o desencanto do mundo e o questionamento de Deus por parte de Nietzsche; e psicológicas, como a iminência do subconsciente de Freud no processo criativo.

Destas vanguardas, Mário apreendeu conceitos-chaves e os traduziu na sua ficção e na formulação da teoria modernista voltada à realidade de um país tremendamente desigual e plural em suas manifestações populares. Atento às transformações do seu tempo, o grande baú do universo ficcional para os autores modernos, Mário deu forma à nova poesia através de sua obra **Paulicéia Desvairada**, onde figuram-se elementos de uma cidade barulhenta, com suas ruas, buzinas, ruídos, espaços públicos e novas linguagens. Uma poesia, portanto, livre como defendia Rimbaud. Realizada por Mário e por seus pares, autores que criticavam severamente as formas tradicionais e submissas da arte de seu tempo e clamavam por uma expressão autêntica e uma expressão estética, sobretudo, atenta com o século XX, sua localidade e com a destruição de todos os obstáculos à livre criação. Em suma, uma verdadeira bomba-relógio prestes a explodir a tradição parnasiana, submissa às formas rígidas, ao elitismo social, ao distanciamento da linguagem culta e popular e subalterna aos modelos europeus, já desgastados no mundo pós-Guerra.

É neste sentido que o impulso e a necessidade veemente dos artistas da Semana de 22 de recolocarem as artes nacionais no eixo da modernidade passa pelo diálogo – e não a capitulação – com as vanguardas internacionais e, sobretudo, com as iniciativas nacionais que rumavam no mesmo sentido de valorização do elemento nacional e de uma identidade mais ampla e coletiva, além das tendências contrárias ao parnasianismo – o grande bufão a ser deposto – como o simbolismo e a literatura regionalista.

Essas vanguardas e os artistas nacionais que animavam a fala e crispavam os olhos geniais de Oswald de Andrade, serão por Mário de Andrade absorvidos como força-motor de um processo voltado para construção das letras nacionais. É dentro deste contexto que o verso salta livre na sua obra, bem como a dissociação do belo da natureza e do belo da arte, o compromisso com o presente, a investigação e estudo da cultura brasileira, o resgate da tradição, a ruptura com a forte dependência dos ícones estrangeiros. É também por isso, que o poeta não pode aceitar o título de “futurista”.

Primeiro, porque Mário está imerso no tempo presente. Nele estão garantidas a pluralidade temática e o substrato de sua busca por uma “eloquência vertiginosa da vida” no sentido de manifestar a “opera barulhentíssima” do nosso século. Daí a liberdade, por exemplo, do verso – livre em suas rimas, mas compromissado com o ritmo do seu tempo: “O que interessa sob o ponto de vista formal na constituição das artes do tempo é o ritmo”, afirma o poeta. (ANDRADE, 2009, p.263).

Segundo, porque para Mário, o modernismo tratava-se de “uma ruptura, um abandono de princípios e de técnicas conseqüentes, uma revolta contra o que era inteligência nacional” (ANDRADE, 1943, p.235). Assim, apesar do caráter transformador do modernismo, lemos frases como “é por seguirem os velhos poetas que os poetas modernistas são tão novos”, em clara referência ao processo simultâneo de ruptura, continuidade e diálogo da composição artística.

Quanto à dizer que éramos, os de São Paulo, uns antinacionalistas, uns antitradicionalistas europeizados creio ser falta de subtileza crítica. É esquecer todo o movimento regionalista aberto justamente em São Paulo e imediatamente antes, pela “Revista do Brasil”; é esquecer todo o movimento editorial de Monteiro Lobato (...) estudávamos a arte tradicional brasileira e sobre ela escrevíamos; e canta regionalmente a cidade maternal o primeiro livro do movimento. Mas o espírito modernista e as suas modas foram diretamente importados da Europa. (ANDRADE, 1943, p. 235).

Neste sentido, podemos compreender os anos que seguiram a Semana de 22, fruto das influências de vanguarda, mas, sobretudo, das transformações pelas quais a sociedade brasileira passou. Transformações já anunciada pelos autores brasileiros, exaustos da retórica parnasiana. Assim, se a Semana de 22 foi essa

explosão da práxis, caótica enquanto aglutinadora de tendências várias em prol da liberdade criativa, os anos que a sucederam serviram para experimentação e a construção de uma teoria que a sustentasse e edificasse uma nova arte no país. Como esclarece Antonio Candido em **Iniciação à Literatura**, o Modernismo

(...) não foi apenas um movimento literário, mas, como tinha sido o Romantismo, um movimento cultural e social de âmbito bastante largo, que promoveu a reavaliação da cultura brasileira, inclusive porque coincidiu com outros fatos importantes no terreno político e artístico. (CANDIDO, 2007, p.87)

Para Candido, além de complexo e contraditório, “com linhas centrais e secundárias”, o modernismo inaugura a série de transformações na vida artística e literária do país. Transformações que dizem respeito principalmente à uma resposta diante da crise de representação da realidade brasileira. Neste sentido, o modernismo não sem confrontos, erros e acertos, como bem considera Mário de Andrade em sua crítica severa sobre o movimento anos posteriores, realizou uma profunda transformação na forma de representar a realidade nacional, operando um diagnóstico da crise desta representação no meio literário e uma substituição dos modelos então vigentes e já insuficientes.

Uma transformação que mudou a literatura a partir da eclosão do Movimento:

A incorporação das inovações formais e temáticas do Modernismo ocorreu em dois níveis: um nível específico, no qual elas foram adotadas, alterando essencialmente a fisionomia da obra; e um nível genérico, no qual elas estimulavam a rejeição dos velhos padrões. Graças a isto, no decênio de 1930, o inconformismo e o anticonvencionalismo se tornaram um direito, não uma transgressão, fato notório mesmo nos que ignoravam, repeliam ou passavam longe do Modernismo. Na verdade, quase todos os escritores de qualidade acabaram escrevendo como beneficiários da libertação operada pelos modernistas, que acarretava a depuração antioratória da linguagem, com a busca de uma simplificação crescente e dos torneios coloquiais que rompem o tipo anterior de artificialismo. (CANDIDO, p.225, 2006)

Temos, portanto, a busca pela simplificação e depuração da linguagem, dada num primeiro nível de inovação formal e temática; e, ao mesmo tempo um processo

de rejeição dos padrões impostos pela tradição. Um movimento que transforma a forma de representar a realidade e situa-se no tempo-espço literário como um marco, a partir do qual a literatura posterior deve sua liberdade de expressão.

Mas esse movimento estabelece-se a partir de uma crítica e um diálogo e num contexto de relacionamento entre sistemas de simbolização do real, no caso, um “novo” em relação ao “passado”. Uma crise, segundo João Alexandre Barbosa em seu ensaio “O Movimento Modernista”, marcada

pela impossibilidade de contar com uma linguagem para a objetivação das experiências e que não apenas servisse aos desígnios de uma ‘permanência’ com relação ao conjunto da sociedade, como viesse a problematizar a própria estrutura social dentro da qual existia. (BARBOSA, 1983, p. 82).

Daí a importância da pesquisa estética, do pragmatismo e das experimentações na linguagem no sentido de testarem e darem vazão a novas formas de articular a literatura e realidade. Uma tarefa que levou, como explica Mário de Andrade, ao sacrifício da beleza, compreendida aqui como o belo da tradição e do valor do passado. Mário como os modernistas de seu tempo conhecem o belo, mas sabem que a experimentação não garante a beleza, afinal, trata-se de entrar em um território desconhecido:

Nós, os modernistas da minha geração, sacrificávamos conscientemente, pelo menos alguns, a possível beleza das nossas artes, em proveito de interesses utilitários. A arte se empobrecia de realidades estéticas, dissolvida em pesquisa. Experimentações rítmicas, auscultações do subconsciente, adaptações nacionais de linguagem, de música, de cores e formas plásticas, de crítica – tudo eram interesses que deformavam a isenção e o equilíbrio de qualquer mensagem. Então, fomos descobrir, mais nas revistas de combate que nos livros de filosofia, a palavra salvadora (sempre o perigo das lustrosas palavras...) que acalmava as nossas ambições estéticas maltratadas: pragmatismo. (ANDRADE, 1943, p. 185).

Pragmatismo diante de um desafio e uma imensa dificuldade que levou não só a uma idéia de futuro, mas, sobretudo, a um desmonte do passado como modo operacional do presente:

(...) o modo como foi possível instaurá-lo a partir de uma experiência de cultura anterior, codificada, criando deste modo um conjunto de relações que solicita uma nova leitura – nova com referência à anterior e não apenas como projeção de futuro (...) (BARBOSA, 1983, p. 75).

Podemos, portanto, compreender a construção deste “novo” a partir de um processo de “diferenciação” com o passado. Afinal, como conclui Barbosa, tão importante quanto “perguntar pelo que diz uma época é inquirir pelo que diz acerca de uma anterior”, pois é neste processo de crítica e investigação da realidade que a cultura se transforma (BARBOSA, 1983, p.76). Neste sentido, o diálogo com a tradição é fundamental para o enfrentamento da crise da representação da realidade identificada e enfrentada pelos modernistas.

Mas um diálogo enquanto processo pragmático. Um dialogo que se dá no exercício de construção do texto, permeada por tentativas, erros e acertos e também de dúvidas por parte do próprio artista tanto a respeito da eficácia do seu experimento e da permanência de sua obra quanto de sua capacidade de se fazer entendido. Sentimentos latentes em Mário de Andrade como demonstra sua carta ao amigo Manuel Bandeira de 05 de agosto de 1923:

Meu maior desejo é ser homem entre os homens. Transfundir-me. Amalgamar-me. Ser entendido. Sobretudo isso. QUERO SER ENTENDIDO. Porque se é verdade que Deus me deu alguma coisa de superior, é num desejo que os outros beneficiem dessa coisa. Não me atrai a volúpia de ser só. Aceito o que me dão e dou-me em troca. (ANDRADE, 1923, apud MORAES, 2001, p.101)

Neste contexto, a contribuição de Mário de Andrade enquanto formulador das tendências a arte moderna brasileira é fundamental. Daí a importância de avaliarmos como a teoria e a prática dialogam na sua produção literária.

1.4. Pesquisa, atualização artística e consciência nacional

Para analisarmos as concepções estéticas de Mário de Andrade, considerando a aplicação de seus princípios em **Amar, Verbo Intransitivo**, utilizaremos, principalmente, três textos: “Prefácio Interessantíssimo” (1922) texto que introduz **Paulicéia Desvairada; A Escrava que não é Isaura** (1925), ensaio sobre as vanguardas modernas no Brasil e no exterior; e “O Movimento Modernista” (1942), conferência proferida pelo autor na Biblioteca do Ministério das Relações Exteriores em 30 de abril de 1942, um balanço crítico do movimento e uma análise do autor sobre seu processo criativo.

Em “O Movimento Modernista”, por exemplo, Mário de Andrade já consciente do processo avassalador representado pelo Movimento em que foi um dos principais teóricos, esclarece o potencial destruidor e ao mesmo tempo construtor da proposta estética apresentada:

Embora se integrassem nele [modernismo] figuras e grupos preocupados de construir, o espírito modernista que avassalou o Brasil, que deu o sentido histórico da Inteligência nacional desse período, foi destruidor. Esta destruição não apenas continha todos os germes da atualidade, como era uma convulsão profundíssima da realidade brasileira. (ANDRADE, 1943, p.248)

No trecho acima ficam evidentes duas forças - construção e desconstrução -, bem como o contexto propício de sua origem e atuação, “uma convulsão profundíssima da realidade brasileira”, ao qual já nos referimos. Cabe agora, portanto, observar em que medida essas forças e esta realidade manifestam-se na obra de Mário de Andrade, no caso da nossa análise, em **Amar, Verbo Intransitivo**.

Iniciado um ano após a Semana de Arte Moderna, **Amar, Verbo Intransitivo** é o primeiro romance de Mário de Andrade. Sua elaboração deu-se nos anos posteriores, mas ainda próximos ao acalorado 1922, sendo apenas publicada em 1927. Trata-se, portanto, de uma obra construída durante os anos iniciais do modernismo brasileiro. Neste sentido, não é à toa que seus personagens caminham entre as ruínas de um passado destruído e trazem em si os germes de um futuro absolutamente desconhecido. O primeiro romance de Mário se passa em São Paulo,

metrópole convulsionada e agitada através de sua gente sempre em trânsito, seja num aspecto mais amplo (de um país para o outro), seja por novos costumes e valores (promovidos no caso pela ascensão social dos novos ricos na urbe) ou até mesmo no âmbito mais particular e íntimo, a iniciação sexual.

Mário, portanto, fixa no trânsito de seus personagens, no tempo presente convulsionado por diversas mudanças, em uma cidade, mais moderna do país, o seu enredo e a inserção do “espírito modernista” para dentro do texto, evidentemente, provocando novas experimentações estéticas, a partir de um contínuo movimento de desconstrução e construção na própria forma tradicional do romance. Para nossa análise, porém, é importante sabermos quais os princípios fundamentais que regem o fazer literário do autor. Mário explica:

O que caracteriza esta realidade que o movimento modernista impôs é, ao meu ver, a fusão de três princípios fundamentais: o direito permanente à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira; e a estabilização de uma consciência criadora nacional. (ANDRADE, 1943, p.248)

Para Mário, foi a “conjugação dessas três normas num todo orgânico de consciência coletiva” e, sobretudo a “organicidade de um espírito atualizado que pesquisava já irrestritamente radicado à sua entidade coletiva nacional”, as principais contribuições do movimento (ANDRADE, 1943, p.249). Três princípios que evocam seu próprio compromisso enquanto artista-pesquisador, crítico e teórico e, sobretudo, militante em prol de uma identidade nacional.

Ao artista modernista coube, portanto, estudar e reavaliar seu “instrumento de trabalho” no sentido de expressar a identidade e a realidade nacionais. Não é à toa que Mário considera como um dos principais resultados deste processo a criação de uma “fabulosíssima língua brasileira”. Além disto, a literatura viu-se diante de uma ampliação e renovação temáticas que trouxeram à baila um Brasil até então submerso nas artes. E mais ainda, foi uma denúncia frente a um Brasil tacanho, dotado de uma moralidade que não correspondia mais às demandas do futuro, preso à uma sociedade hierarquizada, cindida entre a imitação de um ideário europeu e suas origens populares e profundamente miscigenada.

Neste sentido, **Amar, Verbo Intransitivo**, é um dos exemplos desta postura crítica dos modernistas à hipocrisia e à tentativa de construção de um Brasil aos moldes europeus. A busca pela expressão do autêntico, introduziu na literatura brasileira, o populacho, as diferenças sociais e os preconceitos raciais e morais que impregnavam a sociedade brasileira de seu tempo. É possível, portanto, afirmar que mesmo sem o caráter político e popular, afinal, a eclosão do movimento foi tida como uma ação isolada de um grupo elitista, formada pela intelectualidade burguesa paulistana, o modernismo trouxe o Brasil em suas diferentes matizes e a mostrou para a elite respeitável, ridicularizando, com muito bom humor, seus códigos de comportamento.

Um Brasil que realmente a Inteligência nacional não queria ver, como testemunha a ferocidade das críticas levantadas contra os modernistas. Dentre elas, observa Mário, vigorou a noção de uma indefinição estética, a qual o autor responde vinte anos após a eclosão do movimento:

Pois essa é a melhor razão de ser do modernismo! Ele não era uma estética, nem na Europa, nem aqui. Era um estado de espírito revoltado e revolucionário que, si a nós nos atualizou, sistematizando como constância da inteligência nacional, o direito anti-acadêmico da pesquisa estética e preparou o estado revolucionário das outras manifestações sociais do país, também fez isto mesmo no resto do mundo, profetizando estas guerras de que uma civilização nova nascera. (ANDRADE, 1943, p.253)

Novamente Mário cita o “espírito modernista” que não obedecia a uma estética definida, mas seguia o leme da revolta e da revolução e, sobretudo, da experimentação estética. Um “espírito” que permeia seu primeiro romance do começo ao fim, manifestado principalmente através de um narrador que rompe com seu passado de contador de histórias e torna-se ele mesmo personagem do texto, jornalista, cientista político, crítico de arte, seqüestrando a atenção do leitor, fazendo-o ir para as mais variadas regiões do planeta. Um narrador crítico, inteligente e bem humorado que não dá trégua aos personagens, duvida de seus atos e sentenças.

Um narrador, obviamente, fruto de uma experimentação estética, caótico para a antiga inteligência nacional, mas contemporâneo de uma nova civilização que

como ele, emerge de um mundo caótico e em convulsão. Uma civilização marcada pelo pensamento pós Primeira Guerra e pelos avanços científicos, por teorias que revolucionaram a concepção da humanidade sobre si mesma.

Em termos gerais, podemos agrupar os objetivos da produção estéticas de Mário de Andrade, a partir das três normas já citadas acima:

1. Pesquisa estética: o que abriu caminhos para uma arte investigativa, ciente do seu passado e da sua realidade presente.;
2. Compromisso com uma consciência nacional: esquivada à qualquer tipo de subalternidade diante das escolas e correntes européias – “escola = imbecilidade de muitos para vaidade de um só” – embora influenciadas pelo questionamento e a liberdade criativa das diversas vanguardas contemporâneas ao modernismo.
3. Consciência coletiva: um projeto coletivo e orgânico de artistas voltados à re-significar o eixo da arte nacional.

Para tornar concreto esses objetivos, ao artista, no caso Mário de Andrade cabe refletir sobre os elementos estéticos do seu *métier* artístico. Em seu *Prefácio Interessantíssimo* que abre os poemas de **Paulicéia Desvairada**, o escritor paulistano posiciona-se a respeito de alguns pontos que serão abordados na análise de **Amar, Verbo Intransitivo**.

a) O estético enquanto projeto

Para Mário de Andrade há uma diferença crucial entre o belo natural e o belo artístico. Este será “tanto mais artístico, tanto mais subjetivo quanto mais se afastar do belo natural”, afirma (ANDRADE, 1922, apud TELES, 1977, p.240). Trata-se, portanto de uma valorização da criação artística e de sua liberdade criadora, anos luz da obrigação de reproduzir a natureza tal como ela é. Ao mesmo tempo, uma consciência do trabalho estético enquanto uma criação do belo, abrangendo a subjetividade e os interesses coletivos que permeiam sua construção numa obra de arte.

A função estética é concebida pelo autor como parte de um trabalho que requer sobretudo pesquisa, experimentação e estudo. Elementos que em **Amar**,

Verbo Intransitivo manifestam-se na presença de um narrador verborrágico e crítico que permite a inserção de várias linguagens – cinematográfica, ensaio-crítico, jornalística etc – no interior da obra ao lado da própria trama em si, questionada e analisada por ele.

b) Liberdade de criação

Outro aspecto fundamental para compreendermos o salto libertário clamado – e muitas vezes mistificado - pelos próprios modernistas é a questão da liberdade de criação. O impulso criativo é compreendido por Mário como um elemento “nascido do subconsciente, acrisolado num pensamento claro ou confuso, cria frases que são versos inteiros, sem prejuízo de medir tantas sílabas, com acentuação determinada”. (ANDRADE, 1970, p.23)

Podemos compreender esta postura como a defesa de uma liberdade criadora e da pulsão inconsciente, embora o compromisso de Mário de Andrade diste anos-luz das teorias surrealistas. Mário deixa claro que é a própria consciência do artista frente ao impulso inconsciente que o leva à expressão artística:

A inspiração é que é inconsciente, não a criação. Em toda criação dá-se um esforço de vontade. Não pode haver esforço de vontade sem atenção. Embora a atenção para o poeta modernista se sujeite curiosa ao borboletear do subconsciente – a atenção continua a existir e mais ou menos uniformiza as impulsões líricas para que a obra de arte se realize (ANDRADE, 2009, p.279)

Para o autor “a inspiração é inconsciente, mas a criação é consciente e prescinde de um trabalho estético e de pesquisa. Portanto, para o poeta que reivindica a liberdade, da qual usa, mas não abusa, “todas as leis proclamadas pela estética da nova poesia (...) concorrem para a existência do lirismo – sempre vário, em constante mudança” (ANDRADE, 2009, p.234) O autor resume estes elementos em sua reflexão sobre a poesia em: verso livre, rima livre e vitória do dicionário. Esta última, simbolizando a palavra independente da sintaxe e da retórica. Matéria livre para que o poeta possa re-significá-la dando-lhe a expressão e o sentido mais universal possível.

Esteticamente, Mário irá reafirmar o papel da razão na criação, considerando a importância do inconsciente enquanto impulso criador como bem explica no seguinte trecho:

Dom Lirismo, ao desembarcar do Eldorado do Inconsciente no cais da terra do Consciente, é inspecionado pela visita medica, a Inteligência, que o alimpa dos macaquinhos e de toda e qualquer doença que possa espalhar confusão, obscuridade na terrinha progressista. Dom Lirismo sofre mais uma visita alfandegária, descoberta por Freud, que a denominou Cesura! Sou contrabandista! E contrario à lei da vacina obrigatória. (ANDRADE, 1970, p.34)

Temos neste trecho uma metáfora do processo de construção do elemento lírico do texto. Para o Mário de Andrade, o lirismo nasce do inconsciente humano e ao se tornar consciência (materialização do impulso criativo na arte) passa por dois processos de repressão: o da inteligência e o da censura. Sua proposta é a possibilidade de uma maior liberdade na criação para que este conteúdo primitivo e sua confusão original possam se manifestar. Temos, portanto, a defesa de uma maior liberdade por parte do artista tanto no que diz respeito ao momento de criação da obra; quanto no instante de censurá-la de acordo com a “vacina obrigatória”, que pode ser compreendida como a auto-censura imposta pela tradição.

Em certo sentido, a concepção de Mário dialoga claramente com as descobertas freudianas e sua teoria do inconsciente que no início do século XX, estabeleceu uma cisão na psique humana: de um lado, um domínio consciente da realidade e de si mesmo, governado por um “eu” submetido à moralidade de seu tempo; e de outro, um domínio das pulsões e do desejo, inconsciente, gerador das energias criativas, manifestado através dos sonhos, atos falhos, etc. e repositório deste conteúdo caótico, obscuro, reprimido pela consciência.

Sua defesa do inconsciente passa mais por uma ampliação da liberdade da consciência contra as regras e à obediência da inteligência aos ideais da “terrinha progressista”. Neste sentido, enquanto contrabandista, o artista modernista irá buscar o espírito nacional neste inconsciente para expressá-lo de forma consciente e a partir da inteligência, mas sem a vacina obrigatória da tradição.

c) Velocidade, ritmo e simultaneidade

Também, comprovando novamente sua reação à retórica parnasiana e seu compromisso frente às transformações do ritmo e da velocidade do seu tempo, Mário defenderá uma literatura da rapidez e da síntese. E, sobretudo, uma das marcas de sua produção literária, o polifonismo, por ele compreendido como a simultaneidade dos estímulos, a superposição de ideias, tal como é a realidade apreendida pelo mundo subconsciente:

O nome de Polifonismo é a teorização de certos processos empregados quotidianamente por alguns poetas modernistas. Polifonismo e simultaneidade são a mesma coisa. O nome de Polifonismo caracteristicamente artificial deriva de meus conhecimentos musicais (...) A simultaneidade originar-se-ia tanto da vida atual como da observação do nosso ser interior. (Falo de simultaneidade como processo artístico). Por esses dois lados foi descoberta (...) Simultaneidade é a coexistência de coisas e fatos num momento dado. Polifonia é a união artística simultânea de duas ou mais melodias cujos efeitos passageiros de embates de sons concorrem para um efeito total final (ANDRADE, 2009, p.304).

Para Mário de Andrade, o polifonismo e a simultaneidade originam-se tanto na vida atual – a realidade concreta – quanto na observação do nosso “ser interior”. A simultaneidade portanto é parte integrante de um processo artístico oriundo de uma percepção do mundo que não se dá de forma isolada ou “insular”, mas fruto de uma “sensação complexa total final”.

Neste sentido, diante de uma urbe em crescimento, com novos dialetos, novas gentes, mais veloz em seu ritmo, tecnologia, paisagens, ao artista modernista cabe edificar uma arte à altura, mas que também, de forma alguma, se restrinja ao local. Há uma consciência coletiva a ser explorada, um “ser brasileiro” a ser descoberto em suas múltiplas manifestações através de novas formas de expressão e de um universo ficcional que dê conta de revelar essa ampla gama diversa, mas unida em torno de um universal, no caso, um país.

d) O papel do leitor

Nesta obra de Mário de Andrade, o espaço do leitor está assegurado na narrativa. Ele é chamado constantemente à ação. Se ao artista modernista cabe

levar a práxis revolucionária à teoria e a teoria à práxis literária, ao leitor caberá “se elevar à sensibilidade do poeta”. Afinal, como bem a firma o escritor “não é o poeta que se deve baixar à sensibilidade do leitor. Este que traduza o telegrama!” (ANDRADE, 2009, p.241)

Um telegrama que tem nome do remetente, afinal, sua obra abre espaço à existência deste leitor enquanto uma categoria da própria narrativa. Ele é estimulado a questionar o próprio narrador e não raro, vê-se no interior de um jogo de sedução, através de cortes abruptos na trama e da denuncia do próprio caráter ficcional do texto que evidenciam seu espaço no interior da obra.

É desta forma, por exemplo, que o narrador de **Amar, Verbo Intransitivo** indica a data de um dos episódios da trama convidando o leitor a ajudá-lo na referência exata: “dia primeiro ou dois de setembro, não lembro mais. Porém é fácil de saber por causa da terça-feira” (ANDRADE, 1982, p.50). Da mesma forma, este narrador dirige-se diretamente ao leitor, dando a ele um conselho sentimental:

Se você ama, ou por outra se já deseja no amor, pronuncie baixinho o nome desejado. Veja como ele se moja em formas transmissoras do encosto que enlanguesce. Esse ou essa que você ama, se torna assim maior, mais poderoso. E se apodera de você. Homens, mulheres, fortes, fracos... Se apodera. (ANDRADE, 1982, p.73).

O leitor está, portanto, inserido no interior da obra como aquele que talvez ame, a partir de uma forma direta, em linguagem coloquial e enquanto uma categoria dialógica, afinal, durante toda a obra o narrador irá se referir a este leitor e compartilhar com ele suas impressões sobre a trama.

Neste sentido, tanto leitor quanto o narrador são duas categorias que dialogam e ocupam posições distintas, mas determinadas no texto. Um aspecto da modernidade no texto de Mário de Andrade que se diferencia das obras realistas, nas quais o narrador detém todas as verdades da trama e sua narrativa ambiciona ser uma representação da realidade. Para Mário e os autores da modernidade que enfrentam a crise desta representação da realidade, a narrativa não pode mais representar a realidade, pelo contrário, eles precisam presentificá-la, como bem explica o teórico francês Roland Barthes:

O escritor moderno nasce ao mesmo tempo que seu texto; não é, de forma alguma, dotado de um ser que precedesse ou excedesse a sua escritura, não é em nada o sujeito de que o seu livro fosse o predicado; outro tempo não há senão o da enunciação, e todo texto é escrito eternamente aqui e agora. É porque (ou segue-se que) escrever já não pode designar uma operação de registro, de verificação, de representação, de pintura (como diziam os Clássicos), mas sim aquilo que os lingüistas, chamam de performativo, forma verbal rara (usada exclusivamente na primeira pessoa e no presente), na qual a enunciação não tem outro conteúdo (outro enunciado) que não seja o ato pela qual ela se profere. (BARTHES, 2004, p.62)

Temos, portanto, um espaço de performance dotado de um tempo que é a própria enunciação da trama. E como a obra moderna admite uma pluralidade de vozes, gêneros e temas, o leitor torna-se o ponto de chegada, onde a “unidade do texto” pode encontrar o seu destino. (BARTHES, 2004, p.63). Um exemplo da denúncia do caráter ficcional da obra e da presença do leitor enquanto categoria na enunciação do texto pode ser observado no trecho abaixo:

Se este livro conta 51 leitores sucede que neste lugar da leitura já existem 51 Elzas. É bem desagradável, mas logo depois da primeira cena, cada um tinha a Fraülein dele na imaginação. (...) segundo a própria fantasia, e temos atualmente 51 heroínas pra um só idílio. 51, com a minha que também vale. Vale, porém não tenho a mínima intenção de exigir dos leitores o abandono de suas Elzas e impor a minha como única de existência real. (ANDRADE, 1982, p.57)

Ao considerar a existência de 51 heroínas diferentes segundo cada leitor, temos o espaço do leitor garantido na própria narrativa. Ele é quem constrói – ao lado do narrador - sua heroína “segundo a própria fantasia”. Neste sentido, a multiplicidade do idílio, enquanto experimentação, é renovada a cada leitor e a cada leitura. O leitor, portanto, como considera Barthes manifesta-se no texto moderno enquanto como destino-fim. Ele “mantém reunidos em um mesmo campo todos os traços de que é constituído o escrito” (BARTHES, 2004, p.63). No leitor está o ponto de chegada de toda a trajetória orquestrada pelo autor da obra.

Se é certo que Mário de Andrade foi um dos formuladores teóricos do movimento modernista e um dos grandes poetas e escritores de ficção no país, cabe a nós, leitores de sua obra, deciframos este telegrama de forma mais atenta. Imbuído de um projeto estético e de uma missão revolucionária, Mário não apenas

enfrentou os críticos dos modernistas em seus artigos, como aplicou seus conceitos em suas obras e fez delas verdadeiros manifestos de uma nova literatura no país.

Neste sentido, seu telegrama – a obra estética por si mesma – é fruto de vasta produção teórica aliada ao exercício ficcional. Decifrá-lo e captar a aplicação desta mensagem, fora e na construção da obra literária, é parte do esforço do nosso trabalho. Para tanto, antes de nos debruçarmos na obra propriamente dita, cabe uma reflexão a respeito da emergência do autor-crítico, personagem que veio à baila apenas no século XX, como aponta Leyla Perrone Moisés em sua obra **Altas literaturas**. Segundo a autora, apenas no século passado surge o fenômeno dos escritores-críticos cujas escolhas “não são ditadas por nenhuma autoridade institucional, mas pelo gosto pessoal, justificado por argumentos estéticos e pela própria prática” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p.63). Uma caracterização que cabe perfeitamente a Mário de Andrade.

No caso de Mário de Andrade, há sobretudo uma necessidade de defender um novo papel da arte nacional. Questioná-la é também pensar sobre o próprio “ser brasileiro”. Ao realizar sua crítica, Mário está refletindo sobre o próprio país e experimentando através da estética uma forma de desvelar a identidade nacional. Com este objetivo, ele e seus pares, mergulharam nas vanguardas artísticas e estabeleceram um diálogo profundo através de artigos na imprensa e de correspondências pessoais. Defensores da pesquisa, não deixaram de dialogar com as gerações que os precederam e os cânones de seu tempo, mesmo que seja para revisitá-los através do humor e da paródia como forma de crítica e reflexão.

Segundo Leyla Perrone Moisés, o autor-crítico é um personagem que emerge diante da ausência de uma “instância superior” que regule o dissenso, um dos motes de guerra dos modernos - criadores de seus movimentos. Assim se dá o descontentamento por eles manifestados “com as instâncias inferiores que se arrogavam o direito de os julgar”. Uma referência à crítica, no caso brasileiro, que teve como palco a imprensa escrita, afinal, o jornalismo era campo de embate e atuação tanto dos artistas da tradição, como os de vanguarda. Assim, as críticas na imprensa foram recebidas e respondidas pelos modernistas de forma irônica e debochada. Ao mesmo tempo, foi através dos jornais que eles puderam divulgar

seus principais manifestos. Temos portanto um contexto aberto ao embate crítico que não só abriu caminho para uma crítica mais técnica e menos impressionista, mas também permitiu a formação de um mercado literário e de um público leitor mais amplo, inclusive para os modernistas.

Diante da resistência dos críticos da tradição, os próprios autores da modernidade elaboraram a contra-crítica, como bem explica Leyla Perrone-Moisés, argumentando serem, eles próprios, mais capazes de compreender a obra de arte que produziam, dado o fato de serem os próprios criadores da obra. Uma concepção, explica a estudiosa, desenvolvida já no romantismo alemão sob o lema de que a poesia só poderia ser criticada pela poesia (PERRONE-MOISÉS, 1998, p.13):

Cada vez mais livres, através do século XIX e sobretudo do XX, os escritores sentiram a necessidade de buscar individualmente suas razões de escrever, e as razões de fazê-lo de determinada maneira. Decidiram estabelecer eles mesmos seus princípios e valores, e passaram a desenvolver, paralelamente às suas obras de criação, extensas obras de tipo teórico e crítico. (PERRONE-MOISES, 1998, p.11)

Ao lermos os textos teóricos de Mário de Andrade compreendemos a importância por ele dada à crítica e à necessidade de legitimar seu posicionamento, inclusive, no sentido de dar sustentação e legitimidade ao movimento. Neste âmbito, evidencia-se a necessidade do poeta expressar suas razões de escrever e as formas como o ato criativo será levado a cabo, como demonstra a seguinte passagem de **A Escrava que não era Isaura**:

O poeta não fotografa: cria. Ainda mais: não reproduz: exagera, deforma, porém sintetizando. E da escolha dos valores faz nascer euritmias, relações que estavam esparsas na vida, na natureza, e que a ele, poeta, competia descobrir e aproximar. Nisto consiste seu papel de artista.(...) A natureza existe fatalmente, sem vontade própria. O poeta cria por inteligência, por vontade própria. (ANDRADE, 2009, p. 273).

Para Mário de Andrade, o artista não fotografa, tampouco reproduz a realidade. O autor aqui se posiciona em relação ao realismo e defende a liberdade

criadora enquanto um ato de vontade, permeada da escolha e da seleção das relações esparsas na natureza. A arte é portanto uma construção intencional.

Daí a afinidade do autor modernista com muitas das características dos autores críticos modernos elencadas por Leyla Perrone-Moisés como, por exemplo, a defesa da maestria técnica; a valorização da novidade, a concisão em contraposição à retórica rebuscada no sentido da rapidez, objetividade, concisão e eficácia; exatidão e a adequação do essencial (universal) ao real ou a um sentido prévio. Também identificamos como ponto em comum entre Mário e os autores críticos da modernidade a sua defesa pela visualidade e sonoridade – esta responsável pelo retorno da vocalização da poesia – no interior da obra; o sentimento de universalidade e a impessoalidade em confronto ao ego e à individualidade românticos. Aspectos que se unem na busca pela intensidade promovida pela manutenção do ritmo e pelo manejo da surpresa, do estranhamento e do humor no interior do texto.

Perrone-Moisés também destaca a profunda separação entre finalidade estética de finalidade moral e cita a questão ética, levada a cabo por Mário de Andrade até o fim de sua vida:

A necessidade [do autor crítico] de ampliar sua ação para além da função estética, o que implica uma ética. A literatura tem, para eles, um valor de conhecimento do mundo e de autoconhecimento, e um valor de crítico, com implicações e efeitos no contexto social. (PERRONE-MOISÉS, 1998, p.165)

Mas se Mário de Andrade defende estes princípios em sintonia com os autores da modernidade do seu tempo e das gerações posteriores em seus textos e ensaios literários, também o faz no interior de suas obras. Nestes sentido, **Amar, Verbo Intransitivo** destaca-se como uma experimentação da crítica no interior do próprio texto, possibilitada pelas características do seu narrador. Verdadeiro personagem, mestre de cerimônias, não raro a voz do próprio autor, o narrador de **Amar, Verbo Intransitivo** ocupa no interior da obra de Mário de Andrade um papel de teórico e crítico da própria trama, revelando a tessitura do romance e fornecendo ao leitor pistas sobre o projeto estético que orienta a construção do romance.

No próximo capítulo, estudaremos este papel de autor-crítico e a forma como através deste narrador, Mario de Andrade subverte a forma ficcional e até mesmo do ensaio, unindo-as já em seu primeiro romance.

Capítulo 2: Da teoria à práxis

2.1. Um idílio

Antes mesmo de abrir o romance **Amar, Verbo Intransitivo**, duas palavras provocam uma certa inquietação. Primeiro, a classificação sintática do verbo amar pelo autor considerado-o um verbo intransitivo, o que já demonstra sua desobediência à gramática da língua portuguesa e a opção pelo sentido fortemente poético que a intransitividade deste verbo ganhará no decorrer do romance. Em segundo lugar, a grafia da palavra “idílio” abaixo do título.

A questão da (in)transição do verbo amar será discutida no último capítulo deste trabalho. Começamos, pelo idílio que nos remete a três significados: ao colóquio amoroso em si; ao início da literatura ocidental, a partir dos idílios (poemas breves) do gregos antigos; e aos poemas bucólicos e pastoris. Como afirmamos até aqui, **Amar, Verbo Intransitivo** é obra modernista e tem seu início um ano após a Semana de 22, escrita entre 1923/24, num período em Mário de Andrade fundamenta seu projeto literário e coloca-se na militância combativa contra o parnasianismo e a defesa de uma expressão estética genuinamente brasileira. Neste sentido, o posicionamento nacionalista do modernismo é de crítica, de reflexão sobre a nacionalidade e em a busca de uma identidade nacional.

Daí que a palavra idílio é sobretudo um alerta. Se pensarmos em seu significado de colóquio amoroso, poderíamos afirmar que realmente trata-se de uma história de amor, mas não como as histórias de amor tradicionais do romantismo brasileiro. Também, trata-se de uma referência aos idílios gregos, mas no sentido de um espaço primeiro o que revela a própria idéia da literatura-experimento. O início de uma longa jornada rumo à experimentação artística destinada ao exercício do novo em um contexto literário que dialoga com a tradição, mas objetiva ser revolucionário enquanto projeto modernista. Já o adjetivo bucólico que compõe o léxico “idílio” relaciona-se diretamente ao mundo dos sonhos da protagonista do romance, Elza. A governanta alemã, cindida entre dois universos: o do sonho e do

real, de uma Alemanha idealizada e um Brasil absolutamente real e desigual, entre as aspirações clássicas e as da modernidade.

Podemos dizer, portanto, que **Amar, Verbo Intransitivo** é uma história de amor, mesmo que intransitivo; um espaço de experimentação de uma nova estética; e uma reflexão entre o mundo idealizado e o real. O pano de fundo do romance é São Paulo dos anos 20, já posicionada à época do lançamento deste romance em 1926, nos versos da **Paulicéia Desvairada**, livro de poemas sobre a urbe publicado em 1922.

Trata-se, portanto, de um espaço em mutação que atravessa um tempo, ele próprio em trânsito; e sob a batuta de um projeto estético que está em constante movimento de diálogo crítico com a tradição e alinhada aos manifestos de vanguarda que informam seu presente.

Embora tanto o espaço quanto tempo da obra estejam em trânsito, podemos nos agarrar, em termos de análise literária, nos três alicerces que para Mário de Andrade fundamentam a estética modernista: estudo, pesquisa e experimentação. Neste sentido, **Amar, Verbo Intransitivo** é em si mesmo, um romance-experimental já em sua proposta, local de diálogo e exercício de estruturação do romance, seus personagens, na linguagem e, sobretudo, no tema. Através de suas páginas, o projeto modernista está não só em construção em termos de estrutura literária, como dá vazão às próprias reflexões do autor, através de um narrador prá lá de experimental e porta-voz de reflexões sobre o próprio fazer literário.

Mas voltemos ao livro, ao simples exercício de folhear suas páginas, quando nos deparamos com a ausência da marcação dos capítulos, numa metáfora plena deste passar contínuo das cenas como se fossem fotogramas, divididos apenas por espaçamentos entre a trama propriamente dita e seus intervalos; e os apontamentos do narrador-personagem que implode a estrutura clássica do romance, ao inserir nele uma multiplicidade de gêneros da linguagem escrita. Outro estranhamento imediato é a marcação FIM nas últimas páginas do livro que também é falso. Nesta obra, o leitor pode continuar a história, se quiser, como bem justifica o narrador: “O idílio acabou. Porém se quiserem seguir Carlos mais um pouquinho, voltemos pra avenida Higienópolis. Eu volto” (ANDRADE, 1982, p.140).

Diante de tantas surpresas apenas no observar da capa e no folhear do livro, a intenção de ruptura fica clara para o leitor. Porém, para melhor mergulharmos nesta análise, vejamos o que ele próprio afirma sobre seu romance, através de um trecho de carta sua para o amigo Manuel Bandeira, em outubro de 1924, quanto a obra ainda se chamava **Fraülein**:

Creio que Fraülein irá junto [M.A. refere-se ao envio de outro texto]. Acabo de o copiar. É uma pesquisa. É uma maluquice? Gosto muito da minha Fraülein. Se sou humorista, o livro é o mais que posso dar de humorismo comentador. Mas tenho medo de estar errado. O livro é uma mistura incrível. Tem tudo lá dentro. Crítica, teoria, psicologia e até romance: sou eu. E eu pesquisador. Pronomes oblíquos começando a frase, “mandei ela” e coisas assim, não na boca de personagens, mas da minha direta pena. Fugi com sistemas do português. Que me importa que o livro seja falho? Meu destino não é ficar. Meu destino é lembrar que existem mais coisas que as vistas e ouvidas por todos. Se conseguir que se escreva brasileiro sem ser por isso caipira, mas sistematizando erros diários de conversação, idiotismos brasileiros e sobretudo psicologia brasileira, já cumpri o meu destino. Que me importa ser louvado em 1985? O que eu quero é viver a minha vida e ser louvado por mim nas noites antes de dormir. Daí: Fraülein. Confesso-te que sou feliz. (ANDRADE, 1924, abud MORAES, 2001, p.137)

Retiremos, primeiramente, da fala de Mário algumas considerações a respeito do que há neste romance e o que o deixou satisfeito com seu trabalho. Em termos metodológicos: pesquisa, fuga dos sistemas idiomáticos sistematização de erros diários de conversação. De forma: mistura incrível (crítica, teoria, psicologia, romance). De conteúdo: presença do “eu” em uma pena direta e não na boca de personagens, humor, mais coisas que as vistas e ouvidas por todos, idiotismos brasileiros, psicologia brasileira. E de objetivos enquanto escritor: escrever brasileiro, ser louvado por si mesmo.

Guardemos essas observações e retomemos os pontos defendidos pelo autor em seus ensaios analisados no capítulo anterior sobre o fazer artístico: pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira; estabilização de uma consciência criadora nacional. Alia-se a esses três pilares principais a denúncia de um Brasil tacanho, a valorização da criação artística e de sua liberdade; a subversão das regras do textos reconhecidos, a experimentação e o pragmatismo. E podemos também somar a valorização do presente e da localidade, da velocidade e do ritmo, e, sobretudo, da elevação do leitor à sensibilidade do poeta e não o contrário.

Antes de abrir o livro, necessários pensarmos no significado da ruptura da estrutura do romance clássico perpetrada por Mário, para tal, contaremos com a contribuição Teórica do filósofo alemão Theodor W. Adorno, em dois textos principais *O ensaio como forma* e *Posição do Narrador no Romance Contemporâneo* (1974).

Também, diante de um romance que não termina e cujos capítulos inexistentes dão lugar apenas a espaçamento entre as cenas narradas, dividiremos para nossa análise, o romance **Amar, Verbo Intransitivo** de acordo com dois principais momentos que se entrecruzam durante toda a obra: a tessitura da trama de um amor intransitivo entre a governanta Elza e o jovem Carlos; e as reflexões do narrador-personagem que assemelham-se a verdadeiros tratados sobre crítica, filosofia e opiniões diversas sobre os próprios personagens.

2.2. Narrar, um exercício sedutor

Em sua análise, sobre o papel do romance contemporâneo, Adorno aponta que em um mundo administrado pela standardização e pela mesmice, a literatura embora tenha perdido muito de suas funções tradicionais em termos da representação da realidade, sobretudo, diante de um contexto dominado pelo jornalismo, a indústria cultural e o cinema comercial, ela mantém o caráter subversivo. Uma subversão, segundo o autor, frente às práticas utilitaristas da linguagem que deve-se, sobretudo, ao fato de a literatura, enquanto linguagem, possibilitar a presentificação do real.

Adorno afirma que “se o romance quiser permanecer fiel à sua herança realista e dizer como realmente as coisas são, ele precisa renunciar a um realismo que, na medida em que reproduz a fachada, apenas a auxilia na produção do engodo” (ADORNO, 2008, p.50). Estabelece portanto uma crítica ao realismo formal, pontuando que a era da representação acabou, sendo substituída por outra: a da presentificação. O romance moderno – e não comercial - passa a ter uma missão essencial de denunciar sua própria condição ficcional.

Ao nos debruçarmos, sobre o projeto modernista levado a cabo por Mário de Andrade em **Amar, Verbo Intransitivo**, torna-se evidente o embate do movimento em relação à tradicional forma de representação da realidade de seu tempo levada a cabo pelos representantes do *establishment* cultural do começo do século nas artes nacionais. Um conflito redimensionado, no caso desta obra, a partir de um movimento de incorporação no interior da obra literária das inovações e técnicas presentes nas demais artes como o cinema, a música, a pintura e até mesmo do ensaio e da reportagem jornalística.

Adorno também considera que um dos pontos fundamentais no romance moderno é a própria consciência da mentira da representação por parte dos autores, fato que determina uma proximidade entre forma e conteúdo. O narrador não se posiciona mais de modo a configurar o real, mas sua missão é tensionar este real através do constante deslocamento de formas sedimentadas no cânone:

A nova reflexão é uma tomada de partido contra a mentira da representação, e na verdade contra o próprio narrador, que busca, como um atento comentador dos acontecimentos, corrigir sua inevitável perspectiva. A violação da forma é inerente a seu próprio sentido. (ADORNO, 2008, p.60)

Deslocado de seu papel tradicional, ao narrador do romance contemporâneo cabe denunciar a irrealidade da ilusão formada pela narrativa. É ele quem irá confessar e revogar o próprio discurso do autor que “exime-se da pretensão de criar algo real, uma pretensão da qual nenhuma de suas palavras pode, entretanto, escapar”(ADORNO, 2008, p.60). Neste sentido, Mário de Andrade trouxe à sua obra o elemento denunciador do próprio caráter ficcional da obra literária e também introduziu em seu romance referências explícitas às correntes artísticas de sua contemporaneidade estabelecendo um posicionamento em relação a elas, além de operar um trabalho exaustivo com a linguagem na incorporação de vozes, gírias, idiomas e até mesmo ruídos do espaço-tempo de sua contemporaneidade.

Também, não é à toa que em seu primeiro romance, espaço de experimentação artística, o narrador de Mário de Andrade é porta voz na incorporação dos demais gêneros, sobretudo, o ensaístico; além do principal crítico

no interior da obra, denunciando a todo o momento o caráter ficcional da sua narrativa e questionando a própria representação da realidade da trama.

Mas já que “contar algo significa ter algo especial a dizer” como afirma o teórico alemão, resta-nos questionar o que diz o narrado de **Amar, Verbo Intransitivo** e, sobretudo, como diz, para avaliarmos seu papel de porta-voz da estética modernista no interior da obra. Podemos, portanto, identificar três papéis principais destinados ao narrador da trama: o de ensaísta, de crítico literário e, sobretudo, o de brasileiro.

2.3. O narrador ensaísta

Filósofo, crítico de arte, historiador, psicólogo e jornalista, o narrador de **Amar, Verbo Intransitivo** é sobretudo uma voz encarnada em seu tempo. Através de longas digressões aborda temas científicos e das artes, introduzindo na narrativa elementos do ensaio e da técnica jornalística. Daí a afirmação do autor ao considerar seu livro Mário de Andrade afirmar que sua obra é uma “mistura incrível. Tem tudo lá dentro. Crítica, teoria, psicologia e até romando: sou eu. E eu pesquisador” (ANDRADE abud MORAES, 2001, p.137).

Entre os temas abordados pelo narrador-ensaísta destaca-se a questão da formação das nacionalidades, através de uma profunda reflexão sobre o caráter do povo alemão, exemplo no imaginário nacional de sociedade civilizada em oposição ao brasileiro, um centenário distante de sua independência e ainda em busca de uma afirmação legitimadora. Neste sentido, podemos destacar um dos principais objetivos anunciado por Mário de Andrade do projeto modernista: a estabilização de uma consciência criadora nacional.

Uma consciência criadora que não admite o caráter subalterno tradicionalmente conferido às artes nacional. Pelo contrário, coloca-se em uma situação de igualdade, ocupando o lugar do “outro”, o colonizado, o oprimido do processo civilizatório europeu. Daí sua relação positiva – e não mais negativa – com o primitivo, o elemento nacional sob uma nova perspectiva do brasileiro que passa a protagonizar a produção artística. Neste movimento do local para o universal, surge

a idéia de exportação das artes enquanto um traço afirmativo do local. Assim se dá no panorama nacional o Manifesto Pau-Brasil e também o discurso estético de **Amar, Verbo Intransitivo** que utilizará dos recursos ensaísticos no interior da narrativa como meio de manifestação e reflexão entre esses dois mundos: o civilizado europeu e o nacional.

A utilização do ensaio neste processo deve também a sua própria forma fraturada, como bem explica Adorno, em **O ensaio como forma**,

É inerente à forma do ensaio sua própria relativização: ele precisa se estruturar como se pudesse a qualquer momento, ser interrompido. O ensaio pensa em fragmentos, uma vez que a própria realidade é fragmentada; ele encontra sua unidade ao buscá-la através dessas fraturas, e não ao aplinar a realidade fraturada. (ADORNO, 2008, p.35)

Embora calcado na experiência individual, o narrador-ensaísta de **Amar, Verbo-Intransitivo** observa a própria trama. Esta é o maior tema de análise do narrador, assim como seu contexto – tempo/espaço – o objeto de reflexão do mundo exterior. A forma ensaística escolhida pelo narrador confere à obra uma legitimidade e um alcance universal, afinal, trata-se de uma reflexão também do tempo e dos acontecimentos contemporâneos do autor/leitor, o que insere as questões do local – São Paulo dos anos 20 e o mundo no pós-Guerra - e a aproximação do tempo presente, voz materializada, no interior da obra.

O objeto portanto, tal como no ensaio, do narrador de Mário de Andrade é a forma do provisório imposta pela incorporação do presente, em detrimento do permanente e da tradição. Daí ser o método ensaístico no interior desta obra, afinal:

compreender passa a ser apenas o processo de destrinchar a obra em busca daquilo que o autor teria desejado dizer em dado momento, ou pelo menos reconhecer os impulsos psicológicos individuais que estão indicados no fenômeno. (ADORNO, 2008, p.17)

O fenômeno (acontecimentos da trama) passa a ser explicado pelo narrador-ensaísta que desenvolve conceitos calcados na sua localidade e contemporaneidade. O tempo-espaço da enunciação são utilizados, neste sentido, para refletir os temas que convulsionam a sociedade brasileira. Daí as reflexões sobre questões de raça, nacionalismo, imigração, teorias científicas e psicanalíticas,

moralidade e também o próprio fazer literário no sentido de busca deste espírito nacional. Uma das preocupações de Mário de Andrade, como revela sua carta ao poeta Manuel Bandeira:

Só sendo brasileiros, isto é, adquirindo uma personalidade racial e patriótica (sentido físico) brasileira que nos universalizaremos, pois que então concorreremos com um contingente novo, novo assemblage de caracteres psíquicos pro enriquecimento do universal humano. (ANDRADE, 1924, apud MORAES, 2001, p. 210)

Assemblage que o autor realiza ao introduzir na sua obra o diálogo com outros procedimentos de escrita como o ensaio e a ficção para elaborar, inclusive, a discussão sobre a raça brasileira encontrar no fundo do ficcional a própria natureza ensaística. Esta fusão é possibilitada pelas próprias características do ensaio que, como afirma Adorno, “trabalha enfaticamente a forma da exposição”, pois depende desta e não requer a comprovação dos conceitos citados tal como a obra científica, afinal, parte da premissa que estes já estão absorvidos na própria linguagem. Cabe ao ensaísta portanto uma maior liberdade, a partir do foco no individual e no temporal rumo ao universal, calcado naquilo que o próprio objeto possibilita para a análise.

Além disso, a forma proposta pelo ensaio é também híbrida. Ao utilizá-lo, o narrador mescla as propriedades estéticas da obra de arte e ao mesmo tempo os conceitos científicos. Como alerta o teórico alemão, apesar da

(...) autonomia estética que pode ser facilmente acusada de ter sido tomada de empréstimo à arte, [o ensaio] se diferente da arte tanto por seu meio específico, os conceitos, quanto por sua pretensão à verdade desprovida de aparência estética. (ADORNO, 2008, p.18)

Isto não impede a Mário de Andrade a inserção de conceitos científicos extraídos da experiência individual da personagem/narrador (como requer o ensaio) em direção a um conceito o universal. Ele estabelece na própria forma do texto, além deste híbrido da fusão entre romance-ensaio, narrador que conta e ao mesmo tempo analisa a trama, uma outra tensão: a da própria idéia de ciência e a do

ensaio. Abaixo, um exemplo de como o **Amar, Verbo Intransitivo** utiliza-se de conceitos científicos a partir da fusão da arte e do ensaio:

Vejam por exemplo a Alemanha, que-dê raça mais forte? Nenhuma. E justamente porque mais forte e indestrutível neles o conceito da família. Os filhos nascem robustos. As mulheres são grandes e claras. São fecundas. O nobre destino do homem é se conservar sadio e procurar esposa prodigiosamente sadia. De raça superior, como ela, Fraülein. Os negros são de raça inferior. Os índios também. Os portugueses também. (ANDRADE, 1982, p.63)

O narrador apresenta neste trecho dois conceitos principais: o da raça superior, sobre a qual o não conceitua pois estabelece do leitor um conhecimento prévio, tanto o é que ele é apresentado através de um questionamento: “que-dê raça mais forte”, estilizado na entonação da fala cotidiana “que-dê”. A resposta “Nenhuma” segue à afirmativa de que por ser uma raça superior o conceito de família é “mais forte e indestrutível”. O narrador passa então a utilizar um léxico que reafirma a força e a indestrutibilidade desta raça: “robustos”, “mulheres grandes e claras”, “fecundos”, “sadios”.

Cria-se portanto a partir deste léxico extraído de um conceito científico e pré-estabelecido, as determinantes biológicas desta raça superior alemã. Mas frente a ele, temos um outro conceito implícito: o de que o brasileiro é uma raça inferior, ou melhor, formado pela união das três raças citadas – negros, índios e portugueses. Assim, ao estabelecer a visão de mundo de sua personagem, no caso Fraulei, o narrador parte do local para o universal, um conceito de raça presente no imaginário da sociedade paulistana. Trata-se portanto de uma narrativa que se coloca enquanto ensaio no sentido que busca explicar conceitos, construindo, neste exemplo, as estruturas psicológicas do seu personagem.

Através de um outro exemplo, ainda a respeito de Fraülein, podemos apreender a forma irônica do narrador a respeito do tema anterior:

Mas esta última verdade Fraülein não fala aos alunos. Foi decreto lido a vez em que um trabalho de Reimer lhe passou pelas mãos: afirmava a inferioridade dos latinos. Legítima verdade, pois quem é Reimer? Reimer é um grande sábio alemão. Os portugueses fazem parte duma raça inferior. E então os brasileiros misturados? Também isso Fraülein não podia falar. Por adaptação. Só quando entre amigos de segredo, e alemães. Porém os índios, os negros, quem

negará sejam raças inferiores? (ANDRADE, 1982, p.64)

O narrador utiliza-se procedimentos próprios do ensaístico para construir o pensamento “científico” de Fraülein. Encontramos neste trecho citações (Reimer), afirmativas (“os portugueses fazem parte duma raça inferior), questionamentos (E então os brasileiros misturados?) próprios do pensamento ensaísticos. Uma trajetória de questões, afirmativas e negativas que desfecham no silêncio da personagem, calada em sua filosofia por causa de sua situação de imigrante: “por adaptação”. Verificamos, portanto, na sequencia destes dois trechos um dos métodos presentes em toda obra: a exposição da contradição pelo dialogismo discursivo. Assim, este narrador-ensaísta decompõe a forma conceitual do discurso científico e abordar criticamente a questão racial no Brasil, revelando a hipocrisia no seio da sociedade brasileira e da personagem que apesar de ser alemã, portanto da “raça forte”, vê-se diante de uma situação de “adaptação”.

Vejamos, portanto, a defesa de uma premissa positiva por parte do narrador. No caso, a de que “não existe mais uma única pessoa inteira neste mundo e nada mais somos que discórdia e complicação”. Para fundamentar sua teoria, o narrador-ensaísta afirma que “somos misturas incompletas, assustadores incoerências, metades, três-quartos e quando muito nove-décimos” (ANDRADE, 1982, p.79), justificando sua premissa nas descobertas científicas:

Desde Gley, Chevalier e Fliess se desconfia que de primeiro os seres foram hermafroditas. Antes desses senhores, Darwin estivera escrevendo coisas pros leitores inteligentes do tal de globo terráqueo e desde então se começou falando em seleção e outras espertezas que permitiram este saboríssimo cisma em seres imperfeitos machos e fêmeas imperfeitas. Que invento admirável o cisma! Pouco depois de **Origem das Espécies**, nasceu na Alemanha uma criancinha. Mamava que nem as outras, berrava sonoramente e trocava os dias pelas noites pra dormir. Como desse em seguida pra escrever coisas espantosas, os alemães principiaram lhe chamando Herr Professor Freud. Pois não é que essa criancinha inda veio fortificar mais as escrituras de Fliess, de Kraff-Ebbing, sobre a nossa imperfeita bizzaria! Afirmou que uma certa porção de hermafroditismo anatômico é ainda normal na gente! Incrível! Incrível e desagradável. Porém o que importa são as afirmativas daqueles alemães sapientísimos, aqui evocados para validar a minha asserção e lhes dar carranca científico-expermental: Não existe mais uma única pessoa inteira neste mundo e nada mais somos que discórdia e complicação. (ANDRADE, 1982, p.79)

Neste trecho, a linguagem científica fica ainda mais evidente, o narrador cita cientistas alemães Gley, Chevalier, Fliess, Darwin, Kraff-Ebbing, Freud, para explicar com bastante ironia e bom humor o desenvolvimento do conceito de hermafroditismo, partindo da biologia até chegar à psique. Utilizando-se de expressões do linguajar popular – Incrível! – no intuito claro e explicado no próprio trecho confimar à sua assertiva a “carranca científico-experimental”. À zombaria do linguajar científico insere sua verdade ensaística: “não existe mais uma única pessoa inteira neste mundo e nada mais somos que discórdia e complicação”.

Temos, assim, a partir da citação de cientistas alemães a desconstrução da idéia de pureza da raça. Uma idéia que está aplicada na própria construção da narrativa, enquanto mistura dos gêneros. A própria narrativa presentifica o conceito de hermafroditismo desenvolvido pelo autor. O texto, híbrido em sua forma, representa por si mesmo o fato de que não há nenhuma pessoa inteira neste mundo. E já que não há, a literatura também não pode ser pura. Espaço deste “humano”, ao contrário do discurso científico, é na literatura que este hermafroditismo revela suas raças, matizes, imperfeições, resíduos. Espaço da mistura, das possibilidades que a experimentação estética possibilita, sua essência é biologicamente (em termos de estrutura) e psiquicamente (em termos das vozes discursivas) impura. Assim, o narrador devora as teorias ditas da civilização, enaltecendo a mistura racial brasileira e ao mesmo tempo a arte literária.

Para compreendermos melhor a relação entre ciência e arte, analisemos o seguinte trecho em que o narrador ressalta o “complexo” da personalidade humana:

O que chama-se vulgarmente personalidade é um complexo e não um completo. Uma personalidade concordante, milagre! Pra criar tais milagres o romance psicológico apareceu. De então, começaram a pulular os figurinos mecânicos. Figurinos, membros, cérebros, fígados de latão, que, por serem de latão, se moveram com a vulgaridade e a gelidez prevista do latão. Oh! Positivistas da fantasia! Oh ficções monótonas e resultados já sabidos! (...) Eu já verifiquei que nós todos, os do excelente mundo e os da ficção quando excelente, temos os nossos gestos e ideias geniais... (ANDRADE, 1982, p.80)

Nesta passagem, o narrador-ensaísta realiza na própria narrativa uma reflexão sobre a ciência positivista e sua interferência nas artes. Como um modernista, o narrador posiciona-se criticamente frente ao discurso realista calcado nas teorias positivistas. Um discurso, segundo ele, que engessa a própria arte através de “figurinos mecânicos, membros, cérebros e fígados de latão”. O resultado é uma narrativa monótona, calcada na gelidez e no latão, oposta à liberdade de criação e à experimentação bradadas pelos artistas da modernidade.

Ao chamar esses autores (realistas) de “positivistas da fantasia”, o narrador desconstrói tanto o discurso do realismo em sua pretensão de verdade absoluta, quanto todas as manifestações que estão por trás desta busca da verdade, como os conceitos e leis estanques da ciência imposta como razão absoluta. Neste sentido, podemos entender que o narrador denuncia o próprio positivismo como uma idealização. Assim, a partir de conceitos científicos seja na comprovação de sua teoria anti-racista e híbrida, apontando os domínios da biologia (hermafroditismo), do darwinismo (evolução das espécies) e da psicanálise (complexo e não completo); seja como na reflexão sobre a própria literatura enquanto instrumento de liberdade criadora, temos uma crítica dura contra o engessamento do romance literário. E, obviamente, esta defesa por uma literatura “hermafrodita”, misturada, híbrida, múltipla e criativa, livre das amarras da tradição e da ciência, é feita, ela mesma, sob os princípios desta diversidade: na forma do ensaio inserido no interior de uma obra ficcional.

Acompanhamos, portanto, nesta passagem da ciência à crítica literária, a reafirmação do princípio modernista em sua valorização da experimentação em contraposição dos resultados já sabidos; e da classificação dos autores de ficções monótonas (não inventivas) de “positivistas da fantasia”. O narrador acusa a dimensão castradora da arte submetida à separação de gêneros (homem e mulher), reafirmando sua posição por uma criação literária livre das tradições que engessam o campo da pesquisa, do estudo e da experimentação estética que ele se propõe.

Como podemos ver, através do narrador-ensaísta, Mário de Andrade discute e insere as questões do seu tempo dentro da obra literária, propondo, mesmo que

através da ironia e do bom humor, um diálogo crítico com seus tempo e com as estruturas de pensamento em voga no Brasil e no mundo.

2.4. O narrador metalingüístico

Ao evocar como fundamental ao romance contemporâneo a denúncia de seu caráter ficcional, Adorno aponta um caminho utilizado pelo autor de **Amar, Verbo Intransitivo**. Para compreendermos melhor este aspecto, analisemos o trecho abaixo:

Não vejo razão pra me chamarem vaidoso se imagino que o meu livro tem neste momento cinqüenta leitores. Comigo 51. Ninguém duvide: esse um que lê com mais compreensão e entusiasmo um escrito é autor dele. Quem cria vê sempre uma Lindóia na criatura, embora as índias sejam pançudas e ramelentas. (...) Volto a afirmar que o meu livro tem 50 leitores. Comigo 51. Não é muito não. Cinqüenta exemplares distribuí com dedicatórias gentilíssimas. Ora dentre cinqüenta presenteados, não tem exagero algum supor que ao menos 5 hão de ler o livro. Cinco leitores. Tenho, salvo omissão, 45 inimigos. Esses lerão meu livro, juro. E a lotação do bonde se completa. Pois toquemos para a avenida Higienópolis! (ANDRADE, 1982, p.57)

Neste trecho, temos claramente a denúncia do caráter ficcional da obra a partir da menção da existência de um leitor e um autor definidos, ambos apresentados pelo narrador. Há, portanto, um autor que escreve o livro e o lê “com mais compreensão e entusiasmo” e 50 leitores, pelo menos, previstos pelo narrador. Um total que dá a lotação do bonde, metáfora ao próprio movimento da leitura que está sendo convocada pelo narrador (o trecho é no início do romance) para ser colocada em marcha. Temos portanto de antemão o aviso de que o leitor tem seu espaço previsto na enunciação e o ato de ler é esse movimento dentro do bonde – um dos símbolos da modernidade na São Paulo do começo do século XX.

Agora, se a posição do leitor no texto está clara e sua multiplicidade numérica garantida (são 50), o numero 51 reúne em um mesmo algarismo o autor, o narrador e também o narrador-critico (que se lê). Neste sentido, podemos afirmar que o autor, o mestre de obras que estrutura os vários elementos da narrativa, de **Amar, Verbo**

Intransitivo, tem como o leitor o seu espaço previsto na narrativa, mas quem ocupa o centro desta é o narrador que chama para si a confecção da obra, ao denunciar o caráter ficcional do texto.

Este narrador, portanto, conta a história para um leitor (previsto na narrativa) ao mesmo tempo em que realiza uma crítica sobre a própria obra. Estabelece-se assim, uma relação dialógica – compreendendo-a segundo a visão bakhtiana de embate e tensionamento das várias vozes discursivas no texto – no interior do texto, por exemplo, a presença deste narrador entusiasmado com o próprio texto, mesmo que se trate “de uma obra pançuda e ramelenta”; e de um autor que vê nela uma “lindóia de criatura”. Afinal, tanto narrador quanto autor estão na mesma categoria de “quem cria”, embora ocupem espaços diferentes no enunciado. E para além deles, há também a própria obra, o resultado desta criação que enquanto resultado de um experimento é inicial, primeva tal como uma índia (em relação às origens do Brasil), e por isso mesmo, por ser um exercício não é perfeita, nem obra acabada, mas “pançuda e ramelenta”.

2.5. O narrador brasileiro

Um dos campos em que a experimentação mostra-se mais evidente em **Amar, Verbo Intransitivo** é em relação à linguagem da obra. Em carta ao amigo Manuel Bandeira, Mário de Andrade comenta:

O próprio significado diferente de linguagem literária e linguagem popular, mostra que aquela tem uma tal ou qual sistematização. Pras idéias modernistas essa sistematização não pode ser senão dirigida pra maior verdade e exatidão de expressão. É o que estou fazendo. (ANDRADE e MORAES, 2001, p.191)

A explicação do autor e seu objetivo são claros, Mário quer “conseguir com que se escreva brasileiro”. O que nos remete ao questionamento sobre o que é esse “brasileiro”. Para o autor, conforme demonstra claramente seu narrador, trata-se de colocar na linguagem escrita a oralidade das ruas, o que revela o compromisso do autor com a experimentação acima de todas as leis gramaticais, possibilitando a criação de novos termos e uma linguagem sonora, vigorosa e simples, dando ao

narrador um caráter próximo ao leitor e bastante informal, mesmo ao abordar temas da literatura culta:

A respeito das influências literárias de Fraülein, o narrador afirma:

A palavra solta desvirtuando o arrastar natural da linguagem... De repente a mancha realista, **ver um bombo pam! de chofre...** Era assim. Leu tudo. E voltou ao seu Goethe e sempre Schiller. Se lhe dessem nova coleção de algum mensário inovador, mais livros, leria tudo página por página. Aceitaria tudo. Compreenderia tudo? Aceitaria tudo. Para voltar de novo a Goethe. E sempre Schiller. Sim e ao mesmo tempo. Para voltar de novo a Goethe. (ANDRADE, 1982, p.71).

Neste trecho temos no próprio parágrafo o bombo, através da interjeição pam! de chofre... materializado na construção gramatical. Segue-se a ele uma afirmação, Aceitaria tudo. Seguida do questionamento: Compreenderia tudo? E novamente a reafirmação: aceitaria tudo, evidenciando que a cultura de Fraülein não advém da compreensão, mas da aceitação. Também fica claro neste trecho, a repetição de voltar a Goethe e sempre Schiller, como um mantra, dando a dimensão da força destes autores para a protagonista do romance.

Assim o autor atinge através da repetição o objeto de sua crítica: a forma sedimentada de “bem escrever”, que na realidade trata-se de uma repetição, de uma idéia de tradição, fruto da repetição e desprovida do novo. Neste sentido, a proposta modernista visa exatamente romper esta repetição, enquanto uma quebra do ritmo: pam! De chofre... para que o leitor se questione a respeito de Fraülein “Compreenderia tudo?”

Este trabalho de introdução do ritmo, ditados e expressões da linguagem em estado espontâneo, próprio do inventário popular, traduzido pela voz viva, a fala permeia todo o romance, pode ser evidenciado também em:

[Carlos] principiou não querendo mais sair de casa. De primeiro era o dia inteirinho na rua, futebol, lições de inglês, de geografia, de não-sei-que-mais e natação, tarde com os camaradas e inda por cima, depois da janta, cinema. Agora? Vive na saia de Fraülein. Sempre desapontado, que dúvida! Mas porém na saia de Fraülein. Sorri aquele sorriso enjeitado, geralmente de olhos baixos, cheio de mãos. De repente fixa a moça na cara destemido pedindo. Pedindo o que? Vencendo. Fraülein se irrita: sem-vergonha! (ANDRADE, 1982, p.72)

Através da inserção da linguagem coloquial no narrador-personagem, temos uma proximidade com o falar do próprio personagem narrado, no caso, Carlos, mas sobretudo o falar do brasileiro que usa dia inteirinho na rua, não-sei-que-mais, inda por cima ao invés de ainda por cima, depois da janta ao invés de depois do jantar. Também as expressões Pedindo o quê? Do próprio narrador que já sabe a resposta, embora não responda por si, mas via o pensamento e Fraülein diante da ousadia do olhar do menino “sem-vergonha!”.

Nestes exemplos, vemos as premissas do autor quando afirma:

Daí também a minha evolução pra uma arte cada vez mais simples e natural, arte de conversa que toda a gente entenda. Isso de introduzir e justificar sistematizando-os certos chamados erros em relação ao português não contradiz minha orientação. Às vezes, se terá uma súbita incompreensão de frase minha por causa da novidade da dicção fotografada pela primeira vez na escrita literária”. (ANDRADE, 1924, apud MORAES, 2001, p.)

Para Mário de Andrade, a linguagem é um elemento vivo que requer ser descoberta pelo artista modernista. Mas além de falar brasileiro, o próprio narrador de **Amar, Verbo Intransitivo**, mostra-se também fruto da moralidade de seu local de origem e seu tempo, como por exemplo, vemos nas seguintes frases:

Carlos consigo próprio, porém, passar uma hora juntinhos, depois de!... que horror! (ANDRADE, 1982, p.100).

Bem que ela desconfiara, na primeira noite, que Carlos já conhecia o. (ANDRADE, 1982, p.112)

Não sabe que Fraülein não é a governanta alemã que. (ANDRADE, 1982, p.142)

“Depois de!”, “conhecia o” e “alemã que” representam idéias abruptamente cortadas e relacionadas ao universo sexual propriamente dito. Expressões propositalmente suprimidas pelo narrador que se censura à semelhança de mulheres pudicas ao referirem-se sobre o sexo na fala do dia-a-dia. Cria-se assim um espaço do segredo, do sussurro, da intimidade guardada. A presentificação na narrativa do próprio erotismo, o lugar em que nada é explícito, apenas sugerido.

Além disto, através desta interrupção, marcada com um ponto final, em relação aos termos explícitos da relação sexual ocorrida entre o personagem Carlos e a governanta Fraülein, o narrador-personagem chama para si aspectos da sociedade brasileira a qual procura retratar com fidelidade, da qual absorve, neste caso, o moralismo (que horror!), dando voz a ele no interior da narrativa e assim permitindo uma reflexão crítica desta mesma moralidade.

Através da análise do narrador de **Amar, Verbo Intransitivo**, encontramos, portanto, elementos como a introdução do ensaio no meio do romance, da crítica metalingüística e do trabalho com a linguagem coloquial, pistas que nos permitem visualizar o campo de experimentação do autor modernista em plena atividade neste romance, que começa a ser escrito um ano após a Semana de 22, agregando, portanto, as discussões ainda latentes em prol de uma arte genuinamente brasileira e que abarque os sentimentos e dizeres do seu povo.

Neste sentido, o narrador embora onipresente, colocar-se em paridade com os personagens e o ensaio enquanto um instrumento para analisar seu tempo no interior da trama. Rompe-se, desta forma, tanto a distância entre personagem/narrador, quanto aquela existente entre narrador/leitor, bem como a forma clássica de estruturação da narrativa em que o narrador mantém o conhecimento de todos os sentimentos dos personagens.

Cínico, na maioria das vezes, o narrador de Mário de Andrade, leva-nos ao questionamento do próprio fazer literário e estabelece uma relação direta com o leitor que embora dependa da trama, a ultrapassa, fazendo-o pensar em temas caros ao seu tempo presente, no caso, o nacionalismo, o amor, a moralidade vigente. Trata-se, portanto, de um narrador tal como o leitor em profundo questionamento de conceitos, moralidades, ideais e, sobretudo, o que se passa no interior dos personagens. Essas dúvidas são representadas por várias interrogações no interior da narrativa e pela migração entre vários gêneros durante a narração da obra.. Além disso, a proximidade dá-se, sobretudo, pela oralidade na linguagem que nos remete ao antigo contador de causos que não apenas narra a trama, mas gargalha, dá sua opinião e corta com suas lembranças o rumo dos acontecimentos para retomá-los adiante.

Alem disso, trata-se de um narrador que admite dúvidas por parte do leitor – e as provoca – ao avisar que pode errar quanto ao que pensam os protagonistas do drama narrado (dúvidas no correr da narrativa) e, sobretudo, que mostra-se ciente de que há um leitor e este pode a qualquer momento fechar o livro, (como no final da trama, se quiser me seguir, eu vou...). Temos aí, portanto, uma clara denúncia da própria atividade literária enquanto uma experimentação de representação não da natureza, tal como ela é; mas do substrato humano, cheio de questionamentos e dúvidas, aberto e sem conclusões definitivas, tal como ele é.

Em síntese, podemos considerar o narrador-personagem de **Amar, Verbo Intransitivo** um dos principais elementos experimentais desta obra. Através da sua voz, Mário de Andrade introduz na narrativa aspectos de outros gêneros como o ensaio, elabora sua crítica ao positivismo, denunciando assim a crise da representação da realidade, bem como o caráter ficcional do próprio romance. Ao mesmo tempo, faz uma reflexão a respeito do “ser brasileiro”, a partir de uma narrativa bem humorada que descortina os estereótipos que circundam as concepções de sua época, relativas tanto ao “estrangeiro”, no caso Fraülein; quanto ao “brasileiro”.

Capítulo 3: Literatura, uma lição de amor

3.1. A tensão entre os opostos

Se a palavra idílio na capa de **Amar, Verbo Intransitivo** causa estranhamento ao leitor, o que poderemos dizer então do verbo amar, transitivo direto, mas apresentando por Mário de Andrade em sua intransitividade? Para respondermos esta questão, precisamos compreender o enredo da obra e, sobretudo, o significado de sua escolha enquanto indício de uma obra experimental.

Começemos pela trama que trata do amor entre a governanta alemã Fraülein/Elza e o menino Carlos, primogênito da família Sousa Costa, do bairro de Higienópolis, egressa a um novo patamar social na São Paulo dos anos 20. Uma história de amor, mas intransitiva, na medida em que se dá sob o signo de uma negociação: o pagamento de dinheiro para Fraülein iniciar o jovem Carlos nas artes do sexo. Trata-se, na realidade, de um comércio do amor, com espaços aparentemente bem delimitados e com base em uma teoria que o fundamenta, seja por parte da governanta, ou pelos pais do menino.

Fraülein, a família Sousa Costa e Carlos são, portanto, os três alicerces principais que sustentam a trama de **Amar, Verbo Intransitivo**. Analisaremos abaixo cada um destes alicerces, ressaltando os aspectos levantados pelo autor em consonância com a crítica estabelecida por ele que revelam, principalmente, uma reflexão sobre o processo estético modernista.

Uma personagem com dois nomes, Fraülein e Elza, nomeada ora uma, ora outra, pelo narrador que esquiva-se ironicamente da crítica de ter um personagem mal construído: “Que mentira, meu Deus! Dizerem Fraülein, personagem inventada por mim e por mim construído! Não construí coisa nenhuma. Um dia Elza me apareceu...” (ANDRADE, 1982, p.78). Personagem por este narrador defendida “eu só queria saber neste mundo misturado quem concorda consigo mesmo!” (ANDRADE, 1982, p.79), inserida na obra enquanto tal – personagem de ficção - e através da qual se manifestam tensões não apenas em sua dupla denominação, mas, sobretudo, através das contradições de seu pensamento entre o mundo ideal,

da ordem e da beleza; e o real que ela tenta adaptar de acordo com seus critérios civilizatórios. Começamos pela dupla denominação da imigrante alemã, Elza e Fraülein.

Logo no início sabemos que Elza era “uma mulher feita que não estava disposta a sofrer” (ANDRADE, 1982, p.84). Este é o seu nome, mais próximo à forma brasileira de tratamento. É Elza quem inicia o romance e abre as portas do seu quarto minúsculo do pensionato que habita ao leitor. É a mulher por trás da governanta que irá ensinar às crianças da família Costa e Souza como deverão chamá-la:

No jardim, fizera as meninas pronunciarem muitas vezes: Fraülein. Assim deviam lhe chamar. ‘Fraülein’ era pras pequenas a definição daquela moça... antipática?... Não. Nem antipática nem simpática: elemento. Mecanismo novo da casa. Mal imaginam por enquanto que será o ponteiro do relógio familiar. (ANDRADE, 1982, p.54)

Nasce assim Fraülein: elemento, mecanismo, ponteiro do relógio familiar. A forma como Elza quer se introduzir no corpo social, a partir da referência de sua origem alemã, indicando assim não apenas sua função de governanta da casa, institucionalizando as relações de tratamento, mas, sobretudo, afirmando sua nacionalidade num contexto de imigração. A partir de então, o narrador irá alternar o nome da personagem, majoritariamente Fraülein ao invés de Elza no decorrer da trama. Observamos neste simples detalhe todo o cuidado do autor ao dar à sua personagem a possibilidade de existir de acordo com seus valores germânicos, apontando já a necessidade de Elza por uma função, uma utilidade no espaço narrativo e no interior da família brasileira.

Fraülein, porém, a Elza alemã por excelência, está cindida em duas: a que sonha e a que vive. Em ambos os casos, ela opera diante da realidade, os códigos formais que garantem distância na forma de tratamento e uma intransitividade dos laços afetivos. Quando mais próxima dos códigos culturais brasileiros, Fraülein é Elza, aquela que se emociona e permite-se absorver pela paisagem brasileira. Quando mais próxima dos códigos culturais europeus, é Fraülein, aquela que condena o excesso de afetividade e controla suas emoções.

Podemos identificar em Fraülein, dois universos: um do “homem do sonhos” e outro do “homem da vida”. O primeiro, segundo o narrador:

(...) pensa e sonha. Ora de verdadeiro, pro idealista, só o que é metafísico. As matérias são mudas, as almas pensam e falam. Tratando-se pois de amor-tese, teoria do amor, amorologia, é o prisioneiro paciente quem amassa o miolo de pão, esculpe e colore cestinhas lindas, pra enfeito do apartamento arranjado e limpo que Fraülein tem no pensamento. (ANDRADE, 1982, p.64)

O homem-do-sonho é portanto a teoria, o ideal de Fraülein, metafísico, deslocado da realidade e que traz em si valores da tradição, positivistas no sentido de selecionar, delimitar e conceituar elementos da subjetividade e da constituição psíquica (amor-tese, teoria do amor). Já o segundo, o homem-da-vida refere-se ao “homem que se adapta”, aquele que “a gente vê”:

(...) este aparece unicamente quando trata-se de viver mover agir. (...) O homem-da-vida age, não pensa. Fraülein está pensando. Nem o homem-da-vida, propriamente, lhe disse que ela ensina apenas os primeiros passos do amor, dá a entender isso apenas, pela maneira com que obstinada e mudamente se comporta. Franqueza: o que pratica é isso e apenas isso. (ANDRADE, 1982, p.64)

Temos, portanto, de acordo com o narrador o alemão das idéias, intelectualizado, representante da ordem e da vida familiar, em contraposição (mas no interior) do alemão da realidade, prático, imigrante, extraído da sua terra natal assolada pela República de Weimar (1918-1933). Mário estabelece assim a distinção entre dois níveis: o universal e metafísico, o objetivo e o subjetivo, o que se concebe no senso comum como povo alemão; e o local e prático, a realidade de um povo obrigado a se adaptar diante das adversidades socioeconômicas.

Neste sentido, Fraülein retoma um tema caro aos modernistas: o tensionamento entre dois universos, um metafísico e um objetivo. Expressa assim um embate que é a própria situação do escritor moderno desafiado, segundo o Roland Barthes, por uma nova utopia, a utopia da linguagem. Nela, o escritor se vê diante de um dilema: se obedecer as convenções da linguagem e da forma, em outras palavras à tradição, a literatura permanece surda frente ao seu presente histórico que é de transformação. Mas ao ouvir este tempo presente, ele

apenas dispõe de uma linguagem esplêndida e morta, diante da folha branca, no momento de escolher as palavras que devem assinalar seu lugar na História. Há portanto, uma disparidade entre o que ele faz e o que ele vê. O escritor consciente deve todavia lutar contra os signos ancestrais e poderosos que a literatura impõe como um ritual e não como uma reconciliação. (BARTHES, 2001, p.62)

É a partir deste embate que o modernismo fará do estudo e da experimentação da linguagem seu principal instrumento, rompendo com os valores esteticamente consolidados. Neste sentido, o caráter destruidor do modernismo obedece a um espírito revolucionário e político, como bem explica o escritor:

Nós tivemos no Brasil um movimento espiritual (não falo apenas escola de arte) que foi absolutamente necessário, o Romantismo. (...) Este espírito preparou o estado revolucionário de que resultou a independência política, e teve como padrão bem briguento a primeira tentativa de língua brasileira. O espírito revolucionário modernista, tão necessário como o romântico, preparou o estado revolucionário de 30 em diante, e também teve como padrão barulhento a segunda tentativa de nacionalização da linguagem. A similaridade é muito forte. Esta necessidade espiritual, que ultrapassa a literatura estética, é que diferencia fundamentalmente Romantismo e Modernismo, das outras escolas de arte brasileiras. (ANDRADE, 1943, p.250)

A aproximação entre Romantismo e Modernismo proposta por Mário revela a consciência deste espírito revolucionário na linguagem. Daí também podemos ler as referências ao Romantismo alemão dentre as preferências de Fraülein como uma denúncia da morte deste espírito revolucionário do Romantismo que foi ultrapassado - Fraülein apenas lê o cânone – por outro. Assim, ao identificar o espírito revolucionário do Modernismo, Mário de Andrade reafirma a consciência do seu caráter destruidor e, ao mesmo tempo, testemunha o fato de a literatura torna-ser na modernidade uma “utopia da linguagem”, cujo compromisso está entre a liberdade e a lembrança, a ruptura e o diálogo com a tradição.

Neste sentido Fraülein, tal como o escritor moderno, encontra-se cindida entre o homem-dos-sonhos – valores do cânone e da tradição – e o homem-da-realidade. Uma cisão que expressa a condição do homem moderno diante da crise da inteligência:

Foi a desilusão pela ciência no fim do séc. XIX europeu que provocou o predomínio dos sentidos. Daí certas manifestações romanticamente exasperadas de impressionismo e modernismo. Como existissem foi preciso justificar esse predomínio dos sentidos que as criara. As justificativas sentimentais eram insuficientes porque na inteligência é que moram razão e consciência. Ela é que justifica a lógica, da experiência, da ciência se utiliza. Todos estes raciocínios provocaram uma revisão total de valores de onde proveio o novo renascimento da inteligência. (ANDRADE, 2009, p. 334.)

Nesta passagem, Mário de Andrade aponta a crise do pensamento científico, sobretudo, do discurso positivista, demonstrando a necessidade de uma “revisão total de valores” fruto deste desmoronar das verdades absolutas no final do século XIX. Fica, portanto, evidente sua desconfiança diante da aura da técnica e da ciência; e, sobretudo, sua discordância tanto em relação à realidade representada pelo realismo, quanto pelas manifestações “romanticamente exasperadas”, inclusive, no próprio modernismo brasileiro. Uma crítica que, em Fraülein, manifesta-se pelo conjunto de referências e citações que formam seu gosto artístico severamente servil ao cânone clássico e à tradição:

Fraülein quase nada sabia do Expressionismo nem de modernistas. Lia Goethe, sempre Schiller e os poemas de Wagner. Principalmente. Lia também bastante Shakespeare traduzido. Heine. Porém Heine caçara da Alemanha, lhe desagradava que nem Schopenhauer, só as canções. Preferia Nietzsche, mas um pouquinho só, era maluco, diziam. Em todo caso Fraülein acreditava em Nietzsche. Dos franceses, admitia Racine e Romain Rolland. Lidos no original. (ANDRADE, 1982, p.71)

Uma crítica que se dá a partir da inserção de autores encadeados freneticamente: Goethe, Schiller, Wagner, Shakespeare, Heine, Schopenhauer, Nietzsche, Racine, Romain Rolland, todos clássicos, pontuados por ressalvas que demonstram a fragilidade das convicções intelectuais da personagem: “quase nada sabia”, “caçara da Alemanha”, “só as canções”, “um pouquinho só, era maluco, diziam”.

Fraülein deseja uma ordem clássica idílica. Seus valores estão atados à tradição e ao sonho de uma vida bucólica, de uma Alemanha ancestral que a faz defender os princípios de um amor distante do niilismo filosófico, da loucura e da sentimentalidade. Não é à toa sua defesa por um amor elevado e a queixa de que este deve ser disciplinado:

Vim ensinar o amor como deve ser. Isso é que eu pretendo, pretendia ensinar pra Carlos. O amor sincero, elevado, cheio de senso prático, sem loucuras. Hoje, minha senhora, isso está se tornando uma necessidade desde que a filosofia invadiu o terreno do amor! Tudo o que há de pessimismo pela sociedade de agora! Estão se animalizando cada vez mais. Pela influencia às vezes até indireta de Schopenhauer, de Nietzsche... embora sejam alemães. Amor puro, sincero, união inteligente de duas pessoas, compreensão mútua. E um futuro de paz conseguido pela coragem de aceitar o presente. (ANDRADE, 1982, p.78)

Esta é a concepção do homem-do-sonho, ou melhor, da mulher-do-sonho a qual Fraülein se identifica. Sua filosofia consiste em ensinar uma didática prática e ausente de dor e sofrimento na seara das relações amorosas. Mas, tal como sua divisão binária entre ideal/realidade, Fraülein é também a “mulher-da-vida”, cuja profissão se resume a:

ensinar primeiros passos, a abrir olhos, de modo a prevenir os inexperientes da cilada das mãos rapaces. E evitar as doenças, que tanto infelicitam o casal futuro. Profilaxia. Aqui o homem-do-sonho corcoveia, se revolta contra a aspereza do bom senso e berra: Profilaxia, não! Mas porém deverá parolar, quando mais chegadoinho o convívio, sobre essas “meretrizes” que chupam o sangue do corpo sadio. O sangue deve ser puro (ANDRADE, 1982, p.63).

Raça forte e sangue puro, salienta o narrador, estabelecendo de imediato a oposição Fraülein e mestiças, raça forte e fraca; Alemanha e Brasil; sangue puro e miscigenação. Deparamo-nos assim com o Brasil sob a ótica de Fraülein: o espaço da realidade, contaminado pela miscigenação da raça inferior, pela selvageria latente a ser domesticada, pelo reino do instinto a ser vencido pela razão. Um reino que requer disciplina e estudo para que o homem da realidade – e todos os seus pupilos o são em potencial– torne-se o homem dos sonhos, das idéias, das letras e dos sentimentos elevados.

A função de Fraülein é também profilática. Em outros termos, ela garante a continuidade da tradição de forma sadia e aplaca as angustias da família Sousa Costa diante de um tema caro à São Paulo dos anos 20, quando o imaginário da prostituta emergia como um verdadeiro “fantasma” no contexto de crescente urbanização e industrialização. Segundo Elizabeth Rago em **Os Prazeres da Noite**,

(...) a construção da prostituição como um fantasma atingia alguns alvos estratégicos precisos: instituía as fronteiras simbólicas que não deveriam ser ultrapassadas pelas moças respeitáveis, ao mesmo tempo que organizava as relações sexuais num espaço geográfico da cidade especialmente destinado à evasão, aos encontros amorosos, à vida boémia. O ideal de pureza da mãe, que se reforça na passagem do século, tornava necessária a presença imaginária e empírica da meretriz em lugares destinadas para a liberação das fantasias sexuais, para o desfrute do prazer (RAGO, 1991, p.41).

Desta forma, em uma sociedade de valores moral cindidos entre espaço público e privado, a presença de Fraülein e sua raça, compreendida pela família Sousa Costa como um valor em si mesmo, são elementos apaziguadores e mantenedores do status quo. Assim - e apesar de, como as demais meretrizes, Fraülein ter como função iniciar o jovem Carlos nos ritos da sexualidade - seu acesso ao interior da família é possibilitado.

Temos, portanto, um tipo de relação social medida pelo dinheiro, uma imagem da modernidade enquanto símbolo da “total empatia do homem com o universo alucinante das mercadorias”, como considera o poeta francês Baudelaire; e sua inserção no seio de uma família paulistana abastada, católica e tradicional, o que atesta a flexibilidade da moral social no início do século. Mas uma flexibilidade que se dá a partir da ideologia da superioridade racial, afinal, o objetivo de Fraülein adquire um caráter profilático, de higienização e combate às doenças; e também didático, a lição de amor, aquele que “nasce das excelências interiores. Espirituais (...) O desejo depois”.

Através deste acordo entre Fraülein e Sousa Costa, ficam a hipocrisia da moralidade, o racismo latente⁴ na sociedade paulistana, bem como a influência do europeu no imaginário nacional, seja no plano utópico das elites nacionais que pregavam uma higienização social a partir da imigração; seja no âmbito das idéias, sob a marca do positivismo europeu que fundamenta as bases do realismo literário, do qual Mário é um crítico.

⁴Em **Os Prazeres da Noite**, Margareth Rago considera que as políticas de controle social, por parte da polícia na então Província de São Paulo, conviviam com a prostituição, considerada um mal necessário, mas que “deveria ser tolerada, porém controlada e subjugada ao império da razão e da violência policial” (RAGO, 1991, p.112)

Temos assim no interior da obra, um movimento que revela um duplo caráter: ao mesmo tempo em que se mudam as convenções, a base moral da constituição familiar e patriarcal de certa tradição permanece com seus poderes inalterados. Fraülein dos sonhos alimenta suas expectativas do mundo clássico, mas na realidade é símbolo ela mesma de uma ordem moderna das relações; a família Sousa Costa da mesma forma introduz em seio uma mulher moderna, mas para que a ordem familiar tradicional se perpetue sem riscos. Este movimento duplo também ocorre em relação a própria literatura brasileira no início do século, a crítica de Mário tem endereço certo: a produção calcada nos valores do positivismo europeu, abrindo mão dos anéis para se apegar ao cânone.

Neste sentido, Fraülein, enquanto disciplinadora do desejo, atua objetivamente em prol dos interesses da sociedade burguesa, capitalista e industrial. Sua tradição é esta e, como bem lembra Michel Foucault em **História da Sexualidade**,

A sociedade que se desenvolveu no século XVIII – chame-se, burguesa, capitalista ou industrial – não reagiu ao sexo com uma recusa em conhecê-lo. Ao contrario, instaurou todo um aparelho para produzir discursos verdadeiros sobre ele. Não somente falou muito e forçou todo mundo a falar dele, como também empreendeu a formulação de sua verdade regulada, (...) como se lhe fosse essência que o sexo se inscrevesse não somente numa economia do prazer mas, também, num regime ordenado de saber. (FOUCAULT, 2001, p.68)

Uma economia, segundo o autor, calcada na interferência dos poderes seja do Estado na família, seja do pai sobre seus membros. A intimidade desvelada a partir de uma sexualidade regrada e submetida as normas da nova ordem social, no caso a burguesa. Seguindo o raciocínio de Foucault, podemos considerar São Paulo - em trânsito de uma economia agrária para a industrial – sob o mesmo signo da Europa em vias de urbanização e crescimento industrial quando dois tipos de dispositivos relativos ao sexo foram criados: o das alianças, ligado às relações matrimônios e de parentescos; e o da sexualidade “que obedece as técnicas moveis, polimorfos e conjunturais de poder”. É neste em que as novas formas de controle são criadas, articuladas a economia através do corpo. O sexo passa a ser matéria

de estudo, metrificaco, objeto científico e de disciplina social. (FOUCAULT, 2001, p. 101).

 neste contexto que Fraülein é inserida no cotidiano da família Sousa Costa que transita entre o dispositivo das alianças para o dispositivo da sexualidade através do acordo com Fraülein. Daí o estranhamento de Fraülein diante do fato de Sousa Costa não contar  mulher o acordo tratado entre os dois; e sua queixa diante da incompreensão, por parte de Dona Laura, que reage horrorizada ao saber qual a real função da governanta no interior de sua residência:

O método germanicamente dela e didática habilidade no agir, não admitiam tal fumarada de palavras desconexas. Aquelas frases sem dicionário nem gramática irritaram-na inda mais. (...) Só uma coisa julgara perceber naquele ingranzu, e engraçado! Justamente o que Sousa Costa pensava, mas não tivera a intenção de falar: pagavam só pra que ela se sujeitasse às primeiras fomes amorosas do rapaz. (ANDRADE, 1982, p.77)

Mas se Fraülein está cindida entre o mundo idealizado; ela também está no mundo real representado pela modernidade. Sua inserção no cotidiano familiar significa o trânsito entre dois mundos antes estanques: da mulher do lar e da mulher da vida. A modernidade de Fraülein deve-se ao tensionamento entre os mbitos público e privado no interior de uma cidade, no caso São Paulo, cujos valores morais encontram-se flexíveis. Ela representa, portanto, não o espaço consolidado, mas o trânsito, seja por sua condição de imigrante, seja por seu deslocamento entre esses dois pólos.

Fraülein é assim a transeunte por excelência no interior de uma cidade que abre-se à modernidade, permitindo às mulheres este espao⁵. Daí que suas contradições metaforizam os próprios questionamentos da modernidade presentificada na heroína do romance. Uma protagonista cindida entre o ideal de uma Alemanha ancestral, já destrida no pós-guerra; e a realidade de um Brasil ao qual ela se entrega, mesmo que imbuída da missão de disciplina e controle do desejo. Fraülein reúne, portanto, os contrários de um jogo de tensionamento entre o

⁵ A partir da urbanização, as mulheres passam a ocupar os espaços públicos na cidade, bem como a ocupar vagas no mercado de trabalho e a lutar por seus direitos. Daí também a condenação cada vez mais rígida da prostituição e os instrumentos de controle sobre sua prática, como uma forma de delimitação dos espaços.

real/ideal, circulando pelas estruturas da tradição, religião e família e ao mesmo tempo aos valores que comercializam as relações humanas na modernidade.

Podemos afirmar que **Amar, Verbo Intransitivo** tem como pano de fundo o próprio trânsito: sua protagonista circula pelo interior de uma família também em trânsito em relação a seus valores morais. Além disso, os personagens desta obra estão inseridos em uma cidade cujos códigos de sexualidade são permeados pela mercadoria e pela ciência. Da mesma forma, trata-se de uma obra idílio do modernismo brasileiro, romance experimento por excelência, portanto, também em trânsito enquanto diálogo e estudo da tradição e da práxis de um ideário que resolva a crise da representação do real, esta também em crise e necessitada de outras formas de expressão, após a crise que relativiza as verdades articuladas pelo positivismo.

3.2. Amar e escrever, um só verbo

Mas se até agora ressaltamos o caráter transitivo do romance, em que sentido o adjetivo “Intransitivo” seguido do verbo Amar foi empregado pelo autor em título? Duas pistas podem nos ajudar nesta resposta. A primeira, uma declaração do próprio autor que em seu depoimento reúne dois verbos: amar e escrever. Afirma Mário em uma das cartas enviadas ao amigo Manuel Bandeira:

Se escrevo é primeiro porque amo os homens. Tudo vem disso pra mim. Amo e por isso é que sinto esta vontade de escrever, me importo com os casos dos homens, me importo com os problemas deles e necessidades. Depois escrevo por necessidade pessoal. Tenho vontade de escrever e escrevo. (Isto é pro caso dos versos). Mas mesmo isto psicologicamente ainda pode ser reduzido a um fenômeno de amor, porque ninguém escreve pra si mesmo a não ser um monstro de orgulho. A gente escreve pra ser amado, pra atrair, pra encantar etc. Além disso tenho as minhas ocupações que são em numero formidável. Não tem arte que eu não ame e não me preocupe com os problemas estéticos dela. (ANDRADE, 2000, p.182)

Amor aos homens e ao seu tempo, necessidade de amor e de ser amado, generosidade. Em poucas palavras, Mário de Andrade ensina que o ato de escrever

está calcado no afeto e na relação do escritor com o tempo presente e sua gente, com a arte em si mesma e com o prazer.

Segundo o teórico Roland Barthes, em **O Rumor da Língua**, “os escritores modernos constituem-se como uma voz contemporânea à escritura, efetuando-se e afetando-se por ela” (BARTHES, 2004, p.22). Barthes aponta que a passagem do verbo écrire (escrever) da tradicional voz ativa (verbo transitivo direto) para a intransitiva, correspondeu a uma importante mudança na concepção da escrita. Isso se deu, na língua francesa, a partir do momento em que “as pessoas puseram-se a empregar o verbo escrever de maneira intransitiva, passando a ser escritor não mais aquele que escreve alguma coisa, mas aquele que escreve, absolutamente” (BARTHES, 2004, p.21).

Segundo Barthes, este fenômeno na linguagem - deslocamento do verbo ativo para o verbo médio na sintaxe⁶ - se relaciona à percepção de uma mudança do próprio ato de escrever. Na modernidade, o escritor toma a consciência de que ao escrever, o sujeito opera uma ação sobre si mesmo. O teórico traça a partir daí uma reflexão sobre o caráter intransitivo da escrita, apontando que

escrever é hoje fazer-se o centro do processo de palavra, é efetuar a escritura afetando-se a si próprio, é fazer coincidir a ação e o afeto, é deixar o escritor no interior da escritura, não a título de sujeito psicológico (...), mas a título de agente da ação. (BARTHES, 2004, p.22)

Podemos compreender a escritura não como uma ação transitiva, afinal, o autor escreve. Tampouco intransitiva, na medida em que ao escrever, ele opera uma ação sobre si mesmo. Neste sentido, a intransitividade do verbo amar no título deste primeiro romance modernista, pode ser compreendido na dimensão destas transformações operadas/pretendidas pelo escritor moderno enquanto compõem sua produção estética.

⁶ Dentre seus exemplos Barthes cita a diátese (voz ativa, passiva e média) como uma pista para pensarmos a intransitividade do escrever, utilizando como exemplo o verbo classificar. “É ativo se é o sacerdote que classifica a vítima em meu lugar e por mim e é médio se, tomando, o cutelo das mãos do sacerdote, eu mesmo faço o sacrifício por minha própria conta. No caso do ativo, o processo realiza-se fora do sujeito; no caso do médio, ao agir, o sujeito afeta-se a si mesmo. (BARTHES, 2004, p.22).

Um segundo aspecto que podemos extrair da declaração de Mário é o fato de que “ninguém escreve pra si mesmo a não ser um monstro de orgulho. A gente escreve pra ser amado, pra atrair, pra encantar etc”. Escrever é, portanto, um ato amoroso e uma busca de prazer. Neste sentido, amar ou escrever obedecem a um propósito intransitivo: o próprio prazer da escritura, definida por Barthes como a “ciência das fruições da linguagem, seu Kama-sutra (desta ciência, só há um tratado: a própria escritura)” (BARTHES, 2004, p.22) .

E sobretudo, uma tentativa de “transição” jamais satisfeita, afinal, embora a voz ativa seja media, escreve-se para um leitor da mesma forma como se ama, sem garantias quanto à reciprocidade do leitor/ser amado:

Escrever no prazer me assegura - a mim, escritor - o prazer de meu leitor? Não! Esse leitor, é mister que eu o procure (que eu o 'druge'), sem saber onde ele está... Não é "a pessoa" do outro que me é necessária, é o espaço: a possibilidade de uma dialética do desejo, de uma imprevisão do desfrute: que os dados não estejam lançados, que haja um jogo. (BARTHES, 2008, p.9).

Daí que o espaço em que a dialética do desejo se estabelece, no caso o texto, é um espaço revolucionário por si mesmo e onde os dados não estão lançados. Em outras palavras, onde tudo pode acontecer. Se pensarmos, por exemplo, sob a ótica foucaultiana, dentro de uma sociedade em que até mesmo a intimidade é classificada cientificamente e controlada pela moral familiar, religiosa e estatal; ou sob a ótica das vanguardas européias no começo do século em seu grito pela liberdade de expressão, compreenderemos melhor o sentido do verso livre, rima livre e da vitória do dicionário a que se refere Mário de Andrade e os modernistas de seu tempo.

Da mesma forma, passamos a compreender o sentido do amor no interior da obra e a iniciação do jovem Carlos, não apenas como um rito de passagem à vida adulta, mas, sobretudo, uma iniciação do próprio escritor brasileiro no ofício de escrever a partir de uma descoberta do próprio Brasil. O texto literário abre-se como

um espaço dado à “imprevisão do desfrute”. O jogo ao qual o escritor Mário de Andrade nos convida ocorre a partir das “fendas” que se abrem entre a tradição e o novo, num processo de redistribuição da linguagem expressa não só a partir das inovações que experimenta em sua obra; mas também no próprio caráter contraditório de seus personagens e no trânsito contínuo destes, em um ir e vir que metaforiza o movimento e as transformações no interior do texto.

Temos, portanto, um trânsito entre duas margens, a tradição e o novo proposto por Mário, característica própria, como afirma Barthes, do texto literário e fundamental para a emergência do prazer da leitura:

Duas margens são traçadas: uma margem sensata, conforme, plagiária (...), e uma outra margem, móvel, vazia (apta a tomar não importa quais contornos) (...) Essas duas margens, o compromisso que elas encenas, são necessárias. Nem a cultura nem a sua destruição são eróticas; é a fenda entre uma e outra que se torna erótica. O prazer do texto é semelhante a esse instante insustentável, impossível, puramente romanesco, que o libertino degusta ao termo de uma maquinação ousada, mandando cortar a corda que o suspende, no momento em que goza. (BARTHES, 2008, p.12).

Barthes analisa “instante insustentável” da fenda entre a cultura e a destruição presente num texto literário. Um instante móvel e que no caso de **Amar, Verbo Intransitivo**, cuja existência não se dá enquanto experimento fechado, tanto que o fim do livro é postergado pelo próprio narrador. Trata-se de uma obra que nasce e se impõe como obra aberta, que exige o direito de existir enquanto idílio, um espaço de exercício e experimentação em si mesmo.

Um dos exemplos mais claros disto está na própria palavra “fim” do romance antecedido por: “E o idílio de Fraülein realmente acaba aqui. O idílio dos dois. O livro está acabado. FIM”, mas seguida pela continuação da história e por um parágrafo em que o narrador desafia o leitor a continuar a leitura: “O idílio acabou. Porém se quiserem seguir Carlos mais um pouquinho, voltemos para avenida Higienópolis. Eu volto.” (ANDRADE, 1982, p.140). Temos, portanto, na própria estruturação do texto a subversão do final tradicional dos romances.

Acompanhamos, portanto, um jogo de tensões permanente: o diálogo entre as estruturas tradicionais da narrativa, afinal trata-se de uma história de amor, com

narrativa linear, tempo e espaços definidos; e as novas formas de expressão artística, como por exemplo a inserção da voz ensaística, o trabalho com a linguagem coloquial, a estruturação dos capítulos sem marcações definidas, até mesmo o FIM é subvertido.

Elementos inseridos na narrativa que fazem de *Amar, Verbo Intransitivo* um texto de fruição, tal como aponta Barthes. Para o teórico, o texto de prazer é aquele que se relaciona com a continuidade e está ligado à cultura, tendo por objetivo provocar conforto e prazer no leitor. Já o segundo, o texto de fruição está relacionado ao “estado de perda” e tem por missão de estremecer a relação entre leitor e linguagem. Daí o caráter intransitivo do texto de fruição, composto pela junção de fragmentos, cortes abruptos, pedaços aparentemente deslocados, móveis e imprevisíveis (BARTHES, 2008, p. 62). No caso de **Amar, Verbo Intransitivo**, características presentes na própria estrutura do romance composto pelo entrelaçamento da trama propriamente dita e das divagações do narrador que cortam abruptamente a narrativa.

Daí também, um outro aspecto do caráter de intransitividade em **Amar, Verbo Intransitivo**. Esse território onde o novo surge rompendo a continuidade do conforto e deslocando o leitor do seu lugar habitual para outro espaço no interior da obra. Ao oscilar entre o texto de prazer e de fruição, a obra apresenta-se como um texto em trânsito. Temos um retrato de uma obra experimental em seu estado de transição em busca do prazer tanto no escrever/amar, quanto no convite que faz ao leitor para entrar nesse jogo, o jogo de uma descoberta sobre o seu país, sua gente, seu tempo.

Neste contexto, o autor cede passagem às vozes narrativas. É o narrador que assume e insere as tensões, dúvidas e divagações sobre a trama. Ao seu leitor, enquanto uma categoria prevista no texto, o narrador manifesta seus erros e acertos, mentindo e zombando dos personagens e convidando-o a olhar através do buraco da fechadura a intimidade de uma família inserida numa cidade, ela mesma, em trânsito contínuo. É dentro, porém, desta intransitividade do escrever/amar, em outras palavras, do afetar-se a si mesmo, sendo afetado pelo próprio texto, que o narrador da obra expressa o prazer e o amor sob uma nova roupagem.

Analisaremos, portanto, dois momentos de intimidade amorosa que revelam o diálogo desta obra com a própria tradição literária. Começemos com o casal Fraülein/homem-dos-sonhos:

Como é belo o destino do casal superior. Sossego e trabalho. Os quatro ombros trabalham sossegadamente, ela no lar, o marido fora do lar. Pela boca-da-noite ele chega da cidade escura... Vai botar os livros na escrivaninha... Depois vem lhe dar o beijo na testa... Beijo calmo... Beijo preceptivo... Todo de preto, com o alfinete de ouro na gravata. Nariz longo, quase diáfano, bem raçado... Todo ele é claro, transparente... Tossiria, arranhando os óculos sem aro... Tossia sempre... E a mancha irregular do sangue nas maçãs... Jantariam quase sem dizer nada... Como passara?... Assim, e ele?... Talvez mais três meses e termina o segundo volume de O Apelo da Natureza na Poesia dos Minnesänger... Lhe davam o lugar na Universidade... A janta acabava... Ele atirava-se aos estudos... Ela arranja de novo a toalha sobre a mesa... Temos concerto da Filarmônica amanhã (...) (ANDRADE, 1982, p.64)

O cotidiano sonhado por Fraülein é introduzido de forma irônica pelo narrador em sua crítica ao então chamado “casal superior”. Segue-se à descrição, o léxico apaziguador de um cotidiano marcado pela ordem e o equilíbrio: casal superior, sossego e trabalho, beijo calmo e preceptivo, alfinete de ouro, claridade e transparência. Com os papéis delimitados: quatro ombros que trabalham, ela no lar, no âmbito privado; ele fora do lar, no âmbito público; ele estuda, ela ajeita a mesa. E com a raça bem definida: branco, claro, nariz longo, bem raçado, mancha irregular do sangue nas maçãs. Uma descrição bem delimitada no espaço tempo, o interior da casa à noite.

Uma descrição calcada de reticências que indica a continuidade e a evasão do sonho de Fraülein a partir de um cotidiano assexualizado, funcional e fortemente marcado por referências da tradição da cultura alemã. Trata-se portanto de uma visão de amor idealizada, aos moldes do Classicismo que leva à transcendência daquele cotidiano através do ciência, da arte e do estudo das grandes obras.

Agora, vejamos a descrição do casal Sousa Costa:

No leito grande, entre linhos e bordados dormem marido e mulher. (...) Dona Laura, livre o colo das colchas, ressona boca aberta, apoiando a cabeça no braço erguido. Braço largo, achatado, nu. A trança negra flui pelas barrancas moles do travesseiro, cascadeia no alveo dos lençóis. Concavamente recurvada, a esposa toda se apóia

no esposo dos pés ao braço erguido. Sousa Costa completamente oculto pelas cobertas, enrodilhado, se aninha na concavidade feita pelo corpo da mulher, e ronca. O ronco inda acentua a paz compacta. Estes dois seres tão unidos, tão apoiados um no outro, tão Baucis e Filamao, creio que são felizes. Perfeitamente. Não tem raciocínio que invalide a minha firme crença na felicidade destes dois cidadãos da República (...) Sousa Costa se mexe. Tira um pouco, pra fora das cobertas, algumas ramagens do bigode. Apóia melhor a cara no sovaco gorducho da esposa. Dona Laura suspira. Se agita um pouco. E se apóia inda mais no honrado esposo e senhor. Pouco a pouco Sousa Costa começa a roncar. O ronco inda acentua a paz compacta. (ANDRADE, 1982, p.83)

Ao contrário do casal Fraülein/homem-dos-sonhos, a descrição do casal Sousa Costa dá-se a partir do leito. Vislumbramos não exatamente a imagem comum de um casal, mas uma massa homogênea e compacta expressa segundo um léxico que revela não a transcendência, mas a própria carnalidade da dupla: colo, boca aberta, barrancas moles, esposa côncava e recurvada, corpos aninhados, bigode, cara no sovaco gorducho, ronco. Temos neste parágrafo a materialização do que o narrador conceitua de paz compacta que se opõe à paz idílica de Fraülein, na medida em que no caso desta, a paz se estabelece a partir da separação dos corpos e não na fusão destes.

Em sua descrição, o narrador recorre a recursos do realismo em sua representação detalhada de Dona Laura e Costa Souza, ambos fundem-se em uma massa compacta, apenas separada no texto, pelas considerações do narrador que encontra um espaço entre os corpos para inserir suas considerações a respeito da felicidade conjugal. Trata-se de um amor impregnado de mistura, carnalidade e materialidade em oposição ao amor idealizado e assexualizado. Novamente, o jogo de opostos: transcendência/imanência; mundo ideal/mundo real, raça pura/raça miscigenada, alma/corpo que permeia toda a obra.

Podemos também considerar os dois casais como símbolos de uma tentativa de presentificar dois tipos de amor na trajetória literária, o clássico, a partir de um ideal que transcende o próprio objeto amado, no caso o homem-da-vida e o torna o homem-do-sonho para Fraülein; seja o realista, a partir de uma imersão completa na materialidade, aproximando-se levemente de um naturalismo entrecortado pelas considerações do narrador que ocupa seu lugar dentro do tempo/espaço da própria

narrativa e assim se presentifica ao inserir sua voz no meio do leito do casal, denunciando o caráter ficcional do texto.

Desta forma, temos em **Amar, Verbo Intransitivo** uma experimentação também sobre o tema do amor que se antes ocupou o centro do Romantismo a partir das peripécias dos amantes em direção ao casamento; passando pelo Realismo a partir do casamento em direção às desilusões e traições; agora se impõe em toda sua intransitividade, mediado pela condição de mercadoria, a baliza das relações humanas; e, sobretudo, instrumento de reflexão da própria arte literária. Desta forma, o escrever/amor tornam-se temas centrais deste primeiro do romance-ídílio modernista, dentro de um espaço-tempo narrativo que presentifica o trânsito entre a tradição e a ruptura.

3.3. O jogo da sedução

Segundo Roland Barthes, o erotismo é construído a partir da expectativa e da escalada da cena erótica, ao invés de representá-la propriamente dita. Um conceito que se aplica perfeitamente em relação a **Amar, Verbo Intransitivo** que podemos considerar um livro de desejo e não do prazer. Aspecto que fica claro durante a cena mais esperada do romance, a noite de iniciação do jovem Carlos: “Desejo furioso subiu. Sem reflexão, sem vergonha de fraqueza, corre pra porta de Fraülein. Fechada! Bate. Bate forte, com risco de acordar os outros, bate até a porta se abrir, entra” (ANDRADE, p.96).

Temos neste trecho, um pequeno exemplo da construção da expectativa, minutos antes da porta de Fraülein se abrir. Através da repetição de ações: corre – bate – bate forte – bate até; e das palavras porta de Fraülein, porta [fechada], porta aberta, vemos a construção da intensidade de um movimento guiado por um desejo furioso em frases curtas, sintéticas, objetivas como o próprio ato de desejar e entrar do personagem. Porém, enquanto obra de desejo e não de prazer, o narrador segue, após um espaçamento, sua narrativa:

Aqui devem se trocar naturalmente umas primeiras frases de explicação – se ele der espaço para tanto entre os dois! – porém obedeço a várias razões que obrigam-me a não contar a cena do quarto. Mas como nos será impossível dormir, ao leitor e a mim, ambos naquela torcida pelo triunfo de Carlos, vamos gastar este resto de noite resolvendo uma questão pançuda: Quais eram de fato as relações entre Fraülein e o criado japonês? Inimigos? Quem me falou que eles se entendem? (ANDRADE, 1982, p.96)

Neste pequeno trecho, o leitor previsto enquanto categoria da narrativa e o narrador tornam-se cúmplices, afinal, são colocados pelo autor diante da porta fechada do quarto de Fraülein. Solidários porque num mesmo estado de espírito já que impossibilitados de dormir, torcendo pelo sucesso do menino; e no mesmo intervalo de tempo, o resto da noite; entre o narrador e o espaço do leitor previsto nesta narrativa temos a criação de uma cumplicidade na frustração diante da impossibilidade de acompanharem as descobertas dos personagens Fraülein e Carlos. Afinal, trata-se de uma obra de erotismo, portanto, a sugestão e não a apresentação da cena do quarto.

O desejo entre os personagens potencializado pelo espaço criado no tensionamento dos opostos que permeiam toda a obra revela-se no jogo de sedução entre Fraülein e Carlos, o narrador e o leitor; e em seus desdobramentos: o estrangeiro e o nativo, a experiência e a iniciação, a metafísica e a práxis, a tradição e a iniciação. Analisaremos, portanto, como esses espaços de tensionamento são construídos na narrativa, estabelecendo as conexões destes vãos entre conceitos opostos e as premissas estéticas do autor.

Um dos recursos presentes em toda a obra tanto na construção dos personagens, quanto no próprio narrador é a ambiguidade. Os personagens são abertos e estão em trânsito, sendo transformados pelas experiências da trama, que o narrador levanta e ao mesmo tempo questiona. Neste contexto, temos personagens que se auto-denunciam em atos falhos, atitudes contraditórias diante dos princípios teóricos que defendem, narrados de forma irônica e crítica.

Podemos, por exemplo, analisar o trecho abaixo a respeito das intenções profissionais de Fraülein:

Será que não consegue nada!... Isso lhe parece impossível, estava trabalhando bem... Que nem das outras vezes. Até melhor, porque o menino lhe interessava, era muito... muito... simpatia? A inocência verdadeiramente esportiva? Talvez a ingenuidade... A serena força... Und so eifach (e tão simples), nem vaidades nem complicações... atraente. Fraülein principiara com mais entusiasmo que das outras vezes. E nada. Veremos, ganhava pra isso e paciência não falta a alemão. Agora porém está fechada por despeito, dentro dela não penetra mais ninguém. (ANDRADE, 1982, p.58)

A narrativa de **Amar, Verbo Intransitivo** mescla no mesmo parágrafo o pensamento interior do personagem filtrado pela ironia do narrador. Temos logo no começo do parágrafo questões que angustiam Fraülein contadas na terceira pessoa, mas que refletem sua própria voz. Temos quatro assertivas principais nesta oração:

- “será que não consegue nada!...” seguido pela autoavaliação de Fraülein de que está trabalhando bem como das outras vezes.
- “o menino lhe interessava, era muito... muito... muito... Daí ela estar trabalhando com mais entusiasmo do que das outras vezes.
- Simpatia? Seguida da resposta: inocência esportiva, ingenuidade, serena força, vaidade sem complicações.
- Simpatia? “atraente”.

Podemos considerar neste trecho o caráter ambíguo na construção do pensamento de Fraülein: primeiro a assertiva de que está trabalhando bem como das outras vezes, seguida da segunda a de que está trabalhando ainda melhor do que das outras vezes. Neste sentido, podemos afirmar que trata-se de uma narrativa dialógica, em que o personagem não está fechado, mas aberto. Suas vozes são várias, contraditórias, titubeantes e dialogam a todo momento entre si. Temos assim uma narrativa que desconstrói o modelo realista sustentado por uma noção de verdade e um narrador onisciente. Em **Amar, Verbo Intransitivo** as certezas do realismo são substituídas pelo constante questionamento do mundo moderno.

Segue a esta construção as intenções de Fraülein a respeito de Carlos. A intensidade de seu querer é delimitada pelo “muito”, advérbio de intensidade seguido de reticências, o que não deixa dúvidas ao leitor a respeito do desejo da governanta

em principiar seu trabalho. Porém, Fraülein, cindida entre homem-dos-sonhos e homem-da-vida, debate-se entre o Carlos dos sonhos e assexualizado, objeto de suas intenções nobres de disciplinadora do desejo: inocente, ingênuo, sereno e sem complicações; com o Carlos da vida, o garoto que atrai a mulher Fraülein. Uma atração que ela não admite e quando chega a esse ponto de investigação sobre si mesma, fecha-se e não permite nem ao narrador, nem ao leitor que a vasculhem mais.

Trata-se de um texto que não apenas estimula o leitor a partir das ambigüidades e da contradição, mas que ao utilizá-las permite que saibamos a intensidade dos sentimentos de Fraülein. Sua confusão interior é parte integrante da própria narrativa. O estado emocional de Fraülein está presentificado no texto, não representado através de expressões como “muito”, “verdadeiramente” “força” “atraente” permeado de reticências que indicam a intensidade do seu querer. Portanto, ao mesmo tempo em que se dedica a seduzir Carlos, Fraülein já se mostra seduzida por um interesse que ultrapassa o ideal que tem sobre si mesma e seu ofício. Porém, embora admita sua atração por Carlos, “atraente” ela conclui, Fraülein não aceita esta realidade. Diante da angustia e da passividade do menino, ela se tranca e desaparece para que não possamos mais vê-la: “Agora porém está fechada por despeito, dentro dela não penetra mais ninguém” (ANDRADE, 1982, p.58).

O narrador dá espaço para que a personagem se tranque e guarde consigo as contradições do seu pensamento. No trecho abaixo, podemos notar mais claramente ainda a construção da dúvida no interior do texto:

E coisa que se ensine o amor? Creio que não. Ela crê que sim. Por isso não foi no jardim, deve se guardar. Quer mostrar que o dever supera os prazeres da carne, supera. Carlos desfolha uma rosa. Sob a glicinas da pergola braceja de tal feito que o chão todo se pontilha de lílá. (ANDRADE, 1982, p. 65)

Temos neste parágrafo, a presentificação da didática de Fraülein, apresentada no desfolhar das flores por Carlos e analisada pelo autor a partir de uma reflexão sobre o posicionamento da governanta. Primeiramente, o narrador discorda claramente de seu personagem: “creio que não, ela crê que sim” e estabelece uma relação de causalidade entre a crença de Fraülein – sua não ida ao

jardim onde está Carlos e a decepção do garoto que aguarda-a no tempo em que desfolha uma rosa. Em seguida, ele concretiza a frustração através da rosa desfolhada e de um chão pontilhado de lilá. Uma imagem que traz ao leitor os opostos: o amor pode ser ensinado/o amor não pode ser ensinado, desejo/frustração, prazeres da carne/ delicadeza das flores. E que ao mesmo tempo nos permite compreender com lirismo a dura lição de amor da governanta.

Contudo, se neste trecho, Carlos é apresentado como o foco da disciplina de Fraülein, em sua potência de homem-do-sonho, ao lado das flores e no jardim, ele também é apresentado em sua função de homem-da-realidade, como brinquedo dos desejos da governanta:

Gostava do brinquedo, confesso. Brinquedo consciente? Ninguém o saberá jamais. O limiar da consciência é bem mais difícil de achar que as cabeceiras do rio da Duvida... Que o digam os psicólogos! Que o digam as penas rotas e mortas em buscar esse limiar fíctivo e irônico!... (ANDRADE, 1982, p.104)

Se no nosso primeiro exemplo, a dúvida era a respeito das intenções da governanta, no decorrer do texto, o narrador agora apresenta Carlos sob um outro aspecto: como um brinquedo e foco do desejo para Fraülein. Assim, descortinada a face disciplinadora desta relação, substituída pela face do prazer, um novo questionamento é posto: agora, sobre a consciência da personagem. Frente a qual, admite sua total falta de certezas: “o limiar da consciência é bem mais difícil de achar que as cabeceiras do rio da Duvida”, ironizando a tentativa da ciência de vasculhar o interior da mente humana, a sua própria e também a do leitor.

Temos assim uma composição das ambigüidades e contradições que dão-se nas intenções de Fraülein. Uma fratura que a apresenta como personagem aberta, cindida entre a razão e o desejo, ora em um espaço, ora em outro e no interior de um texto que se revela ele mesmo espaço para a dúvida e questionamento do leitor.

Em outros momentos, porém, essa contradição dá-se a partir da própria negação da oração anteriormente levantada, como podemos verificar abaixo:

Fraülein se sentiu logo perfeitamente bem dentro daquela família imóvel mas feliz. Apenas a saúde de Maria Luisa perturbava um

tanto o cansaço de dona Laura e a calma prudencial de Sousa Costa... (ANDRADE, 1982, p.59)

Seguida três parágrafos depois por:

Qual! Fraülein não podia se sentir a gosto com aquela gente! Podia porque era bem alemã. Tinha esse poder de adaptação exterior dos alemães, que é mesmo a maior razão do progresso deles... (ANDRADE, 1982, p.59)

Ao leitor paira a dúvida: Fraülein sente-se bem ou não na casa dos Sousa Costa? A resposta, obviamente, é sim e não, dada a característica cindida e aberta da personagem. Mas além das ambigüidades dos personagens, outro recurso presente na obra é a construção do duplo sentido, a partir de metáforas que trabalham com imagens e sentidos em oposição, como no caso do trecho abaixo:

Baixam rápidos do Empíreo os anjos do Senhor, asas, muitas asas. Tatalam produzindo brisa fria que refrigera as carnes exasperadas do menino. As massagens das mãos angélicas pouco a pouco lhe relaxam os músculos espetados, Carlos se larga todo em beata prostração. Os anjos roçam pela epiderme dele esponjas celestiais. Essas esponjas apagam tudo, sensações estranhas, ardências e mesmo qualquer prova de delito. Na alma e no corpo. Ele não fez por mal! São coisas que acontecem. Porém, apesar de sozinho, Carlos encafifou.

Acham muita graça nisso os anjos, lhe passando nos olhos aquela pomada que deixa seres e vida tal-e-qual a gente quer. (ANDRADE, 1982, p.70)

Nestes dois parágrafos encontramos os códigos da cultura religiosa: Empíreo, anjos do Senhor, asas, mãos angélicas, beata prostração, brisa fria. Ao mesmo tempo, o léxico do desejo sexual: carnes exasperadas, massagens, músculos espetados, epiderme, esponjas, ardências, sensações estranhas, delito, pomada. Ambos relacionados através dos verbos: refrigerar, relaxar, largar-se, apagar. Um mosaico de imagens e sensações que inserem a contraposição alma/corpo e compõem a cena da masturbação de Carlos revelando-se não apenas as sensações de delícia do menino, quanto seu encafifar, apaziguado pela absolvição dos anjos, que acham “muita graça nisso” e lhe passam pomada nos olhos em uma excelente metáfora do olhos de prazer do garoto, “tal-e-qual a gente quer”.

Temos nesta passagem, através da união dos opostos a subversão da tradicional separação entre corpo/alma do mundo ocidental. A masturbação do personagem através das mãos angelicais confluem para um mesmo espaço: o corpo erótico que resulta de um ser híbrido (enlace corpo/alma) no instante de um ato experimental (gozo/ingresso no registro celestial) permeado de prazer (pomada nos olhos). O autor presentifica o prazer deste híbrido através de uma pomada celestial que fecha os olhos do personagem. Sinestesia que remete aos olhos umedecidos por um prazer sensorial em clara referência ao processo orgástico.

A cena, porém, não termina. Saímos do plano da realidade no interior do quarto de Carlos e entramos em um outro plano, da ironia do narrador que segue as conseqüências do ato profano do jovem, permeado de sacralidade, agora para profanar o próprio espaço celeste:

São Rafael nos Céus escreve:
Nº 9.877.524.953.407:
Carlos Alberto Sousa Costa.
Nacionalidade: brasileiro
Estado social: solteiro
Idade: Quinze (15) anos.
Profissão: (um tracinho)
Intenções: (um tracinho)
Observações extraordinárias: (um tracinho)
“Registro do amor sincero”.
(ANDRADE, 1982, p.70)

Carlos ganha seu primeiro registro celestial, após ter pecado - considerando a visão do senso religioso da masturbação como um ato profano . Dá-se também um outro “pecado” na narrativa, a inserção de um registro formal e burocrático, um formulário, no texto literário. Temos portanto uma dupla profanação: a da moral religiosa e a da forma tradicional do romance. Ambas através de muito humor e consentida pelos anjos que dão tanto à masturbação seu caráter “tal qual a gente quer”, quanto ao “registro do amor sincero”, um espaço livre de manifestação e experiência.

Em **O Prazer do Texto**, Barthes afirma que além de um corpo físico, do qual a ciência fala, existe um outro corpo, o corpo erótico da linguagem. Questiona o teórico francês: “o texto tem uma forma humana, é uma figura, um anagrama do corpo? Sim, mas de nosso corpo erótico. O prazer do texto seria irreduzível a seu funcionamento gramatical (fenotextual), como o prazer do corpo é irreduzível à necessidade fisiológica” (BARTHES, 2008, p.24). Podemos, portanto, relacionar esta passagem da narrativa ao próprio processo de fruição da linguagem e de criação artística, a partir da passagem do conteúdo inconsciente (alma, anjos e céu) à fisicalidade da escrita (carnes, músculo, epiderme). O texto manifesta-se assim um corpo erótico dotado de prazer a partir de seu léxico e da mistura de gêneros. É um prazer sem culpa (riso dos anjos) porque dotado da liberdade de experimentação, enquanto subversivo ao cânone (divisão estanque entre céu e terra, tradição e modernidade) ao assumir seu caráter híbrido fruto da mistura de gêneros (ficha cadastral no interior da narrativa) e também de conceitos.

A culpa, o “encafifar” do personagem é transcendida por este prazer consentido pelos anjos que rompem com a moral pré-estabelecida, elevando o profano ao sagrado durante o processo de profanar este sagrado. Um sagrado profanado que é a própria experimentação com a linguagem levada a cabo pelo projeto modernista. Rompe-se, assim, através da união dos opostos o distanciamento de um ideal estanque de literatura sagrada, inatingível, perpetrado pelo cânone e pelas normas fixas da tradição. A literatura passa a ser compreendida pelos artistas como um espaço de subversão, liberdade experimental, fruição e, sobretudo, de prazer.

Capítulo 4. Escrever, um experimento libertário

4.1. Um ritual de iniciação

Mário de Andrade, durante a elaboração de sua teoria estética considerou a pesquisa estética, a atualização da inteligência artística brasileira e a estabilização de uma consciência criadora nacional pilares básicos de seu projeto. Nos capítulos anteriores, analisamos as duas primeiras questões: a pesquisa estética através do narrador e do texto híbrido; e a atualização da inteligência artística, a partir das fissuras entre a tradição/modernidade e os jogos de opostos que formam a obra como um todo.

Agora, porém, vamos nos debruçar sobre a questão da estabilização de uma consciência criadora nacional enquanto um experimento literário. Um experimento que se dá através de um diálogo com a tradição e com um ideal de moderno do próprio escritor, levado à práxis em sua obra.

Tomaremos como ponto de partida o personagem Carlos, conceituado pelo escritor Mário de Andrade em seu posfácio de 1927, como o que há:

no Brasil de tradicionalismo “cultural” - brasileiro burguês octocentista. Ele não chega a manifestar o estado bio-psíquico do indivíduo que se pode chamar de moderno. Carlos é apenas uma apresentação, uma constatação da constância cultural brasileira. E se não dei solução é porque meus livros não sabem ser tese. Não se consegue tirar o **Amar, verbo intransitivo**, mais que a constatacao de uma infelicidade que independe dos homens. (ANDRADE, 1927, 1982, p.155)

Carlos, segundo Mário de Andrade, é o “brasileiro burguês oitocentista” que não pode ser chamado de “moderno”. Trata-se, portanto, de um personagem em trânsito, híbrido no tempo, pois carrega em si duas vozes temporais: a que permanece do brasileiro oitocentista, portanto, da tradição cultural e dos costumes; e a de seu contexto narrativo, da modernidade e das relações por ela permeadas, tal como o amor intransitivo de Fraülein. Embora, como o próprio autor avalie, Carlos seja o exemplo da “constância cultural brasileira”, já que submetido aos rituais da

sociedade burguesa, cujo destino apresentado no final do livro é o mesmo dos demais alunos de Fraülein, é em sua transformação de estágio social - do menino (virgem) para o homem – que se dá o rito inicial de sua vida adulta, a partir do contágio com um contexto civilizatório e dentro de uma nova ordenação de controle da sexualidade por parte de sua família.

Essa experiência, porém, se acontece no personagem através de uma explosão de amor e desejo; dá-se no interior da obra literária a partir da própria escrita. Mas, como bem afirma o autor, a solução (o final do livro) de Carlos está em aberto, porque não se trata de uma “tese”, ou uma obra que obedece aos ditames de uma literatura positivista ou de uma moral acabada. Pelo contrário, a partir dos prazeres e das angústias dos personagens envolvidos na lição do amor, evidencia-se um dos temas caros à literatura moderna: “infelicidade que independe dos homens”.

Analisemos, portanto, como esta “infelicidade” é presentificada no texto, a partir da descrição de Carlos, chamado em várias passagens da obra pelo narrador de “o machucador”:

Carlos também canta o Tannenbaum mas desafinava. Não tinha voz nenhuma. Porém descobrira o perfume das rosas. Perfume sutil e fugitivo, oh! E boniteza das vistas!... Às vezes se surpreendia parado distante das sombras misteriosas. As tardes, o lento cair das tardes... Tristes. Surgia nele esse gosto de andar escoteiro, cismando. Cismando em que? Cismando, sem mais nada. Devia ter felicidades quentes alem... Estava pertinho do suspiro. sem alegria nem tristeza, suspiro, no silêncio amigo do luar.
- Mamãe! Olhe Carlos!

(ANDRADE, 1982, p.66)

Temos nesta descrição um personagem cuja voz canta o Tannenbaum - canção natalina alemã - de forma desafinada. Trata-se, portanto, de um jovem cujo processo de aculturação européia se dá de forma incompleta, desafinada. Isso ocorre, explica o narrador, porque Carlos não tem voz alguma. Tal como a descrição de Mário de Andrade, é ele símbolo da tradição oitocentista de um país ainda sem voz e que em sua visão de autor modernista, em busca do substrato nacional, muito desafina. Porém, ao lado deste desafinar, habita uma cisma. Uma cisma construída a partir de um léxico evasivo, que não fixa o personagem, pelo contrário o coloca em

suspensão e revela seu estado transitório: sutil e fugitivo, às vezes, distante, sombras misteriosas, escoteiro, cismando.

Além disso, o estado é do que lhe falta: sem mais nada, pertinho de, sem alegria, nem tristeza, no silêncio (reafirmando a ausência de uma voz). Há um “quase” implícito em sua descrição que alia-se à submersão na “infelicidade” que, embora subjetiva, expressa na própria descrição da natureza, tal como Carlos a percebe: perfume sutil e fugitivo, lento cair das tardes tristes, silêncio amigo do luar.

O narrador presentifica, assim, o próprio estado evasivo da adolescência e sua “cisma” surgida, aparentemente do nada. Cisma incomodada e infeliz, sem ponto fixo, sensível ao caminhar escoteiro, à submersão em si mesmo, com promessas de um prazer distante (além) embora perto de um indeterminado suspiro do qual não identifica o sentido do que sente, apenas a presença do luar – e podemos pensar em suas tantas fases. Além disto, neste contexto, a sentença “- Mamãe! Olhe Carlos!” - repetido durante várias passagens da obra na voz das irmãs do personagem por ele “machucadas” em diversas brincadeiras cotidianas - insere a oposição adulto triste/menino machucador, mundo interior/mundo exterior, ao mesmo tempo em que chama a atenção do leitor implícito no sentido de observá-lo com mais acuidade.

A relação dialogal entre os opostos que permeia toda a obra, instaura assim a dimensão do trânsito, os espaços vazios (cisma), do não preenchido embora desejado. É neste vão que a obra aberta se manifesta com força, seja na indefinição de um conceito jamais completo, até porque o narrador não permite certezas em seu questionar contínuo; seja enquanto experiência narrativa, por si mesma, uma ação aberta, da qual não se pode afirmar o resultado fechado. É, portanto, neste “jamais definido” que se instaura o movimento dialógico de **Amar, Verbo Intransitivo**. É também, neste vão que o caráter erótico da obra manifesta-se, no caso do exemplo citado acima, enquanto promessa de uma “quentura além”.

Neste sentido, ao denunciar a cisma do personagem enquanto uma cisma em si mesma – “Cismando o quê?” - temos a construção de um universo subjetivo que dialoga com a tradição de um “lento cair das tardes” e um “silêncio do luar”. Expressões carregadas de lirismo em um léxico que nos remete à natureza – seja da infância ou de um Brasil de paisagens naturais. Assim, a partir das palavras que o aproximam deste estado primevo, sob uma roupagem clássica de manifestação do

amor (luar, cair das tardes), Carlos cisma com as questões da vida adulta.

Ao considerarmos a iniciação de Carlos como o motivo central, em torno do qual se dão as relações humanas no interior da trama, podemos afirmar que seu processo de mudança – a iniciação - dá-se a partir do desejo por Fraülein. A lição de amor da governanta é, neste sentido, a perda da inocência (Carlos machucador) e a imersão do personagem na vida adulta, mas a partir de um processo controlado da sexualidade (burguês brasileiro) que passa pela baliza familiar (cultura) e o faz não uma ruptura com esta tradição, mas sua conformação. Daí a infelicidade em **Amar, Verbo Intransitivo** – e sua denúncia.

Porém, enquanto personagem em trânsito, Carlos, esse machucador por excelência, bruto, selvagem, instintivo, pode ser compreendido como uma metáfora do “outro”, ainda não iniciado na civilização. Mas, de Tannenbaum a Tannenbaum, mesmo que desafinado, a partir das lições de Fraülein, ele ingressará na vida adulta (das normas e da obediência à tradição) e passará pelo ritual iniciatório.

Neste sentido, podemos compreender a virgindade em **Amar, Verbo Intransitivo** não como uma iniciação sexual propriamente dita – esta, inclusive, já ocorreu com uma prostituta fora do controle familiar -, mas como a experiência erótico-afetiva que realmente “contamina” o menino a partir de outra linguagem (linguagem do amor, idioma alemão) e de sentimentos a ele escoteiros, tais como a infelicidade. Uma experiência que se revela na contaminação do primitivo pelo civilizado e vice e versa. Mário de Andrade aqui, através de seu primeiro romance modernista, expressa, portanto, uma visão positiva diante deste encontro entre primitivo/civilizatório, Brasil/mundo, nacional/estrangeiro, o híbrido por excelência, distante da pura idealização – seja da ciência ou das teorias artísticas; mas ainda aberto em sua formação, a procura de uma voz.

Assim, ao mesmo tempo que intransitiva porque experimental, a conjugação de escrever-amar é também transitiva em termos de sua contaminação, tanto para quem escrever, quanto para quem lê. Tanto para Carlos, quanto para Fraülein, ainda que esta represente a civilização, o desejo de seguir à tradição (tal como determina os códigos culturais do seu ambiente) e mantenha-se agarrada à noção de uma raça-pura.

Como o amor que contamina e dá voz às contradições dos personagens, a literatura é maior do que a tradição e até mesmo do que o projeto que a leva à

experimentação. Está na prática, no pragmatismo e no exercício com a linguagem os caminhos de uma descobertas. Não é à toa a “cisma” do narrador em relação aos “positivistas da fantasia” e de Mário de Andrade em relação a qualquer tentativa de castrar a liberdade criadora. Para acompanharmos o significado do experimento literário para Mário de Andrade basta analisarmos a dedicatória de seu **Prefácio Interessantíssimo**:

A Mário de Andrade

Mestre querido.

Nas muitas horas breves que me fizestes ganhar a vosso lado dizíeis da vossa confiança pela arte livre e sincera... Não de mim, mas de vossa experiência recebi a coragem da minha Verdade o orgulho do meu ideal (...) Recebei no vosso perdão o esforço do escolhido por vós para único discípulo; daquele que neste momento de martírio muito a medo inda vos chama o seu Guia, o seu Mestre, o seu Senhor.

(ANDRADE, 2008, p.38.)

O que temos é um autor que dedica sua obra a si mesmo e se auto-intitula “Mestre querido”, “guia”, “senhor”. Adjetivos geralmente destinados a outros O significado desta auto-dedicatória coloca em evidência a função do “exercício” enquanto elemento central construção literária. Trata-se de um autor que se auto-intitula seu próprio Guia, Mestre e Senhor. Temos neste prefácio, a reafirmação da liberdade estética, o ideário do escritor enquanto o que faz uma “arte livre e sincera” e tem coragem de abdicar das escolas (tradição) para se entregar à experiência. Discípulo de si mesmo, alias, único discípulo, Mário de Andrade faz da confiança, experiência e coragem sinônimos de uma grande responsabilidade com a liberdade e sua verdade subjetiva do ato de escrever.

Enquanto experiência, portanto, amar-escrever é descoberta de uma linguagem livre para fazer-se ouvir, mesmo que fora de tom. E embora não haja esperança para Carlos, cerceado tanto no controle familiar de sua sexualidade, quanto pelo aprendizado do amor-civilizado (segundo as leis de Fraülein), resta o Romance (na literatura). Nele está o espaço de liberdade para o questionamento e a destruição das normas. Daí a lógica do texto-híbrido e do narrador verborrágico que coloca a trama e a própria literatura em questionamento. Daí também o movimento dialógico entre os opostos - tradição e modernidade, nacional e estrangeiro, eu e o

outro – que permeia todo o texto e preenche os vãos deste amar-escrever com suas vozes.

Ambos verbos que dependem de um outro para existir, mas que se colocam nesta obra questionadores desta transitividade e cientes do caráter intransitivo da própria modernidade em que são conjugados, já que buscam este “outro”, transitivo enquanto desejo, intransitivo enquanto experimento.

4.2. O diálogo enquanto método

Frutos de uma mesma conjugação: amar-escrever é um ritual de iniciação que embora intransitiva enquanto experiência dá-se a partir da transitividade, ou melhor, da busca pelo diálogo com o outro. Analisemos, portanto, um trecho da lição de amor de Fraülein, sob a luz das teorias de Mickail Bakhtin:

- Entendeu, Carlos?

Ela repetia sempre “Carlos”, era a sensualidade dela. Talvez de todos... Se você ama, ou por outra se já deseja no amor, pronuncie baixinho o nome desejado (...) E pronunciado, assim como ela faz, em frente do outro, sai e se encosta no dono, é beijo. Por isso ela repete sempre, como de-já-hoje, inutilmente:

- Entendeu, Carlos?

E ele jogando um dos tais risinhos alastrados com que desaponta sempre:

- Quase, mas adivinhei!

Temos, neste trecho, as vozes de Fraülein, do narrador e de Carlos abrindo a cena, sem que seu contexto seja indicado. Fraülein questiona o entendimento (a razão) do jovem, que responde à governanta com a intuição (advinhei). Já o contexto erótico entre os dois é descortinado pelo narrador que explica o significado dos termos utilizados por Fraülein – Carlos = beijo. E se dirige a um segundo interlocutor: o leitor implícito no texto, aconselhando-o afetivamente a como lidar com o amor.

Sabemos portanto que a utilização da repetição do nome de Carlos por Fraülein é a materialização de um beijo seguido do questionamento "entendeu?" Trata-se, portanto, da enunciação de duas lições distintas na cena: a da língua

alemã (o processo civilizatório) que seguirá adiante; e do próprio amor (o desejo entre ambos). Surge, portanto, num primeiro nível, a voz de quem ensina e de quem supõe o conteúdo das palavras; e num segundo nível, a voz do narrador que descortina as intenções do personagem e o faz em linguagem coloquial ao seu leitor. Avancemos:

Eis aí uma das coisas com que Fraülein não se dava bem. Pra ela era preciso entender sempre o significado das palavras, senão não compreendia mesmo. Estes brasileiros?!... Uma preguiça de estudar!... Qual de vocês seria capaz de decorar, quem neu eu, página por página, o dicionário de Michaelis pra vir para o Brasil? Não vê! Porém quando careciam de saber, sabiam. Adivinhavam. Olhe agora: Que podia Carlos entender, se ignorava o sentido de muitas daquelas palavras? (ANDRADE, 1982, p.74)

Neste segundo trecho, as características racionais de Fraülein são ressaltadas pelo narrador enquanto uma concepção de mundo da personagem que se reafirma na noção do brasileiro preguiçoso. Segundo o teórico russo Mikhail Bakhtin

O romance não opera com a imagem do homem, mas com a imagem de sua linguagem (...) O sujeito que fala no romance é, na maioria das vezes, um ideólogo e sua palavra é sempre um ideograma : representa um ponto de vista particular sobre o mundo. (BAKHTIN, 1981, p. 135).

Ao compreender a literatura como manifestação da linguagem humana, Bakhtin fez do romance seu objeto de estudo, apontando que a presença da oralidade é determinante. Neste sentido, o texto romanesco é um espaço de bivocalidade – escritura e ao mesmo tempo fala. Uma fala capaz de abarcar várias vozes que se relacionam umas com as outras numa relação dialógica e obedecendo um ponto de vista, afinal, uma voz – seja dos personagens, do autor ou do narrador no interior do enunciado - é sempre emitida segundo as limitações ou amplitudes de um dado campo de visão. Trata-se da lei do posicionamento, em que o lugar em que nos encontramos determina nosso ponto de vista.

Neste sentido, temos clara a mudança de posicionamento entre narrador e personagem: “estes brasileiros?!... “qual de vocês seria capaz de decorar, que nem eu”. O narrador dá voz aos questionamentos da personagem, utilizando a primeira

pessoa, para retomar a condução da narrativa, dirigindo-se diretamente ao leitor implícito: “Olhe agora” e chamando sua atenção à situação de Carlos: “que podia Carlos entender?, se ignorava o sentido de muitas daquelas palavras?”

Alem disso, o autor considera que num romance há vozes de diferentes experiências que se manifestam não só a partir do dito, mas englobam o contexto do processo comunicativo, a enunciação. Nela, elementos como a entonação e os demais aspectos extraverbais pertencentes ao discurso – beijo, rispida - se revelam e determinam as características (e pontos de vista) da personagem dialógica. Já no terceiro trecho, a lição de amor fica mais evidente:

Ríspida:

Então diga o que é.

O menino, meio enfiado, vai vivendo:

É que eles ficaram sentados na praia, de mãos dadas muito juntinhos. Depois ele deitou a cabeça no ombro dela (Carlos abaixava a dele e já não ria) Depois... (lhe deu aquela vergonha de saber o que não sabia. Ficou muito azaranzado). A segunda estrofe não entendo nada. Vertraust... que que é vertraust!... Mas depois o coração deles principiou fazendo que nem o mar... (ANDRADE, 1982, p.74)

Nesta passagem, temos a inserção de um texto literário dentro da narrativa, inserido na voz do personagem Carlos – e expresso em sua leitura dentro de um contexto de sedução entre ele e Fraülein. Temos, claramente na cena a confluência de vários discursos: a leitura titubeante do personagem (Depois... Vertraust... que que é vertraust!); do narrador (“lhe deu aquela vergonha de saber o que não sabia); da obra literária inserida e contada pelo menino (“sentados na praia”, “de mãos dadas muito juntinhos”); das intenções de Fraülein, implícitas mas evidentes ao oferecer um texto amoroso ao menino. Todas confluem no sentido da manifestações do desejo do menino pela governanta, expresso num léxico que é da própria obra lida durante o apredizado, mas que se manifesta sobretudo através da palavra “vertraust”.

Sem saber o seu significado – que não é dado ao leitor – vertraust insere a dimensão de uma incógnita, o espaço em suspenso, a ausência de certezas, aquilo que faz com que Carlos se confunda e perca a segurança em si mesmo, ao mesmo

tempo em que reflete suas incertezas frente ao jogo de sedução perpetrado pela governanta. Carlos adivinha, mas não está certo. Intui, mas não tem certeza. Vertraust anuncia o tempo dos amantes: o início em que ainda se titubeia; o espaço do erotismo em seu ocultamento dos significados, simbolizando não apenas o germe da sedução de Fraülein, mas o nascimento do desejo consciente em Carlos.

Além disto, esta palavra que adquire uma dimensão fonética para o leitor brasileiro – ainda sem saber de seu significado - é inserida sob a forma de um texto literário (a lição de Carlos), a partir de uma narrativa que se permite penetrar por outra, e de uma linguagem (brasileira) que absorve uma palavra estrangeira e mantém, assim, através desta palavra desconhecida, a chave do seu mistério. Vertraust opera como quebra do sentido lógico, o vão através do qual a imaginação é convidada a navegar pelo contexto erotizado proposto pelo autor. Neste “decifra-me ou te devoro” da palavra vertraust, os papéis do sedutor e do seduzido, quem sabe e quem ainda não sabe, quem tem certeza e quem adivinha, quem ensina e quem aprende são determinados. E isso se dará a partir de uma relação de confiança, a própria tradução de vertraust que não é dada no texto, surge nas páginas seguintes, o que é também um convite ao leitor atento para que este busque o dicionário.

Trata-se, portanto, de um trecho utilizado pelo autor que expressa a confusão do personagem em sintonia com a própria construção da narrativa, ela mesma, um jogo de sedução dirigido ao leitor implícito no texto. Temos assim, uma estrutura calcada na confluência de vários discursos, seja as vozes dos personagens, seja as do próprio narrador e do seu contexto (espaço/tempo) no interior da enunciação, manifesto sobretudo a partir da utilização de uma outra estrutura narrativa manifesta na oralidade, não literal (texto escrito), mas vivenciada a partir da fala de um menino que deseja e tropeça nos sentidos desta linguagem ao ser seduzido por sua professora. Uma tutora atenta à arte da sedução, como mostra o trecho final da cena:

- Deles não, Carlos. Dele só.
- Deles! Ganz: todos! Aqui quer dizer dos dois, dela também!
- Você está adivinhando, Carlos! Mein Herz, o coração dele parecia com o mar. Ganz gleicht: parecia, era como, tal-e-qual.
- Hmm...

Desconsolado. Sensação de pobreza, isolamento...

- Não sei mais!

Ela, muito suave, extasiada:

- Você está falando certo, Carlos! Continue!

- O coração dele estava tal-e-qual o mar... Em tempestade...

E de repente transfigurado, numa confissão de olhos úmidos, arrebatou todos os símbolos murmurando:

- Mas ele tinha muitas péloras no coração!

Queria dizer pérolas porém saiu péloras, o que que a gente há de fazer com a comoção! (ANDRADE, 1982, p.74)

Temos a denúncia dos sentimentos de Carlos, manifestada pelo léxico: desconsolado, sensação de pobreza, isolamento, transfigurado, confissão de olhos úmidos; e também através do erro que mostra sua confusão em relação ao significado da palavra alemã Ganz Gleich. Ao errar, Carlos se rende e é estimulado por Fraülein (falando certo, continue) a confessar sua angústia. Assim como o processo experimental da escritura, o personagem também ensaia, intui, adivinha e erra. Seu aprendizado é uma metáfora do próprio experimento com a linguagem.

Além disso, a fusão entre as duas narrativas (a da leitura e a da própria trama) se dá num mesmo processo dialogal: em uma frase temos o incentivo de Fraülein, em outra a confissão (leitura) de Carlos sobre seu próprio estado de espírito, com o coração em tempestade. Manifesta-se, assim, um diálogo erótico, calcado em incógnitas, adivinhações e certezas inacabadas, mas sobretudo de uma forma comovida. Entretanto, se climax da sedução é manifestado a partir da incognita vertraust (confiança), sua denúncia dá-se a partir da palavra “pélora” que traduz a tempestade emocional a qual o menino se vê submerso.

A sedução, portanto, é construída a partir de um trabalho com a linguagem, re-significando palavras e dando a elas novos sentidos. Um exercício essencialmente poético, em termos de gênero, no qual a palavra é extraída de seu significado original para desdobra-se em inúmeros significados. Um exercício que o autor realiza no interior da prosa, estabelecendo não apenas um diálogo entre narrativas literárias, mas também entre os métodos utilizados por estes gêneros literários.

Neste sentido, pelo grau de discursos que se estabelecem, tanto no interior dos personagens, abertos e em construção; quanto nas estruturas narrativas em contínua interferência, podemos afirmar que **Amar, Verbo Intransitivo** é uma obra dialógica, tal como a classifica Bakhtin, dada a qualidade do diálogo destas diferentes vozes discursivas e o caráter inacabado de seus personagens, construídos a partir do embate das demais vozes, num constante processo de diálogo, que com ela se chocam no interior do texto. Em “busca de”, carregados de humanidade, os personagens deste romance estão abertos e em questionamentos. Além disto, tratam-se de personagens que expressam um processo de sua autoconsciência, neste caso, manifestado pelo narrador que os questiona e os revela a partir deste questionamento no interior do texto, afinal: “não importa o que a sua personagem é no mundo, mas, acima de tudo, o que o mundo é para a personagem e o que ela é para si mesma” (CLARK, HOLQUIST, p.57, 1984).

Bakhtin também considera que quanto maior o grau de dialogia presente no romance literário, menor a autoridade do autor ou do narrador sobre o personagem. Este está engajado na sua realidade, não é inocente, muito menos guiado por uma “consciência” externa a ela. Assume a própria voz, é em si mesmo a voz e seus argumentos um processo contínuo de construção. Daí que sua relação com o autor e o narrador é profundamente diversa daquela que se estabelece no romance monológico.

Esta proximidade entre o narrador e o leitor implícito no texto presente em **Amar, Verbo Intransitivo** é orquestrada por este autor, tal como define Bakhtin, regente das diferentes vozes que dele surgem e quem ordena a verdadeira sinfonia polifônica, para que ela não se perca numa incompreensível viagem dodecafônica. Essa orquestração se dá na obra através da composição entre narração da trama e as reflexões do narrador-ensaísta. A partir deste, temos um trabalho com os elementos de unidade da linguagem (centrípetos), mas ao mesmo tempo está garantida a vazão não apenas das vozes dos personagens, mas da sociedade, dos dialetos, dos diferentes gêneros, novas manifestações da língua (em choque com a idéia de língua única ou literaturidade), os discursos sociais que pulsam no texto (heteroglóssia) e todos elementos abrangidos pelo romance em sua inerente pluralidade discursiva, tais como podemos localizar no trecho abaixo:

Uma frase sobre Mahler associava à conversa a idéia de política e dos destino do povo alemão, o tom baixava. O mistério penoso das inquietações baritonava aquelas almas, inchadas de amor pela grande Alemanha. Frases curtas. Elipses. Queimava cada lábio, saboroso, um gosto de conspiração. Que conspiram eles? Sossegue, brasileiro, por enquanto não conspiram nada. Mas a França... Tanta parolagem bombástica, Humanidade, Liberdade, Justiça... não sei que mais! E estraçalhar um povo assim... Ihe dar morte lenta... Por que não matara duma vez, quando pediu armistício o invencido povo do Reno?

Die Fluten dês Rheines

Shützen uns zwar, doch ach! Was sind nun Fluten und Berge...

Jenen schecklichen Volke, das wie ein Gewitter daherzieht!⁷

Versos de Goethe não faltaram na ocasião, fremiam de amor.

(ANDRADE, 1982, p.67)

A partir da música, referenciada por Mahler, a narrativa se estrutura num movimento crescente e decrescente, estruturando o clima de patriotismo e conspiração, como evidencia o léxico: tom baixava, cada lábio, gosto de conspiração, sossegue, morte lenta; em contraposição a: destino do povo alemão, parolagem, Humanidade, Liberdade, Justiça, estraçalhar, invencido povo do Reino e a própria citação de Goethe, símbolo de toda uma cultura. Um léxico que baritona, conspira, estraçalha as referências culturais apresentadas no texto e que recriam através de frases curtas e elipses – tais como cita o narrador - a alma dos alemães exilados que se reúnem para falar do país vencido pelos aliados e humilhados pela França durante as negociações do Tratado de Versalhes.

Uma revolta que na narrativa começa em silêncio, mas atinge seu ápice nos versos de Goethe que ao contrário do sussurrar manifesta-se no original alemão, com suas ondas e montanhas, diante de uma tempestade que é em si mesma a sensação de desolação dos alemães exilados frente à dura realidade a qual foi submetido seu país durante o período de Weimar.

⁷ *As ondas do Reno. Nos protegem, é certo, mas ah!
De que valem agora ondas e montanhas. Para esse povo terrível que avança feito tempestade!...*
(ANDRADE, 1982, p.67)

4.3. A obra inacaba

Como já analisamos neste estudo, **Amar, Verbo Intransitivo** é considerado por seu autor uma obra idílio, o que evidencia seu caráter experimental e, sobretudo, seu aspecto de obra inacabada. Este desfecho em aberto é anunciado na própria marcação do “FIM” no interior da obra, seguida por um convite à continuidade da leitura que expõe o reencontro entre Carlos e Fraülein em uma festa de Carnaval.

Analisamos nos capítulos anteriores como as personagens de **Amar, Verbo Intransitivo** são construídas a partir do tensionamento entre opostos: Fraülein cindida entre o homem-dos-sonhos e o homem-da-realidade; Carlos entre a infância e a vida adulta; a família Souza&Costa entre os códigos familiares tradicionais e os novos códigos sexuais da modernidade. Personagens inseridos num contexto também em trânsito: um ambiente privado (doméstico) que passa a ser permeado por códigos do ambiente público; uma sexualidade que passa a ser controlada segundo um ideário de vida burguesa e uma narrativa que transita entre a trama e a análise, o diálogo e o ensaio. Temos portanto, em toda a obra, um movimento de expansão e retração descrito a partir de uma construção essencialmente erotizada das intenções de seus personagens e de duplos sentidos que permitem a divisão entre uma leitura linear da trama e uma leitura do próprio fazer literário.

Um ato de escritura que se estabelece a partir de um compromisso com a experimentação e com o diálogo com a tradição. Dois pilares que visam um objetivo: a edificação de uma arte genuinamente brasileira. Esta orientação que se dá no trabalho com as formas e os gêneros, traz em sua estruturação, um ideário do escrever brasileiro que também é experimental, na medida em que se trata de uma obra-idílio de Mário de Andrade na seara modernista em prosa.

Escrita anos antes e publicada no ano anterior de **Macunaíma** (1928), **Amar, Verbo Intransitivo** ao se estruturar a partir do trânsito, do diálogo e do experimento pode ser considerada uma obra experimental por excelência, sobretudo, por seu caráter inacabado. Ao contrário de **Macunaíma**, seu processo de radicalização com a linguagem e sua obediência a um projeto pré-estabelecido é posto em prática

como um exercício livre destas amarras. Trata-se, sobretudo, de um espaço literário em que o exercício com a linguagem e ao mesmo tempo o diálogo com a tradição são colocados em prova.

Como bem analisa Telê Ancona, **Macunaíma**,

projeto moderno e nacionalista levado a um clímax de consciência estrutural e estilística, ultrapassou os limites do Brasil, universalizando-se enquanto representação do homem contemporâneo alienado, servindo ao sistema que reifica e mercantiliza a vida (...) Porém, a preocupação com a nossa identidade — caráter nacional — o emprego da fala brasileira por parte do narrador e das personagens, a movimentação intensa do foco narrativo, bem como a denúncia firme — e artisticamente irrepreensível — da alienação e da mentalidade colonizada (...) afirmaram-se como partes integrantes de um projeto estético e ideológico claro em **Amar, verbo intransitivo**. Atingirão a estatura de obra-prima em **Macunaíma**. (ANCONA apud ANDRADE, 1995, s/p)

Agora, se **Macunaíma** pode ser compreendida como obra-prima do modernismo brasileiro, concebida como tal por seu autor, **Amar, Verbo Intransitivo** trata-se de um idílio que a precede e não tem por projeto cristalizar-se enquanto “obra universal”, mas se coloca dentro da produção do autor como uma obra inicial e um espaço, por si mesmo, de experimentação. A consciência deste inédito que circunda a obra pode ser verificada nas próprias palavras do autor em seu posfácio:

Certamente que muito errei, porém isso não deve ser muito desculpado pra quem se mete num novo roteiro adonde ninguém inda nunca passou! A gente só tem até agora livros regionalistas como linguagem. (ANDRADE, 1982, p.151)

O erro na confissão de Mário de Andrade é atrelado à própria noção do experimento e de estar passando em um roteiro aonde ninguém inda nunca passou! Escreve o autor, brincando com o linguajar popular em seu posfácio, afinal, em sua visão:

Pra que tenha literatura diferente é so preciso que ela seja lógica e concordante com terra e povo diferente. O resto sim é literatura importada só com certas variantes fatais. É literatura morta ou pelo menos indiferente pro povo que ela pretendeu representar. (ANDRADE, 1982, p.152)

É a experimentação desta literatura viva, lógica e concordante com a terra e povo que Mário de Andrade leva a cabo em **Amar, Verbo Intransitivo**. Trata-se, portanto, de uma obra que expressa uma localidade e um determinado povo edificados nesta obra, a partir do tensionamento entre os opostos, sobretudo dos conceitos de povo brasileiro e povo alemão. Um povo caracterizado como oposto ao civilizado enquanto cópia do modelo europeu. Na busca por essa identidade (voz), ao artista modernista o que interessa não são os valores morais propriamente ditos:

A arte é sempre moral enquanto lida com os costumes. Porém, estes costumes são "artísticos", quero dizer, são brinquedos puros, desinteressados imediatamente, jogando com os dados vitais: sejam elementos sensoriais, sons, volumes, movimentos, cores, etc; sejam elementos psíquicos, os sentimentos, o amor, heroísmo, cólera, pavor, paulificação. Até paulificação. (ANDRADE, 1982, p.155)

Importam, portanto, os costumes artísticos que para o autor são “brinquedos puros”, dados “vitais na narrativa como os elementos sensoriais (da própria narrativa) e os psíquicos no interior da trama. Temos, portanto, uma consciência por parte do autor do caráter experimental de sua obra segundo à máxima do “destruir para construir tudo de novo” que caracteriza o espírito modernista.

Assim, sem padrões ainda definidos, nem projetos determinados e, sobretudo, sem uma obra-prima acabada que será futuramente um cânone, **Amar, Verbo Intransitivo** guarda em si a liberdade experimental. Seus “costumes artísticos” fazem parte de um universo lúdico de “brinquedos puros”. Há, portanto, uma maior liberdade que a própria denominação “idílio” traz à obra, a absolvendo da carga de ser obra-definitiva, libertando-a enquanto obra inacabada.

Daí, a própria narrativa sem divisões ou capítulos, a alternância entre o discurso direto e indireto, um narrador que se expressa em 3ª e em 1ª pessoa. E, que, ao mesmo tempo em que ocupa seu papel de contador de histórias – e esse aspecto é reforçado pela linguagem coloquial – também torna-se um ensaísta. Uma linguagem atrelada à expressão do dinamismo de uma sociedade que se coloca enquanto moderna, urbana e pragmática. Sintetizada em frases curtas, linguagens popular e, sobretudo, pelo erotismo através de elipses convidativas e interrupções abruptas que atacam os sentidos envolvidos durante a leitura do romance.

Um inacabamento que além da forma, dá-se no interior dos personagens através da manifestação de suas contradições interiores. Afinal, embora mantenham suas posições iniciais – Carlos não era virgem antes, não o será depois; Fraülein ensinou Carlos e agora está diante de um novo aluno; família Sousa Costa permanece inalterada; a experiência afetiva, após o idílio, permanece como um turbilhão no interior de Carlos e Fraülein. Temos, portanto, uma continuidade que aponta a permanência do tensionamento, metáfora de uma modernidade cindida entre as normas sociais e o impulso do desejo.

No interior de Carlos, por exemplo, paira as vozes da aceitação e da recusa do fato de Fraülein ter recebido dinheiro para iniciá-lo na vida sexual:

Mas por agora ela apenas fora viver num quarto andar. Sem elevador. Carlos já carecia de procurar a imagem dela muito alto. E vinha sempre acompanhada de qualquer coisa cacete: o horror do filho, a mesquinhez dela, a exigência de casamento, do que escapei! Teria mesmo recebido dinheiro?... Não recebeu. Então a imagem longínqua se aproximava apressada. Adquiria mais traços, se corporizava em representação nítida. Belíssima, enriquecida, ai desejo! (ANDRADE, 1982, p.144)

Temos, assim, um movimento de afastamento (quarto andar, muito alto, longínqua) forjado pelo discurso social que se manifesta sob a forma de controle do discurso familiar (coisa cecete, filho, mesquinhez, casamento). E ao mesmo tempo, a partir da recusa da idéia da prostituição em Fraülein, sua aproximação (mais traços, corporizava, representação nítida, belíssima, enriquecida, desejo). Uma tensão, portanto, calcada na voz da moral em oposição à voz do desejo que permanece aberta no interior do personagem.

Mas, da mesma forma que Carlos, Fraülein também luta contra seus sentimentos:

Deu um gritinho horrorizada, acertara na testa dele, podia te-lo ferido... Carlos olhou. Mandou-lhe um gesto rápido de cabeça, quase saudação. E continuo brincando com a holandesa. Fraülein se doeu, tomou com o baque seco nas entranhas. O deus soltou um gemido que nem urro. Esses deuses do norte são muito cheios de exageros. Carlos não fez por mal! Foi mostrar que reconhecia e machucou. Fraülein virando o rosto pra trás, seguiu-o com os olhos, quase amorosa mas já porém resposta no domínio de si mesma. Estava muito direito assim! E se venceu completamente com o raciocínio,

numa espécie de felicidade. Estava muito certo assim. Ele amaria muito aquela moça. Era bonita. Rica, se via. Carlos casaria bem, na mesma classe. (ANDRADE, p.147).

Neste caso, a tensão é representada de forma corpórea (baque seco nas entranhas) e violenta (gemido como urro), seguido de uma ironia do narrador que revela os exageros dos deuses do Norte em franca oposição à aversão aos sentimentos exagerados de Fraülein. Mas, a governanta abafa seus sentimentos a partir dos discursos da moral social, repetindo-a para si mesma, numa espécie de mantra “Estava muito direito assim! Estava muito certo assim”; compondo um novo imaginário correspondente à ordenação social: “casaria bem, na mesma classe”. Temos então a revelação de um sentimento de inferioridade por parte de Fraülein que se vê em outra classe. Um sofrimento que ela abranda a partir da ilusão de uma pseudo maternidade, chamando-a a si mesma de “mãe do amor”, a partir da lembrança de todos os demais meninos que passaram por sua vida.

Em ambos, o potencial transformador e anárquico do amor e do desejo são subvertidos pela moral e as convenções sociais. Dentro de uma ordem dada e marcada pela transformação do afeto em mercadoria, os amantes de **Amar, Verbo Intransitivo** não encontram solução. Permanecem com suas angústias e contradições, inacabados, sem solução ou desfecho.

Conclusão: Roupas ao vento no Ararat

Quando Mário de Andrade metaforiza a poesia na nudez original de uma mulher no cume de uma das mais altas montanhas, o Ararat, temos uma amostra, através destas imagens hiperbólicas, do seu compromisso com a arte literária. Compreendendo este corpo como o próprio texto, ou melhor, um corpo erótico, tal como propõe Roland Barthes - “o texto tem uma forma humana, é um figura, um anagrama do corpo? (BARTHES, 2004, p.24) – chegamos ao fim deste estudo e diante desta mulher, com o sentimento claro de que tal como os personagens de **Amar, Verbo Intransitivo**, ela jamais poderá ser decifrada em absoluto. Esta certeza não é fruto apenas das limitações desta análise, mas vem do próprio caráter de pele desnuda, construída pelo autor de **Amar, Verbo Intransitivo** em sua obra. Uma construção que se dá sob as premissas da liberdade e das inúmeras possibilidades de experimentação que compõe o sentido da obra-aberta da modernidade.

Diante de **Amar, Verbo Intransitivo**, na tentativa de analisarmos como a teoria modernista concebida por Mário de Andrade se aplica, na prática, à construção de seu primeiro trabalho em prosa, assim como a obra, chegamos a conclusão de que não há um caminho determinado pelo autor, mas múltiplos caminhos que foram construídos sob o signo da experimentação contínua no exercício de uma literatura híbrida, combinatória de gêneros, linguagens e profundamente agitada pela ventania polifônica das contradições humanas. É a partir e em defesa da experimentação que aglutina não só os conceitos de liberdade de criação, mas também um compromisso exaustivo com a pesquisa estética e com a observação do tempo presente que se sustenta a teoria do escritor e, de certa forma, foram responsáveis pelo “chute” à la brasileira das vestimentas do nosso cânone, até então, voltado aos modelos europeus.

Esta liberdade, como demonstramos, venta nas páginas da primeira obra do escritor paulistano. Um vento que nasce da busca inicial por uma nudez, concebida no imaginário dos modernistas, como a expressão do próprio ser brasileiro. Escrever para Mário de Andrade foi um ato político e revolucionário. Uma herança dos escritores que o precederam e participaram ativamente do nascimento da

democracia – ainda que bastante problemática – no nosso país. Mário traz em si, boa parte deste compromisso com o Brasil, democratizando através de sua libertação estética as vozes, formas e linguagens que pulsavam silenciosas nas artes nacionais.

Não é à toa que seu primeiro romance tenha o amor como tema central. O amor intransitivo em profunda oposição tanto ao amor romântico e sua idealização de felicidade eterna; quanto ao amor realista com suas mazelas e traições visando mostrar a humanidade tal e qual ela se apresenta. Ao contrário disto, amor intransitivo é um ser desconfiado: recusa a exaltação da emotividade que para ele não tem mais nenhuma razão de ser; e ao mesmo tempo, desconfia do realismo e da capacidade da arte representar a natureza em sua integridade. O amor intransitivo é um elogio à nudez ficcional da arte literária. Seu caráter original, em outras palavras, sem as vestimentas que a cobrem.

Daí seu narrador verborrágico, intrometido, curioso, inconveniente e onipresente. Narrador que a tudo questiona, cada fala dos personagens da trama como uma premissa a não ser aceita de antemão, pelo contrário. Um narrador que como o espírito modernista se recusa a aceitar as determinações sociais, embora seja fruto delas e denuncia isso, inclusive, censurando-se na linguagem que expressa. Daí também seus personagens, Fraulein e Carlos, verdadeiros pontos de encontros de conceitos, energias e vontades opostas. Colocados na trama enquanto personagens a assim serem lidos e analisados, criticados e verbalizados em suas ilusões sobre si mesmos. Ilusões humanas, conversa fiada que propalamos sobre o que somos, ainda que chacoalhados por ações que nos contradizem.

Narrador e personagens que ventam sob a condução de um autor que dispõe a trama em profundo diálogo com um contexto universal, a partir de referências artísticas e políticas; ao mesmo tempo em que questiona sua localidade e o ser brasileiro. Além disto, **Amar, Verbo Intransitivo** se anuncia enquanto experimento, dialoga com a tradição e se insere enquanto “tentativa de” no tempo/espaço literário. É, por si mesma, uma obra de questionamento – em todos os sentidos - que tem como resultado um elogio à busca e ao método experimental aplicado à literatura.

Trata-se, portanto, de uma obra essencialmente calcada na tentativa-erro, no exercício literário, na liberdade de criação e reflexão. Não quer e nem pode, dada sua natureza, impor-se como cânone. Foge de qualquer classificação na medida em que bebe tanto das fontes tradicionais para subvertê-la em experimentação do novo. É uma obra-questionamento que transita e nesta ventania finca suas bases recusando-se a ser nomeada.

E como não poderia deixar de ser, dado seu compromisso em defesa da arte, manifesta-se, essencialmente, metalinguística ao conjugar amar e escrever em uma mesma lição afetiva. Lição que encontra-se no tempo a procura de um olhar atento, posicionando-se com coragem para se lançar ao novo, calcada na tentativa, acerto e erro, em busca de uma nudez, no caso modernista, concebida ideal dentro de um determinado contexto.

Sem dúvidas, uma lição em defesa e por amor à arte-livre, nas mãos de um escritor que pretendeu fazer da palavra um instrumento revolucionário e, com bastante humildade, num contexto marcado pelas lutas sociais e coletivas, afirmou a respeito da própria literatura:

Tendo deformado toda a minha obra por um anti-individualismo dirigido e voluntarioso, toda a minha obra não é mais que um hiperindividualismo implacável! E é melancólico chegar assim no crepúsculo, sem contar com a solidariedade de si mesmo. Eu não posso estar satisfeito de mim. O meu passado não é mais meu companheiro. Eu desconfio do meu passado. (ANDRADE, 1943, p.254),

Um verdadeiro libelo contra o individualismo apontado por Mário de Andrade como o grande deformador de sua arte e causa de seu profundo descontentamento consigo mesmo. Uma mensagem que corrobora o que aqui afirmamos: a severa crítica em relação a própria obra frente ao incômodo de perceber-se, vinte anos após 1922, ele próprio um cânone para as novas gerações.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. O ensaio como forma. In: **Notas de Literatura**. Coleção Espírito Crítico. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003. p.15-46.

_____. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: **Notas de Literatura**. Coleção Espírito Crítico. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003. p. 55-64.

ALVIM, Zuleika. "O Brasil italiano". In: FAUSTO, Boris. São Paulo: Edusp: **Fazer a America**, 2002. p.383-487.

ANDRADE, Mário de. A Escrava que não era Isaura. In: **Obras imaturas**. Rio de Janeiro: Agir, 2009 p.235-43.

_____. **Amar, Verbo Intransitivo**. 10ªed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1982.

_____. O Movimento Modernista. In: **Aspectos da literatura brasileira**. São Paulo: Martins Fontes, 1943, p. 231-55.

_____. Prefácio Interessantíssimo. In: **Poesias completas**. São Paulo: Martins, 1970. p. 19-38.

ALVES, Henrique L. **Mário de Andrade**. São Paulo: Editora do Escritor, 1977.

ARANHA, Graça. A Emoção Estética na Arte Moderna. In: TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro**. São Paulo: Vozes, 1977. p.189-202.

BAKHTIN, Mikhail. A personagem e seu enfoque pelo autor na obra de Dostoiévski. In: **Problemas da Poética de Dostoiévski**. Tradução Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008. p.52 a 86.

BARBOSA, José Alexandre. O Modernismo Brasileiro. In: **A Metáfora crítica**. São Paulo: Perspectiva, 1983.

BARTHES, Roland. **Crítica e Verdade**. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. Da ciência à literatura. In: **O rumor da língua**. 2ªed. Tradução: Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. Da obra ao texto. In: **O rumor da língua**. 2ªed. Tradução: Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. **Le degré z'ero de l'écriture**. Paris: Seuil, 2001.

_____. **O Prazer do texto**. Tradução J. Guinsburg, 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. **Crítica e Verdade**. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BOSI, Alfredo. Mário de Andrade crítico do Modernismo. In: **Céu, Inferno**. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades/Ed.34, 2003. P.227-42.

CANDIDO, Antonio. **A Educação pela Noite**. 5ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

_____. **Iniciação à literatura brasileira**. São Paulo: Ouro sobre Azul, 2007.

CAMARGOS, Márcia. **SEMANA DE 22: entre vaías e aplausos**. São Paulo: Boitempo editorial, 2002.

CLARK, Katerine; HOLQUIST, Michael. **Mikhail Bakhtin**. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2008.

LOBATO, Monteiro. **Paranóia ou Mistificação?** São Paulo: Museu de Arte Contemporânea (MAC)/USP, s/d. Disponível em: <http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/educativo/paranoia.html> Acesso em: 24 jan. 2011.

LOPEZ, Telê Porto Ancona. Uma romance que resiste. In: ANDRADE, Mário de. **Amar, Verbo Intransitivo**. 16ª ed. Belo Horizonte/ Rio de Janeiro: Villa Rica Editoras Reunidas, 1995.

MORAES, Marco Antonio de (org). **Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira**. 2ª ed. São Paulo: Edusp, 2001.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade I: A Vontade de Saber**. 14ª ed. Rio de Janeiro: Graal, 2001.

PERRONE-MOYSÉS, Leyla. **Altas literaturas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. **Roland Barthes**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

PINTO, Edith Pimentel. **A Gramatiquinha de Mário de Andrade: texto e contexto**. São Paulo: Duas Cidades, 1990.

RAGO, Margareth. **Os Prazeres da Noite: prostituição e códigos da sexualidade feminina em São Paulo (1890-1930)**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como Missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República**. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. **Orfeu estático na Metrópole:** São Paulo sociedade e cultura nos primeiros anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SOUSA, Roberta da Costa. **A Função da literatura e do escritor:** uma análise à luz de Mário de Andrade. 2008. 92f. Dissertação (Pós- Graduação em Ciência da Literatura) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro.** São Paulo: Vozes, 1977.