

LUIZ FERNANDO GARCIA

**O IDÍLIO ENTRE A TRADIÇÃO E A MODERNIDADE:
uma releitura de *Amar, verbo intransitivo*, Mário de Andrade**

ASSIS

2018

LUIZ FERNANDO GARCIA

**O IDÍLIO ENTRE A TRADIÇÃO E A MODERNIDADE:
uma releitura de *Amar, verbo intransitivo*, Mário de Andrade**

**Tese apresentada à Faculdade de
Ciências e Letras de Assis – UNESP –
Universidade Estadual Paulista para a
obtenção do título de Doutor em Letras
(Área de Conhecimento: Literatura e Vida
Social)**

**Orientadora: Profa. Dra. Sílvia Maria
Azevedo**

Bolsista: CAPES

ASSIS

2018

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Biblioteca da F.C.L. – Assis – Unesp

Garcia, Luiz Fernando

G216i O Idílio entre a tradição e a modernidade: uma releitura de
Amar, verbo intransitivo, Mário de Andrade / Luiz Fernando
Garcia. Assis, 2018.

305 f.

Tese de Doutorado – Universidade Estadual Paulista
(UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis

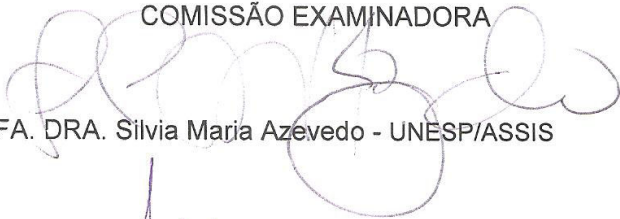
Luiz Fernando Garcia

O IDÍLIO ENTRE A TRADIÇÃO E A MODERNIDADE: uma releitura de "Amar,
verbo intransitivo", Mário de Andrade

Tese apresentada à Universidade
Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de
Ciências e Letras, Assis, para obtenção
do título de Doutor em LETRAS. (Área de
Conhecimento: LITERATURA E VIDA
SOCIAL)

Data da Aprovação: 29/01/2018

COMISSÃO EXAMINADORA


PRESIDENTE: PROFA. DRA. Sílvia Maria Azevedo - UNESP/ASSIS


MEMBROS: PROF. DR. Marcos Antonio de Moraes - USP/SÃO PAULO


PROF. DR. Altamir Botoso - UEMS/CAMPO GRANDE


PROF. DR. Gilberto Figueiredo Martins - UNESP/ASSIS


PROF. DR. Fabiano Rodrigo da Silva Santos - UNESP/ASSIS

A todos os autores da literatura universal, cujo esforço e produção nos acompanham
ao longo da vida como companheiros fiéis...

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Profa. Dra. Sílvia Maria Azevedo, minha orientadora, assim como aos amigos Dr. Fernando Cazarini, Dr. Stefano Paschoal e Dr. Jean Bartoli, pelo incentivo e apoio recebido no decorrer deste trabalho. Menção especial de agradecimento à CAPES, cujo apoio financeiro possibilitou a execução desta tese.

GARCIA, Luiz Fernando. **“O idílio entre a tradição e a modernidade: uma releitura de *Amar, verbo intransitivo*, Mário de Andrade.”** 2017. 305 f. Tese (Doutorado em Letras). – Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, 2017.

RESUMO

Partindo de pressupostos teóricos do Comparatismo como forma de investigação que se situa “entre” os objetos que analisa, e dos conceitos de releitura tão característicos da Modernidade, este trabalho propõe o estabelecimento de relações entre o romance *Amar, verbo intransitivo* (1927), de Mário de Andrade (1893-1945), que tem como subtítulo a designação de “*Idílio*” e obras de Teócrito, Gessner e B. de Saint-Pierre, pertencentes ao mesmo gênero literário, tomando como ponto de partida a questão do gênero. Este procedimento tem como objetivos verificar não somente a procedência do ceticismo da crítica literária em relação a este subtítulo, como também as razões que levaram o autor a utilizá-lo e a mantê-lo até mesmo na versão final da obra. Neste percurso, o próprio gênero literário “*Idílio*” também se constitui como objeto de estudo deste trabalho, pois as obras acima citadas revelam não somente um gênero literário ativo e em evolução desde a Antiguidade greco-romana até o séc. XX, mas também um gênero que se manifesta tanto na poesia quanto na prosa, mais especificamente, no gênero romance. Esta problemática determina a escolha de um referencial teórico que possibilite tanto as reflexões sobre o gênero literário em questão, quanto privilegie uma teoria do romance e possibilite articular em um todo coerente períodos, autores e obras tão distintos entre si. As reflexões de Bakhtin sobre gênero literário, inclusive sobre o próprio gênero “*Idílio*” e sua função na evolução do romance, assim como o ensaio de Schiller “*Poesia ingênua e sentimental*”, por sua análise específica do potencial contido no gênero “*Idílio*” e sua relevância na formação de uma poética moderna, oferecem o arcabouço teórico sobre o qual se apóia este trabalho.

Palavras Chaves: *Amar, verbo intransitivo*. Andrade, Mário de 1893-1945. *Idílio*. Literatura comparada. Modernismo (Literatura).

GARCIA, Luiz Fernando. **“O idílio entre a tradição e a modernidade: uma releitura de *Amar, verbo intransitivo*, Mário de Andrade.”** 2017. 305 f. Tese (Doutorado em Letras). - Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, 2017.

Abstract

Based on postulates of comparative literature, that places itself between the objects analyzed, and new readings of traditional works, so dear to Modernity, this thesis aims at establishing relations between Mario de Andrade's (1893-1945) novel *“Amar, verbo intransitivo”* (1927), subtitled *“Idílio”*, and works from Teocritus, Gessner and B. de Saint Pierre belonging to the same literary gender, at the same time that considers the questions involving this specific gender. This procedure aims at verifying not only why literary criticism has been so skeptical in relation to the subtitle *“Idílio”*, but also the author's reasons in giving and maintaining it even in the final version of the work. In this way, also the literary gender *“Idyll”* becomes the object of study of the present thesis, as the works cited above reveal not only an active gender evolving from the Antiquity until the XXth century, but also a gender represented both in poetry and prose, in this case in the novel. These prerogatives determine a choice of a critical apparatus that makes possible to consider the literary gender in question as well as a theory of the novel capable of bringing together periods, authors and literary works so distinct among themselves. Bakhtin's approach to literary gender, including the *“Idyll”* itself, as well as Schiller's essay *On Naïve and Sentimental Poetry*, in view of the specific analysis of genre potential and its relevance in the construction of a modern poetic, offer the theoretical basis on which the present thesis is anchored.

Key-words: *Amar, verbo intransitivo*. Andrade, Mário de 1893-1945. Idyll. Comparative Literature. Modernism (Literature).

GARCIA, Luiz Fernando. **“O idílio entre a tradição e a modernidade: uma releitura de *Amar, verbo intransitivo*, Mário de Andrade.”** 2017. 305 f. Tese (Doutorado em Letras). - Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, 2017.

RESUMÉ

Partant des présupposés théoriques du Comparatisme comme forme d’investigation, qui se situe “entre” les objets qu’elle analyse, et des concepts de relecture tant caractéristiques de la Modernité, ce travail propose d’établir des rapports entre le roman *Amar, verbo intransitivo* (1927) (Aimer, verbe intransitif) de Mario de Andrade (1893-1945) qui a comme sous-titre «*Idílio*» (Idylle) et des oeuvres de Théocrite, Gessner et B. de Saint-Pierre, appartenant au même genre littéraire, en prenant comme point de départ la question du genre. Ce processus a pour objet de vérifier non seulement la pertinence du scepticisme de la critique littéraire par rapport à ce sous-titre, mais aussi les raisons qui ont poussé l’auteur à l’utiliser et le maintenir jusque dans la version finale de l’oeuvre. Pendant ce parcours, même le genre littéraire «Idylle» constitue un objet d’étude de ce travail car les oeuvres précitées révèlent non seulement un genre littéraire actif et en évolution de l’Antiquité gréco-romaine jusqu’au XXIème siècle, mais aussi un genre présent autant en poésie qu’en prose et, plus spécifiquement, dans le genre roman. Cette problématique détermine le choix d’un référentiel théorique qui puisse permettre les réflexions sur le genre littéraire en question et, en même temps, privilégier une théorie du roman afin d’articuler en un ensemble cohérent des auteurs et des oeuvres aussi distincts les uns des autres. Les réflexions de Bakhtin sur genre littéraire, y compris, et en particulier, sur le genre «Idylle» et son rôle dans l’évolution du roman, ainsi que dans l’essai de Schiller «*Poésie naïve et poésie sentimentale*», par son analyse spécifique du potentiel contenu dans le genre «Idylle» et de sa pertinence dans la formation d’une poétique moderne, offrent l’arrière-plan théorique où s’appuie ce travail.

Mots-clés: *Amar, verbo intransitivo*. Andrade, Mário de 1893-1945. Idylle. Littérature Comparée. Modernisme (Littérature).

GARCIA, Luiz Fernando. **“O idílio entre a tradição e a modernidade: uma releitura de *Amar, verbo intransitivo*, Mário de Andrade.”** 2017. 305 f. Tese (Doutorado em Letras). - Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, 2017.

Zusammenfassung

Von theoretischen Grundlagen der vergleichenden Literatur – hier betrachtet als Forschungsansatz, der sich zwischen den von ihm analysierten Gegenständen befindet – und dem der Moderne so eigenen Begriff des erneuten Lesens ausgehend, beabsichtigt diese Dissertation, Beziehungen zwischen dem Roman *Amar, verbo intransitivo* (1927) von Mário de Andrade (1893-1945), in dem das Wort „Idyll“ als Untertitel erscheint, und den Werken von Theokrit, Gessner und B. De Saint-Pierre herzustellen, welche derselben literarischen Gattung angehören, mit der Frage der Gattung als Ausgangspunkt. Ziel dieses Verfahrens ist es, sowohl die Herkunft der Skepsis der Literaturkritik im Hinblick auf diesen Untertitel als auch die Gründe zu überprüfen, die den Verfasser dazu geführt haben, ihn zu verwenden und in der endgültigen Fassung beizubehalten. In diesem Kontext ist die Gattung Idyll selbst ein Gegenstand dieser Dissertation, denn die oben erwähnten Werke offenbaren nicht nur eine aktive literarische Gattung – die sich von der Antike bis zum 20. Jahrhundert weiterentwickelt hat – sondern eine Gattung, die sich sowohl in der Dichtung als auch in der Prosa (besonders im Roman) zeigt. Diese Problematik bestimmt die Entscheidung für einen theoretischen Rahmen, der sowohl die Überlegungen bezüglich der Gattung Idyll ermöglicht, als auch eine Romantheorie bevorzugt, die eine kohärente Artikulation zwischen so unterschiedlichen Epochen, Autoren und Werken bewerkstelligen kann.

Schlüsselwörter: *Amar, verbo intransitivo*. Andrade, Mário de 1893-1945. Idyll. Vergleichende Literaturwissenschaft. Moderne.

SUMÁRIO

Introdução	12
------------------	----

PARTE I

O IDÍLIO NA TRADIÇÃO

I - A questão do gênero “Idílio”	17
II - O gênero “Idílio” em Teócrito.....	29
III – Gessner e Schiller: O “Idílio” e o resgate da “Idade de Ouro”.....	59
1- Gessner.....	59
1-1- O “Idílio” e o Iluminismo.....	60
1-2- A cultura e a crítica da sociedade no início do Iluminismo.....	61
1-3- As convenções genéricas do gênero “Idílio”.....	62
1-4- O “Idílio” em Gessner.....	66
1-5- O Ideal como elemento da crítica social.....	71
2- Schiller.....	74
IV - O “Idílio” no romance. Bernardin de Saint-Pierre, <i>Paulo e Virgínia</i>	92
1- O “Idílio” e as particularidades estruturais e fundamentais do romance como gênero.....	92
2- O conceito de cronotopo em <i>Paulo e Virgínia</i>	104
3- O cronotopo idílico em Paulo e Virgínia.....	113

PARTE II

O IDÍLIO EM *AMAR, VERBO INTRANSITIVO*, MÁRIO DE ANDRADE

Introdução.....	130
I – A questão do subtítulo “Idílio” em <i>Amar, verbo intransitivo</i> , na correspondência entre Mário de Andrade e Manuel Bandeira.....	131
II – <i>Amar, verbo intransitivo</i> e o Modernismo.....	153
III – O subtítulo “Idílio” na 1ª e na versão definitiva da obra.....	169
IV – <i>Amar, verbo intransitivo, Idílio</i> , e a tradição.....	174

1- Introdução.....	174
2- O “Idílio” de Mário de Andrade e a questão do gênero “Idílio”	184
3- <i>Amar, verbo intransitivo</i> e o gênero “Idílio” em Teócrito.....	188
4- Mário de Andrade e Gessner e Schiller: o “Idílio” e o resgate da “Idade de Ouro”	201
5- <i>Amar, verbo intransitivo</i> e o “Idílio” no “Romance”	207
V – <i>Amar, verbo intransitivo</i> , e a construção de um “Idílio” engajado na defesa de um projeto literário/social.....	220
1- A criação do “Mundo Idílico” e a construção do narrador.....	223
2- O “ <i>Idílio</i> ” e <i>Fräulein</i>	229
3- O “ <i>Idílio</i> ” e <i>Carlos</i>	245
4- O “ <i>Idílio</i> ” e a família Souza Costa.....	253
5- Epílogo: “Mundo Idílico” x “Mundo Real”	258
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	272
ANEXOS	275
I: Teócrito: <i>Idílios I, VII</i>	276
II: S. Gessner: <i>Prefácio ao Leitor</i>	284
III: B. de Saint-Pierre: <i>Prefácio. (Paulo e Virgínia)</i>	290
IV: M. Bandeira: Artigo “ <i>Amar, verbo intransitivo</i> ”.....	294
V: Mário de Andrade: “ <i>A propósito de AMAR, VERBO INTRANSITIVO</i> ”.....	296
BIBLIOGRAFIA	300

INTRODUÇÃO

Partindo de pressupostos teóricos do Comparatismo como forma de investigação que se situa “entre” os objetos que analisa, e dos conceitos de releitura tão característicos da Modernidade, esta pesquisa propõe o estabelecimento de relações entre o romance *Amar, verbo intransitivo* (1927), de Mário de Andrade (1893-1945), que tem como subtítulo a designação de “*Idílio*” e obras de Teócrito, Gessner e Saint-Pierre, pertencentes ao mesmo gênero literário, tomando como ponto de partida a questão do gênero, tão pouco explorada quanto polêmica na fortuna crítica desta obra do Modernismo de 1922. Este procedimento, além de possibilitar a exploração dos nexos entre estas obras, oferecendo assim uma visão da evolução do gênero na história literária, delimitada pela presença das mesmas na biblioteca do próprio Mário de Andrade, tem como objetivos verificar não somente a procedência do ceticismo da crítica literária em relação a este subtítulo, patente na recepção da obra desde a época de sua publicação até os dias mais recentes, como também as razões que levaram o autor a utilizá-lo e a mantê-lo até mesmo na versão final da obra. Obviamente que neste percurso, o próprio gênero literário “*Idílio*” também se constitui, ao lado do romance de Mário de Andrade, como objeto de estudo deste trabalho.

“Manuel Bandeira, escrevendo sobre o livro logo depois de sua publicação, apegando-se ao trecho, considera blague, ironia de Mário de Andrade, declarar, através do Narrador, que o idílio havia sido ‘imitado do francês de Bernardin de Saint-Pierre. Do francês. De Bernardin de Saint-Pierre.’”

(LOPEZ, 1996, p. 38)

A reação de Manuel Bandeira às afirmações do narrador de *Amar, verbo intransitivo* (1927), demonstram o estranhamento causado por elas ao leitor da época. Mas a controvérsia a respeito do subtítulo “*Idílio*” e sobre as possíveis obras que influenciaram o autor não se restringe ao que foi escrito sobre a obra na época de sua publicação. Num salto de mais de oitenta anos, a publicação “*O amar de Mário de Andrade*”, coletânea de ensaios que propõe apresentar um panorama da fortuna crítica mais recente e significativa da obra, o leitor se depara, por exemplo, com um título como: *Amar, verbo intransitivo: um idílio às avessas*. Em outro ensaio, o autor afirma, logo de início: “*No subtítulo do romance, consta que se trata de um idílio. Isso já é uma ironia do narrador e do*

escritor. Nada tem de *idílio* nesse romance.” Na verdade, o que se observa é que com exceção do ensaio de Telê Ancona Lopez, onde a questão do subtítulo “*Idílio*” e o gênero literário correspondente é considerada como um elemento constitutivo da obra, inclusive com menção não somente à suposta influência de Bernardin de Saint-Pierre acima citada, como também a Teócrito e Gessner, o problema, que oferece a possibilidade de estabelecimento de uma relação bastante essencial com o projeto literário do próprio Mário de Andrade, em seu aspecto nacional/universal, como será discutido no decorrer desta pesquisa, parece não atrair a atenção dos pesquisadores, a não ser em seu aspecto negativo. (SAGAWA, 2010, p. 18; p. 27; p. 117)

Desta forma, pode-se afirmar que na recepção da obra ao longo do século XX e também neste início do século XXI, o subtítulo “*Idílio*”, conferido por Mário de Andrade ao romance *Amar, verbo intransitivo*, além de causar controvérsia, não deixou também de comprovar o diálogo do nacional com o universal, do próprio com o alheio, presente no projeto literário do autor. E apesar das críticas que suscitou por ocasião da publicação da obra em 1927, o subtítulo “*Idílio*” e os comentários do narrador a este respeito foram mantidos pelo autor mesmo depois do texto ser refundido para a segunda edição, em 1944. A discussão apresentada acima, relacionada tanto à recepção da obra quanto à atitude do autor diante dela, que por um lado revela um autor convicto de suas decisões, e por outro uma recepção crítica bastante cética, cria uma problemática que merece ser investigada, objetivo desta pesquisa.

Dentro da proposta de Mário de Andrade para o Modernismo de 1922, o diálogo do nacional com o universal é explicitado em várias ocasiões e considerado fator essencial. Desta forma, o subtítulo “*Idílio*” poderia ser considerado como um dos elementos que possibilitaria este diálogo no romance “*Amar, verbo intransitivo*”. Entretanto, é impossível tentar responder a esta indagação sem conhecer quais elementos compõem o gênero em questão em suas manifestações por diferentes períodos da história literária.

Uma pesquisa realizada no Arquivo Mário de Andrade (IEB/USP) possibilitou verificar que o autor de *Amar, verbo intransitivo*, “*Idílio*”, possuía em sua biblioteca particular exemplares de poesias bucólicas (*Idílios*) da antiguidade greco-romana, dos *Idyllen* de Gessner, além do romance *Paul et Virginie*, de Bernardin de Saint-Pierre. Desta forma, tanto a questão do gênero

literário “Idílio” em *Amar, verbo intransitivo*, quanto a própria evolução deste gênero no desenrolar do processo literário são focalizados nesta pesquisa a partir destas obras, cuja presença na biblioteca de Mário de Andrade possibilita sua utilização como critério seletivo.

As obras acima citadas, selecionadas então pelo critério de sua presença na biblioteca pessoal do autor de *Amar, verbo intransitivo*, revelam não somente um gênero literário ativo e em evolução desde a Antiguidade greco-romana até o próprio séc. XX, mas também um gênero que se manifesta tanto na poesia quanto na prosa, mais especificamente, no gênero romance. Esta configuração, de consideração primordial na condução desta pesquisa, em razão dos problemas intrínsecos que apresenta, condiciona a escolha de um referencial teórico que possibilite tanto as reflexões sobre o gênero literário em questão, no caso, o “Idílio”, como também que privilegie uma teoria do romance, já que *Amar, verbo intransitivo* é um romance, que possibilite articular em um todo coerente períodos, autores e obras tão distintos entre si. Dentro destes pressupostos, a opção mais adequada foi partir das reflexões de Bakhtin sobre gênero literário, inclusive sobre o próprio gênero “Idílio”, presentes na obra *Problemas da Poética de Dostoiévski*, e dos ensaios *Da Pré-História do Discurso Romanesco, Epos e Romance* e *Formas de Tempo e de Cronotopo no Romance*, principalmente por apresentarem uma evolução do gênero romance onde o “Idílio” é considerado como elemento constitutivo. (BAKHTIN, 2010, 2013)

Pela análise específica do potencial contido no gênero “Idílio”, assim como por sua relevância na formação de uma poética moderna, o ensaio de Schiller “*Poesia ingênua e sentimental*”, publicado no final do séc. XVIII, oferece suporte teórico ao Capítulo III da Parte I deste trabalho, que de certa forma funciona como elo entre as manifestações do “Idílio” na Antiguidade Clássica e na Idade Contemporânea, representada pela presença do gênero no romance. (SCHILLER, 1991)

Na Parte II deste trabalho, especificamente dedicada ao “Idílio” em *Amar, verbo intransitivo*, e conseqüentemente, a seu autor, o apoio teórico parte da obra *Mário de Andrade: Ramais e Caminhos*, de Telê Porto Ancona Lopez, principalmente por suas contribuições em relação ao período de formação do autor, considerando também as reflexões de Silviano Santiago

apresentadas no ensaio *O entre-lugar do discurso latino-americano*, assim como as contribuições específicas a respeito do projeto literário de Mário de Andrade presentes na obra *O próprio e o alheio, Ensaios de literatura comparada*, de Tânia Franco Carvalhal. (LOPEZ, 1972; CARVALHAL, 2003; SANTIAGO, 2000)

Uma vez introduzido o problema, os objetos de estudo em questão, e o referencial teórico a ser utilizado, o próximo passo diz respeito ao próprio desenvolvimento da pesquisa, que se divide em duas partes.

A Parte I, intitulada “O Idílio na Tradição”, apresenta no Capítulo I uma discussão sobre a questão do gênero “Idílio”, centrada na seguinte indagação: a partir de quais critérios pode-se identificar o gênero “Idílio”?

A importância da literatura greco-romana no período de formação de Mário de Andrade justifica a discussão dos “*Idílios*” de Teócrito no Capítulo II da Parte I, além do fato desse autor ser considerado o precursor do gênero.

Gessner, cujo exemplar dos “*Idyllen*” faz parte da biblioteca de Mário de Andrade, além de constituir o ponto de contato entre a Antiguidade, representada por Teócrito, e o mundo moderno, gozou de tamanha reputação na Europa no final do séc. XVIII, que teve suas obras traduzidas para várias línguas, inclusive para o português de Portugal, determinando, por esta razão, o desenvolvimento posterior do gênero. Sua obra é focalizada no Capítulo III da Parte I, não somente à luz do *Iluminismo* ao qual pertence, mas também a partir da discussão desenvolvida por Schiller no ensaio acima citado, procedimento que permite o esclarecimento de importantes elementos constituintes do gênero “Idílio”.

B. de Saint-Pierre, autor do romance *Paul et Virginie*, considerado pelo narrador de *Amar, verbo intransitivo* como principal influência na composição de “*seu Idílio*”, também justifica sua presença no Capítulo IV da Parte I deste trabalho por representar especificamente o “Idílio” no “Romance”, já que as obras de Teócrito e Gessner estão muito mais próximas da poesia do que da prosa, apesar de consideradas como gêneros mistos, como será discutido oportunamente neste trabalho.

Após a discussão das obras de Teócrito, Gessner e B. de Saint-Pierre na Parte I deste trabalho, que possibilita o esclarecimento teórico e prático de elementos constituintes do gênero “Idílio”, tanto em suas origens na

Antiguidade quanto na literatura moderna e no romance, a Parte II focaliza especificamente as questões relacionadas ao subtítulo “*Idílio*” conferido por Mário de Andrade a *Amar, verbo intransitivo*. Esta parte, subdividida em uma Introdução e cinco capítulos, focaliza o problema, no Capítulo I, a partir da discussão presente na correspondência entre Mário de Andrade e Manuel Bandeira, já que este autor não somente acompanhou o processo de escritura do romance por Mário de Andrade, mas também escreveu um dos primeiros testemunhos da recepção crítica da obra. O Capítulo II contextualiza *Amar, verbo intransitivo* no Modernismo brasileiro da fase “heróica” de 1922. No Capítulo III, a questão é considerada a partir de uma comparação entre sua configuração na primeira versão do romance, escrita entre 1923 – 1924 e publicada em 1927, e na versão definitiva, publicada em 1944. No Capítulo IV, o “*Idílio*” de Mário de Andrade é focalizado a partir das relações que estabelece não somente com os outros “*Idílios*” e autores estudados no decorrer da Parte I deste trabalho, mas também com os pressupostos teórico-literários acima citados, discutidos nos capítulos e seções em que são relevantes. O Capítulo V, que conclui a Parte II deste trabalho, apresenta uma análise da construção de *Amar, verbo intransitivo* como um “*Idílio*” engajado na defesa de um projeto literário/social, no Movimento Modernista de 1922.

As Considerações Finais retomam as reflexões apresentadas no início desta Introdução à luz das discussões desenvolvidas no decorrer do trabalho.

Os Anexos, necessários pela dificuldade de acesso a textos fundamentais às considerações desenvolvidas durante a pesquisa, incluem textos de Teócrito, Gessner, B. de Saint-Pierre, Manuel Bandeira e do próprio Mário de Andrade, relacionados no Sumário deste trabalho. As traduções de textos em alemão, francês, inglês, não disponíveis comercialmente em tradução para o português, foram feitas por mim e identificadas pelas iniciais LFG.

PARTE I

O IDÍLIO NA TRADIÇÃO

I - A QUESTÃO DO GÊNERO “IDÍLIO”

Em seu amplo e detalhado ensaio sobre o “Idílio”, Böschenstein-Schäfer discute a questão específica deste gênero literário no primeiro capítulo, intitulado, “*Problemas do gênero Idílio*”. Entre os principais aspectos do gênero discutidos pela autora se encontram: o idílio como idéia e como gênero, uma introdução ao problema, a etimologia da palavra, dificuldades da delimitação e o modelo da Antiguidade. Apesar de não ser relevante a este trabalho uma discussão pormenorizada de todos os problemas levantados no decorrer do capítulo, algumas reflexões e conclusões da autora podem servir de base à discussão que se pretende desenvolver aqui. (BÖSCHENSTEIN-SCHÄFER, 1977, p.1-15)

A primeira delas refere-se à pergunta: a partir de quais critérios pode-se identificar o gênero “Idílio”? No final de sua argumentação a autora afirma: “... a decisão é dificultada pelo gênero não possuir uma ‘estrutura’ claramente disposta, mas sim ser reconhecido por uma série de motivos e traços constitutivos que, no entanto, quase nunca estão todos reunidos em uma obra.” (1977, p.2)

Outra reflexão que deve ser apontada se refere à dificuldade de se decidir até que ponto motivos idílicos individuais são suficientes para que se possa denominar um texto como sendo um “Idílio”. Antes de tudo é o *locus amoenus* que sempre evoca o idílio, a quem aquele deve sua origem. Ao mesmo tempo, em suas manifestações mais significativas, o idílio tende a se tornar uma Utopia, pois ao gênero mais humilde, que caracteriza a maior parte dos “Idílios” existentes, se opõe o projeto de uma poesia superior, onde, de acordo com Schiller, todo antagonismo entre realidade e ideal seria completamente anulado. (1977, p.5-6)

Por fim a autora conclui que as características ativas do gênero “Idílio”, presentes em sua tradição desde a Antiguidade, podem ser resumidas no fato desse gênero descrever um espaço delimitado, onde se realizam experiências fundamentais da existência humana. O que se entende por estas vivências é uma questão da época e do poeta individual, que pretende, porém, inseri-las em um espaço delimitado, liberado do movimento da história, como existência possível em uma ordem ideal. Desta forma, para a autora, o gênero literário

“Idílio” se apresenta como a tentativa de construção de um mundo autônomo e absoluto, na forma de uma pequena descrição épica, animada por um enredo verossímil. (1977, p.12-13)

Assinalando a possibilidade de alcançar resultados mais específicos no decorrer do ensaio, através da análise de algumas obras pertencentes ao gênero, ou pelo menos denominadas como tais, os resultados concretos que a autora nos oferece ao final deste capítulo são, em síntese:

- O gênero não possui uma “estrutura” específica, sendo identificado por uma série de motivos e traços constitutivos, nunca presentes em seu conjunto na mesma obra.

- Quais “motivos idílicos” são suficientes para que se denomine um texto como pertencendo ao gênero?

- Importância do *locus amoenus*, ou seja, de um espaço delimitado e específico.

- Relação Idílio/Utopia, presença de um elemento especificamente filosófico intrínseco ao gênero.

- O gênero descreve um espaço delimitado, onde se realizam experiências fundamentais da existência humana.

Estas reflexões e conclusões, apesar de bastante amplas, apontam para duas direções específicas. Por um lado, temos aquelas relacionadas ao que poderíamos denominar genericamente de representação da realidade na literatura: questões de espaço, tempo, motivos. Por outro lado, um princípio filosófico, uma qualidade idealista, utópica, intrínseca ao gênero, também responsável por seu fascínio no desenrolar da história literária.

A próxima etapa na discussão desenvolvida neste capítulo deve constituir-se, necessariamente, de uma análise de trechos de “*Idílios*” da seqüência de autores focalizados neste trabalho, Teócrito, Gessner, Saint-Pierre e Mário de Andrade, que possibilite uma verificação, mesmo que bastante parcial, da pertinência do que foi exposto acima, assim como de qualquer outra particularidade presente no gênero.

Ex. I - Teócrito: *Idílio VII, As Talísias*

“Assim lhe falei: e ele o cajado, com o mesmo doce

*riso de antes, me deu, qual dom de amizade com as Musas.
 Dobrando, então, à esquerda, tomou o caminho voltado
 pra Pixa, enquanto eu e mais Êucrito, pro Frasidamo
 rumando - junto conosco o belo Amintinhas -, em fundos
 leitões de junco dulcíssimo então nos deitamos, aí
 fruindo de pâmpano, pois, recentissimamente podado.
 E sussurravam por cima das nossas cabeças muitos
 álamos e olmos, e logo ali perto a água sagrada
 das Ninfas, caindo da gruta, murmurava que só.
 Bem juntinho dos ramos umbrosos as brunas cigarras
 tagarelavam com muito afã, e a rãzinha-das-moitas
 longe coaxava no meio dos densos espinhos das sarças;
 ah, cotovias cantavam, também tentilhões, e a pombinha;
 já volitavam à volta das bicas, zunindo, as abelhas.
 Tudo à mais gorda estação dos grãos recendia, e dos frutos.*

*Peras aos nossos pés, e juntinho dos flancos maçãs
 fartamente rolavam, sim, e igualmente vergavam
 os galhos mui carregados de ameixa até o chão:
 e o selo de um quadriênio arrancou-se ao gargalo dos cântaros.
 Ninfas Castálides, vós que habitais do Parnaso a altura,
 foi uma tal cratera, de Folo através do rochoso
 antro, que outrora o velho Quíron serviu a Hércules?
 Foi o tal néctar que outrora levou o pastor (o do Anapo, o
 potente, o tal Polifemo que montes jogava nas naus) a
 bailar na ponta dos pés por seus apriscos afora,
 igual àquela bebida que então temperastes, ó Ninfas,
 junto ao altar de Deméter tulheira? Em cujo monte
 possa eu de novo plantar grande pá, e ela enfim me sorria,
 espigas consigo e papoulas em ambas as mãos segurando.”
 (in: NOGUEIRA, 2012, p. 184-185)*



Demeter no trono, em um altar. 2ª metade do séc. V a.C. Museu Nacional de Atenas.

(GOW, 2008, vol. II, Plate VIII B)

Esta cena, que representa a chegada ao local onde são celebradas As *Talísias*, um festival em honra à deusa Demeter, e a própria celebração, é o epílogo do *Idílio VII* de Teócrito. Dentre aqueles traços constitutivos do gênero “Idílio” estabelecidos acima, a descrição do *locus amoenus*, entre os versos 132-142, é especialmente significativa. O destaque conferido à fartura de comida e bebida, entre os versos 143-155, motivo da celebração à Demeter, deusa da colheita, com a menção até mesmo a seu altar, remete, ao mesmo tempo, a experiências essenciais da existência humana. Se expressa aqui, em primeiro lugar, o agradecimento à deusa pela colheita bem sucedida, fundamental à subsistência do ser humano. Este fato se traduz na possibilidade de se ter prazer na companhia de amigos, descansando em leitos confortáveis, comendo peras, maçãs e ameixas, bebendo do melhor vinho e louvando Demeter. Ou seja, atividades relacionadas ao convívio social, à comida e bebida e à religião que valorizam e dignificam o lazer e o ócio, tornando-o igualmente essencial. Não se encontra aqui, portanto, o motivo de uma estória de amor, mas sim de uma celebração, atividade fundamental ao ser humano, com todos os aspectos que fazem parte dela, que se realiza em determinada relação espacial/temporal.

Ex. II - Gessner: *Mirtil, Thyrsis*¹

“Mirtil havia se dirigido, em uma fresca hora noturna, a uma colina com ampla visão; gravetos secos recolhidos queimavam à sua frente em chamas luminosas enquanto ele, sozinho, estendido na grama, percorreu com olhares errantes o céu salpicado de estrelas e a paisagem iluminada pela lua. Mas

¹ MIRTIL. THYRSIS.

“Mirtil hatte sich in einer kühlen nächtlichen Stunde auf einen weitemsehenden Hügel begeben; gesammelte dürre Reiser brannten vor ihm in hellen Flammen, indess dass er einsam ins Gras gestreckt mit irrenden Blicken den Himmel, mit Sternen besäet, und die vom Mond beleuchtete Gegend durchlief. Aber schüchtern sah er sich igt um, denn es rauschte etwas im Dunkeln daher. Es war Thyrsis; Sey mir willkommen, sprach er; seze dich zum wärmenden Feuer, wie kömmst du hieher, iszt da die ganze Gegend schlummert?

Thyrsis. Sey mir gegrüsst, hätt’ ich dich zu finden geglaubt, ich hätte nicht so lange gezaudert den lodernden Flammen zu folgen, die im Dunkel so schön ins Thal glänzen. Aber höre Mirtil, igt, da des Mondes düstrer Schimmer und die einsame Nacht zu ernsten Gesängen uns lockt, höre Mirtil, ich schenke dir eine schöne Lampe, die mein künstlicher Vater aus Erde gebildet hat, eine Schlange mit Flügeln und Füßen, die den Mund weit aufsperrt, aus dem das kleine Licht brennt, den Schweif ringelt sie empor bequem zur Handhabe; diss schenk ich dir, wenn du mir die Geschichte des Daphnis und der Chloe singest.

Mirtil. Ich will dir die geschichte des Daphnis und der Chloe singen, igt da die Nacht zu ernsten Gesängen lokt. Hier sind dürre Reiser, sieh du indess, dass das wärmende Feuer nicht erlöscht.” (GESSNER, 1973, p. 43)

agora, olhava timidamente à sua volta, pois algo rumorejava ali, na escuridão. Era Tirsis; seja bem vindo, disse ele; senta-te junto ao fogo que aquece; como chegaste aqui, toda a região se encontra adormecida?

Tirsis. Meus cumprimentos, se tivesse pensado que te encontraria, não teria hesitado tanto tempo em seguir as chamas ardentes que na escuridão reluzem com tanta beleza pelo vale. Mas ouve, Mirtil, agora, quando o brilho sombrio da lua e a noite solitária nos convidam a cantos meditativos, ouve, Mirtil, eu te ofereço um belo candeeiro que meu pai modelou, uma serpente com asas e pés, que com a boca amplamente escancarada, de onde brilha a pequena chama, encaracola confortavelmente sua cauda para cima, possibilitando o manejo; isto eu te ofereço se cantares para mim a estória de Dafne e Cloé.

Mirtil. Eu quero cantar para ti a estória de Dafne e Cloé, agora que a noite convida a cantos meditativos. Aqui se encontram gravetos secos; cuida, enquanto isso, para que o fogo que nos aquece não se apague.”

(GESSNER, 1973, p. 43 / trad.: LFG)

Este trecho compõe a primeira das duas cenas em que se subdivide este Idílio. Apesar de numa primeira leitura a imagem do *locus amoenus* predominar, em razão da descrição detalhada tanto do espaço, local onde transcorre a ação, quanto do tempo, período do dia/noite, este trecho é um exemplo bastante claro daquela intenção poética de se cristalizar uma vivência humana em um espaço limitado, liberado do curso do tempo, como existência possível em uma ordem ideal, ou seja, de criação de um pequeno quadro ou εἰδύλλιον. Na verdade, partindo de um enredo simples, mas que não deixa de ser verossímil, observa-se aqui, através de uma descrição que lança mão de elementos épicos, como a descrição detalhada da lâmpada a ser oferecida como recompensa pela execução de uma canção, provavelmente inspirada na descrição do escudo de Aquiles presente na *Ilíada* de Homero, a construção de um mundo autônomo e absoluto. Na segunda cena, após a execução da canção, que trata de um episódio da estória de amor entre Dáfnis e Cloé, a lâmpada é entregue ao cantor.

A procura do séc. XVIII pelo ponto de equilíbrio onde a pastoral receberia as cores vivas da realidade mantendo porém seu céu límpido, pela imagem de um universo onde todas as coisas seriam regidas por uma confiança fundamental, foi a responsável pela veneração fanática de Gessner pelos seus contemporâneos. São testemunhas dela as numerosas traduções de seus *Idílios* para quase todas as línguas européias, inclusive para o português. É suficiente relatar aqui que Rousseau, apesar de gravemente enfermo, leu de uma só vez o livro a ele enviado, desejando a si mesmo ainda mais uma primavera, para que pudesse dividir sua solidão com os “*charmants*

pasteurs” de Gessner (1761). O nome de Rousseau é a marca da corrente intelectual e espiritual pela qual Gessner foi levado e da qual ele próprio, no prefácio aos seus *Idílios*, se declara partidário: “*Eles [os habitantes das terras idílicas] estão livres de todas as condições de escravidão e de todas as necessidades que somente o distanciamento infeliz da natureza torna necessários...*” (BÖSCHENSTEIN-SCHÄFER, 1977, p.79)

A destruição do idílio, uma variante do gênero, predomina a seguir naquelas obras francesas onde sua essência continua a viver, como em *Paul et Virginie* (1788), romance de Bernardin de Saint-Pierre. Saint-Pierre transfere o espaço idílico do fictício para o geograficamente distante. Na *Ile de France* (Ilhas Maurício), ele permite que duas crianças cresçam em um amor inocente. A jovem, chamada para a Europa, não consegue se curvar às exigências da convenção e é enviada de volta, apesar da estação de tempestades. Assim, ela perde a vida em um naufrágio e todos os familiares morrem a seguir. (1977, p.81)

Ex. III - Saint-Pierre: *Paulo e Virgínia*

“Todos os dias naquelas famílias transcorriam em ventura e paz. nem a inveja nem a ambição as atormentavam. Não desejavam uma vã reputação externa, produzida pela intriga e retirada pela calúnia; bastava-lhes o próprio testemunho e o próprio juízo. Como em todas as colônias européias, nesta ilha só havia curiosidade por mexericos venenosos, por conseguinte, as virtudes e até os nomes das duas famílias, eram ignorados. Todavia quando, no caminho das Toranjeiras, alguém perguntava aos colonos da planície: “Quem é que mora naquelas casinhas lá em cima?”, estes respondiam sem conhecê-las: “É boa gente”. Tal qual violetas, sob moitas espinhosas, exalavam ao longe um perfume suave, sem serem vistas.

Excluíram de sua prosa, a maledicência que, sem dúvida, sob a aparência da justiça, predispõe o coração para o ódio ou a falsidade, uma vez que é impossível não odiar os homens quando os consideramos perversos e viver com os perversos quando lhes escondemos o ódio sob falsa benevolência. Assim a maledicência nos obriga a nos darmos mal ou com os outros ou conosco. Entretanto, sem julgarem os homens em particular, elas se entretinham só sobre os meios de fazer o bem a todos em geral; e posto que não o pudessem, animavam-se na vontade constante de praticá-lo, razão pela qual transbordavam de bondade sempre pronta a se manifestar. Vivendo, por conseguinte, na solidão, longe de ficarem rudes, tornaram-se ao contrário mais humanas. Se a história escandalosa da sociedade não fornecia assunto para suas conversas, a da natureza as enchia de encantamento e alegria. Admiravam com entusiasmo os efeitos de uma providência que, de graça, espalhara entre aqueles áridos penedos, os cantos, os prazeres puros, simples e sempre renascentes.”

(SAINT-PIEERE, 1986, p. 24)

Este trecho do romance de Saint-Pierre é particularmente interessante, pois possibilita ao leitor identificar, ainda que superficialmente, os dois narradores da obra. Um deles, o narrador da estória, pode ser reconhecido especialmente no primeiro parágrafo, quando então se pressupõe, pelo que ele diz, que se trata aqui de um idílio da variante familiar. Já no segundo parágrafo, predomina aquele narrador que, através de seus comentários sobre o que é relatado pelo outro, representa o “projeto” do autor, como apresentado no *Avant-propos* da obra. Assim, por intermédio destes narradores, é possível localizar, por um lado, o *locus amoenus*, o espaço delimitado, o enredo verossímil, e por outro, aquele princípio filosófico, aquele projeto utópico, onde o antagonismo realidade/ideal é totalmente anulado.

O trecho de Saint-Pierre remete também ao narrador de *Amar, verbo intransitivo*, de Mário de Andrade, que apesar de único, assume, de certa forma, as mesmas funções que o autor francês delegou a dois. E talvez seja mais por esta semelhança do que pelo enredo em si que o narrador de *Amar, verbo intransitivo* “informa” ao leitor, no decorrer da obra, que “*Ahn...ia me esquecendo de avisar que este idílio é imitado do francês de Bernardin de Saint-Pierre. Do francês. De Bernardin de Saint-Pierre.*” (ANDRADE, 2002, p. 91)

Ex. IV - Mário de Andrade: *Amar, verbo intransitivo*

“Levara as meninas à missa. Ao voltar, por desfastio dominical, perturbara o sono egípcio da biblioteca de Souza Costa, e viera pro jardim sob a pérgola, entender aplicadamente uma elegia de Camões. O sol de dezembro escaldava as sombras curtas. No vestido alvíssimo vinham latejar as frutinhas da luz. O rosal estalava duro, gotejando no ar um cheiro pesado que arrastava.

Carlos descera do bonde e entrava no jardim, vinha do clube. Fräulein viu ele chegar como sem ver, escondida na leitura. Ele hesitou. Enveredou pra pérgola.

- Bom dia, Fräulein!

- Bom dia, Carlos. Nadou muito?

- Assim.

Agora sorria com esse sorriso enfeitado dos que não agem claro e... procedendo mal? porque! Passara a perna esquerda sobre a mesa branca, semi-sentado. Balançava-a num ritmo quase irregular. Quase. E olhava sobre a mesa uma folha perdida com que a mão brincava. Os desapontados se deixam olhar, Fräulein examinou Carlos.

Essa foi, sem que para isso tivesse uma razão mais forte, a imagem dele que conservaria nítida por toda a vida. O rapazinho derrubara o braço desocupado sobre a perna direita retesa. Assim, ao passo que um lado do corpo, rijo, quase reto, dizia a virilidade guapa duma força crescente ainda, o outro, apoiado na mesa, descansando quebrado em curvas de braço e joelho, tinha uma graça e doçura mesmo femínea, jovialidade!

De repente entregou os olhos à moça. Trouxe-os de novo para a brincadeira da folha e da mão. Fräulein sabia apreciar tanta meninice pura e tão sadia. Felizes ambos nessa intimidade.

- Vou trocar de roupa!

Na verdade ele fugia. Não tinha ainda a ciência de prolongar as venturas, talvez nem soubesse que estava feliz. Fräulein sorriu pra ele, inclinando de leve a cabeça bruna manchada de sol. Carlos se afastou com passo marinheiro, balançando, bem apoiado no chão. A cabeça bem plantada na touceira do suéter. Entrou na casa sem olhar pra trás.

Mas Fräulein o enxerga por muito tempo ainda, se afastando. Vitorioso sereno. Como um jovem Siegfried.”

(ANDRADE, 2002, p. 68-69)

Este trecho de *Amar, verbo intransitivo*, de Mário de Andrade, compõe uma “cena”, um “quadro” completo do romance, separado por um espaçamento mais largo do que precede e do que segue, procedimento adotado pelo autor no decorrer de toda a obra para as diferentes cenas. Apesar da importância do *locus amoenus* neste trecho, responsável pela atmosfera “idílica” da cena, a delimitação do espaço, a sensação que estes personagens se movimentam dentro de um mundo autônomo, torna-se bastante clara, assim como a valorização do ócio como essencial ao ser humano. O envolvimento emocional de ambos os protagonistas também transparece aqui, apesar da delicadeza da narrativa, mesmo vindo de um narrador extremamente privilegiado no que diz respeito às suas informações, inclusive em relação ao futuro remoto... Interessante apontar também a menção a uma entidade da mitologia, aqui germânica, o herói *Siegfried*, para caracterizar Carlos.

Os exemplos acima citados, quando visualizados na página impressa, permitem que se perceba uma tendência do gênero “*Idílio*” a adotar uma configuração semelhante a um quadro emoldurado, com espaços à sua volta. Este procedimento, que remete à relação do gênero desde sua origem no período helenístico com a literatura para ser lida, ou seja, escrita em páginas de livros, em oposição à literatura recitada, para ser ouvida, é claramente explorado por Mário de Andrade em *Amar, verbo intransitivo*, como será verificado no decorrer desta pesquisa.

A seqüência de exemplos também indicou uma outra característica fundamental do gênero “*Idílio*”, não mencionada anteriormente, que é a questão do ócio, do lazer. O ócio é uma palavra chave em qualquer discussão sobre o gênero literário “*Idílio*”. Um claro exemplo da noção de ócio se encontra no epílogo do *Idílio VII* de Teócrito, acima citado, no momento em que o

narrador reassume o controle e descreve o intenso prazer dos protagonistas e a pujança da natureza na chegada ao local da celebração. Assim, ócio é lazer, liberdade, fuga de pressões. Em um “*Idílio*” como o de Teócrito, o ócio representa duas coisas: é a condição na qual os pastores operam, ou seja, representa as características sociais e psicológicas do mundo deles, mas é também uma função da idéia que o poema deve comunicar além das realidades dramáticas nele contidas. O tema remete também, mais do que a uma fuga da realidade, ao prazer de viver.

Schiller, no ensaio *Poesia Ingênua e Sentimental*, oferece, provavelmente, a percepção mais refinada do que seria o ócio no “*Idílio*”, essa idéia que deve estar presente “além das realidades dramáticas nele contidas”:

*“Seu caráter reside, portanto, no fato de que nele é completamente suprimida **toda oposição da realidade ao Ideal**, que fornecera a matéria da poesia satírica e elegíaca, e com tal matéria cessa também todo conflito das sensações. **Repouso** seria, por isso, a impressão dominante nessa espécie de poesia, mas repouso da completude, não da preguiça; um repouso que provém do equilíbrio, não da paralisação das forças, que provém da profusão, não do vazio... . Mas precisamente porque toda resistência desaparece, produzir o movimento, sem o qual todavia não se pode pensar em parte alguma em efeito poético, é aqui incomparavelmente mais difícil... .”*

(SCHILLER, 1991, p. 87-88)

O “ócio” do “*Idílio*” tem suas raízes, provavelmente, naquela idade de ouro, durante a qual os homens viveram com os deuses; não matavam nada que tivesse vida; o crescimento de plantas comestíveis era um fenômeno natural, pois os homens desta primeira era não tinham habilidades desenvolvidas. Este fato era responsável por sua vida de ócio e lazer, sem esforço e ansiedade e também sem doenças, por não estressarem seus corpos. Não conheciam nem guerras e nem desajustes sociais, pois não havia nenhuma recompensa pela qual valesse a pena lutar. Suas vidas eram plenas de facilidades, saúde, paz e amizade. Desta forma, pode-se afirmar que se existir “um estado natural ao ser humano”, ele é aquele da felicidade tranqüila, da satisfação. Ao mesmo tempo, o lazer é necessário para que se capacite a vida espiritual.

Se a justaposição referencial teórico/texto literário produziu, por um lado, resultados no mínimo instigantes, por outro, não deixou de levantar um bom número de questões que apesar de não poderem ser tratadas neste momento,

serão consideradas posteriormente, no decorrer desta pesquisa. Uma delas, porém, mais uma constatação do que propriamente uma questão, evidenciada pela realização do potencial do gênero “Idílio” em exemplos que se estendem da Antiguidade Clássica, com Teócrito, até o próprio Mário de Andrade, já no séc. XX, deve ser tratada aqui.

Para Bakhtin, o gênero literário, por sua própria natureza, reflete as tendências mais estáveis, “perenes”, da evolução literária. O gênero sempre conserva os elementos imorredouros da “*archaica*”. Por esta razão é que foi possível localizar tão facilmente nos textos acima citados, ainda que de maneira um pouco superficial, tantos pontos de contato e tantas relações temáticas e estruturais entre autores e obras de períodos tão distintos. Bakhtin observa, porém, que a “*archaica*” do gênero só se conserva graças à sua permanente renovação, ou seja, sua atualização constante, praticamente em cada obra, mesmo pertencente ao mesmo período literário. Se remetermos aqui à noção de *cronotopo literário*, que para Bakhtin significa em sua essência a percepção e representação do espaço/tempo na literatura, que refrata o caráter não acabado, não finalizado do tempo histórico, sempre em movimento na linha do horizonte, para frente, compreendemos então este processo infinito de atualização de um gênero. Ou seja, a mudança da percepção e representação do espaço/tempo e do homem presente nela, se reflete na realização do potencial do gênero, causando sua atualização. Assim, de acordo com Bakhtin,

“O gênero sempre é e não é o mesmo, sempre é novo e velho ao mesmo tempo. O gênero renasce e se renova em cada nova etapa do desenvolvimento da literatura e em cada obra individual de um dado gênero. Nisso consiste a vida do gênero. Por isso, não é morta nem a archaica que se conserva no gênero; ela é eternamente viva, ou seja, é uma archaica com capacidade de renovar-se. O gênero vive do presente, mas sempre recorda o seu passado, o seu começo. É o representante da memória criativa no processo de desenvolvimento literário. É precisamente por isso que tem a capacidade de assegurar a unidade e a continuidade desse desenvolvimento.”
(BAKHTIN, 2013, p. 121)

Esta reflexão de Bakhtin, aplicada ao problema enfocado aqui, nos leva a considerar então a realização do potencial do gênero “Idílio” em *Amar, verbo intransitivo*, como uma atualização sincrônica dentro de um processo essencialmente diacrônico, onde as realizações de Teócrito, Gessner e Saint-

Pierre representam outras manifestações de potencialidades deste mesmo gênero, sendo todas elas, em seu conjunto, responsáveis por assegurar a unidade e continuidade do processo de desenvolvimento literário.

II - O GÊNERO “IDÍLIO” EM TEÓCRITO

Uma vez estabelecido e demonstrado no objeto deste estudo o componente essencial de um gênero literário, ou seja, sua “*archaica*”, que como realização sincrônica dentro de um processo diacrônico representa a memória criativa na evolução literária, segue-se o estabelecimento sistemático dos elementos fundamentais que compõem a “*archaica*” específica do gênero “Idílio”, a partir de suas origens, nos “*Idílios*” de Teócrito. Este procedimento possibilitará não somente a aproximação ou distanciamento dos autores e obras que compõem o objeto deste trabalho, como também a elucidação da equação *potencial do gênero / projeto literário*. Dito de outro modo, qual seria o potencial contido no gênero “Idílio” intuído por Mário de Andrade para a realização de seu projeto literário?

Entre 336 e 323 a.C. Alexandre, o Grande, estendeu o império da Macedônia através da Ásia Menor, Egito, Mesopotâmia e Oriente Médio, e com ele a língua, educação, literatura e religião grega. Com os sucessores de Alexandre, os centros político, comercial e cultural se tornaram, no espaço de cinquenta anos, Alexandria, a capital do Egito, Pérgamo, na Ásia Menor e outras cidades do leste, apesar de Atenas ter permanecido como o centro das escolas filosóficas lá estabelecidas durante o séc. IV a.C.: a academia de Platão, a escola Peripatética, fundada por Aristóteles, entre outras. A emergência das monarquias helenísticas causou uma alteração na vida literária pelo fato do foco de atenção dos autores se deslocar freqüentemente para as cortes reais. A instituição do patronato, importante para os poetas gregos do período inicial, mas abandonada na Atenas do período Clássico, retornou, e com ela o impulso para a adulação. Para a vida literária, os fatos mais marcantes são o estabelecimento do grande Museu e Biblioteca de Alexandria, que se tornou um centro para a crítica textual e exegese de textos baseados em um conhecimento literário, histórico, biográfico e lingüístico, e o fenômeno do Alexandrianismo na composição poética, que combinava erudição com habilidade artística, favorecendo freqüentemente os gêneros poéticos mais curtos, como a elegia, o hino, a epigrama e o idílio. Os dois desenvolvimentos, erudição e Alexandrianismo estão intimamente relacionados, sendo algumas

vezes influenciados por ensinamentos de retóricos e filósofos que dominavam respectivamente a educação secundária e avançada.

Dentre as instituições criadas pelo general Ptolomeu, sucessor de Alexandre no Egito em 323 a.C., estavam o Museu e a Biblioteca. O Museu era uma comunidade de eruditos, presidido por um sacerdote nomeado pelo rei, e funcionava de modo semelhante aos institutos modernos de estudo avançado. Poetas e estudiosos eram indicados como membros das instituições, contavam com boas condições de trabalho e eram bem pagos. Os interesses principais eram científicos e literários: a reunião, colação, edição e interpretação de textos Clássicos. O interesse sem precedente por livros era incitado pelos novos poetas/eruditos, que precisavam desesperadamente de textos. Por uma coincidência notável os patronos reais e seus conselheiros satisfizeram estas necessidades primordiais de uma maneira espetacular.

Filitas de Cós, que escreveu elegias, épicos curtos e epigramas no final do século quarto e início do terceiro a.C., é o primeiro a ser descrito tanto como poeta quanto como crítico. Ele observa o abandono dos grandes gêneros públicos da cidade/estado – épica, tragédia e comédia – e de seus temas heróicos e éticos, tendo como objetivo, em vez disso, a perfeição artística em um espaço limitado, para o prazer estético de um público leitor (e não espectador) educado e sofisticado. Desta forma, tornou-se o modelo para os novos poetas de Alexandria, dentre eles Calímaco e Teócrito. Os temas mais favorecidos pelo Alexandrianismo eram a mitologia, em especial ocorrências mitológicas não tratadas no período Clássico, temas “científicos” como as constelações, culto religioso, o mundo pastoral, o amor erótico e ocasionalmente a vida social urbana. Estes temas representam, na maioria das vezes, uma mudança de assuntos públicos para um mundo imaginário do passado ou para a esfera da emoção pessoal. (KENNEDY, 1997, p. 200-202)

A época de ouro da poesia helenística situa-se nas quatro décadas que vão de 300 a 260 a.C., e nenhum poema de Teócrito possui uma data posterior à terceira destas décadas. Desta forma, a hipótese de que ele nasceu por volta de 300 a.C. e morreu ou parou de escrever após 260 a.C., apesar de não necessariamente verdadeira, não deixa de fazer sentido. Teócrito nasceu em Siracusa, mas a parte de sua vida possível de ser recuperada está mais ligada à parte oriental do mundo grego do que à Sicília.

Ele parece demonstrar algum conhecimento sobre a Magna Graecia, mas aquilo que poderia fazer parte de suas primeiras obras que sobreviveram, seus *Idílios Bucólicos*, não demonstra ter sido escrito na Sicília, e muitos deles já indicam uma relação com o oriente. Teócrito deve ter sido educado no leste, provavelmente em Cós (ilha grega a 4 km da costa da Turquia). Entre os anos de 274-271 a.C. ele chega a Alexandria, onde encontra conterrâneos seus e oferece suas impressões da vida na cidade no *Idílio XV, A Festa de Adônis* e escreve o hino a Ptolomeu, *Idílio XVII, Encômio a Ptolomeu*. Ambos os poemas foram com certeza escritos entre 274-271.

Os *Idílios Bucólicos* (1, 3-7, 10, 11) formam uma unidade e não podem estar separados por um espaço de tempo muito longo em relação às datas de composição. A sucessão recorrente de frases e idéias, a similaridade de atmosfera, parece ser o produto de um único estado de espírito, o que leva a pensar que o primeiro está provavelmente separado do último pelo intervalo de alguns anos, talvez até menos do que isso.

Não existe nenhuma razão para se pensar que qualquer dos poemas foi escrito na Sicília, mas sim que a maioria deles foi escrita após Teócrito deixar a ilha. A nostalgia pela vida simples, na qual a poesia bucólica tem sua principal atração, não é sentida em lugares como Cos, mas em cidades grandes, e alguns ou todos os poemas bucólicos podem ter sido compostos em Alexandria. (GOW, 2008, Vol. I, XXV-XXIX)

Mesmo os poemas bucólicos são bem diferentes uns dos outros, e pastores mais próximos da realidade estão presentes somente em dois poemas, no *Idílio IV, Os Pastores*, e no *V, O Pastor de Cabras e o Pastor de Ovelhas*. Na verdade, estes *Idílios* são *Mimos* em forma épica, cenas da vida cotidiana à maneira de Sófron, poeta que viveu em Siracusa durante a segunda metade do séc. V a.C., assim como o *Idílio XV, A Festa de Adônis* e o *Idílio II, As Feiticeiras*. Só é possível entender a arte específica de Teócrito quando se compreende que ele não cria livremente, mas sim converte a seu estilo motivos alheios, em sua maioria material já moldado, um estilo que Teócrito construiu a partir de Filitas (Cós, sec. IV a.C.) e Asclepiades (Samos, ca. 320 a.C.).

Teócrito, contrastando com os estereótipos da poesia pastoral da era moderna, é capaz de representar literariamente seres como a vida lhe apresentou, pastores que têm cheiro de seus animais, mulheres reclamando de

seus maridos... Além disso, possui uma sensibilidade aguçada e saudável em relação à natureza e consegue em sua representação, que se veja a paisagem, se sinta o brilho do sol e o frescor da sombra, que se ouça o murmúrio do riacho. Sua percepção é basicamente a de sua época, como nos demonstram os poetas epigramáticos e também, nas artes decorativas, a pintura de paisagem, mas aquilo a que os epigramas aludem, ele desenvolve, e pastores e rebanhos não são somente cenário ou decoração, mas sim parte integrante desta natureza. (WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, 1973, p. 189-193)

Apesar de considerado à frente da tradição pastoral, a poesia “bucólica” de Teócrito diferencia-se em vários aspectos do que ocorreu posteriormente, sendo que a poesia “pastoral” como a conhecemos evoluiu, na verdade, de imitações e “leituras”, primeiro de Teócrito e a seguir de Virgílio.

Os poemas de Teócrito podem ser compreendidos mais como uma elaboração literária da canção popular, não erudita, dentro de um conjunto de fenômenos semelhantes que ocorrem na poesia helenística, do que através da tradição da pastoral posterior a ele. De todos os gêneros poéticos, é a épica, juntamente com outro membro da mesma família, a pastoral rústica, que confere maior importância à idéia de “sucessão” na poesia, ou seja, de poetas posteriores como herdeiros de seus predecessores. Deste modo, Teócrito pode então ser visto também através das lentes daquilo que os séculos posteriores fizeram de sua criação.

As mudanças ocorrentes na poesia grega durante o período helenístico podem ser compreendidas somente como parte de um contexto de intensificação da circulação de textos escritos e da criação gradual de um público leitor “internacional”, que apesar de pequeno em número chegou a formar uma elite bastante significativa. O próprio exercício de leitura de literatura pode agir como um importante instrumento de seleção. O drama ático era representado através do mundo grego para platéias bastante numerosas, mas no final do século V a.C. somente uma minoria bastante reduzida era capaz de ler textos de peças assim como assisti-las. Uma exploração cada vez maior da capacidade de leitura é particularmente responsável por um aumento na densidade de alusão intertextual, ou seja, daquele processo literário onde o sentido é criado através de várias formas de alusão a outros textos, só possível, no entanto, na literatura escrita. Os tipos de alusão que dependem de

uma referência verbal direta a passagens específicas de textos mais antigos se intensificam com a expansão da leitura como principal modo de recepção.

Não existe uma maneira única ou específica de alusão em Teócrito, mas a literatura anterior é continuamente trazida ao leitor, seja em cenas específicas que sobreviveram, como a descrição da taça no *Idílio I*, uma versão tardia da descrição do escudo de Aquiles da *Iliada*, ou em situações mais gerais. (HUNTER, 2008, VII-XIII, in: THEOCRITUS, *Idylls*, 2008)

A arte e a literatura helenística parecem demonstrar um interesse maior pelo campo e seus habitantes do que é o caso em períodos anteriores, fato geralmente associado pelos críticos modernos com a progressiva urbanização da vida e um desejo nostálgico pela simplicidade. Mas isto não pode ser considerado isoladamente de outros desenvolvimentos artísticos, intelectuais e sociais: Epicuranismo e seu objetivo de “liberdade da inquietação”, Cinismo, que pregava um tipo particularmente duro de “simplicidade” e o “realismo” da arte helenística. Todos estes elementos sugerem que nenhuma explicação isolada desta mudança direcionada à “vida simples” é adequada. Em Teócrito, como dito acima, existe também a importância das tradições performáticas da Magna Grécia.

É óbvio que a literatura grega não descobriu o campo repentinamente, no período helenístico. De especial importância para Teócrito é o “*Fedro*”, de Platão, onde Sócrates, extremamente urbano, mas certo dia fora de seu “habitat natural”, chama a atenção especificamente para as belezas da natureza, água fresca, a sombra de uma árvore, estátuas de ninfas, canção das cigarras, apontando-os como prazeres estéticos inimigos do progresso intelectual. O “*Fedro*” estabelece “o campo” como o local apropriado para a troca de performances sobre o amor. Mas no mundo da bucólica de Teócrito a canção, onde se manifesta o amor, é, na maioria das vezes, o resultado da tensão emocional, a erupção do desejo no mundo bucólico, ocorrência que destrói a tranquilidade e perturba o mundo “idílico”.

Visto de determinada perspectiva, o mundo dos poemas bucólicos é aquele mundo que a épica ignorou. Enquanto as cenas da *Iliada* representam a rica variedade do cosmos, as cenas de Teócrito são emolduradas por um padrão delicado que atrai a atenção somente se inspecionado mais de perto. Esta tensão entre a humildade consciente dos personagens e seu mundo, por

um lado, um mundo oculto a nós, diferentemente do mundo épico, quase de nossa própria imaginação, e por outro lado, a pretensão literária e intelectual do hexâmetro, a métrica de Homero, que estes personagens utilizam para se expressar, produz vários efeitos irônicos, mas Teócrito, com certeza, não zomba de seus personagens. Isto leva à conclusão de que a relação entre o campo “real” e a construção literária que é a poesia bucólica, é complexa e instável, não podendo ser reduzida a um código metafórico tradicional.

Apesar de nenhum dos poemas bucólicos ser semelhante ao outro, a impressão é de uma constante reorganização de elementos retirados de um repertório que parece familiar, mas que na verdade é constantemente recriado de modo original perante nossos olhos. O mundo criado por Teócrito não é ainda aquele mundo da pastoral europeia posterior. Posteriormente, o “bucólico” de Teócrito se transforma em “pastoral”, através de uma concentração em certos aspectos de seus poemas, principalmente no amor e nas relações entre o homem e a natureza, entre o presente e o passado mítico, assim como em uma maior distinção à metáfora do poeta como pastor, com a conseqüente exclusão de outros. Desta forma, as composições de Teócrito deveriam ser consideradas dentro do contexto de experimentação com novos tipos de poesia do séc. III a.C., e de um interesse na vida de pessoas “comuns”. Seus personagens rústicos são realmente rústicos e o “pastoreio” não é meramente uma maneira estilizada de descrever a composição poética. A pastoral posterior, em linhas gerais, aceita a “rusticidade” como um modo poético convencional, onde a alegoria floresceu. As simetrias de linguagem, estrutura e pensamento que ocorrem nesta poesia pastoral sugerem, em vez de esconder, a artificialidade do mundo “natural” que descrevem. Este maneirismo de estilo permanecerá na literatura pastoral através de sua longa história, e será, na verdade, exagerado muito além do que praticado por Teócrito, como se a tradição subsequente transformasse os gestos de seu texto em características formais completamente definidas.

O corpus da poesia de Teócrito nos oferece a melhor visão possível da rica variedade de formas poéticas do helenismo e apesar de seus possíveis agrupamentos em sub-grupos, o conjunto resiste a abordagens escolásticas e formalistas relativas a gênero. Se forem consideradas neste momento as reflexões de Böschstein-Schäfer, 1977, discutidas no Capítulo I desta

primeira parte, assim como as contribuições de Kennedy, 1997, Gow, 2008, Wilamowitz, 1973 e de Hunter, 2008, comentadas no decorrer deste capítulo, tanto sobre o gênero “Idílio” quanto sobre a poesia helenística e Teócrito, obtém-se os seguintes parâmetros:

- tentativa de construção de um mundo autônomo e absoluto, na forma de uma pequena descrição épica, animada por um enredo verossímil;

- espaço delimitado e específico, *locus amoenus*, onde se realizam experiências fundamentais da existência humana;

- relação Idílio / Utopia, presença de elemento especificamente filosófico intrínseco ao gênero;

- Alexandrianismo na poesia: combinação de erudição e habilidade artística, favorecimento de gêneros poéticos mais curtos, como elegia, hino, epigrama e idílio;

- abandono dos grandes gêneros públicos da cidade/estado – épica, tragédia e comédia – e de seus temas heróicos e éticos;

- objetiva-se uma perfeição artística em um espaço limitado, para o prazer estético de um público leitor (e não espectador), educado e sofisticado;

- temas favorecidos representam uma mudança de assuntos públicos para um mundo imaginário do passado ou para a esfera da emoção pessoal;

- a nostalgia pela vida simples só é possível em cidades grandes;

- influencia dos *Mimos*, cenas da vida cotidiana;

- Teócrito não cria livremente, mas sim converte a seu estilo motivos alheios, em sua maioria material já moldado;

- influência dos epigramáticos e da pintura de paisagem, com pastores e rebanhos como parte integrante desta natureza;

- Teócrito apresenta uma elaboração literária da canção popular, não erudita, dentro de um conjunto de fenômenos semelhantes que ocorrem na poesia helenística;

- contexto de intensificação da circulação de textos escritos e da criação gradual de um público leitor particularmente responsável por um aumento na densidade de alusão intertextual, com produção de sentido através de várias formas de alusão a outros textos;

- interesse maior pelo campo e seus habitantes, fato geralmente associado à progressiva urbanização da vida e um desejo nostálgico pela simplicidade.

- importância do “realismo” da arte helenística e das tradições performáticas da Magna Grécia;

- significado em Teócrito do “*Fedro*”, de Platão, que estabelece “o campo” como o local apropriado para a troca de performances sobre o amor;

- tensão entre a humildade consciente dos personagens e seu mundo e a pretensão literária e intelectual do hexâmetro, a métrica de Homero, que estes personagens utilizam para se expressar;

- a relação entre o campo “real” e a construção literária que é a poesia bucólica é complexa e instável, não podendo ser reduzida a um código metafórico tradicional;

- Teócrito deve ser considerado dentro do contexto de experimentação com novos tipos de poesia do séc. III a.C., e de um interesse na vida de pessoas “comuns”;

- corpus dos “*Idílios*” de Teócrito resiste a abordagens escolásticas e formalistas relativas a gênero.

Analisada em conjunto, a totalidade destes parâmetros aponta para duas direções opostas, que, entretanto, podem sintetizar as linhas fundamentais do gênero “Idílio”. Por um lado, observa-se um movimento para o exterior, tanto no sentido mais geral, físico, de expansão da cultura grega, quanto em termos mais especificamente literários relacionados à quebra da hierarquia dos gêneros épico, dramático e lírico. Este movimento pode ser compreendido como uma resposta da representação da realidade pela literatura a alterações na própria estrutura desta realidade. Por outro lado, verifica-se um movimento oposto a este, no âmbito da representação literária, ou seja, do exterior para o interior, que abandonando os temas heróicos e éticos, se volta para o íntimo do homem comum, fato que poderia justificar a questão do maior “realismo” da arte helenística, que ocasiona, por sua vez, um maior interesse também pelo espaço, que se torna parte integrante da representação. De qualquer forma, a força renovadora contida nestes gêneros que estão surgindo neste período, com potencial muito mais adequado para a representação literária da nova realidade, não pode ser negada. A procura por uma palavra chave que sintetize

o que está na base de todos estes parâmetros discutidos acima traz uma única resposta: dissolução das hierarquias, das fronteiras, tanto sócio-político-geográficas quanto literárias, com a conseqüente renovação em todos os aspectos da vida social e cultural. Estes são os agentes responsáveis pela fusão de todos os parâmetros apontados acima na criação dos novos gêneros literários, constituindo a base do referencial teórico desenvolvido por Bakhtin em seus ensaios de poética histórica, não somente para a compreensão da literatura deste período, mas também para a compreensão de desenvolvimentos posteriores da evolução literária, em especial do gênero romanesco ao qual pertence, em última instância, o romance de Mário de Andrade, *Amar, verbo intransitivo*.

Dentre os inúmeros gêneros que se formam e se desenvolvem no final da Antiguidade Clássica e no período Helenístico, constituindo um campo especial da literatura denominado sério-cômico, encontra-se, de acordo com Bakhtin, toda a poesia bucólica (designação genérica, já que muitos destes poemas não são “bucólicos” no sentido atual do termo), à qual pertencem os “*Idílios*” de Teócrito, juntamente com os mimos de Sófron, o “diálogo de Sócrates” (como gênero específico), a vasta literatura dos simpósios (também como gênero específico), a “sátira menipéia” e alguns outros gêneros. A originalidade essencial desse campo sério-cômico, cujos limites precisos e estáveis são difíceis de serem definidos, consiste em sua oposição aos gêneros sérios, como a epopéia, a tragédia, a história, a retórica, etc.

Em que consistem as particularidades características dos gêneros denominados sério-cômicos? Apesar de sua aparência externa bastante diferenciada, estes gêneros se relacionam entre si por uma profunda relação com o folclore carnavalesco. Todos eles estão impregnados de uma cosmovisão carnavalesca específica, que determina suas particularidades fundamentais, colocando-lhes a imagem e a palavra numa relação especial com a realidade. A cosmovisão carnavalesca é dotada de uma poderosa força vivificante e transformadora e de uma vitalidade indestrutível. (BAKHTIN, 2013, p. 121-122)

Em sua essência, a literatura carnavalesca, para Bakhtin, é aquela que sofreu, direta ou indiretamente, a influência de diferentes modalidades de folclore carnavalesco (antigo ou medieval). Para ele, todo o campo do sério-

cômico constitui o primeiro exemplo deste tipo de literatura. No trecho inicial do *Idílio VII* de Teócrito, denominado *As Talísias* ou *O Festival da Colheita*, citado abaixo com o objetivo de apontar algumas características de um gênero sério-cômico presentes em um poema bucólico, a primeira relação com algum tipo de folclore carnavalesco já se faz presente no próprio título do idílio, *O Festival da Colheita*.

Idílio VII: As Talísias ou O Festival da Colheita

“Era uma vez quando eu e mais Êucrito rumo a Halenta partimos, então, da cidade: e o terceiro de nós era Amintas. Em honra de Deo celebravam as Talísias os meus Frásidamo e Antígenes, ambos filhos do grão Licopeu, a nata da nata provinda de Clítias, como também do próprio Cálcon, o qual sob os pés fez jorrar a fonte Burina, ao apoiar o joelho na pedra (e juntinho da fonte álamos e olmos recanto umbrosíssimo entreteceram com folhas mui verdes – abobadados, frondosos que são). Nem a meio caminho estávamos inda, e tampouco já despontara a tumba de Brasília, e um caminheiro ilustre, um varão da Cidônia, graças às Musas topamos, cujo nome era Lícidas, e era cabreiro, e ninguém o negara se o visse, uma vez que a um cabreiro era mui semelhante. Ora, de bode, pois, hirsuto e peludo pendia-lhe fulva pele dos ombros, cheirando a coalhada inda fresca, e ao redor da cintura um velho peplo estava amarrado com faixa toda trançada, e tinha na destra de oleastro um torto bastão, e placidamente me disse, com aberto e faceiro semblante, e um certo risinho no canto da boca: ‘Aonde, Simíquidas, vais em pleno meio-dia, quando até mesmo o lagarto dormita no vão dos muros, nem sequer sepulcrais andorinhas aí girovagam? Corres, quem sabe, de bico a um festim, ou rumo ao lagar de algum cidadão é que voas? Oh como, enquanto caminhas, toda pedrinha escorrega-te pelas sandálias e canta’.”

(in: NOGUEIRA, 2012, p.177-178)

A primeira particularidade de todos os gêneros do sério-cômico apontada por Bakhtin é o novo tratamento conferido à realidade. A atualidade viva, inclusive o dia a dia, é o objeto, o ponto de partida da interpretação, apreciação e formalização da realidade. Neste trecho de Teócrito trata-se de um grupo de amigos que vai da cidade ao campo para participar de uma celebração e no caminho se depara com um pastor de cabras, “*cheirando a coalhada inda fresca*”...

Pela primeira vez, na literatura antiga, o objeto da representação séria (e também cômica) é dado sem qualquer distância épica ou trágica, no

nível da atualidade, na zona do contato imediato e até profundamente familiar com os contemporâneos vivos, e não no passado absoluto dos mitos e lendas. Esta aproximação apontada por Bakhtin remete também ao espaço carnavalesco da praça pública, onde a suspensão das hierarquias de qualquer espécie, que dividem, separam e afastam, reina absoluta.

A segunda particularidade descrita por Bakhtin caminha junto com a primeira: os gêneros do sério-cômico não se baseiam na lenda, mas sim conscientemente na experiência e na fantasia livre. A imagem literária representada no trecho de Teócrito parte da experiência vivenciada por um grupo de amigos, do encontro casual com um pastor no caminho entre o campo e a cidade, livremente imaginada pelo poeta.

A terceira particularidade destacada por Bakhtin diz respeito à pluralidade de estilos e à variedade de vozes de todos esses gêneros. Eles renunciam à unidade estilística da epopéia, da tragédia, da retórica elevada e da lírica, caracterizando-se pela politonalidade da narração, pela fusão do sublime e do vulgar, do sério e do cômico, e pelo amplo emprego de gêneros intercalados. Nestes Idílios, apesar da métrica homérica, em hexâmetros, observa-se uma fusão de narrativa e diálogo dramatizado, sendo a temática totalmente alheia à epopéia ou tragédia. Além disso, aqui se instaura um procedimento de diferentes disfarces do autor, que ora se confunde com o narrador, ora com o pastor com quem este se depara. Fica, portanto, bastante clara neste exemplo de gênero do sério-cômico, a enorme importância desse campo da literatura antiga para a evolução do futuro romance europeu e da prosa literária. (BAKHTIN, 2013, p. 122-124)

Retornando agora ao problema do carnaval e da carnavalização da literatura, torna-se necessário destacar sua influência determinante em especial sobre o aspecto do gênero, o que nos interessa aqui. A essência do carnaval tem suas raízes profundas na sociedade primitiva e no pensamento primitivo do homem, sofre um desenvolvimento peculiar na sociedade de classes, mantendo porém sua excepcional força vital e perene fascínio. Como forma sincrética de espetáculo de caráter ritual, o carnaval criou uma linguagem de formas concreto-sensoriais simbólicas, suscetível de certa transposição para a literatura. A carnavalização da literatura consiste então nesta transposição do carnaval para a linguagem da literatura. As leis,

proibições e restrições, que determinam o sistema e a ordem da vida comum, fora do carnaval, são revogadas pela duração deste. Revogam-se, antes de tudo, o sistema hierárquico e todas as formas conexas de medo, reverência, devoção, etc., ou seja, tudo aquilo que é determinado pela desigualdade social hierárquica e por qualquer outra espécie de desigualdade (inclusive a etária) entre os homens.

A categoria da livre familiarização do homem com o mundo, que se estende a todos os valores, idéias, fenômenos e coisas, permitindo contatos e combinações antes fechados, separados e distanciados uns dos outros pela cosmovisão hierárquica extracarnavalesca, foi transposta para a literatura ao longo de milênios. A familiarização contribuiu para a destruição das distâncias épica e trágica e para a transposição de todo o representável para a zona do contato familiar, refletindo-se substancialmente na organização dos enredos e das situações de enredo, determinou a familiaridade específica da posição do autor em relação aos heróis, exerceu enfim poderosa influência transformadora sobre o próprio estilo verbal da literatura (BAKHTIN, 2013, p. 139-141)

O trecho do *Idílio V* de Teócrito, intitulado *O Pastor de Cabras e o Pastor de Ovelhas*, citado abaixo, oferece um excelente exemplo do que Bakhtin sintetiza como sendo a carnavalização da literatura.

Idílio V: O Pastor de Cabras e o Pastor de Ovelhas

“Lácon

*Calma, tu ainda estás morno. Seria mais doce cantares
cá, sentado sob este oleastro, e sob estas árvores.
Fresca por cá a água goteja – por cá, onde cresce
a erva, sim, e este leito, e onde os grilos também tagarelam.*

Comatas

*Tô calmo calmíssimo; muito me espanta, contudo, que ouses 35
olhar-me direto nos olhos – tu, logo tu, que, ainda
menino, eu mesmo ensinei. Gratidão: olha onde isso acaba;
criar chacais, criar cães, a fim de que então te devorem.*

Lácon

*E quando me lembro de ouvir ou aprender qualquer coisa de bom 40
vinda de ti – logo tu, homenzinho invejoso e importuno?*

Comatas

*Quando eu te enrabava e gemias, decerto, enquanto as cabritas
berravam aqui, montadas que eram por este cabrão.*

Lácon

*Nem mesmo tão fundo quanto essa enrabada, ó corcunda, te enterrem.
Mas vem, vem cá, e aqui cantarás o teu canto do cisne.”*

(in: NOGUEIRA, 2012, p.163-164)

De acordo com Bakhtin, quando se ultrapassa um certo limite nas relações entre certas pessoas e que elas se tornam perfeitamente íntimas e francas, esboça-se uma mutação no emprego ordinário das palavras, uma destruição da hierarquia verbal; a linguagem se organiza num tom novo, francamente familiar. Parece que a velha praça pública retoma vida nos diálogos trocados entre elas, abolindo as fronteiras entre os homens. (BAKHTIN, 2013, p. 369)

Desta forma, torna-se importante ressaltar aqui que é então a partir do ponto de vista da essência e raízes do carnaval, da praça pública, em especial da categoria da livre familiarização com o mundo que consideramos o gênero “idílio”, no início desta seção, como gênero carnavalesco.

Além das evidências presentes nos trechos de Teócrito acima citados, já é possível apresentarmos aqui alguns indícios de carnavalesco também no “*Idílio*” de Mário de Andrade. Somente a revogação temporária do sistema hierárquico (relação empregado/senhor) e da desigualdade (etária, neste caso), entre a professora de amor e seu aluno (mulher madura/adolescente) permite a ocorrência do relacionamento sexual/envolvimento emocional entre os protagonistas de *Amar, verbo intransitivo*. E também aqui, apesar do limite de vigência da revogação do sistema e ordem da vida comum, que necessariamente volta a imperar, a força vital, renovadora, assim como o sentido de morte/renascimento do ritual carnavalesco, estão presentes em toda sua pujança.

A seguir é apresentada uma análise do *Idílio VII* de Teócrito, *As Talísias* ou *A celebração da Colheita*, como exemplo de sua arte literária.

A particularidade do *Idílio VII* consiste no fato de Teócrito não retratar nesta obra a convivência de pastores entre si mesmos, mas sim colocar em contato um habitante da cidade, ou seja, um personagem urbano, com um pastor. Em relação à forma, o *Idílio VII* é uma variante do idílio com torneio de canções: duas canções, que competem uma com a outra, são apresentadas, e a seguir um dos participantes recebe um prêmio. Em seu

conjunto, o poema se divide em três seções, claramente delimitadas: exposição (V. 1-9); cena do encontro (V. 10-131); descrição da celebração (V. 131-157).

Exposição:

“Era uma vez quando eu e mais Êucrito rumo a Halenta partimos, então, da cidade: e o terceiro de nós era Amintas. Em honra de Deo celebravam as Talísias os meus Frasidamo e Antígenes, ambos filhos do grão Licopeu, a nata da nata provinda de Clítias, como também do próprio Cálcon, o qual sob os pés fez jorrar a fonte Burina, ao apoiar o joelho na pedra (e juntinho da fonte álamos e olmos recanto umbrosíssimo entreteceram com folhas mui verdes – abobadados, frondosos que são).”
(in: NOGUEIRA, 2012, p.177)

5

Como indicam as palavras iniciais, o acontecimento relatado ocorreu num passado já remoto. Teócrito não deixa claro no início do poema que se trata de um narrador em primeira pessoa, pois seu nome só é indicado ao leitor relativamente tarde (V. 21), circunstância que combinada a uma atitude pessoal em relação ao que é narrado, provoca inicialmente uma identificação do narrador com o próprio Teócrito. Instaure-se, portanto, já de início, aquele procedimento indicado por Bakhtin, de diferentes disfarces do autor, que ora se confunde com o narrador, personagem urbano, ora com o pastor com quem este vai se encontrar. O narrador é um habitante da cidade que se encontra acompanhado de alguns amigos, e a excursão ao campo não tem por objetivo simplesmente proporcionar uma forma de lazer, estando associada à participação em uma celebração da colheita em honra à deusa Demeter, organizada por amigos aristocráticos. Simíquidas, o narrador, e seus amigos, movem-se então no círculo da sociedade urbana, que também se interessa por festividades no campo.

Da mesma forma que em outros poemas bucólicos, Teócrito se esforça também aqui para conferir uma feição realista à representação, através de uma grande riqueza de nomes próprios, indicações de localidades, e inclusive pela indicação de um período bastante específico do ano.

Apesar de iniciar a narrativa em primeira pessoa, ele acrescenta um pseudônimo ao narrador no decorrer do poema. Esta técnica de exposição é comumente encontrada em Platão, cujos diálogos muitas vezes se iniciam na

primeira pessoa, provocando no leitor a sensação que é o autor quem está falando, para posteriormente perceber que na verdade quem fala é Sócrates. Além disso, recorrem nas *Talísias* numerosos elementos estruturais do *Fedro* de Platão: lá, *Sócrates*, um personagem urbano, vai da cidade ao campo, encontra-se com alguém que também está passeando fora da cidade e dialoga com este personagem. Há também muita semelhança entre a descrição da paisagem no *Fedro* e nas *Talísias*. De acordo com Bakhtin, os limites precisos e estáveis do campo do sério-cômico, ao qual pertencem tanto os *Diálogos* de Platão quanto os *Idílios* de Teócrito, são difíceis de serem definidos. Este procedimento indica também a pluralidade de estilos e a variedade de vozes destes gêneros que renunciaram à unidade estilística da epopéia, da tragédia, da retórica e da lírica.

A narrativa em primeira pessoa é um procedimento literário utilizado na introdução do *Idílio VII* para aproximar o leitor da realidade representada, que através dela pode participar mais de perto tanto do fato narrado quanto das próprias idéias do narrador. Um outro aspecto deste procedimento narrativo é que ele possibilita a expressão de pontos de vista pessoais do poeta, porém de uma maneira impessoal. Na verdade, o *Idílio VII* nos oferece um ponto de vista pessoal através da ação neutra da terceira pessoa, *Simíquidas*, eventualmente mencionado. O leitor chega até a identificar o narrador com Teócrito, mas o autor desvia o reconhecimento intercalando o nome *Simíquidas*, que não é uma palavra-chave através da qual chegamos ao próprio Teócrito, mas simplesmente um artifício para obstruir o ego. (ROSENMEYER, 2004, p. 63)

Mas a questão mais importante aqui é o relato por um personagem urbano de uma experiência no campo, que proporciona a Teócrito um efeito bastante específico. Representando um determinado mundo pelos olhos de alguém exterior a ele, o autor consegue, ao mesmo tempo, caracterizar este personagem por seu comportamento e observações neste outro ambiente, assim como acentuar claramente tudo aquilo que é exclusivo desta esfera, já que estas características não são evidentes para quem vem de fora.

Antes do encontro de *Simíquidas* com *Lícidas*, o narrador introduz uma detalhada descrição da natureza, cuja função provavelmente consiste em antecipar e apresentar um ambiente que contraste com o calor do meio-dia (V. 21-26). A menção e descrição da fonte (V. 6-9) remetem, pelas ressonâncias

lexicais e temáticas, a uma passagem da *Odisséia* de Homero (XVII, 204-11), onde também é narrado um encontro, aquele de *Odisseu* e *Eumáio* com o pastor de cabras *Melateus* (XVII, 182-260). Mas enquanto este encontro é hostil e leva a uma batalha de insultos, o encontro representado no *Idílio VII* é amigável e leva a uma competição que tem por objetivo promover o prazer comum. (OTT, 1969, p. 138-139)

Para Bakhtin, além da pluralidade de estilos e da variedade de vozes de todos estes gêneros, como se observa claramente nesta introdução, aquilo que Ott denomina ressonância temática, não deixa de ser um cronotopo, uma representação espacial / temporal da realidade na literatura, neste caso, de uma cena de encontro, freqüentemente encontrada no gênero “Idílio”.

“Nem a meio caminho estávamos inda, e tampouco 10
já despontara a tumba de Brasília, e um caminheiro
ilustre, um varão da Cidônia, graças às Musas topamos,
cujo nome era Lícidas, e era cabreiro, e ninguém o
negara se o visse, uma vez que a um cabreiro era mui semelhante.
Ora, de bode, pois, hirsuto e peludo pendia-lhe 15
fulva pele dos ombros, cheirando a coalhada inda fresca, e ao
redor da cintura um velho peplo estava amarrado
com faixa toda trançada, e tinha na destra de oleastro
um torto bastão, e placidamente me disse, com aberto e
faceiro semblante, e um certo risinho no canto da boca: 20
“Aonde, Simíquidas, vais em pleno meio-dia,
quando até mesmo o lagarto dormita no vão dos muros,
nem sequer sepulcrais andorinhas aí girovagam?
Corres, quem sabe, de bico a um festim, ou rumo ao lagar
de algum cidadão é que voas? Oh como, enquanto caminhas, 25
toda pedrinha escorrega-te pelas sandálias e canta”.
E eu respondi-lhe: “Ó Lícidas caro, todos afirmam
que és na siringe de longe o melhor, entre os pastores
e entre os ceifeiros, coisa que o meu coração alegre
bastante; segundo penso, porém, a ti eu espero 30
ser páreo. Este é o caminho que levas às Talísias; ora, uns
amigos dão um banquete a Deméter de belo peplo,
a quem o primeiro excedente oferecem: com gorda medida
a deusa encheu-lhes a eles de grão bem graúdo o celeiro.
Vamos, nosso caminho é comum, é comum nosso dia, 35
fazemos bucólica música – e um talvez lucre com o outro.
Eu também sou boca sonora das Musas, e chamam-me
todos sumo cantor; Maria-, porém, vai-com-as-outras
não sou, por Zeus; e, segundo penso, nem o excelente
Sicélicas sâmio não venço, nem muito menos Filitas 40
no canto, e faria o batráquio querendo meter-se com grilos.
Disse-o de caso pensado: e o cabreiro, com um doce sorriso,
‘A tí’, declarou, ‘te darei o bastão, porquanto tu és
um broto de Zeus forjado inteirinho para a verdade.
Como a qualquer arquiteto eu odeio bastante, se tenta 45
erguer uma casa igualzinha ao cume do monte Oromédon,
odeio os pintinhos das Musas, que, à roda do aedo de Quios
então pipiando, inutilmente gastam a lábua.

*Mas vamos, agora demos início à bucólica música,
ó meu Simíquidas; e eu – olha, amigo, se acaso te agrada
esta pequena canção, que há pouco no monte limei’.*
(in: NOGUEIRA, 2012, p.178-180)

50

Simíquidas narra o encontro com um pastor de nome *Lícidas*, que ocorre um pouco antes da metade do caminho (v. 10). Para Reinhardt, apesar de *Lícidas* ser introduzido como um pastor (V. 13), não se trata de um pastor autêntico, mas sim de um poeta urbano disfarçado, fantasiado de pastor, tomando como base para essa afirmação o que é narrado nos versos 14/15: “e ninguém o nega se o visse, uma vez que a um cabreiro era mui semelhante.” (REINHARDT, 1988, p. 123)

Observam-se neste trecho, mais uma vez, ressonâncias lexicais e temáticas através das quais são descritas, em Homero, cenas de encontro de um ser humano com um deus. Em Teócrito elas possuem a função de preparar e motivar a descrição que ocorre a seguir (V. 13-20). Tal descrição é singular nos *Idílios Bucólicos* de Teócrito, mas se justifica neste caso pelo fato de *Simíquidas* ser um habitante da cidade, cuja aparência de pastor não é evidente. Desta forma, mais do que produzir um efeito individualizante, os traços de *Lícidas* percebidos por alguém que é um habitante da cidade, *Simíquidas*, indicam algo especial e característico que contrasta com a aparência externa de um cidadão.

Reinhardt sugere também certa paródia da épica em todo esse trecho: do prodígio da metamorfose divina em Homero chega-se ao fato trivial da identificação de *Lícidas* com um pastor por ele se parecer exatamente com um, que em vez de cheirar a ambrosia, cheira a coalhada! (REINHARDT, 1988, p. 124)

Mas o aspecto mais importante é que através desta descrição, Teócrito caracteriza também, ao mesmo tempo, a maneira específica como o habitante da cidade percebe o mundo do campo.

O sorriso amplo com o qual *Lícidas* se dirige ao habitante da cidade revela uma certa dose de ironia e uma atitude superior, como pastor que conhece as regras de seu ambiente e se surpreende por encontrar senhores refinados da cidade na estrada ao sol escaldante do meio-dia. Mas o cumprimento amigável e as conjecturas sobre o objetivo do passeio permitem

supor que *Lícidas* e *Simíquidas* já se conheciam anteriormente, pois este não somente chama o pastor de amigo, mas também reconhece nele o melhor tocador de siringe entre os pastores e ceifeiros.

Neste trecho evidencia-se, de acordo com Bakhtin, como o objeto da representação é dado sem qualquer distância épica ou trágica, no nível da atualidade, na zona do contato imediato e até profundamente familiar com os contemporâneos vivos, e não no passado absoluto dos mitos e lendas, característica que não deixa de remeter também ao espaço carnavalesco da praça pública, onde as hierarquias estão suspensas. E a paródia apontada acima por Reinhardt não deixa de ser então um ato de familiarização que contribui para a destruição da distância épica, que transpõe a representação para a zona do contato familiar.

O pastor *Lícidas* dá início ao torneio. De acordo com sua origem, o tema de sua canção é totalmente bucólico. O cantor se declara a um jovem de nome *Ageânax*, a quem dedica todo seu amor. Esta canção apresenta numerosos aspectos em comum com as canções de pastores de outros *Idílios Bucólicos*, em especial no que se refere à temática, provando ser uma autêntica canção de pastor. Dentre estes aspectos se encontram o motivo do amor (numa variante homoerótica), o *locus amoenus* onde *Lícidas* se lembraria de seu amado (V. 63-70) e o mito de Dáfnis como objeto de uma canção festiva (V. 71-83).

“Lícidas

*Faça Ageânax bela viagem até Mitilene,
quando, os Cabritos a oeste, o noto castiga as úmidas
ondas, e quando Órion coloca os pés no oceano,
se Lícidas, todo queimado, decerto, de tanta Afrodite, 55
aquele salvar: por ele ardentíssimo amor me calcina.
E aqueles alcíones hão de aplacar as ondas e o mar
e o noto e o euro que as algas extremas revolve inclusive
- alcíones, sim, prediletos que são, dentre todas as aves,
das glaucas Nereidas, e deles também, cujo pão vem do pego. 60
Para Ageânax, que quer viajar até Mitilene,
tudo dê certo, e uma boa viagem ao porto o conduza.
E eu, então, nesse dia, trazendo à roda da testa
uma coroa de aneto, ou de rosas, ou de alvas violetas,
vou pteleático vinho da minha cratera drenar, 65
junto do fogo deitado, em que alguém crestará alguma fava.
E um leito haverá, forrado até a espessura de um cúbito,
de ênula, pois, e de asfódelo, e de aipo mui rendilhado.
E hei de beber molemente lembrando o meu Ageânax
nas próprias taças, e o lábio, daí, esticando té a borra. 70
E o aulo soarão para mim dois pastores, um deles de Acarnas,*

*Licópita o outro, e Títiro, logo ao meu pé, cantará
 como outrora gamou em Xeneia Dáfnis vaqueiro,
 e como o monte penou, e os carvalhos como o choraram
 - aqueles que crescem juntinho de ambas as margens do Hímeras-, 75
 quando, qual neve, ele então derretia no alto do Hemo,
 ou no Atos, o Ródope, ou o longinquíssimo Cáucaso até;
 e como a larga urna outrora acolheu o pastor
 ainda com vida - malvada maldade daquele seu amo -,
 e como nutriram o mesmo pastor as aduncas abelhas, 80
 do prado com tenras florinhas voltando ao cedro oloroso,
 pois lhe vertera a Musa na boca dulcíssimo néctar.
 Comatas mui venturoso, os seguintes requintes sofreste:
 tanto na urna foste trancado, como, nutrido
 dos favos de abelha, do ano a melhor estação lá passaste. 85
 Quem dera se ainda pudesse contar-te entre os nossos viventes:
 então eu pastava no morro as tuas belas cabritas
 ouvindo-te a voz, e tu, sob os pinhos, ou sob os carvalhos,
 doce a cantar, te deitavas então, ó divino Comatas.
 E ele, tanto dizendo, calou-se; ao que, por meu turno, 90
 eu lhe falei assim: 'Caro Lícidas, tantas e tais
 as Ninfas a mim, vaquejando no morro, também me ensinaram
 - subidas canções, cuja fama té o trono de Zeus já chegou;
 com esta, contudo, de longe a melhor de todas, te vou
 honrar: ouve, pois, uma vez que és amigo das Musas'.
 (in: NOGUEIRA, 2012, p.180-182)*

A canção de *Simíquidas* se diferencia da canção de seu predecessor por sua temática claramente urbana. Apesar disso, ambas as canções tratam do motivo do amor não correspondido ou da infelicidade no amor, tanto no caso de *Lícidas*, um pastor, quanto no de *Arato*, um personagem urbano. Na verdade, o que os protagonistas de ambas as canções almejam é tranqüilidade e paz, livre das aflições de amores não correspondidos ou paixões violentas. Por sua canção *Simíquidas* recebe, como sinal de reconhecimento e vitória no torneio, o cajado de *Lícidas*.

*“Simíquidas
 Amores soltaram espirro em Simíquidas – sim, o coitado
 tanto ama a Mirto quanto amam as cabras a bela estação.
 Arato, porém, em tudo o melhor amigo daquele,
 arde na entranha por um rapazola. Arístis bem sabe
 - aristocracia de escol, a quem nem Febo em pessoa 100
 vetara jamais, lira em mãos, que cantasse juntinho ao tripé –
 de amor quanto Arato se inflama té o osso por esse rapaz.
 Pã, a quem coube do Hómole a minha amorável planície,
 faz com que caia espontâneo nos braços amantes do homem,
 ou já o fléxil Filino, ou já um outro qualquer. 105
 Pois, se o fizeres, amado Pã, que nunca os meninos
 da Arcádia sob os teus flancos e ombros a ti te fustiguem
 com cilas então, nem mesmo se a carne lhes falta; se deres,
 porém, a entender outra coisa, por todo o teu corpo com as unhas,
 coçando, te arranhes, e acabes dormindo, demais, entre urtigas; 110
 e estejas, em pleno inverno, no monte lá dos edonos,*

*prás bandas do Hebro virado, do lado mesmo da Ursa,
 mas, no verão, apascentes entre os longínquos etíopes,
 sob a pedra dos blêmios, donde nem Nilo não vejas.*
E vós, com efeito, de Hiétis e Biblis e Ecunte a doce 115
*fonte deixando – rochosa morada da loura Dione -,
 Amores mui semelhantes a pomos quando enrubescem,
 lançai, uma vez que o infeliz piedade não tem do meu chapa.
 Demais, ele está mais maduro que pêra, e, portanto, as mulheres,* 120
*“Aj ai”, lhe dizem, “Filino, o teu belo botão estiola”.
 Não mais fiquemos de guarda na porta dele, ó Arato,
 nem gastemos a sola dos pés: o galo da aurora,
 cantando, fúnebres náuseas num outro alguém já desperte,
 e nesse ginásio, caríssimo, apenas Mólón se enforque.* 125
*pensemos só em sossego, e, por fim, que venha uma velha,
 a qual, escarrando, os males escarre pra longe de nós.*

*Assim lhe falei: e ele o cajado, com o mesmo doce
 riso de antes, me deu, qual dom de amizade com as Musas.”*
 (in: NOGUEIRA, 2012, p.182-184)

A entrega do cajado não deixa de significar a consagração do poeta urbano pelo pastor. A alusão ao motivo da consagração de um poeta, já presente nos versos 90-95, demonstra mais uma vez a virtuosidade de Teócrito no trato de modelos literários. É evidente que o poeta se sente bastante estimulado a fazer alusões a motivos da tradição literária, cujos conteúdos, submetidos a um processo de singularização, adquirem um novo significado quando integrados em seu mundo poético. A lealdade testemunhada por *Simíquidas* a *Lícidas* e vice-versa, demonstra que para o poeta, a relação cidade/campo, apesar de todos os contrastes, não é determinada por um antagonismo hostil.

Após a entrega do cajado, os caminhos de *Lícidas* e *Simíquidas* se separam, quando então é introduzida uma nova descrição do espaço, um recanto aconchegante onde *As Talísias* são celebradas.

“Dobrando, então, à esquerda, tomou o caminho voltado 130
*pra Pixa, enquanto eu e mais Êucrito, pro Frásidamo
 rumando - junto conosco o belo Amintinhas -, em fundos
 leitos de junco dulcíssimo então nos deitamos, aí
 fruindo de pâmpano, pois, recentissimamente podado.
 E sussurravam por cima das nossas cabeças muitos* 135
*álamos e olmos, e logo ali perto a água sagrada
 das Ninfas, caindo da gruta, murmurejava que só.
 Bem juntinho dos ramos umbrosos as brunas cigarras
 tagarelavam com muito afã, e a rãzinha-das-moitas
 longe coaxava no meio dos densos espinhos das sarças;* 140
*ah, cotovias cantavam, também tentilhões, e a pombinha;
 já volitavam à volta das bicas, zunindo, as abelhas.
 Tudo à mais gorda estação dos grãos recendia, e dos frutos.*

*Peras aos nossos pés, e juntinho dos flancos maçãs
 fartamente rolavam, sim, e igualmente vergavam* 145
*os galhos mui carregados de ameixa até o chão:
 e o selo de um quadriênio arrancou-se ao gargalo dos cântaros.
 Ninfas Castálides, vós que habitais do Parnaso a altura,
 foi uma tal cratera, de Folo através do rochoso
 antro, que outrora o velho Quíron serviu a Hércules?* 150
*Foi o tal néctar que outrora levou o pastor (o do Anapo, o
 potente, o tal Polifemo que montes jogava nas naus) a
 bailar na ponta dos pés por seus apriscos afora,
 igual àquela bebida que então temperastes, ó Ninfas,
 junto ao altar de Deméter tulheira? Em cujo monte* 155
*possa eu de novo plantar grande pá, e ela enfim me sorria,
 espigas consigo e papoulas em ambas as mãos segurando.”*
 (in: NOGUEIRA, 2012, p.184-185)

Esta descrição se diferencia do que comumente ocorre em outros Idílios por não estar integrada em nenhum diálogo, disputa ou canção. Aqui é apresentado um relato direto do narrador, cuja riqueza de detalhes, que supera todas as outras descrições da natureza em Teócrito, demonstra a sensibilidade do poeta urbano pela natureza conscientemente procurada por ele.

O mesmo tipo de observação e representação subjetiva observados no início do *Idílio* retorna aqui, predominando até o final do poema, culminando no desejo expresso nos versos 155-157. Após a chegada, os companheiros de jornada se deitam em um leito fofo e cheiroso, com a natureza passando por seus olhos em toda sua plenitude. O que estava somente implícito na imagem da fonte no início do poema, desdobra-se completamente. (V. 6-9)

A descrição da natureza de *Simíquidas* remete, novamente, a Homero, neste caso ao *topos* do *locus amoenus*. Em sua descrição do local da celebração, Teócrito reúne tudo aquilo que representa o belo e o atrativo, de acordo com a concepção grega da natureza. Mas o *Idílio VII*, porém, mais do que um documento da percepção da natureza no período helenístico, deve ser considerado como um documento da concepção alexandriana da arte, como já mencionado acima.

Também deve ser assinalado no *Idílio VII*, que não são pastores que se movimentam por esta natureza, como ocorre em outros poemas bucólicos, mas sim personagens urbanos. Além disso, esta natureza possui a aparência de um jardim, de onde tudo que é ameaçador e antiestético foi removido. E a beleza

da paisagem é conscientemente apreciada pelo narrador, enquanto que em outros *Idílios* ela é qualificada com adjetivos triviais.

O nível social da celebração, oferecida por um membro da nobreza local, determinados detalhes, como o vinho precioso, indicam que o narrador não descreve neste caso qualquer festividade camponesa, mas sim uma solenidade onde o nobre da cidade, que nesta ocasião visita sua propriedade rural, é o anfitrião. Enquanto que nos outros poemas bucólicos a bebida é o leite, o vinho nobre degustado neste *Idílio* é a expressão de uma cultura refinada.

Nas reminiscências do narrador, os ceifadores, que certamente estavam presentes, não são mencionados. Desta forma, a impressão que permanece é a de um visitante da cidade que considera como complemento interessante à sua vida social urbana, poder participar, como convidado, de uma festividade no campo.

Na verdade, o que ocorre no epílogo é uma integração de todos os participantes neste espetáculo de caráter ritual, carnavalizado, onde o sistema hierárquico e todas as formas conexas de medo, reverência, devoção, etc., ou seja, tudo aquilo que é determinado pela desigualdade social hierárquica e por qualquer outra espécie de desigualdade entre os homens é revogado.

O *Idílio VII* relata algo essencial que ocorre no trajeto para um local específico, sempre em perspectiva no decorrer do poema. A jornada nunca é interrompida, pois o diálogo e o torneio ocorrem em seu decorrer quando o poeta urbano se encontra ocasionalmente com o pastor. O poema é determinado não somente pelo destino final da jornada, uma celebração no campo, mas também por seu ponto de partida, pelo ambiente urbano ao qual pertencem os personagens principais.

Na narrativa, desenvolvida a partir de um ponto de vista urbano, cada personagem ocupa uma posição determinada. De um lado os nobres *Frasidano*, *Antígenes*, *Licopeu*, *Ageânax*, de outro os pastores conhecidos pelos nomes de *Lícidas*, *Títilo* ou desconhecidos, e no meio deles o mundo da cidade: *Arato*, *Filino*, *Mirto* e o próprio *Simíquidas*. As diferentes esferas se conjugam no personagem de *Lícidas*, que se relaciona com todos os outros. Do ponto de vista sociológico, *As Talísias* incluem não somente o espectro social completo da poesia de Teócrito, mas até mesmo do próprio período helenístico.

A relação amistosa entre os personagens do poema transmite a impressão de uma harmonia entre as diferentes classes sociais, ou como já foi apontado anteriormente, de relaxamento das hierarquias com a conseqüente aproximação entre os seres humanos.

No entanto, a temática do torneio indica que o poeta não pretende simplesmente retratar diferentes camadas sociais, mas sim demonstrar um ponto de vista sobre a poesia bucólica. Sendo a natureza e sua descrição um elemento essencial desta poesia, o peso conferido a ela permite vislumbrar a dimensão da importância e significado do gênero para Teócrito. O encontro com *Lícidas* pode ser considerado como testemunho da origem do gênero “Idílio”, que não surge de uma nostalgia romântica pela vida campestre dos pastores, mas sim do reconhecimento da qualidade de suas canções. Dentro deste raciocínio, a canção de *Lícidas* deve ser compreendida como um poema bucólico que corresponde à concepção artística de Teócrito. A canção de *Simíquidas*, não menos importante, indica, no entanto, a origem urbana de seu criador. Desta forma, *As Talísias* se diferenciam dos outros *Idílios Bucólicos* de Teócrito pelo confronto destas duas esferas, a rural e a urbana, tanto em relação aos personagens principais quanto aos temas tratados nas canções.

Teócrito expressa também o tédio do homem helenístico, altamente civilizado, pela cidade grande. Ele procura e encontra seu ideal, ainda subordinado à ἀρετή (virtude), e que como toda a ética grega aspira à felicidade e satisfação, de um modo extremamente antitético na simplicidade natural da vida campestre do pastor. Que esta simplicidade não significa primitivismo, já foi indicado anteriormente. E *Simíquidas*, o poeta urbano, encontra, na verdade, felicidade e satisfação na natureza.

A questão metaliterária presente nas *Talísias*, ou seja, o fato do *Idílio VII* tratar da poesia bucólica, de seus elementos constitutivos e até mesmo de suas limitações, é o fator que mais favorece uma compreensão adequada do poema. (OTT, 1969, p. 138-173)

Partindo de correspondências lexicais e temáticas entre o *Idílio VII* e a *Odisséia* de Homero, por um lado, e o *Fédro* de Platão, por outro, Ott considera *As Talísias* um poema sobre a poesia praticada pelo próprio Teócrito.

A estruturação do enredo a partir de um episódio de Homero, o encontro de *Odisseu* e *Eumaio* com o pastor de cabras *Melateus* (*Odisséia*, XVII, 182-260), indica que Teócrito, derivando a poesia bucólica de Homero, considera-o inventor do gênero. Os paralelos com o *Fédro* de Platão significam que o poeta se dirige à beleza da paisagem e do campo como pólo oposto à vida urbana.

O *Idílio VII* não se desvia do esquema básico do poema de torneio, da construção em cenas com a apresentação de duas canções. Mas aqui, o argumento das cenas não é apresentado nem à maneira dramática (*Idílios I, IV, V e X*) e nem narrado (*Idílio VI*), como ocorre em outros poemas bucólicos de Teócrito. O discurso dramático (V. 21-127) se encontra aqui emoldurado em uma narrativa (V. 1-20 e 128-157), ou seja, ambos os procedimentos estão presentes. A seqüência do enredo contendo Disputa / Separação, típica dos outros poemas de torneio, é emoldurada por uma narrativa onde as experiências de um dos parceiros da disputa são relatadas antes e depois do encontro. Ambas as partes da moldura externa, tanto a caminhada até o festival (V. 1-9) como o próprio festival (V. 131-157) se relacionam intimamente no que diz respeito ao conteúdo, ou seja, tratam de um único tema. Apesar de aparentemente se relacionarem com a seção central somente como uma moldura, exercem a função de transformar o acontecimento como um todo em uma narrativa de uma experiência pessoal de um dos personagens principais.

Por sua vez, o torneio musical também contém a seqüência habitual de temas presente em outros poemas bucólicos de Teócrito: indicações da ocupação dos participantes (V. 13-19), sendo *Lícidas* descrito de maneira tão evidente como pastor de cabras, pelo fato de não estar cuidando de um rebanho, mas simplesmente caminhando pelo campo (V. 11), ou seja, o elemento mais específico da ocupação, o rebanho, não está presente aqui; os nomes dos companheiros (V. 13 e 21); a comparação de suas capacidades musicais (V. 27-31, 37-51, 91-95); o convite à execução (V. 36, 49); o local do torneio (V. 10, 35, 130-132); a oferta e a entrega de um prêmio (V. 44, 128)

Mas do ponto de vista da elaboração destes temas, o *Idílio VII* é essencialmente diferente dos outros relacionados a ele. Aqui não são dois pastores que se encontram enquanto trabalham, mas sim dois viandantes (V. 1, 11), *Lícidas*, um pastor de cabras e *Simíquidas*, um habitante da cidade.

Desta forma, também a execução das canções não corresponde ao prazer musical de uma hora de ócio compartilhada em um recanto belo e escolhido, que interrompe o trabalho comum, mas é o resultado de um encontro casual durante uma jornada de duas pessoas procedentes de pólos completamente opostos, cidade e campo. E as canções são executadas no único lugar onde estes personagens podem se encontrar, ou seja, no caminho. Os poetas, diferentemente do que ocorre em outros *Idílios Bucólicos* de Teócrito, não executam suas peças em um clima de competição, pois não pretendem sobrepujar-se um ao outro, mas sim alcançar o reconhecimento mútuo para suas canções (V. 50, 93). Desta forma, não existe juiz e nem prêmio, mas sim o presente de *Lícidas* para *Simíquidas*, que não é entregue pela qualidade de sua poesia mas sim por uma qualidade pessoal sua: “...tu és um broto de Zeus forjado inteirinho para a verdade.” (in: NOGUEIRA, 2012, p.179, V. 43-44)

A seção central, representada pelo torneio musical, está ajustada à moldura externa tanto pelo contraste quanto pelo paralelismo. Por um lado, o desenvolvimento do enredo do poema como um todo é narrado em linha reta, acompanhando o avanço espacial e temporal pelo trajeto. Esta linha é cruzada pelas relações temporais das canções, em especial a longa permanência no presente na canção de *Simíquidas* e o desdobramento em todas as três dimensões, presente, passado e futuro, na canção de *Lícidas*. Por outro lado, o contraste entre movimento e repouso que se observa nas canções também está presente nas seções externas em relação à caminhada (movimento) e a celebração da colheita (repouso).

Em seu conjunto, o *Idílio VII* pretende ser, de acordo com a impressão causada pelos versos iniciais, o relato de uma experiência pessoal do poeta. A realidade histórica dos fatos narrados não pode ser colocada em dúvida somente pelo fato de muitos motivos da narrativa comporem um modelo literário (o torneio de poemas bucólicos) ou por apresentarem personagens padrão. Apesar disso, a impressão de uma experiência real não é produzida por igual em todas as partes do poema. A discrepância entre ocupação e cultura dos pastores e a pretensão literária de suas canções é uma característica da poesia bucólica, o próprio Teócrito era consciente deste fato e foi capaz de vencer o problema para que seus poemas bucólicos surtiram efeito.

Apesar de ser possível comparar a canção de *Lícidas*, mesmo que mais distanciada do mundo dos pastores pelo fato de não conter somente motivos e situações bucólicas, à canção de *Tírsis* no *Idílio I*, o discurso do pastor de cabras contradiz toda verossimilhança: o homem, que faz coalhada (V. 16), não é somente talentoso na poesia, mas também extremamente culto literariamente. Na verdade, ele representa o ponto de vista da poesia Alexandriniana, acima discutida. *Lícidas* não é um pastor diferenciado somente por sua cultura e talento. De certa forma, ele é também muito mais pastor do que são estes personagens em outros poemas de Teócrito. O seu traje, por exemplo, é descrito em detalhes (V. 13-19), o que não é comum em outros poemas bucólicos. Enquanto que a ocupação dos pastores é esclarecida pelos cumprimentos que trocam entre si ou pela indicação dos animais do rebanho, a aparência externa deles só é mencionada quando relevante ao desenvolvimento do enredo. *Lícidas*, entretanto, é reconhecido como pastor de cabras pelo seu traje. Se este personagem tivesse realmente existido, ele teria sido uma ocorrência completamente excepcional em seu meio, seja como um pastor extraordinariamente culto, ou como um tipo de boêmio, um poeta que se apresentasse como pastor de cabras, em vestimenta e estilo de vida. A outra possibilidade seria estar escondido atrás da máscara de *Lícidas* um poeta real que Teócrito disfarçou sob o traje de um pastor de cabras, que ele poderia ter encontrado em Cós... No entanto, o poema não oferece elementos para que se confirme nenhuma destas possibilidades.

Apesar da inexistência de um argumento para que o passeio ao campo e a celebração da colheita não sejam considerados como uma experiência real do poeta, não se deve assumir que o encontro entre *Simíquidas* e *Lícidas* realmente ocorreu. Na verdade, a função específica da moldura externa parece ser fornecer à seção central um vínculo maior com a realidade. Os V. 10-131 não se destacam do restante da composição por um relato distanciada da realidade, mas somente por conter o torneio bucólico de canções. O encontro, o diálogo e a competição contidos nesta seção possuem um único tema: a poesia, e na verdade, a poesia do próprio Teócrito, que escolheu para o poema onde ele se expressa sobre sua arte a forma de seus poemas bucólicos de torneio. Sintetizando, Teócrito representa a sua poesia bucólica em um dos participantes do torneio, em outro a sua poesia sobre temas urbanos,

exemplifica nas canções os dois tipos de poesia, enquanto que no diálogo, se declara ao ideal Alexandriniano da sutileza.

Ott procura demonstrar que Teócrito é representado três vezes no decorrer do *Idílio VII*: no V. 1 e nos V. 155-157 ele é o narrador da experiência em Cós, e quando se lembra saudosamente dela, é o poeta que compõe *As Talísias*. Na moldura externa ele se apresenta como *εγω*ν (eu), que juntamente com *Eucrito* e *Amintas*, testemunhas de sua identidade, vai até *Halenta* e participa de uma celebração da colheita. Na seção central, Teócrito se identifica tanto com *Lícidas* quanto com *Simíquidas*, representando a realidade inerente à sua poesia em uma ocorrência que provoca a impressão de removida da realidade perceptível na moldura externa. De acordo com essa verossimilhança interna, específica de sua poesia, tanto o *εγω*ν dos versos iniciais e finais, ou seja, o próprio Teócrito, quanto o *Simíquidas* da seção central, são a mesma pessoa, um personagem urbano. Mas para deixar claro que um personagem urbano não abrange o todo da poesia de Teócrito, *Simíquidas* contracena com *Lícidas*, que é um pastor, um personagem do campo. Se identificarmos tanto *Simíquidas* quanto *Lícidas* com Teócrito, o autor, não no sentido de uma biografia pessoal, mas como representantes de sua poesia, o caráter destes dois personagens, assim como seus pontos de vista sobre a poesia, expressos nos V. 37-48, se completa totalmente. O personagem de *Lícidas* personifica a poesia bucólica justamente pelas características que fazem dela algo tão característico para nós. Nela se expressa o mundo irreal do poeta pastor, a discrepância entre posição social e pretensão literária. É por esta razão que este personagem não possui a mesma força real de *Simíquidas*, esclarecendo-se assim a razão pela qual o encontro narrado é estilizado por meio de alusões a cenas de aparição ou manifestações divinas (epifania). *Lícidas* é superior ao poeta urbano, contendo traços de um personagem ideal, correspondendo assim à expectativa do personagem urbano sobre a vida no campo, também uma das razões para a existência da poesia bucólica. (OTT, 1969, p. 160-170)

Até o momento foram apontadas duas funções principais da moldura externa em relação à ação narrada na seção central do *Idílio VII*: por um lado fundamentar a razão pela qual *Simíquidas*, o poeta urbano, se encontra na estrada, já que o encontro com *Lícidas*, o pastor, só é possível durante uma

excursão ao campo. Além disso, a moldura externa confere à ocorrência da seção central o caráter de uma experiência real. Mas existe ainda uma outra articulação entre a moldura externa e a seção interna, relacionada à temática explorada em ambas as partes: através dela o poeta consegue unificar o *Idílio VII* dentro de uma orientação temática comum. A canção de *Lícidas* leva de uma agitação interior a uma imagem final onde a alma alcança a paz interior através do exercício da poesia em um belo recanto da natureza na companhia de *Comatas*, o querido das Musas, um desejo certamente impossível de ser realizado. A canção de *Simíquidas* conduz da agitação interior a uma imagem de paz emocional, possível de ser realizada. O movimento que percorre todo o poema, o passeio ao calor do meio-dia, conduz à celebração da colheita.

A bucólica representada por *Lícidas* é prejudicada pela irrealidade de seu mundo imaginário e corre o risco de se tornar a simples expressão da nostalgia do homem urbano pela vida no campo. A poesia de *Simíquidas*, pelo contrário, é mais próxima da realidade, mas não é mais do que uma brincadeira espirituosa. Ambas as maneiras de fazer poesia podem ser, portanto, deficientes, se o poeta não for capaz de solucionar estas tensões. No *Idílio VII* o poeta alcança esta solução por mostrar-se capaz de vivenciar, como homem da cidade, uma situação no campo, permitindo-se uma experiência poética na proximidade das Musas, em uma situação real, mesmo que passada.

Apesar das extensas e profundas relações formais e temáticas desenvolvidas nas análises do *Idílio VII* apresentadas acima, essenciais à compreensão da obra de Teócrito não somente por conterem os elementos mais valorizados na fortuna crítica do autor, mas também por indicarem caminhos à solução dos diversos problemas interpretativos presentes na obra, elas carecem de uma perspectiva teórica capaz de integrar os diversos elementos explorados em um todo mais coerente do ponto de vista da evolução literária.

Esta perspectiva é fornecida com precisão suficiente para integrar as análises apresentadas acima em um todo extremamente coerente, pela análise de Bakhtin já apresentada anteriormente neste trabalho, tanto no que diz respeito à formação e características dos gêneros do sério-cômico, ao qual pertence a poesia bucólica do período helenístico, quanto à questão da carnavalização da literatura.

Desta forma, a presença na estruturação do enredo do *Idílio VII* de elementos presentes tanto em Homero quanto em Platão pode ser explicada, de acordo com Bakhtin, como um componente original dos gêneros do sério-cômico, que além de se oporem aos gêneros puros possuem limites precisos e estáveis difíceis de serem definidos.

A relação especial das imagens e dos discursos com a realidade, elemento essencial às análises apresentadas acima, sem a qual seria impossível tratar da questão metaliterária contida no *Idílio VII*, sobre os elementos constitutivos da poesia bucólica, também pode ser considerada, de acordo com Bakhtin, como resultante da cosmovisão carnavalesca presente nos gêneros do sério-cômico. Neste sentido, o *Idílio VII* indica a influência do folclore carnavalesco já em seu tema, que é a participação em um festival realizado por ocasião da colheita, juntamente com uma série de fatores adjacentes a esta ocorrência, como o trajeto do personagem urbano pelo campo, o encontro com um habitante deste ambiente, a própria celebração...

Por sua vez, a impressão causada pelo *Idílio VII* em seu conjunto, de ser um relato de uma experiência pessoal do poeta, não deixa de ser resultado do novo tratamento conferido à realidade pelos gêneros do sério-cômico. O fato real ou verossímil passa a ser o ponto de partida para a interpretação, apreciação e formalização da realidade, sem qualquer distância épica ou trágica. Possibilitando o contato profundamente familiar, acaba por conduzir ao espaço carnavalesco da praça pública, com a conseqüente suspensão das hierarquias que regem a própria vida cotidiana, essencial à verossimilhança da própria poesia bucólica!

A pluralidade de estilos e a variedade de vozes dos gêneros do sério-cômico, que renunciando à unidade estilística dos gêneros puros, caracterizam-se, de acordo com Bakhtin, pela politonalidade da narração, também transparece no *Idílio VII* de Teócrito. Observa-se, por exemplo, na estrutura moldura externa / seção central, respectivamente, narrativa / discurso dramático, uma fusão de dois estilos. A ambigüidade decorrente da impressão causada pela relação moldura externa / seção central com narrador poeta / narrador personagem, respectivamente, é a responsável pela sensação de politonalidade da narrativa, ou seja, pelos diferentes fluxos que impelem o poema à realização de sua proposta, a celebração da colheita. Por sua vez, o

procedimento de diferentes disfarces do autor acima observado, também característico dos gêneros do sério-cômico, só é possível como consequência da livre familiarização do homem com o mundo, a partir da destruição das distâncias épica e trágica e consequente transposição da representação para a zona do contato familiar, que por sua vez determina a familiaridade específica da posição do autor em relação a seus personagens. Este é o procedimento que Bakhtin define como carnavalização da literatura.

Desta forma, por suas relações com a essência e raízes do carnaval, com a praça pública, e em especial com a categoria da livre familiarização com o mundo, possíveis de serem observadas não somente nos elementos que o compõem, mas também na maneira como estes elementos são estruturados, o gênero “Idílio”, como se apresenta em sua origem, representado pelo *Idílio VII* de Teócrito, deve ser considerado como um gênero carnavalizado.

III - GESSNER (1730-1788) E SCHILLER (1759-1805): O “IDÍLIO” E O RESGATE DA “IDADE DE OURO”

1- Gessner (1730-1788)

No ensaio de Telê Porto Ancona Lopez citado no decorrer deste trabalho, a autora informa que Mário de Andrade foi leitor dos *Idyllen* de S. Gessner (1730-1788), como demonstra a presença de um exemplar desta obra na biblioteca do autor de *Amar, verbo intransitivo*.

“Em se tratando de gênero, Mário de Andrade, além de se preocupar com a designação e o recurso de Bernardin de Saint-Pierre, ou com a oposição Novo x Velho Mundo, estaria encontrando ali um reflexo dos Idyllen de Gessner. No programa de Gessner, ‘Ao leitor’, a natureza é o espaço gratificante, apto a resgatar aspectos de uma idade de ouro perdida, quando reinava a simplicidade natural e os seres eram ‘livres de situações de escravidão’, não se vendo degradados como o homem moderno. Curiosa modernidade, a de Salomon Gessner (1730-1788); está em uma espécie de pré-consciência da alienação do homem, quando voltado para a fetichização da vida. Suíço, escrevendo em alemão, Gessner foi um autor de sucesso em seu tempo; teve seus Idyllen traduzidos em todas as línguas da Europa, influenciando os poemas pastoris galantes do século XVIII e os rousseauianos franceses. O tema é o amor; a idéia de amor terno não exclui a sensualidade e mesmo um certo erotismo. No século XIX, as edições francesas apreciaram juntar Gessner e Bernardin de Saint-Pierre, abrindo, porém, o livro com o texto de mais público então, Paul et Virginie.”

(LOPEZ, 1996, p. 40)

Gessner deve à procura do séc. XVIII pelo ponto de equilíbrio no qual o idílio receberia as cores vivas da realidade conservando, porém, um “céu límpido”, pela imagem de um universo onde todas as coisas seriam regidas por uma confiança fundamental, a veneração exaltada de seus contemporâneos. Mas é importante indicar aqui que a corrente intelectual e espiritual representada por estes postulados é indicada pelo nome de Rousseau (1712-1778), corrente pela qual Gessner foi levado e à qual ele próprio se declara partidário no próprio prefácio “Ao leitor” acima mencionado: “*Elas (as pessoas que habitam o Idílio) estão livres de todas as circunstâncias que escravizam, e antes de tudo, das necessidades que somente provocam o distanciamento infeliz da natureza...*”. (GESSNER, 1973, p. 15)

Os postulados defendidos não somente por Bernardin de Saint-Pierre, a serem considerados no próximo capítulo deste trabalho, mas também por Gessner, resumidamente apresentados acima, além da relação estabelecida

pelos dois autores com Rousseau, permitem que se proponha um traço de união entre o gênero “*Idílio*” e o *Iluminismo*, movimento histórico-cultural que se caracteriza, de maneira geral, pela ênfase na transformação das relações sociais assim como do ser humano que participa delas.

1-1- O “*Idílio*” e o Iluminismo

Aquela cultura européia onde as classes sociais eram determinadas pela igreja e pela teologia, e onde o homem, como parte integrante de um todo maior, ocupa uma posição social conferida por Deus por ocasião de seu nascimento, chega ao fim na primeira metade do séc. XVIII. Em vez disso, nesta passagem da sociedade de classes pré-moderna para a sociedade funcionalmente diferenciada, é necessário que ele procure seu lugar conscientemente. Para atingir este objetivo é necessário não somente uma postura subjetiva, mas também meios necessários para se obter o conhecimento desejado: o ser humano começa a investigar o mundo criticamente. As ciências naturais florescem com o empirismo nascente, a historiografia fomenta a crítica das fontes, a lógica estabelece objetivos possíveis de serem alcançados através de uma reflexão racional direcionada ao bem estar do ser humano, e a crença no progresso e em um futuro otimista abrem seu caminho na sociedade.

O sistema de poder vigente neste período é o Absolutismo, o que significa dizer que esta nova maneira de pensar não pode ter suas raízes aqui. A pretensão de domínio absolutista dos príncipes concorre com a burguesia ascendente da cidade grande, que nesta época, em consequência da ampliação do comércio pelo impulso do colonialismo, da expansão da infraestrutura, do crescimento populacional e das necessidades cada vez mais diferenciadas das pessoas por prestações de serviços e bens, se torna cada vez mais influente.

A época produz ainda uma outra classe social, que apesar de não possuir influência política, determina, por sua força intelectual, o novo fluxo de idéias: a burguesia culta. Em toda a Europa, não somente os intelectuais (ainda em francês), mas também os círculos não universitários da sociedade (a mulher, o nobre) discutem as novas questões. Em Leipzig, Paris e Londres, entre outros centros, surgem tendências sociais que opõem à depravada

cultura rococó da corte uma instância moral. Pela primeira vez surgem na primeira metade do séc. XVIII na Alemanha poetas profissionais que não pertencem mais às camadas clericais ou à corte, como era norma ainda em 1700. Gottsched (1700-1766) ou Klopstock (1724-1803), por exemplo, apesar de mantidos pelas cortes, não se originaram delas.

1-2- A cultura e a crítica da sociedade no início do Iluminismo

A mudança radical que ocorre na passagem para a modernidade, com todas as suas alterações políticas, econômicas e sociais, é uma situação de crise, e a intelectualidade europeia reflete sobre ela. Como deve ser organizada a nova sociedade? A intervenção na sociedade de uma instância reguladora é necessária? Ou será que existe um estado natural conciliador? Como o ser humano deve se comportar? O que é adequado em termos de costumes e como a educação deve ser intermediada? Por volta de 1700 os intelectuais discutem estes temas em correspondências, universidades, livrarias e também no âmbito privado, surgindo assim um movimento intelectual na filosofia, literatura e arte que pode ser considerado como o início e fundamento do período moderno da cultura europeia: o *Iluminismo*, que introduz não somente novos conceitos e modos de pensar, mas também constrói a base sobre a qual novos conceitos evoluem.

A nova maneira de pensar pode também ser compreendida como uma crítica à sociedade. Com Thomas Hobbes (1588-1679) já se esboça na metade do séc. XVII um início de discussões bastante complexas. O filósofo inglês parte do pressuposto que a natureza humana, quando não possui um centro regulador, é fundamentalmente marcada pela concorrência e pela luta, o que é inaceitável. Isto significa dizer que deve então ser controlada. E certamente por regras sociais, no seio de um Estado. Desta forma, o Absolutismo é para ele um instrumento de consolidação da paz. John Locke (1632-1704), ao contrário, entende a situação primitiva do ser humano como sendo de uma sociedade conciliadora, que convivia de acordo com as “leis da razão” em liberdade e igualdade fundamental, onde era garantido ao ser humano desde o nascimento todos os direitos e privilégios. Ele a denomina de “estado natural”. Nela prevalece o “direito natural” que todo ser humano possui e exerce. Para que isto ocorra, no entanto, é necessário um consenso que deve ser construído no

interior da “opinião pública”, sem, entretanto, a necessidade de um Estado. A partir destes pressupostos evoluem não somente o otimismo da razão, mas também, de maneira geral, o procedimento metódico-racional básico da argumentação, por exemplo, em relação ao direito natural, à existência de Deus ou ao postulado da razão e da liberdade da burguesia. Assim, a autoafirmação substitui o princípio pré-moderno da Providência, tornando-se um conceito chave do pensamento moderno por exigir que a consciência e o conhecimento sejam obtidos através da razão humana e da experiência, o que provoca um desenvolvimento das ciências naturais. O conceito francês de “século das luzes”, derivado da metáfora da luz e relacionado à iluminação e também purificação, pressupõe que o que é escuro deve ser iluminado e sem dúvida alguma, “pela luz natural da razão”.

1-3- As convenções genéricas do gênero “*Idílio*”

A questão do gênero “*Idílio*”, é focalizada agora em sua relação específica com o movimento histórico-cultural do *Iluminismo*, ou seja, com as idéias vigentes no decorrer do séc. XVIII.

Seguindo a tradição da poesia pastoral de Virgílio (m. 19 a.C.) e Teócrito (m. 260 a.C.), o “*Idílio*” (εἰδυλλία, em grego: “pequenas cenas”), vivencia seu apogeu no séc. XVIII, retratando, em essência, um mundo natural em oposição ao existente. No espaço da literatura em língua alemã, onde Gessner está inserido, Gottsched (1700-1766) dedica, na década de 1720, o terceiro capítulo de sua obra “*Versuch einer Critischen Dichtkunst*” (*Ensaio sobre uma arte poética crítica*) ao *Idílio*, *Écloga* e *Poesia Pastoral*. Para ele, os elementos essenciais ao gênero são a despretensão, a ausência de tensões e a liberdade, características que levaram Hegel (1770-1831) a zombar posteriormente do conteúdo como sendo intelectualmente pobre, distante da realidade e superficial, opondo-lhe a inevitabilidade do trabalho na vida.

Como já observado em Teócrito, o despretensioso, livre de tensão e miniaturístico é essencial ao gênero, que apresenta utopicamente uma existência livre de conflitos e bem aventurada, em um cenário primitivo. Limitado em forma e conteúdo, ou seja, com palavras simples e pouca ação, apresenta-se um mundo imaginário intacto que agrada tanto pelo exotismo quanto pela imagem primordial narrada. A poesia bucólica ou idílica transferiu

este mundo para a Arcádia, uma região do Peloponeso na Grécia que representava na poesia pastoral greco-romana um local de paz, onde pastores levavam uma vida agreste e simples. A liberdade, a igualdade de classes, fartura, paz onipresente e uma vida sem senhor e sem trabalho predominam neste cenário. Autor e leitor imaginam pastores, natureza da região sul da Europa, sombra de árvores, grutas frescas, vento e fontes, canto de grilos e cigarras, perfume de ervas e música suave tocada nas flautas. A vida poética se constitui deste *locus amoenus*: os pastores passam seus dias dentro e fora de cabanas simples de madeira com um pequeno jardim, vestem-se com pele e lã de suas ovelhas e se alimentam do que preparam com o seu leite. A imaginação dos pastores permite que os jardins se tornem parques e as cabanas, palácios. Desta forma, há felicidade absoluta nesse paraíso, que não necessita de nenhum luxo, nenhuma cobiça ou paixão, mas somente de flores coloridas, sol e uma vida bem aventurada. A perspicácia não existe, já que as provocações e brincadeiras são totalmente naturais.

Em resumo: o “Idílio” descreve o mundo anterior à sua dominação pelo homem civilizado, anterior ao início do processo cultural. Nesta época predominava a solidariedade e identificação do homem com a natureza. Mas a exclusão da competição e da luta, por um lado, e a vida sem trabalho, por outro, impossibilitam o desenvolvimento. Esta é a razão pela qual o “Idílio” se caracteriza pela atemporalidade, monotonia e cenas inocentes. Não existe qualquer dialética, qualquer tensão e qualquer progresso. As celebrações familiares dos idílios burgueses de J. H. Voss (1751-1826), por exemplo, são harmoniosas, as cenas de amor são inocentes, os ânimos eternamente solidários e a felicidade é total.

Todos os autores concordam em relação aos requisitos essenciais do gênero “Idílio”: para J. G. Sulzer (1720-1779), as flautas são produzidas pelos próprios pastores, a fortuna é um rebanho belo e fértil, os utensílios dos pastores são um cajado, uma flauta e uma caneca.

Na história do gênero, o idílio alemão ocupa uma posição especial. O “*bon gout*” francês exclui a vida campestre e na pastoral rococó o pastor é, na verdade, somente uma idéia, uma união entre a forma classicista e o gosto da corte absolutista. Na Inglaterra, a descrição dos objetos ocupa o primeiro plano,

procedimento que somente se intensificou na Alemanha no idílio burguês acima citado.

Dentro desta tradição da poesia pastoral européia, que como observado anteriormente, apesar de partir de Teócrito também se afasta dele, os “*Idílios*” de Gessner eram considerados como modelo por seus contemporâneos, sendo famosos em vários países europeus. Até mesmo os franceses tiveram que reconhecer o predomínio alcançado pela literatura em língua alemã no palco da literatura européia com Gessner e suas numerosas edições e traduções. Assim, de repente, a literatura em língua alemã deixa de ser considerada como “bárbara”, e passa a ser vista como ética e virtuosa. Por esta razão torna-se extremamente difundida, e não somente nos salões de Paris. Os “*Idílios*” de Gessner permaneceram até a década de 70 do séc. XVIII como os poemas mais famosos em língua alemã, dando origem, simultaneamente, a um novo caminho, que influenciou a geração seguinte de poetas. Estas considerações estão claramente presentes no *Prefácio do Tradutor* (não identificado) das *Pastoraes de M.^R Gessner Traduzidas em Portuguez* (1778):



AS Letras tem florecido successivamente em diversos Paizes, e o século presente parece ser a época da Alemanha. Este povo já celebre pelos escritos de muitos homens doutos, que se distinguiram nas sciencias mais severas, chegou finalmente a poder tambem competir no estudo das Bellas letras com as Naçoens mais illuminadas; e os seus Poetas não cedem hoje aos mais eminentes, que illustrarão a Italia, a França, e a Inglaterra.

As qualidades, que principalmente caracterizaõ os Poetas Alemaens, são a miudeza, e exactidaõ, com que pintão a natureza, e a expressãõ viva, e ingenua dos sentimentos; o que talvez proceda em parte da sua lingua forte, e expressiva. Na verdade, parece que elles sabem unir a valentia dos Poetas Inglezes com a exactidaõ dos Francezes, sem peccarem nos vãos desordenados d'aquelles, nem no acanhamento, e excessiva elcru-pulosidade destes.

M.^r Gessner, Impressor de Zurich, applicou-se desde os mais tenros annos ao estudo das Bellas letras, e fez nellaz taes consideraveis progressos, que na idade, em que os demais homens principiaõ ordinariamente os seus estudos, tinha elle já adquirido a reputaçã de homem grande.

O primeiro escrito de *M.^r Gessner* foi o Poema Pastoral intitulado *Dafnis*, obra de singular merecimento, de que appareceo hũa traducçã Franceza em 1756.

Seguirão-se as *Idyllios*, os quaes foraõ recebidos com universal applauzo, e confirmaraõ a alta reputaçã, que seu Autor já havia adquirido. Elles saõ na verdade maravilhosos, e *M.^r Gessner* parece tratar o Idyllio de hum modo inteiramente novo, fugindo igualmente da rusticidade, em que cahiraõ alguns anti-

gos, dos lugares communs, tantas vezes repetidos pelos que servilmente os imitaraõ, e finalmente dos frios, e insipidos namoros, a que muitos modernos tem reduzido a Poesia Pastoral.

Elle nos diz, que tomãra por modelo a Theocrito. Porem *M.^r Huber* não duvida affirmar, que o Poeta Alemãõ he, em muitas coizas, superior ao Grego, e principalmente na disposiçã, no interesse, na unidade de seus *Idyllios*, na pureza da moral, nas maximas de virtude, e probidade, que por todos elles estaõ fêmeadas, e que caracterizaõ em geral todas as suas obras.

(GESSNER, 1778, III-VII)

Neste Prefácio, após considerar os poetas mais ilustres como pertencendo à literatura escrita na Itália, França e Inglaterra, o tradutor louva não somente a riqueza de detalhes e exatidão na descrição da natureza, como também a expressão sincera e viva dos sentimentos peculiares aos poetas que escrevem em língua alemã. Além disso, confere a eles a capacidade de síntese entre a audácia dos poetas ingleses e o rigor formal dos franceses.

De acordo com o tradutor, Gessner trata o “Idílio” de um modo totalmente inovador, deixando de lado tanto a rusticidade (franqueza e realismo) dos autores antigos, referindo-se aqui provavelmente a Teócrito, como também os argumentos mundanos e superficiais a que muitos autores reduziram a poesia bucólica. O tradutor destaca a estrutura coerente dos *Idílios*

de Gessner, assim como a pureza da moral e as máximas de virtude e probidade.

Moses Mendelssohn (1729-1786), escrevendo em 1760 (18 anos antes do prefácio acima citado da tradução portuguesa), a partir de referências a Teócrito, Virgílio e Gessner, defende o ponto de vista que o gênero “Idílio” deve oferecer sentimentos afáveis e um cenário natural estimulante, baseando-se no conceito das “sociedades menores” como objeto da poesia pastoral e bucólica. *“O povo camponês, pastor, caçador, pescador e semelhantes, são pessoas que vivem juntas como famílias e amigos, não conhecem nenhuma circunstância social mais elevada, e mesmo que unidos por laços secretos a um grande Estado, estes laços se encontram tão ocultos que o poeta pode torná-los totalmente invisíveis a nossos olhos.”* Mendelssohn considera como o segredo do verdadeiro “Idílio” o fato do poeta enobrecer sim os sentimentos das pessoas, mas permitir a permanência dos *“vestigia ruris”* em seu modo de vida. E Gessner é exemplar exatamente nisso, pelo fato de seus pastores reunirem sentimentos elevados com naturalidade campestre. (MENDELSSOHN, 1760, *apud* BÖCHENSTEIN-SCHÄFER, 1977, p. 73)

1-4- O “Idílio” em Gessner

Ainda sob pressão da tradição, manifesta-se na afirmação de Mendelsohn acima citada o elemento que diferencia os *Idílios* de Gessner das tentativas anteriores do séc. XVIII. Através dele obtém-se a criação de um novo gênero a partir dos escombros da então decadente poesia bucólica. A teoria e prática deste tipo de poesia foram determinadas nas décadas precedentes pela tensão entre ficção e realidade. A teoria demandou uma poesia pastoral ideal, onde se desejava, pelo menos em parte, traços realistas, encontrados na poesia bucólica. Gessner satisfaz ambas as exigências, aquela relativa ao aspecto ideal (poesia pastoral), assim como aquela relativa ao aspecto da natureza (poesia bucólica), pela fusão de ambos os gêneros, mas acima de tudo, por ter encontrado um novo critério para o caráter do *“Idílio”*: ele não se orienta mais no cânon poético relacionado ao pastor, mas sim no sentimento. O deslocamento do critério da realidade para o subjetivo é esclarecido no prefácio ao leitor: as cenas da época de ouro da natureza não corrompida agradam *“por freqüentemente parecerem possuir semelhanças*

com as horas mais bem aventuradas que já vivemos”, ou seja, com as horas de solitário encanto pela natureza. (GESSNER, 1973, p. 15)

Desta forma, encerra-se com Gessner a bucólica dos poetas pré-modernos e tem início a nova poesia idílica. O uso alegórico da poesia pastoral retrocede, o pastor como “idéia” desaparece. Agora, e até a metade do séc. XVIII, trata-se da representação de uma realidade idealizada, onde a ética e a moral do ser humano são retratadas. E é justamente neste aspecto que Gessner se revela um mestre. Sua obra é valorizada tanto pela crítica quanto pelos seus contemporâneos, sempre considerada como “estupenda”. Mas a maior realização de Gessner foi a fusão da idealização sentimental da natureza e da paisagem própria do Iluminismo com o gênero que havia herdado. Ele foi capaz de unir os sentimentos realistas do homem de sua época com o ideal de um futuro promissor, sendo então considerado em sua própria época como um modelo inatingível. A reconciliação entre “Ideal” e “Realidade” obtida por Gessner determina um novo e fundamental início do gênero “Idílio” na literatura em língua alemã. Gessner, como pode ser observado no prefácio de seus “*Idílios*”, era consciente desta fusão unificadora dos postulados do Iluminismo em suas representações da natureza. Em primeiro lugar, o autor possuía uma idéia bastante clara do potencial do gênero, demonstrada no prefácio de seus “*Idílios*”:

“...traços da vida de pessoas bem-aventuradas, como elas se comportam junto à simplicidade mais natural dos costumes, do modo de vida e de suas inclinações em todas as ocorrências, na felicidade e na desgraça. Elas estão livres de todas as circunstâncias que escravizam, e antes de tudo, das necessidades que somente provocam o distanciamento infeliz da natureza...”¹
(GESSNER, 1973, p. 15 / trad. LFG)

Não obstante, ele está convencido que:

“...situando suas cenas numa época remota, este tipo de poesia ganha uma vantagem especial; [...] já que não se ajustam aos nossos tempos onde o camponês, trabalhando arduamente, deve entregar servilmente a seu senhor e às cidades a abundância, e a opressão, e a pobreza o tornaram inculto, astuto e infame. [...] não pretendo negar que um poeta [...] não seja capaz de

¹ *“...Züge aus dem Leben glücklicher Leute, wie sie sich bey der natürlichsten Einfalt der Sitten, der Lebens-Art und ihrer Neigungen, bey allen Begegnissen, in Glück und Unglück betragen. Sie sind frey von allen den Slavischen Verhältnissen, und von allen den Bedürfnissen, die nur die unglückliche Entfernung von der Natur nothwendig machet...”*
(GESSNER, 1973, p. 15)

perceber belezas singulares na observação do modo de pensar e dos costumes do camponês, devendo, no entanto, escolher estes traços com um gosto refinado, sabendo retirar a aspereza contida neles sem arruinar seus traços peculiares.”²

(GESSNER, 1973, p. 15-17 / trad. LFG)

A crença na constância da natureza como uma “*mãe benévola*” que reinava sem limites nos tempos primitivos e à qual é possível ainda hoje se aproximar beneficiou duplamente os *Idílios* de Gessner. Ela anula a distância fundamental entre mundo ideal e mundo real. Por outro lado, Gessner quase não se arrisca a ultrapassar os limites da tradição idealista em seu prefácio. Como esclarece a citação acima, ele exclui o camponês contemporâneo do idílio e considera possível encontrar em sua maneira de pensar e em seus costumes “*belezas singulares*”, das quais, entretanto, o poeta deve “*saber retirar a aspereza*” “*sem arruinar o feitio próprio a elas.*” Mas o apelo ao sentimento pela natureza como instância superior permite que estes problemas apareçam como sendo acidentais. Ao mesmo tempo, ele confere aos *Idílios* aquele poder interior de persuasão através do qual conquistam o público.

Gessner consegue satisfazer suas próprias exigências, como prova sua linguagem, que apesar de intensa, é bastante leve, sugerindo mais do que narrando, como no *Idílio A noite (Die Nacht)*:

“Aqui é o local onde eu uma vez, em uma margem florida sob o luar, encontrei a mais bela jovem, ela se encontrava aqui, deitada sobre flores, numa vestimenta leve como as nuvens mais etéreas, na qual transluzindo, ofuscava frequentemente a lua;...”³

(GESSNER, 1973, p. 8-9 / trad. LFG)

Sua maneira de escrever é a prosa rítmica, como demonstra o *Idílio O cântaro partido (Der zerbrochene Krug)*, cujo refrão é o elemento estruturador do canto do fauno: “*Ele está partido, ele está partido, o mais belo cântaro! Os cacos se encontram espalhados aqui.*” (GESSNER, 1972, p. 35-37)

² “Diese Dichtungs-Art bekommt daher einen besondern Vortheil, wenn man die Scenen in ein entferntes Weltalter setzt; [...] weil sie für unsre Zeiten nicht passen, wo der Landmann mit saurer Arbeit unterthänig seinem Fürsten und den Städten den Überfluss liefern muss, und Unterdrückung und Armuth ihn ungesittet und schlaue und niederträchtig gemacht haben. [...] Ich will damit nicht läugnen, dass ein Dichter [...] nicht sonderbare Schönheiten ausspüren kann, wenn er die Denkungsart und die Sitten des Landmanns bemerkt, aber er muss diese Züge mit feinem Geschmak wählen, und ihnen ihr Rauhes zu benehmen wissen, ohne den ihnen eigenen Schnitt zu verderben.” (GESSNER, 1973, p. 15-17)

³ “Dort ist es, wo ich einst am blumichten Ufer beym Mondlicht das schönste Mädchen fand, es lag da in Blumen hingegossen, im leichten Kleid, leicht, wie die dünnesten Wolken, in die sich durchscheinend der Mond oft hüllt;...” (GESSNER, 1973, p. 8-9)

Gessner também utiliza freqüentemente a forma da pastoral como diálogo, por exemplo, no *Idílio Licas e Milon* (*Lycas und Milon*), que retrata um encontro entre *Milon*, um jovem cantor, e o flautista *Licas*, de cabelo encaracolado, conversando sobre canções de louvor, Pã, jovens virtuosas, a beleza da natureza, e naturalmente, sobre Dáfne, a ninfa da mitologia grega que se transformou em um loureiro, um motivo sempre retomado por Gessner, assim como os nomes utilizados por seus modelos da Antiguidade, Teócrito e Virgílio. (GESSNER, 1973, p. 27-30)

Assim, Gessner se mantém fiel às convenções do gênero acima mencionadas, fato que ele próprio confirma no prefácio aos “*Idílios*”. E toma Teócrito como modelo, por julgar que ele não somente consegue expressar melhor a simplicidade dos costumes e dos sentimentos, mas também por seus pastores serem puros no “*mais alto grau*”, e com isso inocentes e “*distantes do humor epigramático*”. Além disso, considera exemplar a estruturação das frases em Teócrito, afirmando, em oposição aos críticos do poeta grego (e com isso a seus próprios):

“... ele nunca é capaz de agradar àqueles que não são sensíveis às belezas da natureza, até os menores objetos, àqueles cujos sentimentos tomaram um impulso falso, e a uma quantidade de pessoas que encontram sua afirmação em galanteios tanto antipáticos quanto falsos. Eles sentem antipatia pelo que é próprio do campo, a eles agradam somente pastores que pensam de modo tão afetado como um poeta jocoso, e que são capazes de fazer de seus sentimentos uma arte astuta. Eu não sei se a maior parte dos novos autores é muito acomodada para se tornar mais íntima da natureza e dos sentimentos relativos à inocência, ou se é um obséquio para com nossos hábitos degenerados com o objetivo de ganhar para si aprovação geral, que eles se afastam tanto de Teócrito.”⁴

(GESSNER, 1973, p. 18 / trad. LFG)

“*Simplicidade da natureza*”, “*natureza e os sentimentos da inocência*” – este é o motivo condutor do credo de Gessner por Teócrito. Apesar disso, ele não o considera como representante de uma poesia ingênua, mas sim como

⁴ *“denen kan er nie gefallen, die nicht für jede Schönheit der Natur, bis auf die kleinsten Gegenstände, empfindlich sind, denen deren Empfindungen einen falschen Schwung genommen haben, und einer Menge von Leuten, die ihre Bestimmung in einer falsch-ekeln Galanterie finden. Denen ekelt vor dem Ländlichen, ihnen gefallen nur Hirten, die so geziert denken wie ein witziger Dichter, und die aus ihren Empfindungen eine schlaue Kunst zu machen wissen. Ich weiss nicht, ob die meisten neuern entweder zu bequem gewesen sind, mit der Natur und den Empfindungen der Unschuld sich genauer bekannt zu machen, oder ob es Gefälligkeit für unsre ungearteten Sitten ist, in der Absicht sich allgemeinem Beyfall zu gewinnen, dass sie so weit sich von dem Theokrit entfernen.”* (GESSNER, 1973, p. 18)

aquele artista que produziu conscientemente a ingenuidade de seus pastores: “*ele foi capaz de conferir às suas canções aquela agradável negligência que a poesia deve ter possuído em sua primeira infância.*” (GESSNER, 1973, p. 17)

A percepção daquilo que em Teócrito é objetivamente construído, indica que a intenção de Gessner em segui-lo não era tão sem fundamento. Em Teócrito, o elemento constitutivo do Idílio que é a relação de tensão entre ingenuidade e consciência, ficção e realidade, também é claramente perceptível, mesmo que difícil de ser determinado.

As alterações que o modelo deixado por Teócrito sofreu nas mãos de Gessner podem ser percebidas no *Idílio “Idas. Mycon”*. Ele tem em comum com o *Idílio I* de Teócrito o motivo do “acampamento bucólico”, o “*locus amoenus*”, a canção inserida, o prêmio pela canção. Monte, sombra, flores, abismo, também caracterizam este local encantador, mas aqui ele é aprofundado até o sagrado: o carvalho que faz sombra é uma árvore sagrada, plantada por um pastor como sinal de agradecimento a Pã por este ter lhe aumentado o rebanho para que possa dividi-lo com seu vizinho pobre. Este motivo moral é o centro do idílio, que atinge seu ápice com “*as ações honestas*” que encantam ainda mais do que as belezas da natureza.

A reconciliação da realidade com a ficção é revelada pela facilidade com que o poeta consegue incluir sua vida pessoal no mundo de seus *Idílios*. “*Der Wunsch*” (“*O desejo*”), incorpora ao Idílio a estrutura da poesia campestre de Horácio: tendo como fundo as conhecidas acusações contra a vida urbana e contra algumas práticas da vida no campo, o poeta imagina sua pequena casa no campo, seu jardim, seus passeios, seus diálogos com os camponeses, suas leituras e suas atividades intelectuais. Esta obra pode ser lida como o resumo das convenções do gênero, do mundo ideal e da crítica da época. Tudo está presente aqui, desde a “*liberdade sobre as cabanas e o camponês*”, a “*cascata murmurante*” e o “*brilho da lua*”, até “*a vergonha e a honra da raça humana*”. No final, Gessner sintetiza surpreendentemente, com uma metalepse na realidade:

“Desejo vaidoso! Nunca verei tua realização. O ser humano está sempre infeliz, olhamos para longe sobre campos de felicidade dados por Deus, mas labirintos

impedem a entrada e então suspiramos e esquecemos de observar o bem que é presenteado a cada um no decorrer da vida.”⁵

(GESSNER, 1973, p. 71 / trad. LFG)

A solução que ele oferece é pragmática: “*Nossa verdadeira felicidade é a virtude.*” (GESSNER, 1973, p. 71)

E com isto fecha-se o círculo; aqui ressoam, pois, as reivindicações do Iluminismo, que os *Idílios* de Gessner combinam numa unidade entre o ideal e a crítica social.

1-5- O Ideal como elemento da crítica social

É importante que se observe que quase tudo diretamente relacionado às condições sociais reais não está presente nos *Idílios*. Assim, o que é retratado é a vida inocente, pacífica e não artificial do pastor, corrente no mundo primitivo, que tem como elemento constitutivo o afastamento da realidade social contemporânea.

Torna-se evidente neste momento, a separação entre estética e ciência, já que a poesia que causou uma autêntica febre de recepção com os *Idílios* de Gessner na Europa da metade do séc. XVIII toma como ponto de partida uma “Época de Ouro” onde exatamente o oposto da realidade é intensamente retratado: um mundo não corrompido, de harmonia e sociabilidade natural, onde os inocentes protagonistas levam uma existência bem-aventurada e atemporal. Como esta “Época de Ouro” existiu num período anterior à civilização, apesar de não poder ser comprovada, é possível discutir sobre ela, o que proporciona ao público culto da época não somente a possibilidade de se mostrar bom, mas também de apresentar um ideal moralizante, a partir da crença de que o ser humano é bom e destinado ao bem e à felicidade, e a natureza oferece o modelo para se alcançar este estado, fato que revela também o otimismo da racionalidade.

O *Idílio* atinge seu ápice com Gessner, em um período de grandes alterações sociais, manifestando em seu conteúdo não somente a reflexão sobre a cultura, mas também a crítica social. Ele apresenta o modelo de uma

⁵ “*Eiteler Wunsch! nie werd’ ich deine Erfüllung sehen. Immer ist der Mensch unzufrieden, wir sehen weit hinaus auf frömde Gefilde von Glück, aber Labyrinte versperren den Zugang, und dann seufzen wir hin, und vergessen das Gute zu bemerken, das jedem auf der angewiesenen Bahn des Lebens beschehrt ist.*” (GESSNER, 1973, p. 71)

sociedade que apresentado como objetivo primordial a ser alcançado pelo *Iluminismo* conduz a grandes incertezas, levando o Idílio a ser acusado de “gênero do escapismo”. A resposta para estes dilemas, pelo menos no âmbito da estética, é encontrada na Antiguidade, já que na poesia pastoral deste período o ideal tem predominância. Mas para ser capaz de aceitá-la, é necessário uma certa preparação, uma certa “naturalidade”. Deve-se eliminar a crosta do preconceito burguês para que se possa sentir a natureza em sua beleza simples e perceber os sons agradáveis da flauta do pastor. De qualquer forma, parece certo para alguns poetas que este estado primitivo realmente existiu, podendo até mesmo ser encontrado em populações rurais da própria Europa, onde ainda se viveria em liberdade quase ilimitada e inconsciente das preocupações da vida burguesa. O próprio Gessner, no prefácio dos “*Idílios*” julga ser possível, com a ajuda da imaginação, se livrar de hábitos arraigados e se colocar em uma época de ouro, onde o ser humano se encontra livre de todas as condições de escravidão. Desta forma, é possível afirmar que as convenções do gênero “Idílio” correspondem à crítica social efetuada no *Iluminismo*: o Idílio representa o mundo antes do homem civilizado tê-lo tornado um súdito, anterior ao predomínio da cultura.

Gessner considera seus “*Idílios*” como um gênero elaborado, rejeitando qualquer influência da arte popular contemporânea, considerada por ele como de pouco “gosto”. Gessner, muito pelo contrário, se considera parte da tradição dos poetas humanistas que posicionam a literatura no centro do prestígio social, representando assim não somente a ausência de classes sociais no interior do gênero, mas também vivendo, ao mesmo tempo, a equiparação ideológica da burguesia culta com o poder dominador da época. Pois o “Idílio”, como gênero, não é exclusivamente burguês, pertencendo também à corte, já que o comportamento instintivo apresentado nele funciona também como contraponto às pressões e convenções absolutistas da corte.

Não somente a corte, mas também a cidade pode exercer pressões:

“Freqüentemente lanço-me para fora da cidade e fujo para locais solitários, quando então a beleza da natureza arranca de minha alma toda repugnância e todas as impressões adversas que me seguiram da cidade; completamente

*encantado, totalmente sensibilizado por sua beleza, eu me sinto então feliz como um pastor da época de ouro e mais rico do que um rei.*⁶
(GESSNER, 1973, p. 15 / trad. LFG)

Também aqui, a crítica social é visível: o próprio Gessner experimenta aquilo que o *Idílio* pretende expressar, ou seja, que somente o contraste representado pelo estado ideal possibilita a percepção da realidade social em que se vive.

Gessner conquista seus contemporâneos não somente pela linguagem elaborada, mas principalmente por ser um intérprete competente do estado de espírito predominante em sua época. E apesar do desapontamento que a leitura de seus textos pode causar, pela monotonia e simplicidade de argumento, a intenção de expressar o gosto pela natureza é alcançada de maneira tão feliz, que nenhum outro poeta de sua época consegue se comparar a ele. Enfim, é o apreço pela natureza que preenche o *Idílio*: ele se opõe diametralmente à realidade social, onde as pessoas olham com desdém, orgulho e preconceito os casebres dos camponeses, ao mesmo tempo que se entregam ao prazer atordoante da cidade, psicologicamente desajustadas ou impelidas por fortes e confusas aspirações.

À medida que a análise da obra de Gessner se aprofunda, o postulado filosófico do *Iluminismo* se torna cada vez mais aparente: razão, natureza, liberdade, moral, ética, igualdade. E desta forma, Schiller, em seu famoso ensaio do final do séc. XVIII “*Sobre a poesia ingênua e sentimental*”, constata que o objetivo do *idílio* é “*representar o ser humano no estado da inocência, ou seja, em um estado de harmonia e de paz consigo mesmo e com o exterior.*” (SCHILLER, 2010, p. 68)

⁶ “*Oft reiss ich mich aus der Stadt los, und fliehe in einsame Gegenden, dann entreisst die Schönheit der Natur mein Gemüth allem dem Ekel und allen den wiedrigen Eindrücken, die mich aus der Stadt verfolgt haben; ganz entzückt, ganz Empfindung über ihre Schönheit, bin ich dann glücklich wie ein Hirt im goldnen Weltalter und reicher als ein König.*” (GESSNER, 1973, p. 15)

2- Schiller (1759-1805)

Os principais conceitos desenvolvidos no processo de mudanças que ocorreu na Alemanha do século XVIII referentes à teoria literária se relacionam ao processo criativo, à qualidade imitativa da arte e à função da literatura.

O conceito central da teoria literária neoclássica, do qual Gessner pode ser considerado um ilustre representante, era “imitação da natureza”. Na segunda metade do séc. XVIII este conceito de imitação gradualmente perdeu seu poder, tanto sob o impacto da mudança na direção do efeito emocional da arte, quanto pela ênfase crescente na auto-expressão do artista.

Lessing (1729-1781) marca o início de uma nova época na teoria e crítica literária. Ele quebra o Aristotelismo dogmático e a poética pedante de regras, desenvolvendo uma nova teoria literária que satisfaz igualmente tanto os princípios da arte quanto a resposta emocional da audiência. Para ele, a pintura e a poesia fazem uso de signos completamente diferentes; a pintura se utiliza de formas e cores no espaço, a poesia articula sons no tempo. A poesia é transitória, ou seja, imita ações numa seqüência temporal, enquanto a pintura só pode servir-se de um único momento de uma ação no espaço. Desta forma, Lessing não somente determina os limites das artes visuais, mas também libera a poesia do domínio da pintura. Na verdade, ele inverte o antigo modelo e declara que a poesia é “a forma de arte mais ampla” com maiores possibilidades de retratar as atitudes, motivos, sentimentos e desejos de personagens em ação. E assim, o “*quietismo idílico*”, tão característico na obra de Gessner, é substituído pela imitação da natureza humana e das condições sociais.

A natureza ainda é o ponto de referência, mas somente no sentido de a arte ser criada de acordo com as leis universais da natureza. Assim, a poesia não é mais uma imitação da natureza, mas uma imitação da mente divina criadora, e o poeta se torna um segundo criador, *poietes* (ποιητης), aquele que cria. O gênio não precisa de regras ou modelos; ele cria suas obras espontaneamente, de si mesmo. O poeta é considerado independente da tradição, aprendizagem, e regras, já que o gênio tem tudo que é preciso em si mesmo e produz arte por um processo criativo semelhante ao da natureza.

As características acima mencionadas permitem então que a teoria literária do Classicismo de Weimar possa ser lida como uma resposta ao

monumental evento político que foi a Revolução Francesa: a arte deve estar separada da vida, e a estética da política, para que seja possível salvar a arte das condições desesperadoras que então prevaleciam no estado e na sociedade, além de manter viva a esperança de um futuro melhor. Por esta razão, a teoria estética de Schiller possui então uma dimensão utópica.

Mímesis como era geralmente entendida, ou o que Schiller descreve como uma imitação “servil” da natureza, não é mais válida para ele, e a poesia de paisagem somente se justifica se a transformação de descrição em ação é bem sucedida e se a significação da natureza se torna transparente. Ou seja, para Schiller, a poesia de paisagem permanece uma forma inferior de poesia e a imitação ingênua da natureza é algo que pertence ao passado. A teoria literária subentendida nesta postura foi formulada no famoso tratado de Schiller *Über naive und sentimentalische Dichtung* (“Sobre a poesia ingênua e sentimental”, publicado em 1800). (NISBET, H. B. & RAWSON, C., Ed., 2003, p. 530-538)

Neste último grande ensaio filosófico-cultural, Schiller trata de questões atuais da época, como já observado acima, e de problemas da poética resultantes de seu trabalho nas cartas *“Über die ästhetische Erziehung des Menschen”* (“Sobre a educação estética do homem”, 1795). A concepção de Schiller do aprimoramento do homem através do belo e da arte chega à conclusão, no referido ensaio, que a educação estética, apesar de ser a tarefa suprema do homem, não pode ser inteiramente realizada. A humanidade jamais será plenamente emancipada, mas o indivíduo que se cultiva e enobrece moralmente não renuncia à esperança de um dia vir a ser livre, o que significa dizer que de alguma forma a humanidade caminha rumo ao cumprimento de sua missão mais importante e elevada. No ensaio *Sobre a Poesia Ingênua e Sentimental*, Schiller retoma a reflexão final contida no ensaio anterior, mas aqui já não se trata somente de educar a sensibilidade para o Ideal de natureza humana, supremo fim do homem, mas de criar condições para que seja realizado no mundo através da auto-reflexão e da determinação da postura do poeta moderno em relação ao poeta ingênuo, do esboço de uma nova poética, da crítica da situação atual da literatura alemã e da função social da poesia. Schiller pretendia neste ensaio responder à questão sobre qual caminho um poeta deveria escolher em uma época e em

circunstâncias como aquelas em que ele próprio se encontrava, decidindo-se então pela determinação de uma postura adequada ao poeta moderno e sua relação com a Antiguidade Clássica.

Para Schiller, as duas formas de obediência a esta missão de aperfeiçoamento humano, fundamentadas na própria natureza humana onde há uma parte *sentimental*, que se empenha progressiva e infinitamente na realização mais alta que o homem pode alcançar, e uma parte *ingênua*, que sempre se exprime no interior de certos limites, embora de maneira perfeita e acabada, são, respectivamente, como gênio sentimental ou moderno ou como gênio ingênuo ou antigo. O ingênuo, de maneira inocente e ingênua, enquanto perfeição finita; o sentimental, de maneira deliberada e refletida, enquanto aperfeiçoamento infinito. (SUZUKI, *in*: SCHILLER, 1991, p. 15)

Desta forma, a principal contribuição de Schiller para a crítica literária deve ser procurada em sua reformulação do velho debate Antigo-Moderno, através de uma nova dicotomia entre poesia “ingênua” e “sentimental” que se expande numa teoria tanto da literatura moderna quanto de toda a história da literatura, e em sua nova teoria dos gêneros, que tenta substituir as classificações tradicionais por novas categorias de “modos de sentir”, propostas que têm como base um contraste aparentemente simples: a poesia “ingênua” é “natural”, escrita com um olho no objeto – “imitação da natureza”, uma arte fundamentalmente realística, objetiva e impessoal, plástica (estática); enquanto a poesia “sentimental” é reflexiva, autoconsciente, pessoal, musical (progressiva). O poeta “sentimental” é confrontado pelo abismo entre realidade e ideal. Ele tem uma escolha de atitudes frente a isto. Ele pode acentuar a distância entre o ideal e o real, olhar de cima para baixo da altura do ideal para a realidade e assim tomar a atitude da sátira. Ele pode lamentar a perda do ideal e escrever elegias. Ou finalmente, pode imaginar o ideal no passado ou no futuro como real e escrever idílios. Esta é uma classificação não por gêneros tradicionais, mas por modos de sentir, por atitudes em relação à realidade. Apesar de suas limitações, a teoria permite uma compreensão profunda do processo literário e da situação peculiar da literatura moderna. (WELLEK, 1958, p. 234-236)

O conceito de natureza possuía no séc. XVIII uma multiplicidade de significados. A natureza era experimentada com comoção e ansiava-se pelo

“estado natural da humanidade”, à maneira de Rousseau, como já discutido anteriormente na análise da obra de Gessner. Schiller reflete de modo mais crítico sobre a relação moderna com a natureza, pois o retorno à natureza primitiva nos é vedado pela cultura. Para ele, o ser humano deve se submeter a todos os males da cultura para alcançar uma segunda natureza, de ordem superior. Desta forma, o desenvolvimento da humanidade decorre então da passagem de uma primeira para uma segunda natureza, com a superação do estágio de alienação da natureza pela cultura.

Quando se refere à maneira como consideramos os objetos simples da natureza, Schiller escreve: “*Eles são o que nós fomos; eles são o que nós deveríamos ser: e a nossa civilização deve nos levar de volta à natureza pelo caminho da razão e da liberdade.*” (SCHILLER, 1991, p. 44) O “ingênuo”, como modo de sentir, é caracterizado então por uma aproximação à natureza e simplicidade; seu paradigma histórico é a Antiguidade Grega.

Para Schiller, o artista ingênuo, de maneira simples e desvoluta faz nascer uma obra que, acabada, parece não guardar vestígio de toda habilidade técnica empregada para produzi-la. Por esta razão, o criador ingênuo pode ser considerado muito mais um gênio de execução do que de invenção. Mas passado o momento da criação, este poeta não é capaz de demonstrar nem como reuniu as idéias e nem como chegou a uma obra tão coerente e orgânica. Desta forma, enigmática, a intuição genial não pode ser explicada e nem ensinada, não é possível traduzi-la em palavras ou conceitos. (SUZUKI, *in*: SCHILLER, 1991, p. 17-18)

Uma Idéia estética pode ser apreciada de dois pontos de vista diferentes: ou a fruição se torna independente da fantasia e até entra em conflito com ela, ou os dois atuam juntos, harmoniosamente. No segundo caso, a compreensão se amplia e a faculdade de julgar se estende para além daquilo que é apresentado no mero fenômeno. Desta forma, o poeta que sabe despertar um sentimento do belo ou do sublime abre o caminho para um conhecimento mais elevado, que para Schiller é o conhecimento das Idéias morais da razão, já que suas obras são expressão indireta e simbólica da pura moralidade do homem.

Schiller dispõe suas reflexões de acordo com um movimento histórico que pode ser dividido da seguinte forma: no *estado da natureza*, razão e

sensibilidade formavam um todo, e o grego, por não ter se afastado inteiramente dele, podia criar e sentir de maneira intuitiva, espontânea, com entendimento e imaginação em estreito vínculo. Com o advento da cultura e a multiplicação de formas de vida social, o homem cinde-se de si mesmo e, para desenvolver ao máximo suas potencialidades, separa a atividade intelectual da estética. Nesse antagonismo instaurado pela cultura, as manifestações ingênuas nas obras antigas, por exemplo, constituem os únicos fenômenos onde ainda se conserva intacta a união das forças sensíveis e espirituais, podendo, por isso, representar um futuro onde a humanidade se reencontra consigo mesma. (SUZUKI, *in*: SCHILLER, 1991, p. 19)

Ao representar o elo perdido entre as forças intelectuais e sensíveis, o ingênuo também desperta uma certa melancolia com o estado real em que se encontram os homens em sociedade. Mas para Schiller, aquilo que se anseia com nostalgia, uma “época de ouro” para os poetas, não está no passado, mas sim no futuro. Não se trata, portanto, de voltar à natureza, assim como não é com revolta contra os feitos da razão e contra o estado em que se acha a sociedade, mas sim progredindo, que se recupera a sensibilidade e a verdadeira natureza. A infância e a arte antiga são perfeições, mas perfeições finitas, que simbolizam algo ainda mais sublime: a plenitude infinita a que o homem moral deve aspirar. Apenas a cultura, com todo o seu antagonismo entre coração e entendimento, deve nos “*reconduzir à natureza pelo caminho da razão e da liberdade*” (SCHILLER, 1991, p. 39). (SUZUKI, *in*: SCHILLER, 1991, p. 21-22)

“O poeta, digo, ou é natureza, ou a buscará. No primeiro caso, constitui-se o poeta ingênuo; no segundo, o poeta sentimental” (SCHILLER, 1991, p. 60)

O poeta sentimental pertence à categoria da cultura, é formado pela prosa da vida burguesa, em relação à qual ele deve se posicionar. Desta ocorrência é que surge o contraste à primeira natureza e à Antiguidade ingênuo, aquela consciência infeliz, que anseia por unidade e harmonia.

“A natureza o faz uno consigo; a arte [aqui no sentido de cultura] o cinde e desune; pelo Ideal ele retorna à unidade.” (1991, p. 61)

A diferença essencial é o contraste histórico-filosófico entre natureza e cultura, que não pode ser anulado, mas que deve ser superado. Sua expressão artística se encontra numa comparação entre ideal e realidade, que através do

ideal, anula a divisão. O poeta sentimental, e somente ele, reflete sobre a impressão que o mundo objetivo causa nele, e somente nesta reflexão é que se baseia a comoção em que ele próprio é transportado e também nos transporta. Num segundo momento ele relaciona a realidade, o objeto, a uma idéia, e sua força poética baseia-se somente nessa relação. (SCHILLER, 1991, p. 64)

O “sentimental”, como uma forma de reflexão, é típico da modernidade, que é caracterizada pela alienação da natureza e perda da totalidade. “O nosso sentimento pela natureza é similar à ânsia de um homem doente pela saúde.” Como já citado acima, de acordo com Schiller, os poetas, como “guardiões da natureza”, se diferenciam em seu relacionamento com a natureza, pois ou são a natureza, ou procuram pela natureza perdida. O poeta “ingênuo” é natureza (o gênio natural), e ele simplesmente precisa imitar a natureza para nos mover através de sua verdade sensual. O poeta “sentimental”, que perdeu a harmonia com a natureza e para quem a totalidade da natureza é “meramente um ideal”, precisa nos mover pelas idéias. O problema do poeta moderno é sua distância da natureza, que ele deve vencer pela arte. Ele não pode mais se contentar com a simples imitação da natureza; ele deve representar o ideal perdido para poder “dar a mais completa expressão à humanidade”. A poesia “ingênua” é a arte da limitação, a poesia “sentimental” é a arte do infinito.

Em sua origem, o adjetivo “sentimental” nada comporta das conotações emotivas a que vem associado, mas denota “análise de pensamentos e sentimentos refinados”. No sentido técnico que Schiller lhe empresta, o conceito está ligado à atividade reflexiva ou que induz à reflexão. Esta vem a ser, para ele, a instância em que se funda a própria emoção: “[o poeta sentimental] reflete sobre a impressão que os objetos lhe causam e tão-somente nessa reflexão funda-se a comoção a que ele próprio é transportado e nos transporta.” (SCHILLER, 1991, p. 62) (SUZUKI, in: SCHILLER, 1991, p. 26)

A adesão à reflexão é, pois, a marca do poeta sentimental. Mas para Schiller, o poeta sentimental não apenas reflete, mas também convida o leitor a percorrer o mesmo fio de raciocínio em relação ao objeto. Dessa forma, a reflexão, uma mera virtualidade no homem ingênuo ou natural, é atributo característico do indivíduo sentimental ou civilizado. A reflexão insere-se entre aqueles atributos que, como a sociabilidade, põem o homem na rota de

aproximação do Ideal de natureza humana, sendo condição para todo avanço e toda progressão em direção à realização do gênero humano pleno. (SUZUKI, *in*: SCHILLER, 1991, p. 28)

A poesia ingênua nos afeta através da natureza, da verdade sensorial, da presença viva; a sentimental nos comove através das idéias. Enquanto o poeta ingênuo meramente segue a natureza, limitando-se à imitação da realidade, o poeta sentimental reflete sobre a impressão que os objetos causam nele, procedimento que interfere profundamente em seus modos de configuração artística. A mera imitação da realidade não pode mais ser tarefa do poeta. Como simples imitação da natureza, ela é relegada ao poeta ingênuo, pois o poeta sentimental, que relaciona o objeto a uma idéia e cujo objetivo é a “representação do ideal”, deve se servir de um procedimento criativo mais complexo. (SCHILLER, 1991, p. 61)

A alienação do poeta moderno da natureza, aquela chaga que a cultura lhe causou, permite a Schiller indagar se ainda existem caminhos que conduzam à poesia, partindo de uma realidade contraditória e de uma sociedade dividida pelo trabalho. Como a realidade bloqueia ao poeta tanto o caminho à natureza quanto à Antiguidade, ele precisa encontrar uma saída que possibilite e justifique sua obra. Em uma carta a W. Von Humbolt Schiller pergunta se não seria melhor para o poeta moderno “*trabalhar o ideal como se fosse a realidade?*” (26 de Outubro de 1795, *apud*: SCHILLER, 2010, p. 137) Seu projeto para uma poética moderna é resultado desta reflexão. Implícita neste projeto encontra-se uma ampla crítica da literatura contemporânea, assim como a opinião de Schiller a respeito da maioria dos poetas alemães.

O ingênuo e o sentimental se distinguem pelo fato de o primeiro referir-se a uma maneira natural ou instintiva de criar, ao passo que o segundo se destaca por um procedimento eminentemente reflexivo.

A poesia “ingênua” é, primariamente, aquela poesia da Antiguidade; a poesia “sentimental” é moderna, de um período em que o poeta se encontra em conflito com o meio em que vive e está dividido interiormente. O intelecto e os sentimentos estão divorciados, a unidade da compreensão clara foi destruída. Se Schiller, por um lado, enxerga o ideal da humanidade realizado na Grécia e quer restaurá-lo em seu próprio tempo, por outro lado reconhece que isto é impossível, e que ele mesmo, como seu tempo, está

irrevogavelmente comprometido com o reflexivo, o autocrítico, o divórcio entre mente e coração, o “sentimental” em seu próprio sentido peculiar do termo.

Schiller deseja uma reconciliação entre o “ingênuo” e o “sentimental”, da antiguidade e da modernidade, natureza e arte, sentimento e intelecto. Para ele, os objetos da natureza são o que nós fomos e aquilo que deveríamos novamente ser, um dia. Nós fomos natureza como eles são e a nossa civilização deve nos levar de volta à natureza através da razão e da liberdade, ele explica. Este caminho, seguido pelos poetas modernos, é, no final das contas, o mesmo que o ser humano em geral deve seguir. A natureza o torna inteiro, a arte o divide e separa, mas pelo ideal ele retorna à unidade. (SCHILLER, 1991, p. 44)

O poeta “ingênuo” de Schiller não é, obviamente, o poeta primitivo, mas sim aquele que, como Gessner, observa calmamente a realidade, vive em contato com a natureza, tecendo laços de amizade com as forças cósmicas por transformá-las em deuses belos. Por “imitação ingênua da natureza” Schiller também não quer dizer naturalismo. Seu ideal de arte “ingênua” é clássico, ou seja, de uma arte baseada nos princípios eternos da natureza. (WELLEK, 1958, p. 236-239)

O poeta “sentimental” é o poeta moderno, o poeta da era da civilização, convenção e especialização, dividido em seu íntimo, em conflito com a sociedade. Schiller é capaz de perceber a alienação do artista de sua época. Ele reconhece que a ingenuidade é estranha à sua época e também que poetas do tipo ingênuo não possuem um lugar numa sociedade artificial. O poeta “sentimental” que não pode imitar a realidade ordinária em seu redor, deve perseguir um ideal, deve procurar o “infinito”, enquanto que o poeta “ingênuo” pode se limitar ao mundo finito à sua volta. O poeta “sentimental” nunca será tão perfeito como o “ingênuo”, já que nunca pode alcançar seu objetivo completamente, o ideal. Esta é a razão pela qual, então, a poesia “ingênua” é a arte da limitação, enquanto a “sentimental”, do infinito.

Schiller é levado a preferir o “sentimental”, com muita freqüência, por razões negativas, pois simplesmente não é possível retornar ao ingênuo. O sonho pastoral é uma mera ilusão. Devemos viver em nossa época e de acordo com a maneira que os poetas expressam a humanidade contemporânea, pois o conceito mais alto de poesia é oferecer a mais completa expressão à

humanidade. Nosso objetivo mais importante é o retorno à natureza, mas ele deve ser consciente e voluntário. Na concepção de Schiller, portanto, a arte moderna deve unir o universal e o particular, o individual e o ideal, a necessidade e a liberdade.

Schiller tenta estabelecer critérios concretos numa discussão detalhada sobre os três “modos de sentir” sentimentais, já mencionados anteriormente: sátira, elegia e idílio. O modo satírico é definido como aquele que toma como seu sujeito a contradição entre realidade e o ideal. A elegia é descrita como o poeta colocando a arte contra a natureza, o ideal contra a realidade, com um interesse dominante no próprio ideal. No esquema de Schiller o idílio é o mais alto dos modos sentimentais. Mas ele não elogia a pastoral. O sonho de uma “época de ouro” é somente uma “bela ficção”. O idílio ideal de Schiller não é a Arcádia, mas o Eliseu, a utopia na qual a oposição entre realidade e o ideal é abolida completamente. Haverá calma, mas a calma da perfeição, não da inércia. (WELLEK, 1958, p. 244-246)

Desta forma, através destes “modos de sentir”, o poeta moderno, “sentimental”, dividido internamente e em conflito com a civilização, reage à contradição entre o ideal e a realidade produzindo uma obra que pode ser definida como satírica, elegíaca ou idílica. Schiller substitui então a classificação tradicional de poesia em termos de gêneros por uma nova teoria de modos poéticos que refletem atitudes diferentes em relação à realidade. O modo satírico contrasta a realidade com o ideal de tal forma que a realidade se mostra como deficiente em totalidade; mas nem a sátira “punitiva”, nem a sátira “escarnecedora” precisam construir aquela realidade ideal a que remete tal crítica satírica. A elegia lamenta a perda do ideal de tal forma que seu entusiasmo pelo ideal perdido determina a ânsia por ele. No idílio, entretanto, como o modo sentimental “superior”, o ideal é imaginado no passado ou projetado no futuro como se fosse real. Tal idílio representaria o “ideal atingido”, a reconciliação de todas as contradições e o momento utópico da perfeição. Este retorno à unidade e harmonia, que a poesia “sentimental” ainda tem por alcançar, seria também o ponto de convergência entre a poesia ingênua e sentimental. Em uma nota de rodapé Schiller chama a atenção para o fato de utilizar os conceitos de sátira, elegia e idílio em um sentido mais amplo do que o corrente. Assim como a simples imitação não é mais suficiente

para se dominar poeticamente a realidade moderna, a venerável poética dos gêneros deve também ser descartada. Os gêneros, épico, dramático e lírico, assim como as formas subordinadas a eles, devem ser substituídos por outras maneiras de sentir e compor. Schiller critica severamente a poética tradicional dos gêneros, com o objetivo de diferenciar dela sua própria teoria da poesia moderna: *“Pois, decerto, abstraindo-se prévia e unilateralmente o conceito genérico de poesia dos poetas antigos, nada mais fácil, mas também nada mais trivial, do que rebaixar perante estes os poetas modernos.* (SCHILLER, 1991, p. 62)

Os críticos mesquinhos e pedantes da poesia preferem agarrar-se à poética dos gêneros por não reconhecerem a historicidade das formas literárias. Schiller, ao contrário, defende a poesia moderna e propõe uma visão histórica da poética, cujos efeitos são sentidos até o dia de hoje. Esta subjetivação histórica da poética como modo de sentir tem como consequência o fato de que embora Schiller reaja à realidade, ele não a representa objetivamente, mas a confronta a um ideal. Reflete sobre a impressão que a realidade produz nele, relaciona essa impressão a uma idéia, para depois aplicá-la novamente à realidade. Toda a poética de Schiller tem como base este contraste entre realidade e ideal, servindo a uma representação indireta do ideal. Isto é obtido na sátira através da oposição da realidade, como algo deficiente, ao ideal, como realidade superior. Na elegia, seja como impressão saudosa ou entusiasmada, evoca-se a situação ideal do mundo. E o idílio seria então a forma de arte poética mais elevada, já que contém a promessa da perfeição potencial do ser humano. Desta forma, o idílio tem como objetivo uma condição utópica.

O fato de Schiller conceder um lugar de destaque ao idílio revela seu significado na obra do autor. Para Schiller o idílio é a forma mais elevada de arte, a própria síntese da poesia ingênua e da sentimental. Além do idílio, os outros modos de sentir, a sátira e a elegia, também articulam um interesse utópico. A sátira, por acentuar a deficiência no âmbito da realidade, o que por sua vez pressupõe um estado oposto onde isso não ocorra. A elegia, por evocar um ideal perdido ou lamentar a sua perda. De qualquer forma, a crítica à alienação da natureza nos tempos modernos, assim como à organização social vigente, é essencial a estes modos de percepção, e encontra-se aí para

reivindicar outro tipo de realidade, completamente diferente. No entanto, somente a “teoria do idílio” exprime com clareza esta função utópica da poesia.

“O conceito deste idílio é o de uma luta inteiramente apaziguada tanto no homem isolado quanto na sociedade, de uma livre união das inclinações com a lei, de uma natureza depurada até a suprema dignidade ética, em suma, não é outro senão o Ideal de beleza aplicado à vida real. Seu caráter reside, portanto, no fato de que nele é completamente suprimida toda oposição da realidade ao Ideal, que fornecera a matéria da poesia satírica e elegíaca, e com tal matéria cessa também todo conflito das sensações.”

(SCHILLER, 1991, p. 87-88)

Esta função utópica também é encontrada na filosofia da história de Schiller. Ela é indicada à humanidade como um desenvolvimento, no decorrer da história, da Arcádia ao Elísio. Como discutido acima, o idílio arcadiano da Antiguidade está vedado ao homem, que já não pode retornar à Arcádia. Ele permanece como uma utopia preservada no passado, impossível de ser revivida, pois o homem foi separado da natureza pela história, pelo processo de civilização. O idílio do Elísio, objetivo da história, é apresentado à humanidade como tarefa, como um processo interminável. Ele é também, ao mesmo tempo, a idéia reguladora da história da humanidade. A tarefa do poeta é apresentar ao homem uma objetivação possível deste ideal, é jogar com as possibilidades da arte poética e evocar o ideal através da revelação da arte, com o objetivo de renovar, reforçar e refinar o homem que lê e age. No “ideal atingido” estaria anulado também o conflito entre a percepção ingênua e a sentimental. O resultado desta síntese seria restabelecer dentro das condições da reflexão, também aquela percepção que por seu conteúdo é ingênua. As reflexões de Schiller sobre a função social da literatura e sobre a antropologia estão intimamente ligadas ao que foi dito acima. (SCHILLER, 1991, p. 88)

Schiller encerra seu ensaio fazendo uma advertência contra o falso idealismo e o utópico. Além de funcionar como uma espécie de Manifesto do Classicismo de Weimar, o ensaio é também uma reflexão histórico-filosófica sobre a poesia moderna, com conseqüências que ultrapassam o séc. XX.

Schiller oferece uma extraordinariamente proveitosa teoria da literatura moderna e sua relação com a sociedade moderna, especializada e mecanizada. Pode-se alegar que a solução que propõe, numa filosofia da

história “progressiva”, numa reconciliação futura do homem e da natureza, é utópica. Também sua teoria dos modos de sentir, apesar de aberta a crítica em pontos específicos, se move na direção adequada para uma moderna teoria dos gêneros que abandonaria meras classificações externas sem, porém, aceitar uma rejeição de toda distinção entre os gêneros. Schiller também parece ter compreendido tanto a independência do âmbito estético quanto suas relações com a moralidade e a civilização, sabendo, ao mesmo tempo, que literatura não é nem entretenimento e nem sermão. (WELLEK, 1958, p. 254)

Estes aspectos da teoria de Schiller apontam então para o futuro, já que ele desenvolve sua poética em relação a fenômenos da sociedade moderna, tais como alienação da natureza, divisão do trabalho, e especialização. Partindo de sua crítica social, ele substitui as antigas formas naturais de poesia por novos “modos de sentir” ou formas de consciência que correspondem à experiência moderna da realidade. E sua nova tipologia de poesia “ingênua” e “sentimental” não somente define a literatura moderna em contraste à antiga, mas também torna histórica a teoria literária. Não pode haver um retorno à poesia “ingênua”; nenhuma simples imitação da natureza pode representar a realidade moderna. O poeta moderno, “sentimental”, se esforça para obter uma poesia “sintética”, que ultrapassa o abismo entre a realidade e o ideal através da representação de idéias. Assim, o poeta se torna guardião da totalidade humana e da humanidade harmoniosa.

No decorrer do Iluminismo alemão, como demonstrado na discussão da obra de Gessner e de seus contemporâneos, parecia evidente que a literatura possuía uma função moral e social e que era capaz de influenciar a vida prática de seu público. Mas o conceito de arte autônoma, como propagado por Schiller, separou a literatura da prática social. Esta perda, entretanto, foi compensada pela dotação da poesia com uma nova função crítica e utópica, com a arte assumindo um novo papel civilizador na sociedade: a experiência estética torna possível ao indivíduo superar as feridas da civilização, pelo menos momentaneamente. A arte unifica os poderes divididos da alma e restaura “o ser humano completo dentro de nós”. Ela nos fortalece e nos motiva e ilumina o caminho para um futuro melhor e mais humano. Desta forma, a noção utópica de literatura de Schiller ofusca a teoria anterior de seu século, e

fazendo isto abre caminho para a crítica moderna. (NISBET, H. B. & RAWSON, C., Ed., 2003, p. 522-545)

A presença de um capítulo exclusivamente dedicado a autores e pensadores de língua e cultura alemã justifica-se aqui por duas razões principais. A primeira delas, de caráter mais específico, diz respeito a Mário de Andrade e seu romance *Amar, verbo intransitivo*, objeto de estudo deste trabalho. A segunda, mais geral, se relaciona ao gênero literário “Idílio” e suas características, também investigado aqui.

A preocupação de Mário de Andrade em considerar a contribuição da cultura em língua alemã como uma opção à influência francesa, predominante na formação da geração à qual pertence, transparece, em especial, em seu romance de estréia, *Amar, verbo intransitivo*. Nesta obra, a protagonista é de origem alemã, e o narrador não somente introduz várias reflexões sobre a situação da Alemanha após a Primeira Guerra Mundial e sobre os imigrantes alemães na cidade de São Paulo no início da década de 1920, como também faz numerosos comentários sobre obras de autores de língua e cultura alemã, além de várias citações de poemas em alemão no decorrer de toda a obra. Assim, a questão da língua e cultura alemã em *Amar, verbo intransitivo*, vai muito além da presença de um exemplar da edição dos “*Idyllen*” de S. Gessner na biblioteca do autor, como mencionado no início deste capítulo, e merece ser investigada em maior profundidade.

No Capítulo I desta parte, que trata especificamente do gênero literário “Idílio”, a relação Idílio / Utopia já foi discutida, ou seja, a presença de um elemento especificamente filosófico intrínseco ao gênero, provavelmente responsável não somente por seu fascínio no desenrolar da história literária mas também por sua permanência e relevância dentre tantos gêneros que desapareceram. Desta forma, a discussão das posturas de Gessner e Schiller direta ou indiretamente relacionadas ao “Idílio” focalizadas neste capítulo, são relevantes ao reconhecimento das raízes mais profundas deste elemento filosófico inerente ao gênero.

Como a relação do romance de Mário de Andrade *Amar, verbo intransitivo*, com os autores e obras discutidos neste e nos demais capítulos da Parte I será analisada em capítulo específico da Parte II deste trabalho, resta

então focalizar aqui a substância e alcance deste elemento filosófico inerente ao gênero à luz das idéias de Gessner e Schiller.

De acordo com Telê Porto Ancona Lopez, citada no início deste capítulo, Gessner “*está em uma espécie de pré-consciência da alienação do homem*”. Partindo desta afirmação, pode-se adicionar então que Schiller apresenta, por sua vez, a plena consciência desta alienação. Mas além deste ponto de contato entre estes autores, o elemento mais relevante a esta pesquisa presente nestas reflexões é que a solução proposta por eles para a questão existencial do homem moderno é contemplada, de alguma forma, pelo aspecto filosófico inerente ao gênero literário “Idílio”, já que este oferece, de algum modo, a possibilidade do resgate de uma idade de ouro perdida.

Na análise das convenções genéricas do “Idílio”, no início deste capítulo, foi possível concluir que o gênero, tanto em obras da Antiguidade Clássica quanto em autores do séc. XVIII, descreve o mundo anterior à sua dominação pelo homem civilizado, anterior ao início do processo cultural, quando então predominava a solidariedade e identificação do homem com a natureza, reflexão essencial não somente em Gessner, mas também em Schiller.

A discussão da obra de Gessner evidenciou que seus “*Idílios*” representam uma realidade idealizada, onde a ética e a moral do ser humano são retratadas, realizando a união dos sentimentos realistas (racionais) do homem do *Iluminismo* com o ideal de um futuro promissor. Gessner era consciente desta fusão unificadora de “ideal” e “realidade”, possuindo uma idéia bastante clara do potencial do gênero, como demonstra no prefácio de seus “*Idílios*”, já discutido acima.

A poesia de Gessner toma então como ponto de partida uma “Época de Ouro”, onde exatamente o oposto da realidade é intensamente retratado: um mundo não corrompido, de harmonia e sociabilidade natural, onde os protagonistas levam uma existência bem-aventurada e atemporal. Esta “Época de Ouro”, que possivelmente existiu num período anterior à civilização, permite a apresentação de um ideal moralizante, a partir da crença que o ser humano é bom e destinado ao bem e à felicidade, e que a natureza oferece o modelo para se alcançar este estado. O modelo de sociedade retratado em Gessner, apresentado como objetivo primordial a ser alcançado pelo Iluminismo, manifesta em seu conteúdo não somente a reflexão sobre a cultura

mas também a crítica social. Assim, é possível afirmar que as convenções do gênero “Idílio” correspondem à crítica social efetuada no Iluminismo: o Idílio representa o mundo antes do homem civilizado tê-lo tornado um súdito, anterior ao predomínio da cultura.

Apesar de chegar à conclusão de que o aprimoramento e emancipação do ser humano através do belo e da arte ser uma tarefa impossível de ser realizada em sua totalidade, Schiller não deixa de afirmar que de alguma forma a humanidade caminha rumo ao cumprimento de sua missão mais importante e elevada. Como já discutido anteriormente, para Schiller, no que diz respeito à postura do poeta, as duas formas de obediência a esta missão de aperfeiçoamento humano são, respectivamente, como gênio sentimental ou moderno ou como gênio ingênuo ou antigo. A partir desta dicotomia entre poesia “ingênua” e “sentimental” Schiller propõe então sua nova teoria dos gêneros literários, que substitui as classificações tradicionais por novas categorias de “modos de sentir”: a poesia “ingênua” é “natural”, escrita com um olho no objeto – “imitação da natureza”, uma arte fundamentalmente realística, objetiva e impessoal, plástica (estática); enquanto a poesia “sentimental” é reflexiva, autoconsciente, pessoal, musical (progressiva). O poeta “sentimental” é confrontado pelo abismo entre realidade e ideal. Ele tem uma escolha de atitudes frente a isto. Ele pode acentuar a distância entre o ideal e o real, olhar de cima para baixo da altura do ideal para a realidade e assim tomar a atitude da sátira. Ele pode lamentar a perda do ideal e escrever elegias. Ou finalmente, pode imaginar o ideal no passado ou no futuro como real e escrever idílios. Esta é uma classificação não por gêneros tradicionais, mas por modos de sentir, por atitudes em relação à realidade.

Toda a poética de Schiller tem como base o contraste entre realidade e ideal, servindo a uma representação indireta do ideal. Isto é obtido na sátira através da oposição da realidade, como algo deficiente, ao ideal, como realidade superior. Na elegia, seja como impressão saudosa ou entusiasmada, evoca-se a situação ideal do mundo. E o idílio seria então a forma de arte poética mais elevada, já que contém a promessa da perfeição potencial do ser humano. Desta forma, o idílio tem como objetivo uma condição utópica. De qualquer forma, a crítica à alienação da natureza nos tempos modernos, assim como à organização social vigente, é essencial a todos estes modos de

percepção, e encontra-se aí para reivindicar outro tipo de realidade, completamente diferente.

Da mesma forma que nas cartas “*Sobre a educação estética do homem*”, Schiller anseia por um todo utópico que a poesia pode mostrar e evocar, como alternativa. Esta função utópica também é encontrada na filosofia da história de Schiller. Ela é indicada à humanidade como um desenvolvimento, no decorrer da história, da Arcádia ao Elísio. Como discutido acima, o idílio arcadiano da Antiguidade está vedado ao homem, que já não pode retornar à Arcádia. Ele permanece como uma utopia preservada no passado, impossível de ser revivida, pois o homem foi separado da natureza pela história, pelo processo de civilização. O idílio do Elísio, objetivo da história, é apresentado à humanidade como tarefa, como um processo interminável. Ele é também, ao mesmo tempo, a idéia reguladora da história da humanidade. A tarefa do poeta é apresentar ao homem uma objetivação possível deste ideal, é jogar com as possibilidades da arte poética e evocar o ideal através da revelação da arte, com o objetivo de renovar, reforçar e refinar o homem que lê e age. No “ideal atingido” estaria anulado também o conflito entre a percepção ingênua e a sentimental. Apesar da solução proposta por Schiller, com uma filosofia da história “progressiva” e uma reconciliação futura do homem e da natureza, ser utópica, ela aponta para o futuro, já que ele desenvolve sua poética em relação a fenômenos da sociedade moderna, tais como alienação da natureza, divisão do trabalho, e especialização. Partindo de sua crítica social, ele substitui as antigas formas naturais de poesia por novos “modos de sentir” ou formas de consciência que correspondem à experiência moderna da realidade. E o poeta moderno, “sentimental”, se esforçando para obter uma poesia “sintética”, que ultrapasse o abismo entre a realidade e o ideal através da representação de idéias, se torna guardião da totalidade humana e da humanidade harmoniosa.

A compreensão da teoria literária proposta por Schiller, assim como aquilo que a diferencia das propostas de Gessner, é de importância essencial ao desenvolvimento desta pesquisa. Apesar das semelhanças externas, formais, já observadas anteriormente entre os *Idílios* de Gessner e o “*Idílio*” de Mário de Andrade, *Amar, verbo intransitivo*, é na teoria de Schiller que se encontram os elementos necessários a uma compreensão e justificativa para o

subtítulo conferido pelo autor a seu romance, principalmente no contexto de uma proposta de literatura “modernista”, em oposição ao que a precede.

Schiller diagnosticou a doença da civilização como um conflito entre os dois impulsos básicos do homem (os impulsos sensuais e formais) ou, em outras palavras, como o estabelecimento da tirania repressiva da razão sobre a sensualidade. Dessa forma, a salvação da cultura envolveria a abolição dos controles repressivos que a civilização impôs à sensualidade. Esta é, com efeito, a idéia subentendida nas *Cartas sobre a Educação Estética do Homem*, de Schiller.

Para encerrar esta discussão das propostas de Gessner e Schiller, que eventualmente relacionam o potencial de um elemento constitutivo presente no gênero “Idílio” a algum tipo de “resgate de uma idade de ouro” (passado/futuro), é oportuno destacar aqui algumas idéias essenciais decorrentes desta análise:

- A emulação de Teócrito proposta por Gessner, como pode ser verificado numa comparação com a análise da obra do próprio Teócrito apresentada nesta pesquisa, favorece e enfatiza um dos muitos elementos presentes na obra deste autor, a relação “natural” do homem com a natureza, eliminando outros, como por exemplo, o grotesco. Esta seria, possivelmente, a principal razão pela qual Schiller considera Gessner um autor “ingênuo”, praticante daquela poesia formalmente perfeita, mas finita, que de acordo com Bakhtin, privilegia um único aspecto da realidade, eliminando os restantes. É óbvio que esta poesia formal, cristalizada em um “Idílio” formal, idílico, não é encontrada no romance de Mário de Andrade *Amar, verbo intransitivo*, apesar de muitos elementos formais desta obra, como a inserção de canções, sugerirem esta possibilidade. (BAKHTIN, 2013, p. 1- 50),

- A proposta de uma arte “sentimental”, reflexiva, apresentada por Schiller, formalmente “imperfeita”, mas também infinita, é a proposta de uma arte moderna, em oposição à Antiguidade, que, de acordo com Bakhtin (2013, *Introdução*), é capaz não somente de representar uma multiplicidade de aspectos da realidade, mas também de se orientar para o futuro, de possibilitar o eventual acesso ao “*Eliseu*” proposto por Schiller. O subtítulo “*Idílio*” conferido por Mário de Andrade a seu romance *Amar, verbo intransitivo*, muito provavelmente se relaciona a este tipo de literatura.

- Em última instância, a essência do potencial filosófico inerente ao gênero “Idílio”, responsável pelo fascínio exercido por ele no decorrer de muitos séculos de desenvolvimento da literatura se traduz pela reivindicação de um estado em que a liberdade e a necessidade coincidam. De certa forma, a “Idade de Ouro” continua a reclamar o futuro: gera o desejo de que o paraíso seja recriado, mas na base das realizações da civilização. E o “*Idílio*” proposto por Schiller é a realização literária deste potencial filosófico inerente ao gênero: a reconciliação de sensualidade e razão, matéria e forma, natureza e liberdade, do particular e do universal.

IV - O “IDÍLIO” NO “ROMANCE”. BERNARDIN DE SAINT-PIERRE: *PAULO E VIRGÍNIA* (1788).

1- O “Idílio” e as particularidades estruturais e fundamentais do romance como gênero, exemplificadas em *Paulo e Virgínia*

Em seu ensaio de 1940, intitulado “*Da pré-história do discurso romanesco*”, Bakhtin afirma estar convencido de que na Antiguidade não existiu nenhum gênero direto estrito, nenhum tipo de discurso direto – literário, retórico, filosófico, popular – que não tivesse o seu duplo paródico-travestizante. Para ele, todo e qualquer gênero direto – épico, trágico, lírico ou filosófico – pode ser ele próprio um elemento de representação, procedimento que causa a separação da palavra do objeto, demonstrando que o discurso de um gênero direto – épico ou trágico – é unilateral, limitado e não esgota o objeto. Ou seja, a parodização revela aqueles aspectos do objeto que não estariam incluídos no gênero e estilo em questão. Além disso, de acordo com a argumentação de Bakhtin, a criação paródico-travestizante introduz um corretivo constante de riso e de crítica na seriedade exclusiva do discurso direto elevado, corretivo da realidade, que é sempre mais rica, mais substancial e principalmente, mais contraditória e multilíngüe do que pode conter tal gênero. (BAKHTIN, 2010, p. 373-375)

Desta forma, a Antiguidade, ao lado dos grandes modelos dos gêneros diretos e do discurso direto não alusivo, construiu um mundo complexo, repleto das mais variadas formas, tipos e variações paródico-travestizantes do discurso indireto e alusivo. No entanto, como reflete Bakhtin, os gêneros específicos deste discurso estão privados de um arcabouço de gênero sólido e determinado. Esse mundo era unificado, primeiramente, pela finalidade comum de criar um corretivo cômico e crítico para os gêneros diretos, e obrigar a perceber através deles, uma outra realidade contraditória que os gêneros diretos não conseguiam captar. Além disso, todas essas formas eram unidas pelo seu objeto comum: a própria língua nas suas funções diretas servia como esse objeto e se tornava aqui uma representação da linguagem e do discurso direto. Assim, esse mundo tanto “*extragêneros*” quanto “*intergêneros*” era unificado interiormente e apresentava uma coesão particular. Nele, cada manifestação isolada – diálogo paródico, cenas da vida, cômicas ou bucólicas,

etc. – apresentava-se como sendo um fragmento de um certo todo único. E Bakhtin conclui sua reflexão afirmando que de fato, deste grande todo de palavras e vozes, parodicamente refletidas no mundo antigo, o romance estava pronto para surgir como uma composição de formas e estilos múltiplos. (BAKHTIN, 2010, p. 377-378)

O raciocínio desenvolvido por Bakhtin neste ensaio pode ser claramente observado em um trecho do romance de Saint-Pierre, *Paulo e Virgínia*, publicado em 1788, focalizado nesta seção deste trabalho. Aqui não se trata da “pré-história”, mas sim da própria “história” do discurso romanesco na evolução da literatura. No trecho a seguir, o narrador, na construção da imagem que pretende transmitir ao leitor a respeito dos protagonistas (Paulo e Virgínia) em suas relações familiares, descreve os nomes conferidos por eles a alguns “espaços” em que se desenrola a estória:

“Nada era mais apropriado do que os nomes dados à maioria dos recantos encantadores deste labirinto. O rochedo de que acabo de falar, de onde me viam vir de bem longe, chamava-se A DESCOBERTA DA AMIZADE. Brincando, Paulo e Virgínia plantaram lá um bambu, em cuja ponta amarravam um lenço para anunciar a minha chegada, logo que me avistavam, assim como se levanta um pavilhão no cume da montanha vizinha, à vista de um navio no mar.

Escrevi, por conseguinte, junto ao mastro da bandeira de Paulo e Virgínia estes versos de Horácio:

*...Fratres Helenae, lucida sidera,
Ventorumque regat pater,
Obstrictis aliis, praeter lapyga.*

‘Assim os irmãos de Helena, astros brilhantes, e o pai dos ventos (te) dirijam, contidos os outros ventos, exceto os iapígios.’

Gravei este verso de Virgílio na casca de uma tacamaca, em cuja sombra, Paulo sentava-se às vezes para olhar ao longe o mar encrespado:

Fortunatus et ille deos qui novit agrestes!

‘Feliz também é aquele que conhece os deuses agrestes.’

Estas famílias transmitiam suas almas sensíveis a tudo quanto as cercava. Haviam dado os títulos mais afetuosos às coisas que pareciam mais indiferentes. Um círculo de laranjeiras, bananeiras e jambeiros plantados ao redor de um gramado, onde Virgínia e Paulo, às vezes, iam dançar, designava-se A CONCÓRDIA.”

(SAINT-PIERRE, 1986, p. 26-27)

Os versos de Horácio (*Odes I, ode 3*), assim como o de Virgílio (*Geórgicas, II, 493*), são representantes, de acordo com a análise de Bakhtin, dos grandes modelos dos gêneros diretos e do discurso direto não alusivo. Mas são utilizados aqui na construção de um discurso obviamente indireto e alusivo, por terem se tornado um elemento da representação construída pelo narrador

da estória de *Paulo e Virgínia*, o que devemos entender como a “separação da palavra do objeto”, indicada acima por Bakhtin.

Também é oportuno observar que as considerações de Bakhtin sobre a “pré-história do discurso romanesco” são relevantes neste momento, onde o “Idílio” é focalizado como subgênero do romance, por conduzirem à seguinte reflexão: se o “Idílio” como gênero literário específico contém elementos temáticos e estruturais que transparecem no romance *Paulo e Virgínia*, de B. de Saint-Pierre, deve também ser considerado em seu conjunto como elemento constitutivo do próprio gênero “Romance”. Desta forma, sua presença no romance deve ser assinalada tanto no aspecto diacrônico, de evolução do gênero, quanto sincrônico, quando então fornece elementos para uma realização específica, como ocorre, por exemplo, na obra de Saint-Pierre.

No ensaio “*Epos e Romance*” (*Sobre a metodologia do estudo do romance*), de 1941, Bakhtin destaca as particularidades estruturais e fundamentais que distinguem o romance de todos os outros gêneros. Dentre estas, são especialmente relevantes à análise do “Idílio” no “Romance” proposta neste capítulo, aquelas que dizem respeito aos aspectos temáticos da estrutura do gênero romanesco. Seguindo este raciocínio, Bakhtin argumenta que a epopéia, como gênero definido, foi, desde o seu início, um poema sobre o passado, e a orientação do autor, imanente e constitutiva da epopéia, é a orientação de alguém que fala sobre o passado inacessível, lendário. O discurso épico, por seu estilo, tom e caráter imagético, está infinitamente longe do discurso de um contemporâneo que fala sobre um contemporâneo a seus companheiros. Desta forma, para Bakhtin, representar um evento em um único nível axiológico e temporal com seu próprio e com o dos seus contemporâneos (na base de uma experiência pessoal ou de ficção), significa fazer uma mudança radical, passar do mundo épico para o romanesco. (BAKHTIN, 2010, p. 403-406)

A epopéia é a forma de um gênero acabado de maneira absoluta e muito perfeita, cujo traço constitutivo é a relação do mundo por ele representado no passado absoluto das origens nacionais. Seguindo esta argumentação, Bakhtin afirma que enquanto a memória, e não o conhecimento, é a principal faculdade criadora e a força da literatura antiga, a experiência, o conhecimento e a prática (o futuro), definem o romance. Assim, quando o romance se torna gênero

proeminente, a teoria do conhecimento se converte na principal disciplina filosófica. (BAKHTIN, 2010, p. 407)

O mundo épico do passado absoluto, por sua própria natureza, é inacessível à experiência individual e não admite pontos de vista e apreciações pessoais: não se pode modificá-lo, nem reinterpretá-lo, e nem reavaliá-lo. Ele está pronto, tanto no seu fato real, quanto no seu sentido e no seu valor. A distância épica absoluta existe então não só em relação ao material épico, isto é, aos eventos e aos heróis representados, mas também em relação ao ponto de vista sobre eles. Conseqüentemente, conclui Bakhtin, todos os gêneros elevados da época clássica eram construídos na área de uma representação distante, fora de qualquer possível contato com o presente em seu caráter inacabado, que organiza todas as manifestações exteriores da força e da verdade dominantes, onde tudo é símbolo do poder. Já o romance está ligado aos elementos eternamente vivos da palavra e do pensamento não oficiais (a forma festiva, o discurso familiar, a profanação). (BAKHTIN, 2010, p. 411)

A vida atual, o presente “vulgar”, instável e transitório, esta “vida sem começo e sem fim” era objeto de representação somente dos gêneros inferiores. Mas, antes de tudo, ela era o principal objeto de representação da criação cômica popular.

A partir deste elemento natural do riso popular, surge no solo clássico um domínio bastante vasto e diversificado denominado de “sério-cômico”, já discutido anteriormente neste trabalho, ao qual pertencem os mimos, a poesia bucólica, a fábula, a literatura de memórias, os “diálogos socráticos”, a sátira romana, entre outros “gêneros”. Todos estes gêneros englobados pelo conceito de “sério-cômico” surgem como predecessores do romance. Alguns deles são gêneros de tipo puramente romanesco, que apresentam em forma embrionária, os principais elementos das mais importantes variantes posteriores do romance europeu. (BAKHTIN, 2010, p. 412-413)

A reflexão de Bakhtin apresentada acima, articulada com a análise do gênero “Idílio” já desenvolvida neste trabalho, permite a inclusão da poesia bucólica de Teócrito (*Idílios*) neste grupo do “sério-cômico” predecessor do romance. Desta forma, os elementos essenciais da variante “idílica” do romance, focalizada nesta seção e representada pela obra de B. de Saint-Pierre, *Paulo e Virgínia*, já estão presentes nos “*Idílios*” de Teócrito, mesmo

que em estado embrionário, não somente pela temática ou estrutura formal, mas também pela própria orientação do discurso.

Na seqüência de sua argumentação Bakhtin investiga em que consiste a essência romanesca dos gêneros sério-cômicos. A atualidade serve como seu objeto e como ponto de partida para a compreensão, a avaliação e a formulação. O ponto de partida é a atualidade, as pessoas da época e as suas opiniões. A partir disto, desta atualidade de muitas vozes, da experiência e do conhecimento pessoais, realiza-se a orientação no mundo e no tempo. O elemento utópico (que pode geralmente ser muito amplamente qualificado como alguma esperança de mudança, de construção de um futuro melhor) é introduzido nestes gêneros na medida em que o presente inacabado começa a se sentir mais próximo do futuro do que do passado, começa a procurar nele os suportes de valores, mesmo que este futuro se retrate por ora como um retorno ao século de ouro de Saturno. (BAKHTIN, 2010, p. 413-416)

A justificativa de Bakhtin para o elemento utópico presente nos gêneros do sério-cômico complementa e suporta a discussão deste elemento no gênero “Idílio”, já amplamente discutida nos capítulos anteriores deste trabalho.

Para Bakhtin, o campo de representação do mundo modifica-se segundo os gêneros e as épocas de desenvolvimento da literatura. Ele é organizado de maneiras diferentes e limitado de vários modos no espaço e no tempo. O romance está ligado aos elementos do presente inacabado que não permitem que ele se enrijeça. O romancista gravita em torno de tudo aquilo que não está ainda acabado, podendo representar os momentos reais da sua vida ou fazer uma alusão, pode se intrometer na conversa dos personagens, pode polemizar abertamente, etc. Não se trata somente da aparição da imagem do autor no campo da representação, trata-se também do fato que o autor autêntico, formal e primeiro (o autor da imagem do autor) redundando em novas relações com o mundo representado: elas se encontram agora naquelas mesmas medidas axiológicas e temporais, que representam num único plano, o discurso do autor com o discurso do personagem representado e que pode atuar junto com ele nas mútuas relações dialógicas e nas combinações híbridas.

É exatamente esta nova posição do autor, primeiro e formal, na zona de contato com o mundo representado, que torna possível a sua aparição no campo da representação da imagem do autor. Bakhtin enfatiza a enorme

significação formal, composicional e estilística que possui esta nova posição do autor para a especificidade do gênero romanesco. (BAKHTIN, 2014, p. 417)

A argumentação desenvolvida por Bakhtin, que de acordo com suas próprias palavras, não deve ser tomada como uma “teoria do romance”, mas sim como uma tentativa de descoberta das particularidades estruturais e fundamentais do gênero, é demonstrada a seguir, em linhas gerais, no romance de B. de Saint-Pierre *Paulo e Virgínia* (1788).

As primeiras edições francesas do romance *Paulo e Virgínia*, como uma das edições utilizada neste trabalho (Hachette: Paris, 1863), apresentam um *Avertissement des Éditeurs* (prefácio dos editores), composto de informações sobre a vida e obra de B. de Saint-Pierre, seguido de um *Avant-Propos*. Este, de acordo com a concepção de Bakhtin, escrito pelo autor autêntico, primeiro e formal, da obra específica. Infelizmente, tanto o prefácio dos editores, como o *Avant-Propos*, foram descartados na tradução para o português disponível no Brasil (Ícone: São Paulo, 1986). Este procedimento, em especial ao que diz respeito ao *Avant-Propos*, nada contribui para uma compreensão da obra, tanto no contexto em que foi escrita quanto em relação à sua relevância no desenvolvimento do processo literário, e em especial do gênero romance.

A reflexão sobre o romance de B. de Saint-Pierre apresentada aqui se apóia essencialmente na pressuposição que o autor autêntico, formal e primeiro, aquele autor da imagem do autor no campo da representação, segundo a concepção de Bakhtin, é o autor tanto do *Avant-Propos* quanto do início da narrativa do próprio romance, que de acordo com a edição francesa acima citada corresponde ao capítulo I. (SAINT-PIERRE, Paris, 1863, p. 3-8 / São Paulo, 1986, p. 9-10)

No momento em que um personagem local, contemporâneo dos protagonistas da estória, *Paulo e Virgínia*, passa a ser o narrador, configura-se então a aparição da imagem do autor no campo da representação. (A partir do capítulo II da edição francesa e da página 10 da edição brasileira.) (SAINT-PIERRE, Paris 1863, p. 8 / São Paulo, 1986, p. 10)

Esta narrativa é brevemente interrompida uma única vez pelo autor do *Avant-Propos* e do início do romance (autor autêntico), para pedir a este narrador (imagem do autor) que conclua o que iniciou. (SAINT-PIERRE, Paris, 1863, p. 87 / São Paulo, 1986, p. 46)

Uma vez configurada de maneira geral a estrutura narrativa do romance de B. de Saint-Pierre a partir dos parâmetros acima mencionados, a argumentação de Bakhtin transparece automaticamente: a nova posição do autor, primeiro e formal, na zona de contato com o mundo representado, neste caso não somente sua presença física no local onde se desenrolou a estória dos protagonistas, seu contato imediato com este mundo, mas principalmente com um personagem desta estória, torna possível a sua aparição no campo de representação da imagem do autor. Isto significa dizer, em relação à obra de B. de Saint-Pierre, que os propósitos do autor autêntico apresentados no *Avant-Propos*, acentuam o discurso deste personagem local que narra a estória, procedimento que o transforma então na imagem do autor no campo da representação.

A ligação do romance aos elementos do presente inacabado, que de acordo com Bakhtin não somente condiciona seu ponto de partida na atualidade, nas pessoas da época e suas opiniões, na vida atual, no presente “vulgar”, instável e transitório, mas também na experiência, no conhecimento e na prática, além de relacioná-lo aos elementos vivos da palavra e do pensamento não oficiais, é discutida agora no romance de B. de Saint-Pierre.

Em *Paulo e Virgínia*, no âmbito do autor autêntico, primeiro e formal, autor do *Avant-Propos*, do capítulo I (edição francesa) e de uma pequena intervenção no capítulo IX (edição francesa), esta relação com o presente se estabelece em dois níveis, como demonstram os trechos citados abaixo.¹

“PREFÁCIO.”

“Tive em vista grandes propósitos nesta pequena obra. Esforcei-me para representar nela um sol e plantas diferentes dos da Europa. Nossos poetas têm repousado demasiadamente seus amantes à beira de regatos, nos prados e sob a folhagem das faias. Pretendi assentá-los à beira-mar, ao pé de rochedos, à sombra de coqueiros, bananeiras e de limoeiros em flor.” [...]

¹ “AVANT-PROPOS.” *“Je me suis proposé de grands desseins dans ce petit ouvrage. J’ai tâché d’y peindre un sol et des végétaux différents de ceux de l’Europe. Nos poètes ont assez reposé leurs amants sur Le bord des ruisseaux, dans les prairies et sous le feuillage des hêtres. J’en ai voulu asseoir sur le rivage de la mer, au pied des rochers, à l’ombre des cocotiers, de bananiers et de citronniers em fleur.” “J’ai désiré réunir à la beauté de la nature entre les tropiques, la beauté morale d’une petite société. Je me suis proposé aussi d’y mettre en évidence plusieurs grandes vérités, entre autres celle-ci, que notre bonheur consiste à vivre suivant la nature et la vertu.”* (SAINT-PIERRE, Paris, 1863, p. 3)

“Desejei acrescentar à beleza da natureza entre os trópicos, a beleza moral de uma pequena sociedade. Também me propus a colocar em evidência muitas grandes verdades, entre outras esta, que nossa felicidade consiste em viver conforme a natureza e a virtude.”

(SAINT-PIERRE, Paris, 1863, p. 3 / trad. LFG)

O autor se propõe, de acordo com o *Avant-Propos*, “*pintar um sol e vegetação diferentes daqueles da Europa*”. Além disso, “*pretendeu juntar à beleza da natureza entre os trópicos, a beleza moral de uma pequena sociedade*”. Finalmente, tornando-se ainda mais ambicioso, pretendeu provar que “*nossa felicidade consiste em viver de acordo com a natureza e a virtude*”. Estas propostas permitem identificar imediatamente o autor do *Avant-Propos*, o autor autêntico, de acordo com Bakhtin, com a atualidade de sua época e suas opiniões. A “*vegetação diferente*” que o autor deseja pintar é aquela identificada e catalogada no séc. XVIII em decorrência do grande interesse da época pelas ciências, neste caso, a botânica. A “*beleza moral de uma pequena sociedade*”, assim como a afirmação sobre vida feliz que “*consiste em viver de acordo com a natureza e a virtude*”, também refletem as preocupações filosóficas de um Jean-Jacques Rousseau, por exemplo, citado no *Avertissement des Éditeurs* da edição francesa, como aquele autor mais estudado por B. de Saint-Pierre. Além disso, pode-se identificar nesta valorização da vida simples, não somente a ligação do romance aos elementos do pensamento não oficial (discurso familiar), como também a introdução do elemento utópico neste gênero, já que o presente inacabado está mais próximo do futuro do que do passado, mesmo que esse futuro aparente um retorno a alguma época de ouro da humanidade, de acordo com o argumento desenvolvido por Bakhtin.

Nos dois trechos do início do romance de B. de Saint-Pierre citados abaixo, quando se trata ainda do mesmo autor do *Avant-Propos*, observa-se, em primeiro lugar, a representação de um evento em um único nível axiológico e temporal com o seu próprio e com o dos seus contemporâneos, na base de uma experiência pessoal, confirmando a argumentação de Bakhtin que o romance é definido pela experiência, o conhecimento e a prática. Além disso, a ligação do romance com o presente inacabado transparece no interesse pela vida atual, pelo presente “vulgar”, instável e transitório.

“Na vertente oriental da serra que se ergue atrás de Porto-Luís na Ilha-de-França, vêem-se, em um terreno outrora cultivado, as ruínas de duas casinhas. Estão situadas quase no meio de um vale formado por rochedos escarpados, com uma só abertura voltada para o norte.” [...] “Como era agradável ir àquele lugar onde se usufruem, ao mesmo tempo, uma vista imensa e uma solidão profunda. Um dia, enquanto eu estava sentado junto às casas, observando as suas ruínas, passou pelos arredores um homem já idoso. Conforme o costume dos antigos colonos, usava paletó e calças compridas. Caminhava descalço e arrimava-se a um cajado de ébano. Seus cabelos eram completamente brancos e sua fisionomia, nobre e simples. Cumprimentei-o com respeito. Retribuiu-me a saudação e, depois de me observar por um momento, aproximou-se e veio descansar no terrão onde me sentara. Animado por esta demonstração de confiança, dirigi-lhe a palavra: ‘O senhor poderia me informar a quem pertenceram estas duas casas?’ Ele me respondeu: ‘Meu filho, estes pardieiros e este terreno inculto eram habitados, há aproximadamente vinte anos, por duas famílias que aqui encontraram a felicidade. A sua história é comovente; mas nesta ilha, situada na rota das Índias, que europeu poderia se interessar pela sorte de alguns indivíduos desconhecidos? Quem chegaria a querer viver feliz aqui, embora pobre e esquecido? Os homens desejam conhecer só a história dos nobres e dos reis, a qual não é útil a ninguém.’ – ‘Caro Amigo, continuei, é fácil observar pelo seu aspecto e pelas suas palavras que o senhor adquiriu grande experiência da vida. Se tem tempo, eu lhe peço, conte-me o que sabe dos antigos habitantes destes ermos e acredite que mesmo o homem mais depravado pelos preconceitos do mundo gosta de ouvir falar da felicidade que provém da natureza e da virtude’.”

(SAINT-PIERRE, São Paulo, 1986, p. 9-10)

Resta acrescentar a esta análise, que a imagem do autor que surgirá no campo da representação a partir daqui, seguindo a argumentação de Bakhtin, é consequência de suas novas relações com este mundo representado, que se encontrando agora nas mesmas medidas axiológicas e temporais, representam num único plano o discurso do autor com o discurso do personagem representado, e que pode atuar junto com ele nas mútuas relações dialógicas.

“Excluíram de sua prosa, a maledicência que, sem dúvida, sob a aparência da justiça, predispõe o coração para o ódio ou a falsidade, uma vez que é impossível não odiar os homens quando os consideramos perversos e viver com os perversos quando lhes escondemos o ódio sob falsa benevolência. Assim a maledicência nos obriga a nos darmos mal ou com os outros ou conosco. Entretanto, sem julgarem os homens em particular, elas se entretinham só sobre os meios de fazer o bem a todos em geral; e posto que não o pudessem, animavam-se na vontade constante de praticá-lo, razão pela qual transbordavam de bondade sempre pronta a se manifestar. Vivendo, por conseguinte, na solidão, longe de ficarem rudes, tornaram-se ao contrário mais humanas. Se a história escandalosa da sociedade não fornecia assunto para suas conversas, a da natureza as enchia de encantamento e alegria. Admiravam com entusiasmo os efeitos de uma providência que, de graça, espalhara entre aqueles áridos penedos, os cantos, os prazeres puros, simples e sempre renascentes.”

(SAINT-PIERRE, São Paulo, 1986, p. 24)

No trecho acima, que compõe a narrativa do personagem do romance de B. de Saint-Pierre a quem o autor autêntico passou a palavra logo de início, pedindo-lhe que contasse o que a experiência de vida lhe havia ensinado, observa-se a aparição da imagem do autor, representando as convicções do autor primeiro e formal a respeito da vida simples, isolada da “*história escandalosa da sociedade*”, ou seja, do mundo oficial. Desta forma, o discurso do autor é representado no mesmo plano do discurso do personagem representado, que atua junto com ele dialogicamente.

A revolução na hierarquia dos tempos, caracterizada por Bakhtin, determina também uma mudança radical na estrutura da representação literária. De acordo com Bakhtin, o presente é, em princípio e essência, algo não acabado, ou seja, ele exige uma continuidade, ele marcha para o futuro. Por isso, quando o presente se torna o centro da orientação humana no tempo e no mundo, o tempo e o mundo perdem seu caráter acabado, tanto no seu todo como também em cada parte. O modelo temporal do mundo modifica-se radicalmente: este se torna um mundo onde não existe a palavra primordial e onde a última ainda não foi dita. Neste contexto inacabado, perde-se o caráter de imutabilidade semântica do objeto: seu sentido e o seu significado se renovam e crescem à medida que esse contexto se desenvolve posteriormente. Isto conduz a transformações radicais na estrutura da representação literária que adquire uma atualidade específica. Ela entra em relação com aquele acontecimento da vida que está se desenvolvendo agora, ao qual também nós – autor e leitores – estamos ligados de maneira substancial. Com isto, cria-se uma zona de estruturação de representações radicalmente nova no romance, uma zona de contato máximo do objeto de representação com o presente na sua imperfeição e, por conseguinte, também com o futuro. Bakhtin conclui sua argumentação afirmando que o romance tem então, por estas razões, uma problemática nova e específica, sendo seus traços distintivos a reinterpretação e a reavaliação permanentes. (BAKHTIN, 2010, p. 419-420)

Por esta razão, de acordo com Bakhtin, nenhum procedimento pode determinar o significado definitivo de um texto literário, pois estes textos não possuem um significado definitivo. Para Bakhtin, nem o significado se localiza totalmente no texto e nem é idêntico à intenção do autor. Na verdade, as obras

adquirem significação com o passar do tempo, o que seria impossível se o significado delas fosse definitivo.

Desta forma, nenhum autor de uma obra literária poderia determinar todas as suas implicações, pelo fato das obras literárias explorarem recursos que se desenvolveram por séculos, como já foi constatado no decorrer deste trabalho, e por conterem potencial para desenvolvimento nos séculos vindouros, elemento fundamental à esta pesquisa, que explora as relações da obra de Mário de Andrade *Amar, verbo intransitivo*, com o gênero “Idílio” no desenrolar do processo literário.

Para Bakhtin, existem três possibilidades de interpretação de um texto literário. Primeiro, pode-se identificar os significados que o autor tinha especificamente em mente ou que seus contemporâneos podem ter descoberto. Em linhas gerais, este é o procedimento predominante nesta pesquisa em relação aos romances de B. de Saint-Pierre e Mário de Andrade. Uma outra possibilidade seria “modernizar e distorcer” a obra, lendo-a completamente em termos de interesses atuais, como por exemplo, focalizar no romance de B. de Saint-Pierre a questão da caracterização do gênero feminino nas possessões francesas do séc. XVIII, ou a questão da sexualidade presente em *Amar, verbo intransitivo* em relação à polemica troca de cartas entre Mário de Andrade e Manuel Bandeira sobre o mesmo assunto. Uma terceira possibilidade, que Bakhtin denomina de “compreensão criativa”, consiste em interpretar a obra de modo a explorar e desenvolver o potencial realmente presente nela, entendendo-se por potencial a razão pela qual tanto grandes obras quanto indivíduos ou culturas, por mais que tenham sido descritos, nunca foram descritos à exaustão.

“Resposta a uma Questão do *Novy Mir*”²

² “*Semantic phenomena can exist in concealed form, potentially, and be revealed only in semantic cultural contexts of subsequent epochs that are favorable for such disclosures. The semantic treasures Shakespeare embedded in his works were created and collected through the centuries and even millennia: they lay hidden in the language, and not only in the literary language, but also in those strata of the popular language that before Shakespeare’s time had not entered literature, in the diverse genres and forms of speech communication, in the forms of a mighty national culture (primarily carnival forms) that were shaped through millennia, in the theater-spectacle genres (mystery plays, farces, and so forth), in plots whose roots go back to prehistoric antiquity, and, finally, in forms of thinking. Shakespeare, like any artist, constructed his works not out of inanimate elements, not out of bricks, but out of forms that were already heavily laden with meaning, filled with it. We may note in passing that even bricks have a*

“Os fenômenos semânticos podem existir em forma velada, potencialmente, e serem revelados somente em contextos semântico-culturais de épocas subseqüentes que são favoráveis a tais revelações. Os tesouros semânticos que Shakespeare embutiu em suas obras foram criados e reunidos através dos séculos e até mesmo milênios: eles se encontram escondidos na linguagem, e não somente na linguagem literária, mas também naqueles níveis da linguagem popular que antes da época de Shakespeare não haviam entrado na literatura, nos diversos gêneros e formas da comunicação discursiva, nas formas de uma poderosa cultura nacional (primariamente em formas de carnaval) que foram formadas através dos milênios, em gêneros de teatro-espetáculo (peças de mistério, farsas e assim por diante), em enredos cujas raízes remontam à antiguidade pré-histórica, e, finalmente, em formas de pensamento. Shakespeare, como qualquer outro artista, construiu suas obras não a partir de elementos inanimados, não a partir de tijolos, mas a partir de formas que já eram carregadas de significado. Podemos observar que até mesmo tijolos possuem uma certa forma espacial e, conseqüentemente, nas mãos de um construtor eles expressam alguma coisa.

Os gêneros possuem um significado todo especial. Gêneros (da literatura e do discurso), durante suas vidas através dos séculos, acumulam formas de ver e interpretar aspectos particulares do mundo. Para o artesão-escritor, o gênero serve como um molde externo, mas o grande artista desperta as possibilidades semânticas que estão encerradas dentro dele. Shakespeare utilizou-se de e inclui em suas obras tesouros imensos de significado potencial que não podiam ser completamente revelados ou reconhecidos em sua época. O próprio autor e seus contemporâneos vêem, reconhecem e avaliam em primeiro lugar aquilo que está perto de sua própria época. O autor é um escravo de sua época, de seu próprio presente. Épocas subseqüentes o liberam de sua escravidão, e a erudição literária deve auxiliar esta liberação.”

(BAKHTIN, 2007, p. 5 / Trad. LFG)

Ou seja, artistas criam potencial para o futuro explorando os recursos do passado. E na literatura, o portador mais importante dos recursos do passado – o órgão central da memória – é o gênero.

Outro aspecto a ser destacado no processo da “compreensão criativa” relaciona-se à criação, pelo intérprete, de um tipo especial de diálogo.

“Um significado somente revela suas profundezas quando encontra e entra em contato com outro significado, estrangeiro: eles se empenham em um tipo de diálogo que ultrapassa o fechamento e unilateralidade destes significados particulares, destas culturas.”³

(BAKHTIN, 2007, p. 7 / Trad. LFG)

certain spatial form and, consequently, in the hands of the builder they express something. Genres are of special significance. Genres (of literature and speech) throughout the centuries of their life accumulate forms of seeing and interpreting particular aspects of the world. For the writer-craftsman the genre serves as an external template, but the great artist awakens the semantic possibilities that lie within it. Shakespeare took advantage of and included in his works immense treasures of potential meaning that could not be fully revealed or recognized in his epoch. The author himself and his contemporaries see, recognize, and evaluate primarily that which is close to their own day. The author is a captive of his epoch, of his own present. Subsequent times liberate him from his captivity, and literary scholarship is called upon to assist in this liberation.” (BAKHTIN, 2007, p. 5)

³ *“A meaning only reveals its depths once it has encountered and come into contact with another, foreign meaning; they engage in a kind of dialogue, which surmounts the closedness and one-sidedness of these particular meanings, these cultures.”* (BAKHTIN, 2007, p. 7)

O resultado destes diálogos enriquece tanto o texto quanto seu intérprete, pois enquanto o texto contém o potencial para os novos significados, os significados específicos nele revelados também requerem a contribuição especial do intérprete e de sua experiência única.

A discussão sobre a construção do significado em uma obra literária é relevante aqui não somente por sua estreita relação com o gênero romance em si, mas também por fundamentar a própria essência deste trabalho, que consiste, na verdade, em iluminar um significado específico no romance de Mário de Andrade, *Amar, verbo intransitivo*, explorando suas relações com a evolução da literatura, ou seja, o passado, ao mesmo tempo em que esclarece seu direcionamento ao futuro enquanto projeto literário / social.

Retornando agora às particularidades estruturais e fundamentais que distinguem o gênero romance dos outros gêneros, é possível apontar, como conclusão desta seção, que a modificação da orientação temporal e da zona de edificação das representações, demonstradas acima, não revela nada mais profundo e essencial, de acordo com o raciocínio de Bakhtin, do que a reestruturação da representação do homem na literatura. (BAKHTIN, 2010, p. 422)

Neste sentido, o ensaio de Bakhtin sobre o tempo e o espaço no romance, intitulado "*Formas de Tempo e de Cronotopo no Romance (Ensaio de poética histórica)*", de 1937-1938, apresenta uma evolução diacrônica da representação do homem na literatura, cujo suporte teórico é fornecido pelos dois ensaios posteriores, respectivamente de 1940, "*Da pré-história do discurso romanesco*" e de 1941, "*Epos e Romance (Sobre a metodologia do estudo do romance)*", discutidos e exemplificados acima, no romance de B. de Saint-Pierre, *Paulo e Virgínia*.

2- O conceito de cronotopo em *Paulo e Virgínia*

O ensaio "*Formas de Tempo e de Cronotopo no Romance (Ensaio de poética histórica)*" (1937-38; 1973) reúne três análises distintas: uma filosófico-cultural, uma histórico-literária e uma teórico-genérica, já que o autor investiga três proposições intimamente relacionadas. A primeira análise se ocupa,

através da comparação, da estrutura temporal/espacial, de natureza cambiável, das representações do homem e do mundo de diferentes épocas da história cultural do ocidente. Tendo como pano de fundo este panorama, a segunda proposição dedica-se às reflexões literárias pertinentes a estas mutações, que por sua vez conduzem a uma transformação no interior do gênero do romance, sempre capaz de assimilar produtivamente as novas situações. Neste ponto se introduz, por sua vez, a terceira linha de argumentação, que divide e classifica o romance em diferentes subgêneros, que tanto em sua gênese histórica quanto na estrutura temporal/espacial específica de seu gênero documentam as mencionadas assimilações do gênero romanesco.

As proposições de Bakhtin conjugam tanto a perspectiva diacrônica quanto a sincrônica, na medida em que ele entende o romance como um gênero em constante desenvolvimento, inserido na história cultural, ao mesmo tempo em que descreve, no entanto, seus diferentes subgêneros como estruturalmente estáveis. Como consequência, apesar do aparecimento de cada subgênero ser resultante de uma constelação histórico-cultural específica, o gênero em questão sobrevive a seu contexto de formação. Desta forma, o romance idílico, por exemplo, do qual a obra acima citada de B. de Saint-Pierre, *Paulo e Virgínia*, é um representante, além de ser um subgênero específico do romance, produto de uma época específica da história cultural do ocidente, é, ao mesmo tempo, estruturalmente estável e sobrevive a seu contexto de formação, a ponto do narrador de *Amar, verbo intransitivo* poder exclamar que “seu Idílio” é baseado nele. A sucessão de configurações dos subgêneros torna-se uma justaposição de gêneros, e a sucessão de cronotopos reais torna-se uma justaposição de seus correspondentes literários, produto da capacidade de assimilação produtiva característica do romance.

No decorrer de sua argumentação Bakhtin emprega o conceito de cronotopo com diferentes significados, que apesar de se complementarem na maioria das vezes, parecem, ocasionalmente, ser incompatíveis. De início pode-se diferenciar seis empregos diferenciados do termo, que apesar de não representarem seu potencial semântico total em Bakhtin, representam suas funções dominantes claramente expressas no ensaio.

(1) O cronotopo como categoria teórico-cultural. Bakhtin diferencia várias vezes o cronotopo real (ou “externo”) do literário (ou “interno”), considerando-o, primeiramente, como uma realidade histórico-cultural: a estruturação ordenada do tempo e do espaço, específica de cada época, no conjunto da percepção humana do mundo. O cronotopo literário é a “apropriação” (“assimilação”) artística de aspectos específicos desta estrutura ordenada. (BAKHTIN, 2010, p. 211)

Em um texto, a visão de mundo não está refletida em sua totalidade abstrata, mas sim em cronotopos microcósmicos e concretos. Desta forma, a literatura é um instrumento da memória cultural. Textos contêm traços das realidades neles refletidas, possibilitando com isso conclusões sobre estas. Neste sentido, pode então ser estabelecida, em linhas bastante amplas e com o objetivo de exemplificar, no *Avant-Propos* do romance de B. de Saint-Pierre discutido na seção anterior deste trabalho, uma relação direta tanto com as propostas do Iluminismo francês do final do séc. XVIII quanto com a realidade dos habitantes da *Ile de France* (Ilhas Maurício). O romance, por sua vez, contém então traços destas realidades nele refletidas, através de cronotopos literários microcósmicos e concretos. Ao mesmo tempo, os cronotopos se consolidam em tradições de gêneros, neste caso, no romance idílico, em cuja evolução a correspondência entre cronotopos reais e literários é perdida. Na tradução brasileira do romance de Saint-Pierre, por exemplo, o *Avant-Propos*, que se relaciona mais diretamente ao cronotopo real ou externo, é inclusive descartado. Cronotopos ultrapassados sobrevivem como anacronismos que perderam seu justo significado realístico-produtivo. (BAKHTIN, 2010, p. 212)

(2) O cronotopo como categoria teórico-genérica. O cronotopo literário presta-se à distinção de diferentes subgêneros do romance, um gênero que, por sua abertura e flexibilidade formal, é capaz de compreender a complexidade e dinâmica da realidade de maneira mais eficiente do que todas as outras formas literárias. Na obra *Paulo e Virgínia*, de B. de Saint-Pierre, por exemplo, é o cronotopo idílico que caracteriza este subgênero do romance, o romance idílico. Este cronotopo, como será demonstrado detalhadamente a seguir, se caracteriza, em sua essência, por uma representação literária

reduzida em relação ao espaço e bastante ampla no que diz respeito ao tempo, como pode ser observado nos exemplos abaixo.

“Na vertente oriental da serra que se ergue atrás de Porto-Luís na Ilha-de-França, vêem-se, em um terreno outrora cultivado, as ruínas de duas casinhas. Estão situadas quase no meio de um vale formado por rochedos escarpados, com uma só abertura voltada para o norte. Avista-se, à esquerda, a montanha chamada de Morro da Descoberta, de onde se distinguem os navios que aportam à ilha e no sopé desta montanha, a cidade designada de Porto-Luís; à direita, o caminho que leva de Porto-Luís à vila das Toranjeiras, em seguida, a igreja do mesmo nome, construída entre avenidas de bambus, no meio de uma grande planície; mais além, uma floresta estende-se até as extremidades da ilha. Em frente, distingue-se, à beira-mar, a baía do Sepulcro; um pouco para a direita, o Cabo Infeliz; e mais além, o alto mar, onde aparecem na flor da água alguns ilhéus desabitados, entre os quais o Ponto-de-Mira, lembrando um baluarte assediado pelas ondas.”

(SAINT-PIERRE, São Paulo, 1986, p.9)

Neste primeiro parágrafo o autor já apresenta ao leitor o *locus amoenus*, ou seja, o componente espacial do cronotopo idílico no romance, onde os acontecimentos que envolvem duas famílias e três gerações serão narrados.

“- Em 1726, um moço da Normandia, chamado senhor de La Tour, depois de procurar, em vão, trabalho na França e ajuda em sua família resolveu vir a esta ilha para tentar fortuna. Acompanhava-o a jovem mulher, muito amada por ele e que também o amava muito. Pertencia ela a uma antiga e rica família de sua província; mas ele a desposara em segredo e sem dote, porque os pais dela opuseram-se ao casamento, considerando que ele não era fidalgo. Deixou-a em Porto-Luís, nesta ilha, e embarcou para Madagáscar, quando já começava a má estação, em meados de outubro; pouco tempo após sua chegada, morreu de febres contagiosas, endêmicas por lá, durante seis meses por ano e que continuarão sempre a impedir que as nações européias construam ali estabelecimentos permanentes. O que levava consigo se perdeu com sua morte, como acontece geralmente com os que morrem longe da pátria. Sua mulher, que ficara na Ilha-de-França, viu-se viúva, grávida e com um único bem neste mundo, uma negra, numa terra onde não tinha nem crédito nem recomendação. Não querendo solicitar nada a nenhum homem depois da morte daquele que amara unicamente, sua infelicidade deu-lhe coragem. Resolveu cultivar, com sua escrava, um pedacinho de terra, a fim de conseguir um meio de subsistência.” [...]

“Neste lugar, já há um ano, morava uma mulher arrebatada, sensível e de bom coração; chamava-se Margarida. Nascera na Bretanha, de uma família humilde de camponeses, que a adorava e a fazia feliz se ela não tivesse tido a fraqueza de acreditar no amor de um fidalgo, seu vizinho, que prometera desposá-la; porém tendo ele satisfeito a sua paixão, separou-se de Margarida, abandonando-a grávida, recusando-se até a garantir a subsistência do filho. Decidira ela, então, deixar para sempre o lugarejo onde nascera e esconder o seu erro nas colônias, longe da terra natal, onde havia perdido o único dote de moça pobre e honesta, a reputação. Um preto velho, adquirido com algum dinheiro emprestado, cultivava com ela um trechinho deste terreno.” [...]

“Mas a segunda dessas casas ficara pronta, a Senhora de La Tour deu à luz uma filha. Eu, que fora o padrinho de Paulo, o filho de Margarida, também fui convidado pela Senhora de La Tour para, juntamente com a sua amiga,

batizar-lhe a filha. Margarida deu-lhe o nome de Virgínia. 'Será virtuosa e feliz', disse ela. 'Só conheci a desgraça por me afastar da virtude'.
(SAINT-PIERRE, São Paulo, 1986, p.10;11;13)

Nas citações acima pode-se observar a introdução pelo autor das duas famílias e das três gerações cuja estória é narrada no romance. Desta forma, a característica essencial do cronotopo idílico no romance contida na equação espaço reduzido / tempo expandido, torna-se bastante clara já nas primeiras páginas da obra, como indicam os exemplos acima.

Não se exclui com isto o fato de determinados cronotopos serem transgênicos, e como Bakhtin esclarece logo no início de seu ensaio no exemplo do romance de aventuras grego, terem recebido parte de seus motivos temporais / espaciais de outros subgêneros, e até mesmo de variantes destes subgêneros. Como será eventualmente constatado, o próprio romance idílico de B. de Saint-Pierre analisado aqui, é constituído por motivos temporais / espaciais que pertencem tanto às variantes do romance idílico amoroso quanto familiar, como também da “destruição do idílio”. Para Bakhtin, o componente temporal do cronotopo é especialmente responsável pelo significado de sua função determinante de gênero, como demonstrado pelos trechos acima citados. (BAKHTIN, 2010, p. 212)

(3) O cronotopo como categoria teórico-narrativa. No texto em si, o cronotopo trabalha como categoria conteudístico-formal. Como componente integrante da organização temporal/espacial do enredo, determina também seu conteúdo, que em sua função de “centro organizador” dos acontecimentos básicos do tema, conduz em um percurso determinado. O cronotopo possui, portanto, significado primordial na construção temática. (BAKHTIN, 2010, p. 355)

As citações do romance *Paulo e Virgínia* apresentadas no item anterior (2), onde o cronotopo idílico pode ser observado em sua função de organizador espacial/temporal do enredo, demonstram também seu significado primordial na construção temática. Isto significa dizer que a partir de uma determinada organização espacial/temporal, os acontecimentos básicos do tema são conduzidos em um percurso determinado pelo cronotopo como categoria conteudístico/formal. Assim, tanto o *locus amoenus* (concentração no espaço)

como a vida familiar (expansão no tempo) componentes do cronotopo idílico, funcionam como elemento condutor dos acontecimentos básicos do tema que é o idílio amoroso entre os protagonistas de ambas as obras.

(4) A função figurativa (estética) do cronotopo. De acordo com a figura metafórica de Bakhtin, o cronotopo acrescenta “a carne ao esqueleto da estrutura do enredo”; é ele que permite que as ocorrências do tema se tornem imagens. (BAKHTIN, 2010, p. 355)

Uma comparação entre o *Avant-Propos* do romance *Paulo e Virgínia* de B. de Saint-Pierre e a realização literária em si possibilita uma compreensão bastante satisfatória da função estética do cronotopo. Enquanto o texto introdutório pode ser considerado como o “esqueleto da estrutura do enredo”, o romance em si representa então a “carne” acrescentada pelo cronotopo.

“*PREFÁCIO.*”⁴

“Tive em vista grandes propósitos nesta pequena obra. Esforce-me para representar nela um sol e plantas diferentes dos da Europa. Nossos poetas têm repousado demasiadamente seus amantes à beira de regatos, nos prados e sob a folhagem das faias. Pretendi assentá-los à beira-mar, ao pé de rochedos, à sombra de coqueiros, bananeiras e de limoeiros em flor.” [...] “Desejei acrescentar à beleza da natureza entre os trópicos, a beleza moral de uma pequena sociedade. Também me propus a colocar em evidência muitas grandes verdades, entre outras esta, que nossa felicidade consiste em viver conforme a natureza e a virtude.”

(SAINT-PIERRE, Paris, 1863, p. 3 / trad. LFG)

“Aos doze anos, mais forte e mais inteligente do que os europeus aos quinze, Paulo embelezara o que Domingos apenas sabia cultivar. Acompanhava-o às matas próximas para arrancar com as raízes, árvores novas, limoeiros, laranjeiras, tamarineiros, cuja copa redonda tem um verde tão bonito, e ateiras, cuja fruta-do-conde contém um creme adocicado, perfumado como a flor de laranja. Plantava estas mudas, já crescidas, ao redor de todo este sítio. Havia semeado árvores que desde o segundo ano produzem flores ou frutos, tais como o agathis, do qual pendem, à volta toda, cachos compridos de flores brancas qual cristais de um lustre; o lilás da Pérsia, que envia para o ar girândolas de um cinza arroxeadado; o mamoeiro cujo tronco sem ramos, em forma de coluna eriçada de frutos verdes, abre-se num capitel de largas folhas, semelhantes às da figueira.

Havia plantado ainda sementes e caroços de chapéus-de-sol, mangueiras, abacateiros, goiabeiras, jaqueiras e jambeiros. A maioria dessas árvores já dava ao jovem proprietário sombra e frutos. Sua mão laboriosa esparzira a fecundidade até nos lugares mais estéreis do sítio. Diversas espécies de babosas, figueiras-da-Índia carregadas de flores amarelas raiadas de vermelho, cactos colunares subiam pelos altos sombrios das rochas e

⁴ Original em francês: nota 1 deste capítulo.

pareciam alcançar os longos cipós, carregados de flores azuis ou escarlates, que pendiam aqui e ali, ao longo das escarpas.” [...]

“Nada era mais apropriado do que os nomes dados à maioria dos recantos encantadores deste labirinto. O rochedo de que acabo de falar, de onde me viam vir de bem longe, chamava-se A DESCOBETA DA AMIZADE. Brincando, Paulo e Virgínia plantaram lá um bambu, em cuja ponta amarravam um lenço para anunciar a minha chegada, logo que me avistavam, assim como se levanta um pavilhão no cume da montanha vizinha, à vista de um navio no mar. Ocorreu-me gravar uma inscrição na haste daquele caniço. Por maior que tenha sido o prazer sentido, em minhas viagens, vendo uma estátua ou um monumento antigo, aprecio muito mais ler uma inscrição bem feita. Parece-me que uma voz humana sai da pedra, faz-se ouvir através dos séculos e dirigindo-se ao homem, no meio dos desertos, lhe diz que não está só, que outros homens nesses mesmos ermos sentiram, pensaram e sofreram com ele. Se esta inscrição pertence a alguma nação antiga, já desaparecida, ela une justamente nossa alma à eternidade do infinito e lhe dá o sentido da imortalidade, demonstrando que o pensamento sobrevive à própria ruína dos impérios.”

(SAINT-PIERRE, São Paulo, 1986, p.24 - 25; 26)

Desta forma, além de permitir que as ocorrências do tema se tornem imagens, o cronotopo também possibilita que o tempo, que em si mesmo é abstrato e impossível de ser percebido pelos sentidos, adquira forma e “*torne-se visível artisticamente*” através de sua concretização espacial. (BAKHTIN, 2010, p. 211) Através desta “*materialização do tempo no espaço*” o cronotopo cria as condições necessárias ao desdobramento das ocorrências. (BAKHTIN, 2010, p. 351-352) Em retorno, o espaço, em si vazio e sem forma, é “*preenchido e dimensionado com significado pelo tempo*”. (BAKHTIN, 2010, p. 211)

(5) O cronotopo e a representação literária do ser humano. Além do tema (como cadeia de ocorrências) e de sua configuração cênica, o cronotopo também determina a representação do ser humano, que se movimenta no interior da estrutura temporal/espacial em questão.

Nos trechos do romance de B. de Saint-Pierre citados no item anterior (4) pode-se perceber que o cronotopo idílico eventualmente determina, através da concretização espacial do tempo, a representação dos seres humanos que se movimentam nesta estrutura temporal/espacial: a passagem do tempo indicada pelo fato das árvores plantadas por *Paulo* já produzirem sombra e frutos, representa também o seu próprio desenvolvimento e amadurecimento, assim como os nomes dados aos diferentes espaços estabelecem pontes entre o leitor e os valores interiores dos protagonistas. Desta forma, para Bakhtin, a

visão literária do ser humano é também necessariamente cronotópica. (Bakhtin, 2010, p. 212)

(6) O cronotopo como categoria estético/criativa e receptiva. Com o sexto aspecto, desenvolvido por Bakhtin nas observações finais de seu ensaio, o autor mais uma vez abandona o âmbito textual. Tanto o autor, quanto o leitor, adiciona Bakhtin, se encontram eles próprios em cronotopos concretos e vivos, e ambos – o autor como criador e o leitor como renovador – “*participam igualmente da criação do mundo representado no texto*”. (BAKHTIN, 2010, p. 358)

Os *cronotopos reais* dos mundos constituintes do autor e do leitor produzem os *cronotopos literários* no mundo representado, o que significa que também o leitor necessariamente se orienta nas ocorrências/configurações temporais/espaciais de sua própria época e cultura.

É necessário remeter aqui à discussão desenvolvida na primeira parte deste capítulo a respeito da zona de estruturação de representações radicalmente nova presente especificamente no romance, uma zona de contato máximo do objeto de representação com o presente na sua imperfeição e, por conseguinte, também com o futuro. Como o modelo temporal do mundo modifica-se radicalmente, este se torna um mundo onde não existe a palavra primordial e onde a última ainda não foi dita. Desta forma, o caráter de imutabilidade semântica do objeto é perdido, já que seu sentido e o seu significado se renovam e crescem à medida que esse contexto se desenvolve posteriormente. A estrutura da representação literária entra em relação com aquele acontecimento da vida que está se desenvolvendo agora, ao qual também nós – autor e leitores – estamos ligados de maneira substancial. Por estas razões, o romance tem então como traços distintivos a reinterpretação e a reavaliação permanentes, efetuadas então, de acordo com a categoria estético/criativa e receptiva do cronotopo, pelo fato do leitor se orientar nas ocorrências/configurações espaciais/temporais de sua própria época. (BAKHTIN, 2010, p. 419-420)

O exemplo mais concreto para ilustrar esta função do cronotopo é a própria recriação do mundo representado em um texto literário que ocorre no decorrer desta própria pesquisa ou de qualquer outra, já que o

leitor/pesquisador também se orienta nas ocorrências/configurações temporais/espaciais de sua própria época e cultura. Assim, o caráter de imutabilidade semântica do objeto, neste caso do texto literário, só é perdido pela renovação e desenvolvimento de seu sentido e significado, resultantes da relação estabelecida entre a estrutura literária e o acontecimento da vida que se desenvolve agora.

3- O cronotopo idílico em *Paulo e Virgínia*

No ensaio de 1940 intitulado *Epos e Romance*, discutido anteriormente neste capítulo, Bakhtin considera o romance, por sua própria natureza, como gênero não canônico, e por esta razão não acolhido pelas poéticas antigas, tendo sido obrigado a levar uma existência não oficial, paralela à grande literatura. Para ele, porém, o romance é o único gênero ainda em processo de formação e, portanto, não acabado, que em oposição aos gêneros já extintos, se encontra em posição, por sua incompletude, de dialogar com a atualidade (tempo contemporâneo). Uma poética histórica, como Bakhtin intitula o ensaio sobre o cronotopo, é então aquela onde os gêneros não são reduzidos a algumas características estáticas e também isolados e congelados, mas sim onde eles são vistos em seus desdobramentos históricos, em seu contato permanente com a realidade contemporânea e inacabada, e de maneira correspondente onde o romance, como único gênero ainda vivo e capaz de adaptação, ocupa posição central.

No Capítulo I da primeira parte desta pesquisa já foi discutido que Bakhtin, em seu ensaio sobre Dostoievski (BAKHTIN, 1963), define os gêneros como representantes da memória criativa, nos quais são refletidas as tendências mais estáveis, “perenes” da evolução literária, onde os elementos imorredouros da “*archaica*” sofrem uma permanente renovação e atualização. O gênero vive do presente, mas sempre *recorda* o seu passado, o seu início. É o representante da memória criativa no processo de desenvolvimento literário e precisamente por isto tem a capacidade de assegurar a unidade e a continuidade desse desenvolvimento. Além disso, o romance, inacabado por princípio, mas ao mesmo tempo um gênero estável, sobrevive a todas as transformações formais ocasionadas por readaptações a condições básicas sempre diferentes, junto às quais, no entanto, permanecem traços de contextos anteriores, como já observado anteriormente neste capítulo. Desta forma, uma investigação dos cronotopos do romance de aventura, picaresco, biográfico ou idílico, remete a uma tipologia relativamente estável já que cada novo romance está ligado a seus predecessores por meio da memória genérica, variando o padrão lá estabelecido. Isto significa dizer que, eventualmente, qualquer discussão relacionada à obra de Mário de Andrade *Amar, verbo intransitivo*, objeto de estudo deste trabalho, deve eventualmente partir não somente do

cronotopo “idílico” no “romance”, mas também da memória genérica do próprio gênero “romance”.

Bakhtin considera o cronotopo idílico como um dos mais influentes cronotopos do romance. Um tempo caracterizado pelo folclore, determinado pelo ritmo do calendário da vida camponesa une-se organicamente aqui com um lugar específico, o país natal. Assim, o idílio se torna cronotopicamente, por exemplo, o pólo oposto do romance de aventuras, caracterizado por seu potencial prolongamento infinito do espaço junto a uma redução correspondente do tempo: enquanto o espaço do idílio é estruturalmente limitado, a linha temporal das gerações, dos antepassados aos bisnetos, pode ser infinitamente longa. No idílio, gerações de seres humanos vivenciam no mesmo local as mesmas experiências. O tempo idílico é cíclico. Uma outra característica do tempo idílico é a fusão do tempo da vida orgânica com os fenômenos da natureza, aspecto que se expressa na língua com frequência somente de modo metafórico, em formas posteriores como por exemplo no romance regionalista. Este cronotopo sofreu diferentes transformações, que Bakhtin considera às vezes como destrutivas, às vezes como sentimentais ou conservadoras em outras variantes do idílio.

Bakhtin inicia sua análise do cronotopo idílico no romance definindo-o como *“tipo idílico de restauração do complexo antigo e do tempo folclórico”*. (BAKHTIN, 2010, p. 333)

As formas básicas do tempo produtivo e fecundo remontam ao estágio agrícola primitivo do desenvolvimento da sociedade humana. Uma percepção forte e diferenciada do tempo pode surgir pela primeira vez somente com base no trabalho agrícola coletivo. Aqui se forma aquele sentimento que foi a base da articulação e da elaboração do tempo sócio-familiar, das festividades, das cerimônias relativas ao ciclo do trabalho agrícola, às estações do ano, às horas do dia, aos estágios do desenvolvimento das plantas e do gado. Essa forma de tempo é o que Bakhtin define como *“complexo antigo e tempo folclórico”*.

Esse tempo é coletivo, ele se diferencia e é medido apenas pelos acontecimentos da vida coletiva, pois o tempo interior da vida individual ainda não existe. A vida cotidiana e o consumo não estão separados do processo de trabalho e de produção. Este tempo é o tempo do crescimento produtivo. É o tempo da vida vegetativa, da floração, da fecundidade, da maturação, da

multiplicação dos frutos, da proliferação. Como a individualidade não ocupa um lugar de relevo, a velhice, a decrepitude, a morte são elementos que também só podem estar subordinados ao crescimento e à multiplicação, indispensáveis a um desenvolvimento fecundo, pois seu caráter negativo, puramente destrutivo e final só pode ser revelado num plano individual.

Este tempo está voltado ao máximo para o futuro: para o futuro se planta, colhem-se os frutos, acasala-se. Este tempo é profundamente espacial e concreto. Ele não se separa da terra. É totalmente exteriorizado, como toda vida humana. As estações do ano, as idades, as noites e os dias, o casamento, a gravidez, a maturidade, a velhice e a morte representam tematicamente tanto a vida humana quanto a vida da natureza, no aspecto agrícola.

No *Avant-Propos* do romance *Paulo e Virgínia*, B. de Saint- Pierre, o autor, manifesta a intenção de evidenciar em sua obra várias “*grandes vérités*”, sendo uma delas o fato de nossa felicidade consistir em viver de acordo com a natureza e a virtude. (SAINT-PIERRE, Paris, 1863, p. 3)

Esta proposta, desenvolvida no texto literário, caracteriza-se, essencialmente, por este tempo profundamente espacial e concreto, totalmente exteriorizado, assim como a vida humana, como pode ser observado na citação abaixo.

“Vocês, europeus, cujo espírito se enche desde a infância de tantos preconceitos contrários à felicidade, não acreditam que a natureza pode dar tantas luzes e prazeres. nestas condições, a alma, circunscrita numa limitada esfera de conhecimentos humanos, em breve, esgota o limite dos prazeres artificiais: a natureza e o coração, todavia, são inexauríveis. Paulo e Virgínia não tinham relógios, nem calendários, nem livros de cronologia, de história ou de filosofia. Os períodos de sua vida se marcavam pelos da natureza. Sabiam as horas pela sombra das árvores; as estações pelo tempo das flores ou dos frutos; e os anos pelo número de colheitas. Estas delicadas comparações davam mais graça às suas conversas. ‘está na hora do almoço’, dizia Virgínia à família, ‘a sombra das bananeiras está nos seus pés’; ou então: ‘Já vai anoitecer, as folhas dos tamarineiros estão fechando’. ‘- Quando você vem nos visitar?’ diziam-lhe algumas amigas da vizinhança. ‘- No tempo da cana-de-açúcar’, respondia Virgínia. ‘- Então a sua visita vai ser ainda mais doce’, continuavam as mocinhas. Interrogada sobre a própria idade e a de Paulo: ‘Meu irmão, dizia, é da idade do coqueiro maior da fonte, eu do menor. As mangueiras deram frutos doze vezes e as laranjeiras floresceram vinte e quatro vezes, desde que nasci’. Suas vidas pareciam unidas às das árvores, tal como as dos faunos e dríadas. Não conheciam outras épocas históricas senão a da vida de suas mães, outra cronologia senão fazer o bem a todos e resignar-se com a vontade de Deus.”

(SAINT-PIERRE, São Paulo, 1986, p. 33)

Esse tempo é totalmente uno. As séries individuais da vida ainda não se tinham isolado, não havia problemas particulares, não havia episódios da vida privada. A vida é una; a comida, a bebida, a copulação, o nascimento e a morte não eram momentos da vida privada, mas um problema comum, indissoluvelmente ligados ao trabalho social, à luta contra a natureza, à guerra.

A unidade deste tempo, onde não existem episódios da vida privada, mas sim problemas comuns, também está presente, mesmo que de forma atenuada, em vários momentos do romance de B. de Saint-Pierre.

“Unidas pelas mesmas necessidades, havendo experimentado sofrimentos quase idênticos, dando-se os ternos nomes de amiga, companheira, irmã, elas próprias tinham só uma vontade, um interesse, uma única mesa. Tudo entre elas era comum. No entanto, se antigas paixões mais violentas do que as da amizade lhes voltavam à lembrança, uma religião pura, ajudada por costumes castos, as dirigia para uma outra vida, assim como a chama que alça vôo em direção ao céu, quando não tem mais alimento na terra.”

“Os deveres naturais aumentavam ainda a felicidade da vida em comum. A mútua amizade redobrava diante dos filhos, frutos de um amor igualmente infeliz. Agradava-lhes colocá-los juntos no mesmo banho e deitá-los no mesmo berço. Freqüentemente os trocavam ao seio. ‘Minha amiga’, dizia a Senhora de la Tour, ‘cada uma de nós terá dois filhos e cada um de nossos filhos terá duas mães’.”

(SAINT-PIERRE, São Paulo, 1986, p. 14)

Este tempo está todo integrado no seu curso; o homem se encontra com todas as coisas - sol, estrelas, terra, mar, etc. - exclusivamente no processo coletivo do trabalho e da luta com a natureza, tomando consciência delas e conhecendo-as somente através do prisma deste processo. Assim, todos os objetos estão integrados no movimento da vida, tomam parte do enredo e não estão contrapostos às ações, como se lhes servissem de fundo. Nas épocas posteriores, já literárias, da evolução dos personagens e dos temas, ocorre a desintegração de todo o material entre acontecimentos narrativos e fundo.

Todas estas particularidades do tempo folclórico podem ser chamadas de valores positivos. Mas seu caráter cíclico, de acordo com Bakhtin, é a característica negativa que limita a força e a produtividade ideológica deste tempo. A marca da repetição cíclica está em todos os acontecimentos desse tempo. Por isso o crescimento não se torna aqui uma evolução verdadeira.

O caráter cíclico, presente em todos os acontecimentos do tempo folclórico, impede, de acordo com a argumentação desenvolvida por Bakhtin, que o crescimento se torne uma evolução, o que de certa forma significa dizer

que as ocorrências não conduzem a uma evolução do ser humano presente nelas. No trecho do romance de B. de Saint-Pierre citado abaixo pode-se perceber, ainda que bastante diluído, este valor negativo desta repetição cíclica que impede uma evolução, pois os protagonistas, perfeitamente integrados com a natureza, apesar de crescerem, não evoluem em consequência das ocorrências em que estão imersos.

“Assim se passou a sua primeira infância tal qual uma bela alba que promete dia mais belo. Compartilhavam agora com as mães todos os afazeres domésticos. Assim que o canto do galo anunciava o retorno da aurora, Virgínia levantava-se, ia buscar água na fonte próxima e voltava à casa para preparar o café da manhã. Logo depois, quando o sol dourava os picos das montanhas, Margarida e o filho dirigiam-se para a morada da Senhora de la Tour. Começavam, então, todos juntos uma prece, seguida da primeira refeição. Muitas vezes, comiam diante da porta, sentados na relva, à sombra das bananeiras, que lhes forneciam ao mesmo tempo alimentos já prontos com os frutos substanciosos e toalhas de mesa com as folhas largas, compridas e lustrosas. Uma alimentação sadia e abundante desenvolvia rapidamente os corpos dos dois jovens e uma educação flexível delineava em suas fisionomias a pureza e o contentamento de suas almas. Já aos doze anos, Virgínia atingira a altura quase perfeita; compridos cabelos loiros cobriam sua cabeça; os olhos azuis e lábios de coral brilhavam ternamente no rosto viçoso e sorriam sempre quando ela falava, porém quando ficava em silêncio, naturalmente voltado o olhar para o céu, dava-lhe expressão de uma extrema sensibilidade e até de uma leve melancolia. Quanto a Paulo, já se via desenvolver nele o caráter de homem entre as graças da adolescência. Mais alto do que Virgínia, de tez mais bronzeada, nariz mais aquilino e olhos negros com uma leve altivez se os longos cílios que os cercavam, como feixes de luz, não lhes dessem maior suavidade. Embora sempre em atividade, assim que a irmã aparecia, acomodava-se e ia sentar-se perto dela. Muitas vezes, suas refeições se passavam sem que nada dissessem. Pelo silêncio, pela ingenuidade de suas atitudes, pela beleza de seus pés nus, pareciam um grupo antigo de mármore branco representando alguns filhos de Niobe; todavia pelos olhares que procuravam se cruzar, pelos sorrisos correspondidos por sorrisos ainda mais doces, lembravam anjos, espíritos bem-aventurados cuja natureza é amar e que não precisam exprimir o sentimento por pensamento nem a amizade por palavras.”

(SAINT-PIERRE, São Paulo, 1986, p. 16)

Bakhtin conclui sua argumentação indicando que à medida que a unidade total de tempo se desintegrou, quando se destacaram as séries da vida individual, em que as grandes realidades da vida comunitária se tornaram assuntos privados, quando o trabalho coletivo e a luta contra a natureza deixaram de ser o único ponto de encontro do homem com ela, com o mundo, então também a natureza deixou de ser a participante viva dos acontecimentos da vida. Ela se tornou basicamente o “lugar da ação” e seu fundo, transformou-se em paisagem, fragmentou-se em metáforas e comparações que servem

para sublimar os fatos e as vicissitudes individuais e privadas, que não têm nenhuma ligação real e substancial com a natureza.

Mas no tesouro da língua e nas diversas formas do folclore persiste a unidade total do tempo numa abordagem coletivo-laboriosa do mundo e dos seus fenômenos. Aqui é conservado o princípio real das vizinhanças antigas, a verdadeira lógica do encadeamento inicial das imagens e dos motivos. Na literatura, lá onde ela sofre influência mais profunda e substancial do folclore, encontram-se as marcas mais autênticas e mais ideologicamente profundas de antigas vizinhanças e as tentativas de reconstruí-las com base na unidade do tempo folclórico, como foi possível observar nas citações do romance *Paulo e Virgínia* de B. de Saint-Pierre. (BAKHTIN, 2010, p. 317-332)

São diferentes os tipos de idílio que surgiram na literatura desde a Antiguidade até nossos dias. Distinguimos os seguintes tipos canônicos: o idílio amoroso (cuja principal manifestação é a pastoral), o idílio dos trabalhos agrícolas, o idílio do trabalho artesanal e o idílio familiar. Além desses tipos puros são extremamente difundidos os tipos mistos, em que predominam um ou outro elemento (amor, trabalho, família).

Além dessas diferenças tipológicas, ou seja, entre os diferentes tipos, existem as diferenças entre variedades do mesmo tipo. Essas diferenças se referem ao caráter e ao grau do engajamento metafórico de cada elemento no todo do idílio, ou seja, o grau de predominância das relações reais ou metafóricas; há diferenças também quanto ao grau do elemento lírico-subjetivo, quanto ao grau da temática, quanto ao grau e caráter da sublimação, etc.

Quaisquer que sejam as diferenças dos tipos e das variantes do idílio, todas elas têm alguns traços em comum que são determinados pela sua relação geral com a unidade total do tempo folclórico. No idílio, isso se manifesta em primeiro lugar na relação particular do tempo com o espaço: a adesão orgânica e a ligação da vida e dos seus acontecimentos a um lugar - o país de origem com todos os seus recantos, suas montanhas, vales, campos, rios, florestas e a casa natal. A vida idílica e os seus eventos são inseparáveis desse caminho concretamente situado no espaço onde viveram os pais e os avós, e onde viverão os filhos e os netos. Esse pequeno mundo limitado no espaço se auto-satisfaz; não se liga de modo substancial nem a outros lugares nem ao restante do mundo. Como discutido anteriormente, a série da

existência das gerações, porém, localizada nesse pequeno mundo limitado no espaço, pode ser infinitamente longa.

No idílio, o conjunto da vida das pessoas é determinado essencialmente pela unidade de lugar, pela ligação secular das gerações ao lugar único, do qual essa vida, em todos os seus acontecimentos, é inseparável. A unidade de lugar aproxima e funde o berço e o túmulo (o mesmo recanto, a mesma terra), a infância e a velhice (o mesmo bosque, o mesmo riacho, a mesma casa), a vida das diversas gerações que viveram no mesmo lugar. Essa atenuação de todos os limites do tempo, determinada pela unidade de lugar, contribui de modo substancial também para a criação do ritmo cíclico do tempo, característico do idílio.

Outra particularidade do idílio é a sua estreita limitação às poucas realidades básicas da vida. O amor, o nascimento, a morte, o casamento, o trabalho, a comida e a bebida, as idades - esses são os fatos reais básicos da vida idílica. Estritamente falando, o idílio não conhece o cotidiano. Tudo o que parece cotidiano em relação aos acontecimentos biográficos e históricos, essenciais e irrepetíveis, apresenta-se aqui, justamente, como o mais importante na vida. Porém, todos esses fatos principais da vida não aparecem no idílio sob um aspecto puramente realista, mas de forma atenuada e até certo ponto elevada.

Finalmente, a terceira particularidade do idílio, estreitamente ligada à primeira, é a fusão da vida humana com a vida da natureza, a unidade de seu ritmo, a linguagem comum para evocar os fenômenos e os acontecimentos respectivos, mesmo que metaforicamente.

Os exemplos do romance de B. de Saint-Pierre, *Paulo e Virgínia*, citados na discussão precedente, centrada no complexo antigo e no tempo folclórico, ilustram não somente essa relação particular do tempo com o espaço, ou seja, a adesão orgânica e a ligação da vida e dos seus acontecimentos a um lugar, mas também tanto a estrita limitação do idílio às poucas realidades básicas da vida como o amor, o nascimento, a morte, o casamento, o trabalho, a comida, a bebida, quanto a fusão da vida humana com a natureza.

No idílio amoroso, todos estes aspectos são expressos de modo atenuado. Às convenções sociais, à complexidade e à segmentação da vida privada, se opõem aqui a simplicidade completamente convencional no seio da

natureza; essa mesma vida se reduz ao amor totalmente sublimado. Entretanto, atrás dos seus elementos convencionais, metafóricos, estilizados, percebe-se vagamente a unidade absoluta do tempo folclórico e as antigas vizinhanças, como ficou claro acima nas citações do romance de B. de Saint-Pierre, *Paulo e Virgínia*.

O idílio amoroso foi particularmente produtivo em comunhão com o idílio familiar e com o idílio dos trabalhos agrícolas, podendo-se incluir o romance de B. de Saint-Pierre nesta combinação, apesar do tratamento bastante superficial conferido aos trabalhos agrícolas.

“Primeiro, Virgínia quis rever o seu lugar de repouso. Timidamente, Paulo aproximou-se dela e ofereceu o braço para ajudá-la a caminhar. Ela aceitou, sorrindo, e saíram juntos de casa. O ar estava fresco e sonoro. Fumaças brancas vagavam nos cumes da serra, sulcada aqui e ali pela espuma das torrentes, que começavam a se esgotar. Quanto ao pomar, estava corroído por horríveis erosões; a maioria das raízes das árvores frutíferas haviam sido arrancadas; montes de areia cobriam os campos das várzeas e entulhavam o banho de Virgínia. É verdade que os dois coqueiros, verdejantes a mais não poder, haviam resistido em pé; contudo, nos arredores, não se via mais nem relva nem ramagens, nem pássaros, exceto alguns bengalis que, no alto dos rochedos próximos, lamentavam em cantos chorosos a perda dos próprios filhotes.

Diante de tanta desolação, Virgínia disse a Paulo: ‘Você havia trazido para cá os passarinhos, o tufão os matou. Você havia plantado este jardim, ele está destruído. Tudo perece na terra, só o céu não muda’. Paulo lhe respondeu: ‘Como gostaria de lhe dar algo do céu, mas nada possuo, nem mesmo na terra!’ Virgínia replicou, corando: ‘Você tem a imagem de São Paulo’. Mal acabara de falar e Paulo já tinha corrido para buscá-la em casa. Esta imagem era uma pequena miniatura, representando o eremita Paulo, por quem Margarida sentia fervorosa devoção. Por muito tempo, ainda moça, usara a miniatura ao pescoço; depois quando se tornou mãe, ela a pendurou no peito do filho. Durante a gravidez, esquecida de todos, de tanto contemplar a imagem deste bem-aventurado eremita, aconteceu que a criança contraiu leve semelhança com ele; por isso, resolvera dar-lhe o nome, pedindo a proteção de um santo, que passara a vida longe dos homens, os quais a haviam enganado e depois abandonado. Recebendo o delicado retrato das mãos de Paulo, Virgínia disse-lhe, comovida: ‘Meu irmão, sempre o usarei ao pescoço enquanto viver e jamais esquecerei que você me deu a única coisa que possuía no mundo’. A este tom de amizade, a esta volta inesperada de intimidade e ternura, Paulo quis beijá-la; mas tão ligeira quanto um passarinho, ela fugiu, deixando-o desorientado, sem nada compreender de uma conduta tão estranha.

No entanto, Margarida dizia à Senhora de la Tour: ‘Por que não casamos nossos filhos? Sentem um pelo outro profunda paixão da qual meu filho ainda não se conscientizou. Quando a natureza falar mais alto, de balde velaremos por eles; tudo se poderá temer.’

(SAINT-PIERRE, São Paulo, 1986, p. 37)

Observam-se neste trecho tanto a simplicidade da vida no seio da natureza e o amor totalmente sublimado, quanto a unidade absoluta do tempo

folclórico e das antigas vizinhanças apontadas acima por Bakhtin como características do idílio amoroso.

Nas citações do romance de B. de Saint-Pierre apresentadas abaixo podem ser observados elementos tanto do idílio familiar quanto do idílio dos trabalhos agrícolas.

“Assim se passou a sua primeira infância tal qual uma bela alba que promete dia mais belo. Compartilhavam agora com as mães todos os afazeres domésticos. Assim que o canto do galo anunciava o retorno da aurora, Virgínia levantava-se, ia buscar água na fonte próxima e voltava à casa para preparar o café da manhã. Logo depois, quando o sol dourava os picos das montanhas, Margarida e o filho dirigiam-se para a morada da Senhora de la Tour. Começavam, então, todos juntos uma prece, seguida da primeira refeição. Muitas vezes, comiam diante da porta, sentados na relva, à sombra das bananeiras, que lhes forneciam ao mesmo tempo alimentos já prontos com os frutos substanciosos e toalhas de mesa com as folhas largas, compridas e lustrosas. Uma alimentação sadia e abundante desenvolvia rapidamente os corpos dos dois jovens e uma educação flexível delineava em suas fisionomias a pureza e o contentamento de suas almas. Já aos doze anos, Virgínia atingira a altura quase perfeita; compridos cabelos loiros cobriam sua cabeça; os olhos azuis e lábios de coral brilhavam ternamente no rosto viçoso e sorriam sempre quando ela falava, porém quando ficava em silêncio, naturalmente voltado o olhar para o céu, dava-lhe expressão de uma extrema sensibilidade e até de uma leve melancolia. Quanto a Paulo, já se via desenvolver nele o caráter de homem entre as graças da adolescência. Mais alto do que Virgínia, de tez mais bronzeada, nariz mais aquilino e olhos negros com uma leve altivez se os longos cílios que os cercavam, como feixes de luz, não lhes dessem maior suavidade. Embora sempre em atividade, assim que a irmã aparecia, acomodava-se e ia sentar-se perto dela. Muitas vezes, suas refeições se passavam sem que nada dissessem. Pelo silêncio, pela ingenuidade de suas atitudes, pela beleza de seus pés nus, pareciam um grupo antigo de mármore branco representando alguns filhos de Níobe; todavia pelos olhares que procuravam se cruzar, pelos sorrisos correspondidos por sorrisos ainda mais doces, lembravam anjos, espíritos bem-aventurados cuja natureza é amar e que não precisam exprimir o sentimento por pensamento nem a amizade por palavras.”

(SAINT-PIERRE, São Paulo, 1986, p. 16)

“Aos doze anos, mais forte e mais inteligente do que os europeus aos quinze, Paulo embelezara o que Domingos apenas sabia cultivar. Acompanhava-o às matas próximas para arrancar com as raízes, árvores novas, limoeiros, laranjeiras, tamarineiros, cuja copa redonda tem um verde tão bonito, e ateiras, cuja fruta-do-conde contém um creme adocicado, perfumado como a flor de laranja. Plantava estas mudas, já crescidas, ao redor de todo este sítio. Havia semeado árvores que desde o segundo ano produzem flores ou frutos, tais como o agathis, do qual pendem, à volta toda, cachos compridos de flores brancas qual cristais de um lustre; o lilás da Pérsia, que envia para o ar girândolas de um cinza arroxeadado; o mamoeiro cujo tronco sem ramos, em forma de coluna erigida de frutos verdes, abre-se num capitel de largas folhas, semelhantes às da figueira.

Havia plantado ainda sementes e caroços de chapéus-de-sol, mangueiras, abacateiros, goiabeiras, jaqueiras e jambeiros. A maioria dessas árvores já dava ao jovem proprietário sombra e frutos. Sua mão laboriosa esparzira a fecundidade até nos lugares mais estéreis do sítio. Diversas espécies de

babosas, figueiras-da-Índia carregadas de flores amarelas raiadas de vermelho, cactos colunares subiam pelos altos sombrios das rochas e pareciam alcançar os longos cipós, carregados de flores azuis ou escarlates, que pendiam aqui e ali, ao longo das escarpas.

Dispusera esses vegetais de maneira que de relance, se podia apreciar todo o conjunto. Plantara no meio do vale as relvas rasteiras, em seguida os arbustos, depois as árvores médias e por fim as grandes, que lhe emolduravam a circunferência; de tal sorte que, visto do centro, este cercado enorme parecia um anfiteatro de verdura, frutos e flores, compreendendo hortaliças, pastos, campos de arroz e de trigo. Submetendo essas plantas ao seu projeto, no entanto seguira a própria natureza; guiado pelas indicações naturais, colocara, nos altos, as sementes voláteis e à beira da água, os grãos que flutuam. Assim cada vegetal crescia no lugar conveniente e cada lugar recebia do seu vegetal o ornamento natural. As águas que descem do cimo dessas rochas formavam no fundo do vale, ora fontes, ora vastos espelhos, refletindo por entre a verdura, as árvores em flor, os rochedos e o azul dos céus.”

(SAINT-PIERRE, São Paulo, 1986, p. 24-25)

O idílio familiar, unido ao idílio dos trabalhos agrícolas, tem um grande significado. Aqui é atingida a maior aproximação ao tempo folclórico, revelam-se da forma mais ampla as antigas vizinhanças e torna-se possível o maior realismo, pois o elemento do trabalho agrícola cria uma ligação real e uma comunhão dos fenômenos da natureza com os acontecimentos da vida humana. O trabalho agrícola transforma todos os aspectos da vida cotidiana, retira-lhes seu caráter privado, puramente utilitário, transforma-os em acontecimentos essenciais da existência. No idílio, a comida e a bebida assumem ora um caráter social, ora, mais freqüentemente, um caráter familiar; em volta da comida se reúnem as gerações, as idades. É típica do idílio a vizinhança entre a comida e as crianças; essa vizinhança está penetrada pela idéia do crescimento e da renovação. No idílio as crianças aparecem freqüentemente como uma sublimação do ato sexual e da concepção, ligadas ao crescimento, à renovação da vida, à morte. (BAKHTIN, 2010, p. 333-336)

Dando seqüência à sua argumentação sobre o cronotopo idílico no romance, Bakhtin analisa a influência do idílio na evolução do romance moderno, que para ele se manifesta na forma de cinco tendências principais, algumas das quais devem ser consideradas aqui. A relevância desta discussão no âmbito deste trabalho é fundamental, tanto no que se relaciona a um aprofundamento da análise do romance de B. de Saint-Pierre especificamente focalizado neste capítulo, quanto ao arcabouço teórico que fornece para o esclarecimento de elementos constitutivos do romance *Amar, verbo intransitivo*, de Mário de Andrade, objeto de estudo desta tese.

A influência do idílio, do tempo e das vizinhanças idílicas sobre o romance regionalista é a primeira tendência considerada por Bakhtin. No romance regionalista observa-se claramente como o idílio da família e do trabalho, agrícola ou artesanal, evolui para a grande forma do romance. De acordo com Bakhtin, o princípio fundamental do regionalismo em literatura – a indissolúvel ligação secular do processo da vida de gerações com uma localização circunscrita – retoma nitidamente a relação idílica do tempo com o espaço, a unidade do lugar idílico onde se desenrola todo o processo da vida. No romance regionalista, o próprio processo da vida é ampliado e detalhado; nele se destaca o lado ideológico – língua, crenças, moral, costumes – e além disso ele também é mostrado em ligação ininterrupta com a localidade determinada. No romance regionalista, como no idílio, todos os limites temporais estão abrandados e o ritmo da vida humana concorda com o ritmo da natureza. A partir dessa solução idílica do problema do tempo no romance a vida quotidiana se transforma: seus elementos se transformam em acontecimentos essenciais e adquirem uma significação temática. Sobre esse mesmo fundamento encontram-se também no romance regionalista todas as vizinhanças folclóricas características do idílio. Como no idílio, as idades do homem e a repetição cíclica do processo da vida têm aqui importância capital. Como já observado anteriormente, este aspecto cíclico salienta-se com tanta nitidez que por causa disso o princípio do crescimento e da eterna renovação da vida fica debilitado, separado da progressão histórica e até mesmo oposto à vida. (BAKHTIN, 2010, p. 336-337)

A próxima tendência analisada por Bakhtin refere-se à elaboração do tempo e das vizinhanças idílicas em Rousseau e nas obras de autores que o seguem, entre as quais o romance *Paulo e Virgínia*, publicado em 1788, de B. de Saint-Pierre. Esta elaboração é bem mais consistente nestes autores e ocorre, de acordo com Bakhtin, em dois sentidos: em primeiro lugar os elementos fundamentais do complexo antigo – natureza, amor, família, procriação, morte – são isolados e sublimados num alto plano filosófico, como forças eternas, grandes e sábias da vida universal. Em segundo lugar, esses elementos são destinados a uma consciência individual isolada e, do ponto de vista dessa consciência, são como forças que cuidam do complexo, purificam-

no, tranquilizam-no, às quais ele deve se dedicar, se submeter, com os quais ele deve se fundir.

Desta forma, o tempo folclórico e as vizinhanças antigas são dadas do ponto de vista do grau de evolução da consciência da sociedade contemporânea (de Rousseau, de B. de Saint-Pierre e de outros representantes desse tipo de romance), para a qual se transformam numa condição ideal, perdida, da vida humana. Trata-se de, novamente, entrar em comunhão com essa situação ideal, mas já num novo estágio de evolução. O que deve ser conservado desse novo estágio é o aspecto interior da vida e, na maioria dos casos, a individualidade.

Na citação abaixo do *Avant-Propos* do romance *Paulo e Virgínia* de B. de Saint-Pierre pode-se observar claramente este isolamento e sublimação como forças eternas, grandes e sábias da vida universal, por exemplo, de uma vida de acordo com a natureza.

“*PREFÁCIO.*”⁵

“Tive em vista grandes propósitos nesta pequena obra. Esforce-me para representar nela um sol e plantas diferentes dos da Europa. Nossos poetas têm repousado demasiadamente seus amantes à beira de regatos, nos prados e sob a folhagem das faias. Pretendi assentá-los à beira-mar, ao pé de rochedos, à sombra de coqueiros, bananeiras e de limoeiros em flor.” [...]

“Desejei acrescentar à beleza da natureza entre os trópicos, a beleza moral de uma pequena sociedade. Também me propus a colocar em evidência muitas grandes verdades, entre outras esta, que nossa felicidade consiste em viver conforme a natureza e a virtude.”

(SAINT-PIERRE, Paris, 1863, p. 3 / trad. LFG)

A transformação do tempo folclórico e das vizinhanças antigas numa condição ideal, perdida, da vida humana, presente no texto do romance de B. de Saint-Pierre é a realização literária desta consciência da sociedade contemporânea ao autor, explicitada no *Avant-Propos*.

“Vocês, europeus, cujo espírito se enche desde a infância de tantos preconceitos contrários à felicidade, não acreditam que a natureza pode dar tantas luzes e prazeres. Nestas condições, a alma, circunscrita numa limitada esfera de conhecimentos humanos, em breve, esgota o limite dos prazeres artificiais: a natureza e o coração, todavia, são inexauríveis. Paulo e Virgínia não tinham relógios, nem calendários, nem livros de cronologia, de história ou de filosofia. Os períodos de sua vida se marcavam pelos da natureza. Sabiam as horas pela sombra das árvores; as estações pelo tempo das flores ou dos

⁵ Original em francês: nota 1 deste capítulo.

frutos; e os anos pelo número de colheitas. Estas delicadas comparações davam mais graça às suas conversas. 'está na hora do almoço', dizia Virgínia à família, 'a sombra das bananeiras está nos seus pés'; ou então: 'Já vai anoitecer, as folhas dos tamarineiros estão fechando'. '- Quando você vem nos visitar?' diziam-lhe algumas amigas da vizinhança. '- No tempo da cana-de-açúcar', respondia Virgínia. '- Então a sua visita vai ser ainda mais doce', continuavam as mocinhas. Interrogada sobre a própria idade e a de Paulo: 'Meu irmão, dizia, é da idade do coqueiro maior da fonte, eu do menor. As mangueiras deram frutos doze vezes e as laranjeiras floresceram vinte e quatro vezes, desde que nasci'. Suas vidas pareciam unidas às das árvores, tal como as dos faunos e driadas. Não conheciam outras épocas históricas senão a da vida de suas mães, outra cronologia senão fazer o bem a todos e resignar-se com a vontade de Deus.

Além disso, que necessidade tinham de ser ricos e instruídos à nossa maneira? A sua ignorância aumentava ainda a sua felicidade. Não havia dia que não se comunicassem algum auxílio ou algumas informações: sim, informações; e se, por ventura, houvesse erros nelas, o homem puro não deve temer erros perigosos. Cresciam assim, como filhos da natureza. Nenhuma preocupação lhes enrugara a fronte, nenhuma intemperança lhes corrompera o sangue, nenhuma paixão infeliz lhes depravara o coração. O amor, a inocência, a piedade lhes devolviam, dia a dia, a beleza da alma em graças inefáveis, que transpareciam nos braços, nas atitudes e nos movimentos. Tinham toda a frescura da vida."

(SAINT-PIERRE, São Paulo, 1986, p. 33)

A aparência dos elementos do complexo se modifica radicalmente devido a sua sublimação filosófica. O amor torna-se natural, misterioso e, mais freqüentemente, fatal para os amantes; também se desenvolve seu aspecto interior. Ele aparece como contíguo à natureza e à morte. Ao lado desse novo aspecto do amor, permanece o seu aspecto habitual e puramente idílico, que é vizinho da família, das crianças, da comida. Assim, em B. de Saint-Pierre, o amor de *Paulo* e *Virgínia*, por um lado, e o amor e a vida familiar com suas mães, escravos e amigos, por outro. Desta forma, também o aspecto da natureza se modifica na medida em que ela esteja associada ao amor tumultuoso ou ao trabalho. (BAKHTIN, 2010, p. 338)

Nas citações abaixo do romance de B. de Saint-Pierre pode-se observar tanto o desenvolvimento desse aspecto interior do amor, como indica Bakhtin, pelos sentimentos que suscita, como também sua associação à natureza e à morte.

"Em pouco tempo os grandes temores sucedem às grandes esperanças. As paixões violentas atiram sempre a alma nos extremos opostos. Amíude, já no dia seguinte, Paulo voltava para me ver, vencido pela tristeza. E me dizia: 'Virgínia não me escreve. Se ela tivesse saído da Europa, teria comunicado a partida. Ah! os boatos sobre ela são mais do que verdadeiros! A tia a casou com um senhor da alta nobreza. A paixão das riquezas a perdeu, como a tantas outras. Naqueles livros que pintam tão bem as mulheres, a virtude é só

um assunto de romance. Se Virgínia fosse virtuosa, não teria abandonado a própria mãe e a mim. Esquece-me, enquanto passo a minha vida a pensar nela. Eu me aflijo e ela se diverte! Ah! Este pensamento me desespera. Todo trabalho me desagrada, toda companhia me aborrece. Oxalá fosse declarada a guerra na Índia! Iria lá morrer’.

(SAINT-PIERRE, São Paulo, 1986, p. 66)

*“Com os balanços do navio, aconteceu o que se temia. As amarras da proa se arrebatavam; e, como o **Saint-Géran** ficou seguro só pelo cabo de massa, foi arremetido contra os recifes a uns cem metros da praia. Foi só um grito de dor entre nós. Paulo ia atirar-se ao mar, entretanto eu o agarrei pelo braço: ‘Meu filho, você quer morrer?’ ‘Que eu morra, se não socorro a Virgínia!’ Como no desespero perdesse a razão, Domingos e eu o prendemos por uma corda, amarrada à sua cintura, segurando ambos a outra extremidade dela. Então Paulo tomou a direção do **Saint-Géran** ora nadando, ora caminhando pelos recifes. Vez por outra, tinha esperança de alcançá-lo, já que o mar, nos seus movimentos irregulares, deixava a embarcação quase em seco de tal modo que se podia rodeá-la a pé. Em breve, porém, volvendo com novo ímpeto, o mar a cobria de enormes abóbadas de água que erguiam toda a parte anterior da quilha e devolviam à praia, semi-afogado, o infeliz Paulo com as pernas ensangüentadas e o corpo ferido. Assim que recuperava os sentidos, levantava-se e retornava com novo ardor ao navio que as águas, todavia, fendiam com trancos tremendos. Toda a equipagem, desiludida de qualquer salvação, em tumulto se lançou ao mar, sobre vergas, pranchas, gaiolas de frangos, tábuas e tonéis. Viu-se então um espetáculo digno de eterna compaixão: apareceu no convés da popa do **Saint-Géran** uma frágil moça, estendendo os braços para aquele que tanto se esforçava por alcançá-la. Era Virgínia. Ela reconhecera o noivo pela intrepidez. A vista da donzela, digna de todo amor, exposta a um perigo tão cruel, a dor nos trespassou. Quanto a Virgínia, mantendo uma atitude nobre e calma, acenava-nos, como a nos dizer um eterno adeus. Todos os marinheiros já se haviam atirado ao mar: no tombadilho ficara apenas um, todo nu e musculoso como Hércules. Aproximou-se de Virgínia com respeito. Nós vimos quando se lançou aos pés dela e tentou até despi-la; contudo, repelindo-o com dignidade, Virgínia desviou dele o olhar. Ouvimos imediatamente os repetidos brados dos espectadores: ‘Salve-a, salve-a; não abandone!’ Nisto uma montanha de água de um volume pavoroso se engolfou entre a ilha de Âmbar e a costa e varreu bramindo o navio, ameaçando-o com os flancos negros e os cumes de espuma. Diante deste espetáculo aterrorizante, o marinheiro mergulhou sozinho no mar; e Virgínia, sentindo a morte inevitável, pôs uma das mãos nas vestes, a outra no coração e levantando os olhos serenos para o céu, lembrava um anjo, que para lá voava.”*

(SAINT-PIERRE, São Paulo, 1986, p. 71-72)

Da mesma forma, o enredo também se modifica. Em geral, no idílio não há nenhuma personagem antinômico ao mundo idílico. Nos romances que seguem a linha de Rousseau, dentre eles a obra de B. de Saint-Pierre, os personagens principais situam-se no estágio de evolução da sociedade e da consciência de seu tempo, são pessoas desligadas das séries individuais da vida, pessoas de aspecto interior. Elas são curadas pelo contato com a natureza, com a vida das pessoas simples, aprendem com essas pessoas a relação com a vida e com a morte, ou então se afastam totalmente da cultura e

procuram a comunhão total com uma coletividade primitiva. (BAKHTIN, 2010, p. 338)

O personagem do romance de B. de Saint-Pierre que narra os fatos relacionados aos protagonistas da estória ao narrador do romance, um homem educado, experiente, conhecedor do mundo, poderia causar uma certa antinomia ao mundo idílico representado. Isto só não ocorre por ele se caracterizar, de acordo com a argumentação de Bakhtin, como uma pessoa de aspecto interior, desligado das séries individuais da vida, que se afastou totalmente da cultura, na procura de uma comunhão total com uma coletividade primitiva, como pode ser observado na citação abaixo.

“Passo, por conseguinte, meus dias longe dos homens a quem quis servir e que me perseguiram. Após ter percorrido grande parte da Europa e alguns rincões da América e da África, fixei-me nesta ilha pouco habitada, seduzido pelas solidões e temperatura amena. Uma casa que construí perto de uma árvore, na mata, um pequeno campo cultivado com minhas próprias mãos e um rio que corre de minha porta bastam às minhas necessidades e prazeres. Acrescento a eles, alguns livros que me ensinam a me tornar melhor. Fazem com que o mundo, que abandonei, sirva ainda à minha felicidade; apresentando-me quadros das paixões que tornam os membros da sociedade tão miseráveis; e pela comparação da sua sorte com a minha, gozo de uma infelicidade negativa. Como um homem salvo do naufrágio em um rochedo, da minha solidão contemplo as tempestades que agitam o resto do mundo; meu próprio repouso se intensifica com o barulho distante do temporal. Desde que os homens não estão mais no meu caminho nem eu no deles, já não os odeio; ao contrário, lamento-os. Se encontro algum desventurado, procuro ajudá-lo com meus conselhos, tal qual alguém à margem de uma torrente estende a mão a um infeliz, que está se afogando.”

(SAINT-PIERRE, São Paulo, 1986, p. 53-54)

A linha representada por Rousseau e seus seguidores, dentre eles B. de Saint-Pierre, teve um significado profundo de progresso, de acordo com Bakhtin. Ela está isenta da limitação do regionalismo. Nela não há o desejo desesperado de conservar os vestígios moribundos dos microcosmos patriarcais (provincianos) e, além disso, fortemente idealizados. Ao contrário, a tendência rousseauiana, ao dar uma sublimação filosófica à entidade antiga, faz dela um ideal para o futuro e, antes de mais nada, vê o motivo e a norma de uma crítica da situação da sociedade de então, como já discutido anteriormente nesta pesquisa. Essa crítica é, na maioria dos casos, dupla: ela está voltada contra a hierarquia feudal, a desigualdade, o absolutismo arbitrário, as mentirosas convenções sociais (o convencionalismo), mas ela também está voltada contra a anarquia de interesses e contra o indivíduo

burguês alienado e egoísta, como transparece na obra de B. de Saint-Pierre. (BAKHTIN, 2010, p. 338)

Estes são os principais aspectos da influência do complexo idílico no romance moderno discutidos por Bakhtin e portanto das principais formas de elaboração do tempo folclórico e das vizinhanças antigas em literatura, presentes no romance *Paulo e Virgínia*, de B. de Saint-Pierre.

PARTE II

O “IDÍLIO” EM *AMAR*, *VERBO INTRANSITIVO*, MÁRIO DE ANDRADE

INTRODUÇÃO

A Parte II desta tese, que trata especificamente das questões relacionadas ao subtítulo “*Idílio*” conferido por Mário de Andrade a seu romance *Amar, verbo intransitivo*, se divide em cinco capítulos. No Capítulo I, o problema é focado a partir da discussão presente na correspondência entre Mário de Andrade e Manuel Bandeira. A seguir, no Capítulo II, a questão é relacionada ao contexto do Modernismo brasileiro, não somente da fase “heróica” de 1922, mas também das reflexões posteriores do próprio Mário de Andrade presentes no texto “*O Movimento Modernista*”, de 1942. No Capítulo III, o subtítulo “*Idílio*” é considerado através de uma comparação entre sua configuração na primeira versão do romance, escrita entre 1923 – 1924 e publicada em 1927, e na versão definitiva, publicada na edição das *Obras Completas de Mário de Andrade, vol. III*, em 1944. No Capítulo IV, o “*Idílio*” de Mário de Andrade é focalizado a partir das relações que estabelece não somente com outros “*Idílios*” e autores anteriormente discutidos na Parte I, mas também com os pressupostos teórico-literários que servem de base a este trabalho. O Capítulo V apresenta uma leitura verticalizada do romance de Mário de Andrade, privilegiando a relação que se estabelece entre uma obra da vanguarda literária de sua época e os elementos constitutivos do gênero literário “idílio”, fator essencial na renovação e atualização constante do próprio gênero literário. Este, apesar de refletir as tendências mais estáveis da evolução literária, é constantemente renovado, já que a mudança da percepção e representação do espaço/tempo, e do homem presente nela se reflete na realização de seu potencial, causando sua atualização.

I - A QUESTÃO DO SUBTÍTULO “IDÍLIO” DE *AMAR, VERBO INTRANSITIVO*, NA CORRESPONDÊNCIA ENTRE MÁRIO DE ANDRADE E MANUEL BANDEIRA

Em seu ensaio sobre *Amar, verbo intransitivo*, amplamente citado neste trabalho, Telê Porto Ancona Lopez, tentando estabelecer possíveis “fontes de inspiração” ou “matrizes geradoras de recriação” para Mário de Andrade, comenta:

“Manuel Bandeira, escrevendo sobre o livro logo depois da publicação, apegando-se ao trecho, considera ‘blague’, ironia de Mário de Andrade declarar, através do Narrador, que o idílio havia sido ‘imitado do francês de Bernardin de Saint-Pierre. Do francês. De Bernardin de Saint-Pierre’. O poeta se engana quanto à direção da ironia; ‘imitação’ é uma ‘blague’ de ótimo humor apontando para uma das fontes de inspiração, uma das matrizes geradoras de recriação, e sugerindo semelhança de projetos literários.”

(LOPEZ, 1996, p. 38)

Esta observação de Manuel Bandeira, certamente uma das primeiras manifestações que compõem a fortuna crítica do romance de Mário de Andrade, oferece dois elementos que merecem ser destacados. O primeiro deles diz respeito à postura assumida por Manuel Bandeira como crítico literário da obra de Mário de Andrade. E o segundo, de especial significado para esta pesquisa, relaciona-se especificamente à questão da polêmica relação entre o romance *Amar, verbo intransitivo* e seu subtítulo “*Idílio*”, claramente implícita no comentário de Manuel Bandeira. Justifica-se assim uma análise da correspondência entre os dois autores que possibilite o estabelecimento de uma possível relação entre os elementos acima mencionados e a configuração do “*Idílio*” presente não somente na primeira versão da obra, objeto do comentário de Manuel Bandeira apresentado aqui, como também na versão definitiva.

Marcos Antonio de Moraes, responsável pela organização, introdução e notas do 1º volume da *Coleção Correspondência de Mário de Andrade, Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, esclarece:

“A carta é “laboratório” onde se acompanha o engendramento do texto literário em filigranas, desvendando-se elementos de constituição técnica da poesia e

seus problemas específicos. Propicia a análise (gênese e busca do sentido) e torna manifesto as motivações externas que “precisam a circunstância” da criação.”

(MORAES, 2001, p. 14)

Em sua discussão da relação de Mário de Andrade com o gênero epistolar, o organizador focaliza a postura especial do autor de *Amar, verbo intransitivo* em relação à noção de “gêneros literários”, revelada em uma de suas cartas, de especial interesse em uma investigação sobre a questão do gênero idílio no romance acima citado:

*“É preciso, todavia, atentar para o fato de que a própria noção de gênero encontra-se diluída e minimizada em Mário de Andrade. Em 1926, escreve o autor de **Clã do Jabuti** a Carlos Drummond de Andrade: ‘[...] todos os gêneros se baralham, isso até Croce já decretou e está certo. Romances que são estudos científicos, poemas que são apenas lirismo, contos que são poemas, histórias que são filosofias etc. etc’. Peremptório, reitera para o jovem escritor Fernando Sabino, em 25 de janeiro de 1942, essa opinião: ‘Discutir “gêneros literários” é tema de retoriquitez besta. Todos os gêneros sempre e fatalmente se entrosaram, não há limites entre eles. O que importa é a validade do assunto na sua forma própria’.”*

(2001, p. 17)

Também é importante observar que de acordo com o organizador, a imagem de Mário, na correspondência com Bandeira, “*estrutura-se em sua grandeza de homem de letras*”, o que significa dizer que as questões literárias, como a acima mencionada, são de especial importância neste diálogo. Além disso, a palavra de Bandeira parece ter muita influência nas escolhas literárias de Mário, o que torna qualquer discussão sobre *Amar, verbo intransitivo* presente neste contexto extremamente relevante. (2001, p. 21; 23)

A correspondência entre os dois autores se inicia em 1922, mas neste período não há nenhuma menção a *Amar, verbo intransitivo*, já que Mário de Andrade iniciou a composição do romance somente em 1923, como indicado na primeira versão publicada da obra. No entanto, alguns comentários e observações contidos na correspondência deste ano de 1922 merecem ser mencionados, por iluminarem os projetos literários dos dois autores.

Em carta datada de 3 de julho de 1922, Manoel Bandeira recomenda a Mário de Andrade:

“Claro que não lhe deve importar que o dêem por imitador de Cocteau e Papini, deste e daquele. Já tenho visto essa maneira, forma, estrutura, ou que melhor

nome tenha, em vários poetas franceses, italianos. Em português agora você. Você é imitador deles como todo o poeta que escreve em metro regular é imitador de todos os poetas que o precederam e que foram por ele assimilados. Um poema realmente digno desse nome implica em matéria de sensibilidade e de técnica e assimilação de todo o passado e, a mais, alguma coisa que balbucia – e é a contribuição ingênua do poeta.”

(2001, p. 65)

Esta reflexão, que remete de imediato ao ensaio de Silviano Santiago “O *entre-lugar do discurso latino-americano*”, revela, por parte dos autores, não somente a consciência da intertextualidade, muito antes do conceito se desenvolver e ser empregado no Brasil, como também a noção da atuação específica de um autor no desenvolvimento do processo literário. É necessário, portanto, compreender que quando o narrador de *Amar, verbo intransitivo* afirma que seu “*Idílio*” toma como modelo o romance “*Paulo e Virgínia*”, de B. de Saint-Pierre, como já observado anteriormente nesta pesquisa, ele não somente expressa a mesma convicção revelada aqui por Manuel Bandeira, como também se posiciona neste “*entre-lugar*” discutido por S. Santiago. (SANTIAGO, 2000, p. 9-26)

A mesma consciência da questão do processo literário e da atuação daqueles que dele participam é revelada numa carta de Mário de Andrade a Manuel Bandeira de outubro de 1922:

*“Antes porém (até dezembro) publicarei um rápido estudo sobre a poesia modernista: **A Escrava que não era Isaura**. Quero ver se esclareço um pouco a compreensão da gente que lê. Ao menos saberão que não estão lendo loucos.”*

(MORAES, 2001, p. 73)

A primeira menção a um romance é feita por Mário de Andrade numa carta a Manuel Bandeira com data de 15 de novembro de 1923:

*“Escrevo um romance, Manuel. É **Fräulein**. Está bastante avançado. Todo tempo meu que tenho, dou-o ao novo livro. Estou satisfeito comigo mesmo. Assim que terminar, antes da redação definitiva, mandar-to-ei para o **Imprimatur**. Mas é a principal razão por que ando seqüestrado dos amigos e das cartas.”*

(2001, p. 73)

O título pelo qual Mário de Andrade se refere ao romance, *Fräulein*, apesar de substituído já na primeira versão da obra (1927) por *Amar, verbo*

intransitivo, não deixa de refletir tanto a importância da personagem feminina, protagonista da obra, quanto algum tipo de provável diálogo com a cultura alemã.

Uma nova e breve menção ao romance, ainda com o título *Fräulein*, só ocorrerá em carta de Mário de Andrade a Manuel Bandeira do dia 29 de setembro de 1924: “*Copio pela 3ª e espero última vez o romance Fräulein*. (2001, p. 130)

O primeiro comentário mais extenso sobre o romance *Fräulein* na correspondência entre os dois autores se encontra em uma carta de Mário de Andrade com data de 10 de outubro de 1924. Agradecendo às críticas e observações de Manuel Bandeira a respeito de obras que havia lhe enviado anteriormente, Mário de Andrade informa ao amigo que *Fräulein* seguirá em breve, acrescentando informações bastante relevantes sobre a obra.

“Recebi **Clam** e as notas. Umas aceitas imediatamente. Outras rejeitadas imediatamente. Outras por pensar. Muito obrigado. Hoje não posso mais passar sem ti. Mais tarde seguirá carta circunstanciada com o **Primeiro andar**. Este tem muita literatura dentro. Fica assim por causa da época em que foi escrito. Cada conto tem sua data. Nesse ponto de vista só o último é um erro. Conservo-o porque, que diabo! sei que não sou uma besta. O meu exemplo, erros ou coisas acertadas podem interessar a alguém. Os prefácios e notas que eu mesmo faço aos meus trabalhos podem esclarecer alguma coisa. Creio que **Fräulein** irá junto. Acabo de o copiar. É uma pesquisa. É uma maluquice? Gosto muito da minha **Fräulein**. 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 sistema 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: **Fräulein**. Confesso-te que sou feliz. Mais uma vez muito obrigado. Abraça-te o

Mário”

(2001, p. 136-137)

Em primeiro lugar é fundamental que se reconheça a importância conferida por Mário de Andrade à crítica de Manuel Bandeira referente à sua obra. Além disso, é de relevância especial a este trabalho o trecho: “*O livro é uma mistura incrível. Tem tudo lá dentro. Crítica, teoria, psicologia e até*

romance: sou eu. E eu pesquisador.” Este comentário é justificado logo a seguir pela observação: *“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.”* No momento é suficiente observar, a partir destes comentários, a consciência demonstrada pelo autor da existência de um projeto literário bastante específico, melhor esboçado em outra carta a Manuel Bandeira escrita logo a seguir (7 de novembro de 1924).

“Eu sou brasileiro. Não tenho a mínima pretensão de ficar. O que eu quero é viver o meu destino, é ser badalo do momento. Minha obra badala assim: Brasileiros, chegou a hora de realizar o Brasil. Disse que me sacrifico. Nem isso é bem verdade. Apenas desisti razoavelmente duma pretensão que não posso ter: ser célebre e ficar nas Histórias, como escritor de grande valor. Minhas forças, meu valor, meu destino, estou convencido disso, é ser transitório. Isso não me entristece nem me orgulha.

(2001, p.146-147)

A partir destes comentários pode-se conjecturar que o projeto envolve então uma “realização literária do Brasil”, mas a partir da pesquisa, ou seja, a partir de um diálogo não somente interdisciplinar, mas também universal, atemporal e multicultural, como sugere o próprio título, *Fräuelin*, apesar da focalização explícita do que é local e até mesmo momentâneo.

É importante assinalar neste momento que a correspondência do ano de 1925 apresenta muitas discussões entre os dois autores a respeito da questão de uma língua literária brasileira, que eventualmente se reflete no romance *Amar, verbo intransitivo* de Mário de Andrade, cuja primeira versão é publicada em 1927. Esta questão e a problemática inerente a ela é exposta mais detalhadamente por Mário de Andrade em carta escrita em 25 de janeiro de 1925:

“Vamos logo pra questão do brasileiro. Tem uma observação geral que pra você serve e pros outros não, porque são gente que não sabe das condições em que vivo e escrevo. Vêem o fato e criticam o fato, está muito bem, nem posso querer que seja doutro jeito. Mas você tem várias injustiças que saliento já embora não queira com isso prescindir das suas críticas. Pelo contrário mesmo a injustiça é útil pra um sujeito como eu, aberto sempre, curiosos, que quer aprender e melhorar. Você compreende, Manuel, a tentativa em que me lancei é uma coisa imensa, enorme, nunca foi pra um homem só. E você sabe muito bem que não sou indivíduo de gabinete. Não posso ir fazendo no silêncio e no trabalho oculto toda uma gramática brasileira pra depois de repente, pá, atirar com isso na cabeça do pessoal. Preciso que os outros me ajudem porque, confesso com toda a franqueza, embora não seja um ignorante em questões de língua e possa afirmar gritando que sei o português duma forma

*acima da comum, não sou forte no caso. Não sou. Careço que os outros me ajudem pra que eu realize a minha intenção: **ajudar** a formação literária, isto é, culta da língua brasileira.”*

(2001, p.181)

Na carta de 16 de março de 1925, onde Mário de Andrade utiliza pela primeira vez em correspondência (preservada) com Manuel Bandeira o título de *Amar, verbo intransitivo* para seu romance, a própria obra está inserida na questão discutida acima:

*“Assim que passar a limpo o **Amar, verbo intransitivo** já inteirinho abraçadíssimo, mando pra você. Agora: alguma sistematização é preciso, Manuel. 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. Você tinha razão quando disse que o brasileiro se caracteriza pela variedade com que dispõe os pronomes. Também estou convencido disso. Mas sobre isso acredito que se deve um pouco legislar. Isto é: dar regras de muitas exceções. É o que estou fazendo. Você há de ver.”*

(2001, p.191)

A “*questão do brasileiro*” é retomada e ampliada por Mário de Andrade posteriormente, numa carta escrita de Araraquara, S. João de 1925:

*“Até 2\$500 eu dava pra conhecer o discurso do Teixeira Soares. Deve ser engraçadíssimo. Quanto ao do Graça, creio que ele descobriu a mesma coisa que eu porque não me lembro de ter falado pra ele ou pra mesa sobre essa que é só sendo brasileiro que nos universalizaremos. Essa idéia é minha já faz tempo. Mais explicitamente já tenho dito isso em discussão epistolar com os mineiros e com os nortistas. Não sei se já disse pra você. Sei que o Inojosa de Pernambuco publicou no **Jornal do Commercio** de lá uma carta minha em que eu falava sobre isso. Minha idéia exata é que é 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. Isto aqui está dito meio complicadamente. Na tal carta está melhor. Vou mandar buscá-la.”*

(2001, p.218)

A partir deste comentário é possível argumentar que também neste aspecto, ou seja, da “*personalidade real e patriótica (sentido físico) brasileira*”, possível de ser esclarecida somente por sua diferenciação em relação ao “*universal*”, o romance *Amar, verbo intransitivo*, pela oposição Carlos x Fräulein, (brasileiro x alemão, pelo menos a partir do ponto de vista do narrador

da obra), representa a realização literária desta “descoberta” de Mário de Andrade.

A “*realidade brasileira*” que “*concorre pra atual civilização universal*”, também integralmente presente no romance *Amar, verbo intransitivo*, é explicitada numa carta a Manuel Bandeira datada de 26 de julho de 1925, como parte de um comentário sobre o poema *Raça*, de Guilherme de Almeida:

*“Quando o Guilherme esteve aqui, você não imagina como os amigos falavam sobre a minha tentativa de abraçar a minha linguagem. E não na minha frente, por trás. Crítica injusta, positivamente malévola, agressiva, porque não era contra tal ou qual solução evidentemente errada, que eu dava: era contra eu tentar uma coisa nova. Ainda a respeito da **Raça**, eu tenho uma séria contradição a fazer pro poema do Gui sobre cuja admirabilidade já estamos entendidos é que quando ele chega no tronco da cruz, nós, os brasileiros, a evocação é muito convencional e passadista. Passadista no sentido de brasileiro que já passou. Esqueceu a realidade brasileira atual e evocou uma realidade brasileira em que a atual civilização e tendência civilizadoras das grandes cidades Rio, Recife, Belo Horizonte etc. e todo o Estado de São Paulo inteiramente automobilizado e eletrificado, não entram. A parte brasileira do poema, sob o ponto de vista ideal crítico de realidade brasileira não corresponde à verdade, porém a uma convenção que se vai tornando exótica dentro do Brasil e que é regional, não numa só região, porém de regiões que não representam a realidade com que o Brasil concorre pra atual civilização universal. Porque essa concorrência se realiza com a parte progressista dum país, com o que nele é útil pra civilização e não com o que nele é exótico. Que não pode ser desprezado por nós, porém que é lícito à atualidade universal ignorar como parte representativa. Uma hábil mistura dessas duas realidades é a solução que pode realmente concretizar uma realidade brasileira que se possa dizer ‘em marcha’.”*

(2001, p.221)

Esta “*parte progressista dum país*”, que representa “*a realidade com que o Brasil concorre pra atual civilização universal*”, composta pela “*atual civilização e tendência civilizadoras das grandes cidades [...] e todo o Estado de São Paulo*”, também se encontra realizada literariamente em *Amar, verbo intransitivo*. Mas mesmo assim, Mário de Andrade não deixa de propor como solução “*que pode realmente concretizar uma realidade brasileira*” uma mistura das duas realidades expostas na argumentação, das quais uma delas, a “*progressista*”, se encontraria explicitamente representada no romance em questão, enquanto a outra, presente no componente “*ócio*” do gênero literário “*Idílio*”, estaria implícita.

Como complemento a esta discussão a respeito do nacional x universal é interessante citar aqui a carta de Manuel Bandeira a Mário de Andrade de 19 de setembro de 1925, onde MB afirma que “*quem é o Brasil é o Mário*”,

esclarecendo suas razões para tal afirmação, ao mesmo tempo que ilumina a trajetória do amigo:

“As únicas coisas que não se parecem com os poemas europeus na poesia brasileira de agora são o ‘Noturno’, ‘Tarde, te quero bem’ e outras coisas suas, ainda que precisa-se dizer que você não faria nunca se não fossem os europeus. Você é profundamente original, pessoal, brasileiro e barra-fúndico, mas a tudo isso chegou por uma seriíssima, atormentadíssima, dolorosíssima e sublimemíssima cultura européia modernista.

Por isso, Mário, tenho essa confiança em você. Do ponto de vista brasileiro só você me satisfaz. Eu disse ao Oswald: ‘- Você sente e critica deliciosamente o Brasil mas não é Brasil; quem é Brasil é o Mário. Você observa, Mário vive isso que você observa. O poeta é ele’.”

(2001, p.241)

A partir de abril de 1927, ano em que *Amar, verbo intransitivo* é publicado, as referências ao romance são bastante freqüentes na correspondência entre os dois autores. A primeira delas se encontra na carta de Mário de Andrade a Manuel Bandeira com data de 6 de abril de 1927:

*“... vão falar todas as bobagens deste mundo e de mim mesmo, perceber alguma coisa de mim, inda não encontrei um que me contasse pra mim, que me explicasse pros outros, são elogios são insultos, quem que faz crítica neste país? Crítica verdadeira? Só eu mesmo. Pode ser que erre porém faço crítica, livro pra mim hoje não passa dum jeito da gente manusear um caráter, beijar na boca uma alma de gente como a gente e tão diferente no entanto. Isso é que é bom num livro, isso é que livro mostra bem mais que as outras artes, isso que ninguém percebe aqui. Estou fatigado. A publicação dum livro da importância capital que nem o **Amar, verbo intransitivo**, quem me percebeu essa importância? Importância pra mim e de mim quero falar. Quem me percebeu? Recebo elogios, recebo descomposturas, já tiveram o descaramento de falar que é o melhor romance brasileiro e tiveram o descaramento de falar o contrário também. Mas o que eu queria com ele, o que eu sofri nele, um confrontinho de datas, 1923, com as ‘Danças’ também o mesmo ano e otimismo de depois, e toda a complexidade de problemas que o livro tem, ninguém não percebeu. O que me tem divertido um pouquinho é a perplexidade em que deixei a moçada. ‘Que é isso!’ Está tudo sarapantado está tudo inquieto, está tudo não gostando com vontade de falar que não gosta porém meio com medo de bancar o bobo por não ter gostado duma coisa boa. Palavra que sinto pena de publicar em seguida o **Clã** e **Macunaíma** que são livros de que eles vão gostar porque ‘divertem’. No fundo essa moçada deve estar ainda buscando arte-pura, querem se divertir, paciência. Pra gente gostar dum livro esse livro deve divertir a gente senão o livro é ruim. Eis a lei.”*

(2001, p.340)

O “desabafo” de Mário de Andrade em relação à recepção de *Amar, verbo intransitivo*, apesar de bastante generalizado, não deixa de oferecer alguns elementos essenciais a serem considerados na leitura do romance. O alerta do autor, por um lado, sobre “*toda a complexidade de problemas que o*

livro tem”, e por outro, a respeito da procura da “*moçada*” pela “*arte-pura*”, chegando até mesmo a afirmar que “*a lei*” para um livro ser considerado bom é o quanto ele diverte, permite supor que se trata com certeza de uma obra integrada num projeto literário mais abrangente do que a recepção imediata revela.

O organizador da correspondência entre Mário de Andrade e Manuel Bandeira complementa, em nota de rodapé, que Mário de Andrade também se queixa a Drummond (carta a Carlos Drummond de Andrade de 20 de fevereiro de 1927) sobre a recepção crítica de *Amar, verbo intransitivo*, traçando, sarcasticamente, as diretrizes para uma possível leitura crítica do romance. (2001, p.341)

*“Nunca vi gente tão leviana pra criticar como nós. Creio que isso é falta de psicologia. Meu **Amar, verbo intransitivo** tinha prefácio. Porém meio entristecido com o que tinha sucedido com o **Losango** de que todos os críticos não tiraram nada a não ser o que eu mesmo tinha falado na Advertência, tirei o prefácio. Resultado por aqui as observações mais comuns e francamente burras são: que tem muito Machado de Assis e muito Freud no livro. Tem, meu Deus! Que tem eu mesmo sei? É evidente que tem. Pois então vamos saber as razões porque o senhor Mário de Andrade que não é nenhuma besta e que tem espírito crítico botou tanto Freud e tanto Machado de Assis no livro. Freud, razão dentro das tendências do Sr. Mário de Andrade não tem razão plausível. Naturalmente botou então, porque concorda com certas idéias de Freud, sua orientação geral, que aliás era mesmo a que **mais se prestava pro assunto do livro**. Agora a tendência especializada do Sr. Mário de Andrade é trabalhar a substância brasileira. O que a gente besta tem percebido é o trabalho da língua porém o Sr. Mário de Andrade mesmo já falou em artigo que trata de trabalhar a substância brasileira em todos os sentidos. E mesmo que não falasse isso se percebe dentro do livro pelos tipos gerais que escolheu Souza Costa Dona Laura e principalmente a filharada. Além disso trabalhou a língua. Ora por que o Sr. Mário de Andrade trabalhou Machado? Naturalmente é porque quis tradicionalizar alguma coisa também a mais. E eu (o crítico) que tenho obrigação de saber certas coisas sei que um dos traços específicos do brasileiro é o humorismo. Entre os caipiras isso é desenvolvidíssimo. A mistura do humorismo e do sentimental é o traço flagrante do folclore poético e mesmo musical do Brasil. Ora se o Sr. Mário de Andrade se **inspira** em Machado de Assis é porque quis **tradicionalizar** a orientação humorística brasileira representada por Machado na literatura de ordem artística, Machado que a gente pondo reparo mais íntimo é mais brasileiro do que parece à primeira vista. Até na língua? Até na língua que estudada de mais perto mostra uma aversão quase sistemática pelos modismos especialmente portugas. Isto meu querido Carlos é que creio que se chama crítica.”*

(ANDRADE, 1982, p. 104-105)

Percebe-se aqui a tentativa de Mário de Andrade de justificar a presença tanto de Freud quanto de Machado de Assis no romance, amplamente reconhecidas pela crítica. Freud, afirma ele, apesar de não existir nenhuma

razão plausível “dentro das tendências do Sr. Mário de Andrade”, se encontra presente pelo autor concordar com sua orientação geral, mais adequada, inclusive, à orientação do livro. Por “tendências” deve-se entender aqui a proposta de Mário de Andrade de trabalhar “a substância brasileira”. A orientação geral de Freud, adequada ao assunto do romance, que em essência focaliza a “educação sexual” do jovem Carlos, deve ser entendida a partir de sua relação essencial com a sexualidade. Sendo, então, “a tendência especializada do Sr. Mário de Andrade” trabalhar a substância brasileira, nada mais natural para ele do que uma forte presença de Machado de Assis. Para Mário de Andrade, Machado de Assis representa na literatura de “ordem artística”, ou seja, elaborada, que não se faz por meio de estereótipos, a orientação humorística brasileira, além de até mesmo em relação ao uso da língua ser “mais brasileiro do que parece à primeira vista”. Desta forma, a influência de Machado de Assis representaria então um elo com uma tradição já existente, a partir da qual Mário de Andrade se orienta. Significativo para esta pesquisa e que deve ser mencionado, é que tanto Freud quanto Machado de Assis apontam, cada uma à sua maneira e em suas respectivas disciplinas, muito mais para o universal do que para o específico, local.

Em carta de 24 de abril de 1927, Manuel Bandeira, mantendo-se alheio à polemica recepção crítica de *Amar, verbo intransitivo*, pelo menos do ponto de vista do próprio Mário de Andrade, focaliza pontos essenciais a uma compreensão do romance.

*“Fiquei safado de saber que extraviou a minha carta do Pará. E parece que outra de Recife, escrita quando passei lá de volta. Bem que eu já tinha desconfiado da perda, não vendo você se referir a nada do teor delas. Lastimo sobretudo que se tenha perdido a do Pará, pois era longa, bem longa, carregadinha de afeição, de poemas, de brincadeiras. Foi nela que dei as minhas impressões do **Amar**. Sucedeu que quando cheguei em Belém, entrando numa livraria dei com o **Amar** e o **Primeiro andar** expostos no balcão: Fiquei assanhado, comprei, devorei, escrevi pra você sobre, e como o diretor de uma revista me pediu colaboração, escrevi sobre o **Amar**. Não fiz crítica: falei do romance, de você, me estendendo mais sobre a questão da linguagem, pra preparar os seus futuros leitores. Pedi ao tal que lhe mandasse o nº da revista quando ela aparecesse, para o que dei o seu endereço. Mas nem a mim ele mandou nada até hoje.*

*Não sei repetir o que lhe escrevi há dois meses. A impressão que me causou a leitura foi mais forte que a da audição. Disse na carta, me lembro, e no artigo que impressão análoga à que produziu o **Dédalo** de Joyce. Neste sentido que ambas as obras são profundas ao mesmo tempo pelo sentimento nacional e pelo sentimento universal. Creio que você entenderá a aproximação que fiz dos dois romances.*

*Li o **Amar** com delícia, não só na parte propriamente idílica, como nas discussões de fundo social ou psicológico, antipáticas a tanta gente. Na realidade você me interessou, e quando um sujeito me interessa não me queixo que ele divague mesmo no meio da história mais bonita. Prao meu gosto o livro está bom, tal qual está.”*

(MORAES, 2001, p.344)

Também neste caso, o organizador do volume da correspondência entre os dois autores esclarece em notas de rodapé os pontos essenciais da carta.

*“Redigido em ‘Belém, 19 de fevereiro de 1927’ e publicado em **A Semana do Pará**, em 23 de março, o artigo de MB divulgando **Amar, verbo intransitivo** busca a empatia do leitor e prepara o espírito dele para idiosincrasias de MA. O crítico exalta o caráter original, a força do livro e, ao mesmo tempo que o situa como ‘prosa moderníssima’, filia o romance aos clássicos portugueses, a Machado de Assis e aos românticos. MB desarma, ainda, possíveis perplexidades: ‘É preciso prevenir o público [...]. A linguagem do romance está toda errada [...]. Mário se impõe à sistematização dos nossos modismos. Emprega com denodo simples prosódia e sintaxe correntes na linguagem despreziosa de todos os brasileiros bem educados.’ (Arquivo MA, Série Matéria Extraída de Periódicos). Este artigo, contudo, só chegaria às mãos de MA em 1928, remetido na carta de MB de 23 de agosto.”*

(2001, p.345)

Tanto o conteúdo da carta quanto o artigo que Manuel Bandeira escreveu em Belém focalizam, basicamente, a questão da linguagem, a relação nacional / universal e a estrutura do romance, que contém, por um lado, “*uma parte propriamente idílica*” e por outro, “*discussões de fundo social ou psicológico*”.

Em seu artigo sobre *Amar, verbo intransitivo*, publicado em *A semana do Pará*, em 23 de março de 1927, Manuel Bandeira aborda logo de início tanto a questão do “idílio” quanto a relação nacional/universal:

“Mario de Andrade, o grande poeta paulista, acaba de dar o seu primeiro romance, intitulado ‘Amar, verbo intransitivo’, romance que éle ironicamente inculca de idílio imitado de ‘Paulo e Virginia’, mas que na realidade é obra da mais forte e peculiar originalidade, obra macanuda, que possui a gente, como o ‘Dedalo’ de Joyce, cuja comparação se impõe. Não que tenha entre as duas nenhum ponto de contacto senão este: ambas são profundamente nacionaes – brasileira, gostosissimamente brasileira a de Mario; irlandeza a do outro; todas duas, porém, revolvendo no leitor a mais reflexiva, a mais comovida humanidade, e portanto – obras universais.”

(BANDEIRA, 1927, p. 1)

De acordo com Manuel Bandeira, “ele” (referindo-se aqui não ao narrador da obra, mas ao próprio Mário de Andrade) revela o romance

“ironicamente” como “idílio”, imitado de “*Paulo e Virgínia*”, romance de B. de Saint-Pierre. O “ironicamente”, apesar da comparação entre um idílio entre dois jovens em uma ilha remota na obra de B. de Saint-Pierre e entre um menino e uma mulher adulta em uma São Paulo já metropolitana, na primeira metade do século XX, no romance de Mário de Andrade permitir a suposição até mesmo de uma paródia, deve ser considerado como uma avaliação pessoal do próprio Manuel Bandeira. A análise do romance de B. de Saint-Pierre já revelou que a “imitação” tem raízes muito mais profundas não somente na obra mencionada pelo narrador, mas no próprio gênero literário “Idílio”, comum a ambas. Muito provavelmente, Manuel Bandeira indica aqui que em relação ao conteúdo “idílico” do romance de B. de Saint-Pierre, a obra de Mário de Andrade, que além do que foi dito acima tem ainda como localização espacial uma metrópole do século XX, só poderia ser comparada a partir da ironia. Mas no momento em que se estabelece a diferença entre gênero literário “Idílio” e suas características essenciais, discutidas nos capítulos anteriores desta pesquisa, e “elementos idílicos”, que podem estar presentes em qualquer gênero, a relação entre as obras de B. de Saint-Pierre e Mário de Andrade se revela muito mais clara. Tentando ainda afastar qualquer possibilidade de “plágio”, Manuel Bandeira acrescenta que na realidade a obra é “*da mais forte e peculiar originalidade*”, “*obra macanuda*” (brasileirismo do Rio Grande do Sul: admirável pela força, beleza...), comentários que apesar de extremamente apropriados, obscurecem o aspecto prático da tentativa de inserção da obra no cânone universal através de sua relação com um gênero literário que tem suas origens no período Helenístico da literatura grega, entre outros procedimentos adotados pelo autor.

A seguir, Manuel Bandeira não deixa de retomar, dirigindo-se desta vez ao leitor, uma questão muito frequente na correspondência entre os dois autores, que é a relação entre o nacional e o universal. Nesta crítica, este tópico é introduzido através de uma comparação entre *Amar, verbo intransitivo* e um romance de James Joyce que Manuel Bandeira intitula “*Dédalo*” referindo-se ao protagonista da obra “*Portrait of the Artist as a Young Man*” publicada em 1916. Para Manuel Bandeira, a nacionalidade tão autêntica das duas obras, o que nos dias atuais significaria dizer a autenticidade da realidade

que refratam, provocando no leitor a reflexão sobre o ser humano, torna-as universais.

A questão da linguagem, ponto central na longa correspondência entre os dois autores, é abordada com extremo cuidado por Manuel Bandeira neste artigo, obviamente com o objetivo não somente de esclarecer alguns aspectos da prosa modernista, mas também de “preparar” a recepção por parte do leitor. A linguagem do romance é focalizada por ele a partir de dois eixos principais, um deles relacionado mais propriamente a questões de estilo, e outro à questão específica da língua.

“... e confesso que gosei ainda mais com a sua leitura, pelas múltiplas perspectivas que, como a de espelhos defrontantes, se escancaram de subito na prosa vai-não-vai, pensa-que-pensa de Mario, prosa que não se nos depara feita, mas como que se faz à vista da gente. Prosa moderníssima e todavia tão tradicional que muitas vezes lembra o sabor vagaroso cavaco dos clássicos portugueses, a sarcástica hesitação de Machado de Assis (oh! mas um Machado sensual, crente, ortodoxamente católico), os românticos e mais lumes verbais da língua.”

(1927, p. 1-2)

A prosa de Mário de Andrade é considerada por Manuel Bandeira como “coloquial”, já que se estrutura no próprio processo de recepção; “*prosa moderníssima*”, mas composta a partir de uma tradição bastante sólida que inclui os clássicos portugueses, Machado de Assis, os autores românticos e outros igualmente importantes. As “*múltiplas perspectivas*” mencionadas pelo autor do artigo podem se resumir em toda a problemática já delineada no decorrer desta pesquisa, presentes nos elementos formais e temáticos da obra, como por exemplo, a questão relacionada ao gênero literário “Idílio” e suas características, a questão do narrador e suas digressões, que remete a obra ao romance de B. de Saint-Pierre, a educação sexual do jovem *Carlos*, as teorias de Freud, a contribuição dos imigrantes à formação de uma sociedade cosmopolita na São Paulo do início do século XX, assim como a questão que será analisada nos próximos tópicos deste trabalho, a síntese popular / erudito, implícita no romance.

O outro eixo, referente à questão específica da língua utilizada por Mário de Andrade em seu romance de estréia, *Amar, verbo intransitivo*, talvez por ser um tópico bastante polêmico na correspondência entre os dois autores, é

tratado por Manuel Bandeira com cuidado ainda maior. Partindo da afirmação que a linguagem do romance está “*toda errada*”, a partir do ponto de vista da gramática da língua portuguesa, conclui que por empregar “*prosódia e sintaxe correntes na linguagem despreziosa de todos os brasileiros bem educados*” “*ela é que está certa*”, além de muitos outros escritores do sul do Brasil (São Paulo e Rio de Janeiro), inclusive ele próprio, estarem “*procedendo assim*”. E de qualquer forma, afirma Manuel Bandeira, este procedimento não significa nenhuma incapacidade no manejo da língua, mas sim uma opção consciente.

“...e alguns outros, mandaram às ortigas o preconceito besta do purismo português. Viva o falar gostoso, arrastado e molenga destes carões morenos do Brasil! Podem nos desprezar à vontade: sabemos fazer também ‘Quintilhas de Frei Antão’. É só pedir por boca. Não insistirei sobre isso. Quis só avisar.”
(1927, p. 1-2)

A última parte do artigo se ocupa do “*enredo do idílio*”, a iniciação sexual de um rapaz de quinze anos por uma professora alemã. Professora de alemão, mas sobretudo de amor, contratada para isso pelo pai do rapaz. Manuel Bandeira menciona ainda “*as deliciosas páginas de psicologia infantil*” assim como “*as de psicologia das raças*” presentes no romance, indagando, para concluir: “*Mas os povos não são também crianças?*”. (1927, p. 2)

Em carta de 10 de outubro de 1927, após a leitura de artigo de Tristão de Athayde sobre *Amar, verbo intransitivo*, Manuel Bandeira complementa suas impressões sobre o romance.

*“Mando-lhe o rodapé do Tristão, cuja introdução me pareceu excelente. Na análise de vocês acho falhas. Não concordo absolutamente com a crítica que geralmente fazem do seu freudismo. Não senti que houvesse no **Amar** intenção de freudismo. Quanto à emoção, está errado. Alcântara é um inteligente, não é um emotivo. Não digo que seja um seco, ao passo que você é o contrário. Tudo que há de defeito no seu intelectualismo (espírito de sistema, etc.) é declanchado pela sensibilidade, é corretivo dela, você vive em equilíbrio instável por ação dessas duas forças tremendas. Deus te conserve assim porque é isso, com as qualidades e defeitos, que faz a sua força, o seu drama, o seu interesse humano. Aí vá por Manuelzinho...”*
(MORAES, 2001, p.357)

O organizador da correspondência entre os dois autores comenta em nota de rodapé os pontos principais do artigo de Tristão de Athayde acima citado.

“No artigo ‘Romancistas ao Sul’, Tristão de Athayde estuda conjuntamente **Amar, verbo intransitivo** e **Brás, Bexiga e Barra Funda**, de Alcântara Machado. Sobre o romance de MA, o crítico censura a ‘indigestão de Freud’: “[MA] encheu o seu idílio do bom e do mau freudismo, embora declare que o tenha feito mais por sátira que por convicção. Há no final, sobretudo, depois da história oficialmente acabada, algumas páginas intoleráveis, de sub-freudismo delirante que ele não seria capaz de subscrever hoje em dia.” (**Estudos**, 2ª série, p. 33). No ano seguinte, quando Tristão, ao criticar **Ciã do jabuti**, bate na mesma tecla, MA, em carta de 25 de março, retruca: ‘[...] você afirma no artigo sobre o **Ciã** que nas minhas intenções que construíram **Amar, verbo intransitivo** estava também fazer uma sátira a Freud. Não é bem isso. Admiro profundamente Freud e tirando a generalização sexualista [...] é incontestável que ele deu um passo imenso na psicologia. Ele cientificou o sherlokismo, foi o Sherlock da alma [...]. De Freud acho que me utilizei sempre que se trate de psicologia. O que reconheço é que a influência de Freud foi muito grande nas especulações de **Amar**, falei disso no livro, e caçoei um bocado. Caçoar é mais uma autodefesa do que um abandono de veneração.” (**71 cartas de Mário de Andrade**, p. 25)

(2001, p.357)

É interessante observar que Mário de Andrade, em sua resposta à acusação de “*indigestão de Freud*” proferida por Tristão de Athayde, reafirma sua admiração por Freud por este ter dado “*um passo imenso na psicologia*”, ao mesmo tempo que faz uma ressalva em relação à sua “*generalização sexualista*”, que, entretanto, é a base da teoria psicanalítica! Ou seja, sem a questão da sexualidade não teria sido possível a Freud este avanço na psicologia ao qual se refere Mário de Andrade. Na verdade, como será discutido na seção final deste capítulo, entre elementos intrínsecos ao gênero literário “Idílio” e “sexualidade”, elementos essenciais no romance de Mário de Andrade, existe, pelo menos subjetivamente, uma relação bastante estreita.

A polêmica sobre a recepção crítica de *Amar, verbo, intransitivo*, encerra-se, de certa forma, com a publicação de uma “*Carta aberta*” por Mário de Andrade, como relatado numa carta a Manuel Bandeira com data de 27 de novembro de 1927.

“Escrevi também uma Carta aberta que deverá de sair nalgum número do **Diário Nacional** (mando) sobre as críticas que me fizeram pro **Amar**. Minha convicção é que não devia de escrever essa carta. É mais bonito a gente não retrucar diante de certas coisas, parece que se dá muita importância pra gente... Mas é que desta feita fui mesmo tão compreendido pela rama... Freud, toda a gente sabe da existência de Freud porque ele está na moda porém outras doutrinas porque não estão na moda ninguém não conhece. Dói. Vim falando sobre isso. A Carta não está malcriada não porém quando imagino nela me dá um mal-estar... Acho que não devia de escrever. E no entanto publico. Por quê meu Deus?... Palavra de honra que não sei me analisar bem. Deve de ter qualquer seqüestro nisto. Em geral chego a perceber quais são os seqüestros que me levam a praticar certos atos mas aqui não. O que podia ser

é uma manifestação mascarada de vaidade, eu julgando que o livro era uma obra-prima e não terem chamado ele disso. Mas não é isso não. Porque palavra que não acho e nunca não achei que o livro fosse obra-prima. Está claro que acho que ele é muito bom, isso acho. E isso também os que falaram melhor sobre o livro, primeiro Tristão depois o Rodrigo e o Prudentico também acharam. A crônica do Tristão apesar das inexatidões que você mesmo apontou acho esplêndida.”

(2001, p.365-366)

Mais uma vez, o foco parece ser Freud e suas teorias. O organizador da correspondência entre os dois autores comenta em nota de rodapé os pontos essenciais desta *Carta aberta*, integralmente reproduzida nos Anexos deste trabalho.

*“Em ‘A propósito de **Amar, verbo intransitivo** – uma carta de Mário de Andrade’ (Diário Nacional, 4 dez. 1927), o escritor além de se queixar de que foi ‘transcompreendido’ por leituras superficiais, capazes de ver apenas reflexos de ‘freudismo’ em seu romance, define também uma norma para a crítica, assentada no esforço de reposição do autor na ‘consciência de si mesmo’. MA fornece, então, nova perspectiva de análise, o ‘neo-vitalismo’, na realidade uma desmontagem da interpretação freudiana reducionista: ‘O fenômeno biológico provocando a individualidade psicológica de Carlos é a própria essência do livro’. Levantando temas como o da sátira e da moralidade da arte, MA, provocativo, realça a pobreza interpretativa dos críticos seus contemporâneos.”*

(2001, p.365)

Alguns conceitos específicos contidos nesta Carta merecem, porém, serem comentados aqui.

“Mário de Andrade:

*A PROPÓSITO DE AMAR,
VERBO INTRANSITIVO*

*Diário Nacional, S. Paulo
4 dez., 1927.”*

“...quando justamente o papel do crítico é também determinar quanto o artista não fez aquilo que pretendeu e o quanto ele não é aquilo que julga ser.” [...]

“O livro está gordo de freudismo, não tem dúvida. E é uma lâstima os críticos terem acentuado isso, quando era uma coisa já estigmatizada por mim dentro do próprio livro. Agora o interessante seria estudar a maneira com que transformei em lirismo dramático a máquina fria de um racionalismo científico. Esse jogo estético assume então particular importância na página em que ‘invente’ o crescimento de Carlos, seguindo passo a passo a doutrina freudiana.” [...]

“... pelo menos de igual importância ao freudismo do livro são as doutrinas de neo-vitalismo que estão nele.” [...]

“O fenômeno biológico provocando a individualidade psicológica de Carlos é a própria essência do livro.” [...]

“... creio que não é impossível perceber que Carlos se rege por ideais de justiça, de religião, de sociabilidade, de verdade, etc. que não são simples fenomenologia biológica mas transcendem desta. Tanto assim que na convivência de Carlos-corpo com Carlos-espírito, este ensina para o outro conceito permanente de Deus, de Justiça, de Ciência e de Sociedade.” [...]

“E ainda estava nas minhas intenções fazer uma sátira, dolorosa para mim e para todos os filhos do tempo, a essa profundidade e agudeza de observação psicológica dos dias de agora.” [...]

“Carlos não passa de um burguês chatíssimo do século passado. Ele é tradicional dentro da única coisa a que se resume até agora a cultura brasileira: educação e modos.

Em parte enorme: má educação e maus modos. Carlos está entre nós pelo incomparavelmente mais numeroso que inda tem 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.”

(ANDRADE, A propósito de **Amar, verbo intransitivo**, in: BATISTA et alii, 1972, p. 281-283)

No que diz respeito à relação prefácio de suas obras x recepção crítica, Mário de Andrade parece esclarecer que deixou de escrevê-los pelo fato da crítica jamais se utilizar deles para verificar até que ponto o autor atingiu os objetivos neles propostos ou a maneira como os realizou literariamente, mas sim como mera lista de características da obra, fornecida pelo próprio autor, sobre as quais algum comentário deve ser feito!

Apesar de Mário de Andrade responsabilizar a doutrina do neo-vitalismo por provocar a individualidade psicológica de Carlos, ou seja, o fenômeno biológico, hereditário, como fator determinante da personalidade do indivíduo, na verdade ela parece estar presente aqui por oferecer um ponto de equilíbrio frente “a essa profundidade e agudeza de observação psicológica dos dias de agora”, sintetizada no termo “freudismo”, tendência que tinha a intenção de satirizar no romance. É interessante observar que “O *Freudismo*” é também o título do ensaio de Bakhtin extremamente crítico das teorias de Freud, justamente por partir de impulsos básicos inerentes ao ser humano, também publicado em 1927. E é óbvio que Bakhtin, que toma o diálogo como ponto de partida na formação da consciência e da personalidade, é diametralmente oposto a Freud, apesar de toda a admiração que expressa por ele. (BAKHTIN, 2004)

Os comentários finais da carta tendem a caracterizar Carlos como um representante do “tradicionalismo ‘cultural’ brasileiro burguês octocentista”, que Mário de Andrade não considera como sendo um “*indivíduo que se pode chamar de moderno*”.

Nenhuma menção significativa é feita a *Amar, verbo intransitivo* na correspondência entre os dois autores do ano de 1928. Como, porém, a questão da sexualidade em seus mais variados aspectos é, não somente componente estrutural da obra, mas também um elemento recorrente no próprio gênero literário “Idílio”, como observado anteriormente no decorrer desta pesquisa, a questão abordada na carta de Mário de Andrade a Manuel Bandeira, com data de 7 de abril de 1928, não pode deixar de ser focalizada aqui. Esta carta, cujos trechos até recentemente mantidos sob censura, não publicados na *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira* organizada por Moraes, 2001, utilizada neste trabalho, contém menções à suposta homossexualidade do autor de *Amar, verbo intransitivo*. Obviamente que não é relevante aqui nem uma abordagem detalhada do conteúdo agora disponível e nem da maneira que a questão da homossexualidade foi colocada por Mário de Andrade, fatos que têm gerado grande polêmica na imprensa no momento, junho de 2015. Entretanto, dentre os diversos comentários publicados recentemente, alguns deles devem ser considerados também em relação ao romance *Amar, verbo intransitivo* e também à escolha pelo autor, em pleno experimentalismo modernista, de um gênero literário tão “tradicional” como o “Idílio”.

Estudiosos situam carta em obra de Mário

Segundo especialistas, forma como escritor lidava com sua sexualidade é relevante para estudo de seus textos

A discricção de Mário de Andrade (1893-1945) ao tratar da questão da homossexualidade, no trecho da carta de 1928 a Manuel Bandeira (1886-1968) cujo conteúdo integral só veio à tona nesta quinta (18), apenas corrobora o que o autor já dizia em sua obra, na opinião de especialistas consultados pela **Folha**.

Seu colega na Academia Brasileira de Letras, o historiador Alberto Costa e Silva diz também não ver motivo para alarde. “Não há nenhuma conclusão a ser tirada. Qual a importância de saber se Mário era homossexual ou não? Para o estudo da obra dele, nenhuma”, argumenta.

Essa assertiva não encontra coro entre outros conhecedores da obra do escritor. O crítico e escritor Silviano Santiago diz acreditar que as palavras de Mário abram novas perspectivas de estudos.

“A carta em si tem um papel quase mítico. As questões que traz à tona são de enorme importância”, afirma.

A escritora e crítica Noemi Jaffe também tem a avaliação de que a sexualidade é relevante na obra do escritor.

FOLHA DE S.PAULO

SÁBADO, 20 DE JUNHO DE 2015 ★ ★ ★ ilustrada C7

De acordo com os comentários de Silviano Santiago e Noemi Jaffé, não compartilhados por todos, a questão da sexualidade não somente é relevante na obra do escritor, mas também abre novas perspectivas de estudo e interpretação, como por exemplo no que se refere às relações entre liberdade individual e também sexual e o gênero literário “Idílio”, como defendidas por Schiller e já discutidas nesta pesquisa.

A carta de Mário de Andrade a Manuel Bandeira com data de 2 de junho de 1928, apesar de não conter nenhuma menção específica ao romance *Amar, verbo intransitivo*, revela aspectos da proposta de atuação do artista defendidos por Mário de Andrade bastante significativos à esta pesquisa, pelas relações que estabelece entre autor e sociedade.

“A ‘Manhã’ antropófaga me deu bons prazeres em troca. Gostaram dela muitos. E pessoas que me interessava que gostassem. Leu o Tristão? Paulo Prado me escreveu até uma carta sobre. Insiste sempre em que sou só poeta e que todo o resto da minha obra é violino de Ingres. Dessas coisas me rio. Não porque tenha confiança na minha prosa de ficção ou crítica. Você já sabe de muito que

não tenho confiança em nada de mim. É uma tortura de que minha família tem a culpa. Tanto que ela me acabrunhou de desprezos e conceitos depreciativos na infância que ficou este homem com incapacidade absoluta de se julgar.

Mas me rio porque num julgamento dileitante que nem esse do Paulo, o que vejo é uma incompreensão absoluta do que é vida humana. Como se num momento como o que atravessamos no Brasil, pudesse ter eficiência um poeta de arte pura e nada mais! Vocês todos, sei que repulsam minha intenção e o que eu fiz de mim, porém agora o que vale é mesmo a arte interessada, arte agindo como remédio, diretriz ou que diabo seja. Vêem um poema meu (eles, agora já não você) de que gostam e não se lembram que vida é alguma coisa mais do que o gostado por eles. É possível que eu seja um até 'grande poeta'. Mas eu olho pra mim 'grande poeta' e até juro que minha figura assim me desinteressa, me fatiga. Perde o perfil legítimo que é e tem de ser humano. Que cantar uma princesa de Trípoli nunca enxergada! Nada disso! Penso assim. Sinto assim.

(MORAES, 2001, p.391-392)

É revelada neste trecho, então, pelo próprio Mário de Andrade, sua preocupação com uma arte engajada, que destrua e critique para construir e não simplesmente para “divertir”, como já observado anteriormente por ele.

A próxima menção ao romance *Amar, verbo intransitivo* presente na correspondência entre os dois autores que necessita ser comentada aqui se encontra numa carta de Manuel Bandeira a Mário de Andrade, com data de 19 de outubro de 1942. A leitura da correspondência revela que tanto *Macunaíma* quanto *Clã do Jabuti* são de certa forma “eleitas” pelos dois autores como mais representativas da produção de Mário de Andrade, que continuamente se referem a elas. O romance *Amar, verbo intransitivo* praticamente “desaparece” das considerações a respeito da obra de Mário de Andrade elaboradas não somente por Manuel Bandeira, mas também por ele próprio.

*“Recebi o capítulo inédito de **Amar, verbo intransitivo**. Não pude relacioná-lo com o resto da obra porque verifiquei que não tenho mais nem esse livro nem o **Macunaíma!** (o sacana do Vignale, a quem os emprestei com outros e todos primeiras edições e com dedicatórias, nunca os devolveu, apesar dos meus incessantes pedidos!). Das duas versões propostas prefiro a que remata com: ‘Não é mictório, não, minha filhinha... é Taubaté’. [...]*

“Sobre as traduções do poeminha de Heine, devo dizer-lhe que mostrando-as ao Padre Serafim Leite, sem dizer que uma era minha, ele achou melhor a tua. A minha só leva uma vantagem sobre as outras: é guardar o metro do original.”

(2001, p.662-663)

Pelo comentário, percebe-se que Mário de Andrade, que por esta época preparava a edição das “*Obras Completas*”, escreveu um capítulo novo, adicionado ao romance. O organizador do volume da correspondência comenta, em notas de rodapé:

*“A segunda edição de **Amar, verbo intransitivo** sofreu reelaboração profunda. MA suprimiu longos trechos e acrescentou um novo ‘capítulo’. A versão preterida difere-se no arremate: ‘Não é mictório não, minha filha!... Miqui-tó-ri-o é o lugar onde toda a gente do vagão faz pi-pi! Faz pipi, ouviu’. Nessa versão, Souza Costa enfrenta o riso das pessoas do vagão com a frase indelicada. Na versão atual, contendo o desfecho escolhido por MB, a personagem prefere engolir a raiva, mantendo o decoro de patriarca de família burguesa.”*

(2001, p. 663)

*“O **Lied** de Heine, introduzido em **Amar, verbo intransitivo**, em alemão, a propósito de reconstituir a ambiência das aulas de Fräulein a Carlos, se liga a uma nota no final do romance. MA demonstra o intento de traduzi-lo em versos mais sintéticos que o alemão. ‘Comunicando a tradução a Manuel Bandeira, ele não só me advertiu que esse mesmo **Lied** já fora traduzido por Gonçalves Dias e publicado, como me fez o favor de, por sua vez, traduzir a canção no mesmo ritmo de seis sílabas empregado por Heine. Embora modestamente só pretendesse essa maior identidade rítmica, não há dúvida que a tradução de Manuel Bandeira é a que mais se aproxima do original’. Segue-se à explicação as três versões do poema de Heine. A tradução de MB encontra-se também em *Poemas traduzidos* (‘Um poema de Heine’).*

(2001, p. 663)

Uma comparação entre as duas versões do romance, apontando as variantes mais significativas e relevantes a esta pesquisa, constitui a próxima seção deste capítulo.

Comentando, em carta com data de 12 de janeiro de 1944, uma entrevista concedida por Mário de Andrade, Manuel Bandeira observa:

*“Li a sua entrevista com o Chico Barbosa em **Diretrizes**. Teria as minhas objeções e até pensei em escrever, mas depois desisti porque essas discussões se tornaram muito cacetes e no fundo não adiantam. A verdade é que em tudo que fazemos há interesse e arte ou qualquer outra atividade desinteressada é coisa que não existe.”*

(2001, p. 665-666)

Em nota de rodapé, o organizador do volume complementa:

“ ‘A arte é exatamente como a cátedra uma forma de ensinar, uma proposição de verdades, o anseio agente de uma vida melhor’, afirma MA na entrevista da Francisco de Assis Barbosa. ‘O artista pode não ser político enquanto homem, mas a obra de arte é sempre política enquanto ensinamento e lição; e quando não serve a uma ideologia serve a outra, quando não serve a um partido serve ao seu contrário’.”

(2001, p. 665)

Mais uma vez Mário de Andrade oferece coordenadas fundamentais para a compreensão de sua obra, que dizem respeito ao engajamento inevitável tanto do artista quanto da própria obra, independente de orientação. E Manuel Bandeira, nem sempre totalmente de acordo com o amigo, acrescenta que arte desinteressada simplesmente não existe.

Esta pequena discussão entre os dois autores, que praticamente conclui uma correspondência de tantos anos, já que Mário de Andrade falece já em 1945, possui um significado fundamental para esta pesquisa. Pois o engajamento do artista e de sua obra, tantas vezes defendido por Mário de Andrade também aqui, em sua correspondência com Manuel Bandeira, pode ser considerado como um dos fatores essenciais à presença de um gênero literário como o “Idílio” em seu romance de estréia, pela relação intrínseca, já estabelecida no decorrer desta pesquisa, entre tantos elementos fundamentais ao gênero e um ser humano que, recuperando sua relação essencial com a “natureza”, se liberta da escravidão a que é submetido pela cultura e pela sociedade.

II – AMAR, VERBO INTRANSITIVO E O MODERNISMO: A questão do subtítulo “*Idílio*” de *Amar, verbo intransitivo*, relacionada ao contexto do Modernismo brasileiro da fase “heroica” de 1922 e das reflexões de Mário de Andrade presentes no texto “*O Movimento Modernista*”, de 1942.

A publicação *BRASIL: 1º TEMPO MODERNISTA: 1917/29*, que propõe apresentar um auto-depoimento do período, traçado exclusivamente através de documentos da época, tem como base o levantamento do material relevante em periódicos da época, recortes colecionados por Mário de Andrade, sua correspondência não lacrada, folhetos ou opúsculos de pequena tiragem, enfim, textos escritos entre 1917/29, oferecidos como subsídio para o estudo do Modernismo. Como critério de seleção foi adotado mostrar as tentativas iniciais de inovação e os consequentes caminhos tentados por essa “primeira geração modernista”, procurando relatar todo o período, que inclui os anos em que Mário de Andrade trabalhou na composição de *Amar, verbo intransitivo* até a publicação da 1ª versão do romance, em 1927. Pelo fato desta seleção ter procurado focalizar exclusivamente textos que contivessem uma programação modernista e textos que significassem balanços da época sobre o movimento, originários em sua totalidade do Acervo Mário de Andrade, ela é um instrumento particularmente útil para os objetivos deste trabalho. Desta forma, os textos mais relevantes à problemática focalizada nesta tese são discutidos a seguir, em ordem cronológica, com o objetivo específico de contextualizar o romance de Mário de Andrade *Amar, verbo intransitivo, Idílio*, no Movimento Modernista de 1922. (BATISTA, LOPEZ & LIMA, 1972, p. 1-4)

No texto *O meu poeta futurista (Jornal do Comércio, SP, 1921)*, Oswald de Andrade, referindo-se a Mário de Andrade, escreve:

“S. Paulo? É ver-lhe o espetáculo de febre nas horas de marcha, quando os ateliers, as oficinas, as lojas mandam no cair insensível das noites acesas, a população heterogênea e violenta para os refúgios dos grandes bairros comovidos.

E com a mudança diária e formidável da própria graça fisionômica, a metrópole incontida, absorvente, diluviana de gente nova, de gente ávida, de gente viva, pensa outras ideias, escuta outros carrilhões, procura novos ritmos, perscruta e requer horizontes e futuros. [...] A juventude extravasante nas escolas, nas calçadas, nos jardins citadinos aí está reclamando pelos cem poros ativos de sua sensibilidade apurada nas viagens atávicas uma arte à altura da sua efusiva aspiração vital e de compasso com o senso profundo da sua responsabilidade americana.

Essa arte existe.

Conhecem, além dos mestres calmos que são Guilherme e Menotti, o meu poeta futurista? [...]

*Ele é o autor de um supremo livro neste momento literário. Chamou-o **Paulicéia desvairada** [...]*

Acharam estranho o ritmo, nova a forma, arrojada a frase? [...] Nós também temos os nossos gloriosos fixantes da expressão renovadora de caminhos e êxtases.

Bendito esse futurismo paulista, que surge companheiro de jornada dos que aqui gastam os nervos e o coração na luta brutal, na luta americana, bandeirantemente!”

(BATISTA, LOPEZ & LIMA, 1972, p. 183-187)

Deixando de lado a polêmica envolvendo Mário de Andrade e o Futurismo, negada com veemência por este, o texto contém excelentes indicadores do momento histórico/literário em que se vive e no qual o romance *Amar, verbo intransitivo* foi concebido. Em primeiro lugar, é possível observar a consciência da S. Paulo metrópole, de população heterogênea, que “*requer horizontes e futuros*”, tão presente em *Amar, verbo intransitivo*. A metrópole, consciente de sua importância nas Américas, reclama “*uma arte à altura*”, e essa arte já existe, presente no ritmo estranho, na forma nova e na frase arrojada de *Paulicéia desvairada*, de Mário de Andrade, testemunha em forma e conteúdo da expressão renovadora. Dentro deste contexto, o “*Idílio*” de *Amar, verbo intransitivo*, apesar das inúmeras “cenas” onde a natureza está presente, configura-se como essencialmente urbano, não somente por se passar na nova metrópole industrial, burguesa, receptiva ao trabalho do imigrante europeu que foge da 1ª Grande Guerra, mas também por focalizar a problemática da vida dos integrantes de todos estes grupos sociais, como por exemplo de *Fräulein*, a imigrante alemã, e do adolescente *Carlos*, herdeiro da família *Souza Costa*, proprietária de fabricas, fazendas, etc.

Em texto de 1922 (?), *Os “Independentes” de S. Paulo*, Ronald de Carvalho assim avalia o significado do povo, da cultura paulistana/paulista na formação de um povo e cultura brasileiros:

“Há ainda quem tenha a ilusão de que S. Paulo é o café. Puro engano. S. Paulo é a máquina, o tear, a polia, a vertigem das energias novas, uma das forças propulsoras da nacionalidade. Já vai surgindo ali, uma raça vigorosa, cheia de juventude e coragem, índice do que será amanhã o brasileiro perfeitamente apurado e constituído. O grupo étnico de S. Paulo é um dos mais admiráveis da América do Sul. A luta com a terra, a necessidade imperiosa de aproveitar a natureza, de transformá-la em uma fonte de renda, cada vez maior, contribuíram para dar à fisionomia moral do paulistano esse traço de

varonilidade que lhe é peculiar. Filho de S. Paulo quer dizer filho da terra. [...] ao primeiro contato, sentimos logo, naquele caldeamento de sangues vários e encontrados, a predominância das características do meio. O italiano, o sírio, o japonês desaparecem, pouco a pouco, fundem-se lentamente no paulista. [...] Depois do agricultor, aparece o artista, segundo o ritmo de todas as verdadeiras civilizações, em que o rapsodo é precedido pelo pastor.”
(1972, p. 197-198)

A citação permite observar a visão de uma metrópole, por parte do autor e conseqüentemente dos Modernistas, cujo povo e cultura, resultante da “*luta com a terra*” e da miscigenação de “*sangues vários*”, se constitui em uma das “*forças propulsoras da nacionalidade*”, que propicia o surgimento do brasileiro “*perfeitamente apurado e constituído*”. Esta última afirmação demonstra também a crença, por parte dos Modernistas, que o Brasil, como povo e cultura, ainda se encontra em processo de formação. No trecho a seguir, que se ocupa dos “*modernos rapsodos de S. Paulo*”, e também, especificamente, de Mário de Andrade, o autor afirma:

“É dos modernos rapsodos de S. Paulo que eu falo, agora. Eles são os bandeirantes de uma cruzada única, por enquanto, no Brasil. Diante deles estava uma terra cansada, esgotada, empobrecida: a terra das letras nacionais. [...] Eles trouxeram sementes novas e as lançaram, cantando, no chão fatigado. [...] Mário de Andrade é um homem do seu tempo e da sua raça, um homem tentado pelo demônio da realidade transcendente. Não são propriamente os elementos acessórios da atualidade – o automóvel, o aeroplano, a fábrica, as multidões desvairadas – que imprimem à sua poesia o caráter de modernidade que a distingue. [...] Seu modernismo, porém não está nos processos materiais, na mera exteriorização do seu temperamento, mas na intensidade com que ele traduz as impressões que as coisas lhe sugerem. Suas imagens são despojadas, geralmente de qualquer artificialismo. São concretas, cruas e definidas. Ele reduz o espetáculo universal a esquemas audaciosos, e gira no tumulto de um realismo bárbaro e magnífico. [...] Vejo em cada um de tais artistas o arqueiro musculoso que arremessa, rindo, as flechas empenadas contra o gagaísmo ridículo dessa velhice desamparada e inútil da literatolice conservadora.”
(1972, p. 198-200)

O texto revela claramente o propósito Modernista de renovação das letras nacionais praticado pelo grupo de S. Paulo, e especificamente por Mário de Andrade, considerado como “*um homem do seu tempo e da sua raça*”. Mas de acordo com Ronald de Carvalho, não são os elementos da atualidade como o automóvel, o aeroplano, a fábrica, as multidões “*desvairadas*” que imprimem o caráter de modernidade à obra do autor, mas sim a intensidade com que

traduz as impressões que estes elementos lhe sugerem, fato que, no entanto, lhes confere importância fundamental em seu processo criativo. Desta forma, Mário de Andrade, como “*um homem do seu tempo e da sua raça*” (paulista/paulistana), reflete em suas obras esta condição, patente também em seu romance, *Amar, verbo intransitivo*, como comprova a análise da obra apresentada no Capítulo V da Parte II deste trabalho.

Em crítica intitulada *Vida Literária (O Jornal, Rio de Janeiro, 1923)*, Tristão de Athayde escreve sobre *Paulicéa desvairada* e seu autor, Mário de Andrade:

Nossa história literária acompanha, como de costume, a história econômica e política. [...] Hoje, o império do café deslocou o centro das letras para S. Paulo, [...].

De S. Paulo, porém, nos vêm as vozes dos novos cantos, e mesmo a massa da produção, [...].

Já me vinha ocupando, na crônica passada, com o “desvairismo” do Sr. Mário de Andrade. Livro fremente de impaciências, sonoro de imprecações, despenteado da luta que sustenta contra o marasmo, contra a rotina, contra a indiferença. Livro de combate, [...]. [...]

Sendo um livro de expressão inovada, ao contato do espírito moderno de outras literaturas, é, no entanto, profundamente brasileiro de sentimento, paulista, sobretudo, pecando até de regionalismo, como já disse. [...]

Longe de ser mero futurismo de imitação, como se espalha, é um livro que procura o que há de novo nesta civilização americana que tentamos, o significado literário de cem anos de independência. [...] mas representa o livro uma corajosa clarificação de tendências, uma visão poderosa da vida atual e de todos os contrastes da civilização moderna, uma reação necessária contra a asfixiante rotina das formas consagradas e bem gramaticadas, e, sobretudo, uma tentativa de originalidade literária brasileira, - presa demais ao urbanismo talvez, para poder alcançar uma realidade mais vasta, - mas cheia de força, de possibilidades, de inteligência conquistadora. [...] O Sr. Mário de Andrade é um homem de muito espírito para não compreender tudo isso, assim como viu que em seu livro a ‘blague’ se entrelaçava à seriedade. Seja como for, vale por toda uma vanguarda.”

(1972, p. 200-203)

No início de sua crítica, assim como em textos analisados anteriormente neste capítulo, Tristão de Athayde destaca o papel preponderante de S. Paulo neste novo momento de nossa história literária, reflexo de sua importância econômica e política. Depois de valorizar a obra de Mário de Andrade pela “*luta que sustenta contra o marasmo, contra a rotina, contra a indiferença*”, de considerá-lo como “*livro de combate*”, o autor reconhece nele não somente o “*espírito moderno*” de outras literaturas, mas também o fato de ser “*profundamente brasileiro de sentimento, paulista,*

sobretudo". Em seguida, aponta também a importância da obra "*nesta civilização americana que tentamos*", ou seja, salienta seu papel na formação de uma consciência nacional após cem anos de independência, conceito que se torna fundamental ao movimento, pela presença freqüente em inúmeros textos da época, alguns deles já comentados neste trabalho. Além disso, de acordo com o crítico, representando a obra uma "*clarificação de tendências, uma visão poderosa da vida atual e de todos os contrastes da civilização moderna*", assim como uma reação contra "*formas consagradas*", e, sobretudo, "*uma tentativa de originalidade literária brasileira*", Mário de Andrade, o autor, compreendeu que a "*blague*", ou seja, o embuste imaginado para divertir, se entrelaçava à seriedade. Esta qualificação de "*blague*" conferida por Tristão de Athayde à *Paulicéa desvairada*, de Mário de Andrade, corresponde ao comentário de Manuel Bandeira "*romance que ele ironicamente inculca de idílio*" em relação ao subtítulo "*Idílio*" conferido pelo autor a seu romance de estréia *Amar, verbo intransitivo*, em crítica analisada no capítulo anterior desta parte. Neste caso, é igualmente possível afirmar que a "*blague*", aparente tanto na forma quanto no conteúdo do romance, também se entrelaça à realidade, como será verificado oportunamente.

No panorama do desenvolvimento da literatura brasileira que apresenta no texto *O Esforço Intelectual do Brasil Contemporâneo (Revista do Brasil, n. 96, São Paulo, 1923)* Oswald de Andrade relata:

"Assim, pois, a literatura brasileira acompanha primeiramente uma linha descendente, que parte das imitações do classicismo ibérico, para esbarrar no esforço nacional de Machado de Assis. É aí que ela começa a ter uma realidade superior ao mesmo tempo que nacional. [...]"

Uma série inteira de escritores estava a preparar o romance de hoje. [...] ...Casimiro de Abreu. Este é o primeiro cantor da nossa melancolia de raças exiladas no meio de um paraíso mal conquistado. [...]"

Estabeleceu-se outra corrente: a das vilas nascentes, que começaram a refletir os movimentos poéticos europeus. É Alvarez de Azevedo... [...] Outros espíritos procuram também aproximar-se da pura verdade nacional, anunciada pelos cantos anônimos dos sertões, a cantiga nostálgica do vaqueiro, do almocreve, do negro e do caipira. [...]"

Dada nossa matéria psicológica e nosso sentimento étnico, a obra do Brasil contemporâneo consiste em aliar a estas riquezas adquiridas uma expressão e uma forma que podem dirigir nossa arte para o apogeu. Estamos assistindo ao esforço científico da criação de uma língua independente, por sua evolução, da língua portuguesa da Europa. [...]"

[...] Enquanto o Sr. João Ribeiro tratava de fundar, em trinta e duas notáveis lições uma língua nacional, o Sr. Amadeu Amaral construía a nossa primeira gramática regionalista. A obra dos dois ilustres acadêmicos esqueceu, entretanto, a contribuição do jargão das grandes cidades brasileiras, onde

começa a brotar, em São Paulo principalmente, uma surpreendente literatura de novos imigrantes.

Faltava a eclosão das realidades presentes, onde o fundo e a forma, matéria, sentimento e expressão pudessem dar ao Brasil de hoje a medida intelectual da sua mobilização industrial, técnica e agrícola. [...]

Mário de Andrade publicou então as suas primeiras poesias. Conhecedor da terra e da língua, dos ritmos regulares e dos novos efeitos, criou a poesia livre, desconhecida no Brasil, onde, entretanto, já se conheciam alguns versos de Manuel Bandeira. [...] Um e outro combatem ao lado de Mário de Andrade, que é atacado pelos srs. parnasianos e maníacos da escolástica.”

(1972, p. 208-216)

Após destacar o “*esforço nacional*” de Machado de Assis, com quem, de acordo com o autor, a literatura brasileira “*começa a ter uma realidade superior ao mesmo tempo que nacional*”, O. de Andrade avalia a contribuição de sua própria época, assinalando tanto o “*esforço científico da criação de uma língua independente, por sua evolução, da língua portuguesa da Europa*” quanto “*a contribuição do jargão das grandes cidades brasileiras*”, de São Paulo, principalmente, onde surge uma literatura de novos imigrantes. O que faltava, segundo Oswald de Andrade, era a “*eclosão das realidades presentes*” para que tanto a forma quanto o conteúdo refletissem intelectualmente a “*mobilização industrial, técnica e agrícola*” do Brasil atual. E neste momento, Mário de Andrade, “*conhecedor da terra e da língua, dos ritmos regulares e dos novos efeitos*” publicou suas primeiras obras, sendo atacado pelos “*srs, parnasianos e maníacos da escolástica*”.

As reflexões de Oswald de Andrade acima citadas são complementadas por Mário de Andrade no artigo intitulado *Oswaldo de Andrade (Revista do Brasil*, n. 105, São Paulo, 1924):

“É muito sabido já que um grupo de moços brasileiros pretendeu tirar o Brasil da pasmaceira artística em que vivia, colocando a consciência nacional no presente do universo. [...] Tinham de transportar a consciência nacional para o presente do universo. Muito bem. Mas onde estava essa consciência nacional? Havia a fonte dos escritores... Mas essa tradição (!) não dizia nada. As poucas tentativas dum Basílio da Gama, dum Gonçalves Dias, dum Alencar eram falhas porque intelectuais em vez de sentidas, porque dogmáticas em vez de experimentais, idealistas em vez de críticas e práticas, divorciadas do seio popular, descaminhadas da tradição, ignorantes dos fatos e da realidade da terra. [...]

Verdade é que se todos esses homens de grande talento mas paupérrimos de inteligência crítica (esta observação não é minha) nada conseguiram, isto se deu também porque ainda não existia uma consciência nacional. [...]

É caso de me perguntarem se essa consciência nacional existe agora. Não existe. Eu já disse que imaginávamos com os cocoricós adiantar o momento da aurora.

Era preciso pois auscultar, descobrir: antes: ajudar o aparecimento da consciência nacional. As pesquisas se multiplicam nesse sentido entre os modernistas brasileiros. [...] A realidade brasileira, agora criticada e não apenas sentimental caracteriza já claramente o trabalho desse grupo, não escola, grupo que por vários caminhos se dirige para o mesmo fim. É trabalho consciente. E deve ser sobretudo prático, tradicional e experimental. Muito nos ajudará a obra dos historiadores, dos folcloristas, dos regionalistas, dos sociólogos. Não nos deve preocupar a opinião que essa gente séria possa ter de nós. Somos naturalmente para eles: loucos, pândegos e talvez mesmo cabotinos, ah!... Mordamos-lhes a polpa das obras. Quando boas. Alimentemo-nos com elas. Esse consciente, comum trabalho é bela e útil coisa.”

(1972, p. 219-225)

A descoberta da consciência nacional a partir da pesquisa na própria realidade brasileira, através de um trabalho consciente, prático, tradicional, ou seja, baseada em obras de historiadores, folcloristas, regionalistas e sociólogos, mas também experimental, é a ideia principal desenvolvida por Mário de Andrade neste artigo. O romance *Amar, verbo intransitivo*, como revela a análise da obra, apresentada no Capítulo V da Parte II, constitui um exemplo real desta postura literária, seja por sua preocupação com uma língua literária nacional, seja por refletir o momento histórico em que foi escrito, em seus aspectos social, cultural, científico e econômico.

Os textos publicados no jornal *A Noite* (Rio de Janeiro, dez. 1925 - jan. 1926), reunidos e encadernados por Mário de Andrade sob o título: *Mês modernista de A Noite*, fornecem indicações precisas sobre as idéias defendidas pelos principais representantes do Movimento Modernista de 1922. Na entrevista com Mário de Andrade, publicada sob o título *ASSIM FALOU O PAPA DO FUTURISMO* (12 dez., 1925), ele próprio assim avalia a situação do Modernismo no Brasil:

“[...]Nada de mês futurista. nem ele, nem os companheiros são futuristas. Modernistas, modernistas. [...]

- Pois então me diga qual a situação do Modernismo no Brasil. [...]

[...] Toda tentativa de modernização implica a passadística da coisa que a gente quer modernizar. [...] A gente se revolta contra o que parou. Isso perturba o indivíduo, faz ele praticar exageros, leviandades e perder principalmente muito da posse de si mesmo. Foi o que sucedeu em quase todo o Modernismo artístico da nossa época. como primeiro trata-se de destruir, os exageros até são úteis, porém depois carece construir e aí é que são elas! [...]

[...] Numa revolta o importante é não ficar marcando passo. A gente se excetua apenas o tempo necessário para conquistar mais liberdade e sobretudo visão melhor da torrente humana. Mas depois se reintegra na torrente, porque só mesmo dentro dela pode ser eficiente e fecundo. [...]

- A revolta é uma quebra de tradição, revolta acabou, a tradição continua evoluindo. [...]

[...] Ora o maior problema atual do Brasil consiste no acomodamento da nossa sensibilidade nacional com a realidade brasileira, realidade que não é só feita do ambiente físico e dos enxertos de civilização que grelam nele, porém comportando também a nossa função histórica para conosco e social para com a humanidade. Nós só seremos deveras uma Raça o dia em que nos tradicionalizarmos integralmente e só seremos uma Nação quando enriquecermos a humanidade com um contingente original e nacional de cultura. O Modernismo brasileiro está ajudando a conquista desse dia. [...]

[...] Nós já temos um passado guassú e bonito pesando em nossos gestos; o que carece é conquistar a consciência desse peso, sistematizá-lo e tradicionalizá-lo, isto é, referi-lo ao presente. [...]

[...] Tradicionalizar o Brasil consistirá em viver-lhe a realidade atual com a nossa sensibilidade tal como é e não como a gente quer que ela seja, e referindo a esse presente nossos costumes, língua, nosso destino e também nosso passado.”

(1972, p. 234-237)

Iniciando com a negação da denominação de Futuristas e a afirmação de que ele e seus companheiros são Modernistas, Mário de Andrade sintetiza neste texto algumas características e objetivos fundamentais do movimento, também relevantes ao romance *Amar, verbo intransitivo*, objeto de pesquisa deste trabalho. A revolta contra o que parou, a destruição, a quebra da tradição, caracteriza quase por completo o movimento Modernista de sua época, afirma Mário, com o objetivo de conquistar mais liberdade e também uma visão melhor da vida social. Mas depois, “*carece construir*”. E esta construção deve partir não somente do “*acomodamento da nossa sensibilidade nacional com a realidade brasileira*”, mas também de uma tomada de consciência de “*nossa função histórica para conosco e social para com a humanidade*”. Isto significa dizer que uma arte nacional (local, a partir do que é “próprio”) só é possível quando enriquece a humanidade (universal) através de uma contribuição original e nacional de cultura. Em sua reflexão sobre o passado, considera-o suficientemente grande e importante para ser sistematizado, “tradicionalizado” e, principalmente, relacionado ao presente. Para Mário de Andrade, “tradicionalizar” o Brasil é viver sua atualidade com a nossa sensibilidade como ela é, e não como gostaríamos que fosse, relacionando nossos costumes, língua, nosso futuro e nosso passado a esse presente. Tratando então de questões eventualmente ligadas à forma e conteúdo de uma obra de arte, Mário de Andrade reflete aqui sobre aspectos

fundamentais do Modernismo de 1922, refletidos em *Amar, verbo intransitivo*, como será demonstrado a seguir.

No que diz respeito ao papel da tradição e do passado, Carlos Drummond de Andrade, no artigo *TA'!* (*O MÊS MODERNISTA*, 29 dez., 1925), considera:

“Ao princípio dissolvente de tradição devemos opor o princípio construtivo de evolução. [...]”

Sim, repito que não posso negar o passado [...] acrescento mesmo que não desejaria fazê-lo. Sofro a pressão atmosférica do passado. Nós todos. Mas convém reagir contra o excesso de pressão. Ou por outra, pegar na palavra tradição, virar, revirar, extrair o suco e repudiar o bagaço. O suco é simplesmente isto: respeito discreto pela obra dos antepassados (museus, bibliotecas, uma ou outra estatuazinha). O bagaço, o enorme bagaço, consiste no amor às fórmulas caducas; fetichismo de tudo quanto é antigo, carunchoso, pau; mania de considerar certos homens pelos séculos afora como possuidores duma verdade imanente e essencial; bobagem de pensar que o passado é mais inteligente que o presente...”

(1972, p. 258-260)

Partindo de uma diferenciação entre os conceitos de tradição (“*dissolvente*”) e evolução (“*construtivo*”), Carlos Drummond de Andrade discute aqui um parâmetro essencial do Movimento Modernista, já presente em textos analisados anteriormente. Não se pode e nem se deseja negar o passado. A tradição, que pode ser descartada, não deve impedir o processo de evolução da literatura. Este conceito de “*evolução*”, neste caso, literária, denominado por Bakhtin de “*processo de desenvolvimento literário*”, como já discutido no Capítulo I da Parte I deste trabalho, é essencial a esta tese, que investiga a perplexidade causada pela presença de componentes de um gênero literário tradicional (idílio) em uma obra de um período essencialmente “*destruidor*” da tradição, de acordo com o próprio Mário de Andrade, como ocorre em *Amar, verbo intransitivo*, “*Idílio*”. Como já apontado no Capítulo I da Parte I desta tese, a mudança da percepção e representação do espaço/tempo e do homem presente nela, se reflete na realização do potencial do gênero, causando sua atualização. Desta forma, “*o gênero é e não é o mesmo, sempre é novo e velho ao mesmo tempo. O gênero renasce e se renova em cada etapa do desenvolvimento da literatura e em cada obra individual de um dado gênero.*” (BAKHTIN, 2013, p. 121)

O texto de Mário de Andrade, *AMOSTRA DE ROMANCE (O MÊS MODERNISTA*, 26 dez., 1925), é, na verdade, um trecho do romance *Amar, verbo intransitivo*, presente tanto na 1ª versão da obra, a ser publicada em 1927, quanto na 2ª, de 1944. O trecho consiste no que se pode chamar de uma “cena” completa da obra, sendo integralmente analisado a seguir, com o objetivo de verificar a aplicabilidade no próprio texto do romance do referencial teórico exposto acima.

O MÊS MODERNISTA
Mário de Andrade
AMOSTRA DE ROMANCE

Sob o arco da escada que leva prá cozinha, atrás, as meninas aprendem horas brincando de família. Visitas. Depois adormecem as filhas. Lindo o bebê de Maria Luiza! E dorme em cama própria. Porém Aldinha não inveja o bebê da outra; escolhe sempre entre as bonecas essa filha de celuloide que sonha sobre o pedaço de lã no cimento. Mamãe é que deu o pedaço de lã. Laurita cozinheira faz o almoço. Eu mesmo já tantas vezes almocei às quatorze horas... Só que por muitas outras razões. A razão das meninas é imperiosa: vida de famílias de brinquedo principia de manhã. Eis que torno-me irônico sem motivo, basta. Bateram quatorze horas faz pouco. Mas o brinquedo apenas principia. São ponhamos onze e trinta. Laurita bota o almoço na mesa. Aldinha é visita de cerimônia que só de tarde aparece. Não faz mal.

(1972, p. 255)

O narrador, que a princípio muito se assemelha a um narrador dos “*Idílios*” de Teócrito ou Gessner, e em especial ao narrador do romance de B. de Saint-Pierre *Paulo e Virgínia*, introduz uma “cena” particularmente “idílica”: uma brincadeira de crianças num recanto da casa paterna. Em seu aspecto formal, geral, algumas características essenciais ao gênero “idílio” são claramente reconhecidas nesta “cena”: a limitação no espaço, no caso a casa da família, a verticalização no tempo, representada pela presença de duas gerações, as crianças e a mãe, além de focalizar também a questão do ócio, do lazer, tão intrínseca ao “idílio” e já discutida no Capítulo I da Parte I deste trabalho.

Mas já na linha 6 do parágrafo acima citado ocorre algo que causa, no mínimo, surpresa e incerteza ao leitor. O narrador, a princípio tão “tradicional”, de repente, dispara: “*Eu mesmo já tantas vezes almocei às quatorze horas!*” A ruptura, além de súbita, afeta tanto o aspecto formal quanto do conteúdo. No aspecto formal, além de modificar subitamente a figura do narrador, que parece

se transformar em um personagem da trama, ou seja, de heterodiegético torna-se homodiegético, ela introduz também a possibilidade de enredos paralelos. No que diz respeito ao conteúdo, o choque é ainda maior, pois o leitor, no decorrer de uma “cena idílica” é subitamente levado a considerar por qual razão alguém precisou almoçar duas horas da tarde...

Na continuação, o narrador, apesar de demonstrar ter conhecimento do que se passa na mente de “*dona Aldinha*”, quando afirma que ela quer ser modesta, mas não consegue, retrocede à postura heterodiegética do início da narrativa, permitindo que a “cena idílica” se desenvolva e adquira realce no fluxo narrativo:

- *Como vai sua filha, dona Maria Luiza?*
 - *Agora está melhor, muito obrigada. É muito fraquinha, tem sempre dores de cabeça, como sofre! O médico falou que é anemia... Mas nós temos medo que seja coração... E a da senhora, dona Aldinha?*
A visita goza um orgulho assú. Quer se recatar mas não pode:
 - *A minha! Vai muito bem! Nasceu ontem! É muito forte! Está gorda, não acha? Nunca fica doente!*
Dona Maria Luiza melancólica olha a filha. Porque tem bonecas sãs e bonecas doentes neste mundo, meu Deus! Dona Maria Luiza suspira. Então esconde:
 - *Vamos passear no jardim, dona Aldinha? A tarde está tão fresca!*
 - *É de manhã, Maria Luiza!*
 - *Também praquê você já veio me visitar!*
 - *O almoço já está na mesa!*
Dona Aldinha instada fica prá almoçar. Carlos chega. Veio da aula de inglês e procura.

(1972, p. 255)

É interessante observar que o diálogo entre as duas meninas intensifica no leitor a sensação de uma “cena” que se destaca da narrativa principal, delineada com maior clareza somente com a chegada de *Carlos*. Assim, este fato, além de interromper novamente a “cena idílica”, encaminha o leitor para o fluxo narrativo predominante na obra.

A chegada de *Carlos* provoca, eventualmente, a “destruição” da “cena idílica”, e a vitória da narrativa principal, centrada em *Carlos* e sua família. O menino, já adolescente, também quer brincar, mas por não aceitar as “convenções de cena”, é repellido pelas irmãs, que eventualmente gritam pela mãe, atitude que causa o fim da brincadeira e a destruição do idílio...

- *Que é isso, agora!*
 - *Nada!*
 - *Também quero brincar!*

- Não pode!
 - Que tem, Aldinha! Deixe ele! Carlos é pai de sua filha!
 - Não careço de pai pra minha filha! Só se for da de você!
Maria Luiza se cala porque também não quer pai pra bebê tão bonito.
 - Então você é visita! Lembra a cozinheira salvando as bonecas.
 Carlos não está com nenhuma vontade de brincar isso percebe-se.
Mas ninguém pode ficar inativo neste mundo. Ri:
 - Pois é! Vim jantar também.
 - Não é janta, Carlos, é almoço!
 - Chi! que almoço mais porcaria!
 - Eu chamo mamãe!
 - Pode chamar! Também não careço de comer isso!...
capim... Só burro que come capim!
 - Não é capim, t'ái, é grama!
 - É capim!
 - Saia daqui!
 - Não saio!
 - Largue disso, Carlos!
 - Caarlos!
 - Mamãe!
 - Pronto!
 - Ah! minha comidinha!...
 (1972, p. 256)

No epílogo da cena, depois que a mãe das crianças é chamada para acalmar os ânimos, o narrador, assumindo novamente um “eu”, apresenta seu julgamento a respeito do comportamento de *Carlos*:

Tudo em pandarecos no chão, desilusoriamente. As meninas têm uma tristura enorme. Entram em lágrimas na casa. Carlos conhece o argumento: finge uma raiva.
 - Bem feito mamãe! Elas não queriam que eu brincasse!
 - Mas você não é mais criança, Carlos!
 - E Maria Luiza, então? Também posso brincar, ora essa! É! fizeram uma porcaria no jardim! Arrancaram todas as rosas diz que pra fazer comidinha, a senhora vá ver!
 - Ôôôô ... mentiroso!
 - Bom. O melhor é virem todos pra dentro. A tarde está fria e Maria Luiza pode ficar doente.
Eu imagino que Carlos está desapontado por dentro. Imagino mais que desta vez ele fez mal. As crianças guardam os brinquedos. Os soluços de Laurita cortam a friagem da tarde e o meu coração.
 A gente nunca deve desmanchar a comidinha das crianças.
 (De Amar, Verbo Intransitivo)
 (1972, p. 256)

A “cena”, bastante representativa tanto de aspectos formais quanto do tema condutor do romance, centrado no adolescente *Carlos* e na personagem *Fräulein*, pode ser considerada como uma tentativa de esclarecer ao leitor, por meio de uma brincadeira infantil, alguns aspectos da psicologia do protagonista. No que diz respeito à questão do gênero “idílio”, o que ocorre

nesta “*Amostra de Romance*” é também bastante representativo do romance como um todo: presença constante de elementos fundamentais ao gênero, já reconhecidos acima, tratados, no entanto, com bastante liberdade e até mesmo irreverência, como ficou claro nas citações. O que já se configura, entretanto, é a importância referencial do gênero “idílio” na construção da obra: mesmo que para serem sistematicamente “destruídos”, o que nem sempre é o caso, eles se encontram presentes, como foi demonstrado acima.

O último texto da publicação *BRASIL: 1º TEMPO MODERNISTA: 1917/29* a ser comentado aqui, também de Mário de Andrade, é a resposta do autor às inúmeras críticas recebidas com a publicação de seu romance de estreia, e intitula-se *A PROPÓSITO DE AMAR, VERBO INTRANSITIVO (Diário Nacional, S. Paulo, dez., 1927)*. Como o texto integral integra os ANEXOS a este trabalho, somente os trechos que de certa forma complementam e se relacionam à “*Amostra de Romance*” focalizada acima são comentados aqui.

“O livro está gordo de freudismo, não tem dúvida. E é uma lástima os críticos terem acentuado isso, quando era uma coisa já estigmatizada por mim dentro do próprio livro. Agora o interessante seria estudar a maneira com que transformei em lirismo dramático a máquina fria de um racionalismo científico.”
(1972, p. 282)

De certa forma, “*Amostra de Romance*” proporciona justamente isto: a verificação da maneira com que o autor transformou em literatura o racionalismo científico de Freud, já que a “cena idílica”, a brincadeira infantil, estão, eventualmente, a serviço desta transformação. Na seqüência, o autor afirma:

“Mas isso não é nada. O que eu lastimo deveras é que pelo menos de igual importância ao freudismo do livro são as doutrinas de neo-vitalismo que estão nele. Pois isso ninguém não viu. [...] O fenômeno biológico provocando a individualidade psicológica de Carlos é a própria essência do livro. [...] [...] Carlos se rege por ideais de justiça, de religião, de sociabilidade, de verdade, etc. que não são simples fenomenologia biológica mas transcendem desta. [...] E ainda estava nas minhas intenções fazer uma sátira, dolorosa para mim e para todos os filhos do tempo, a essa profundidade e agudeza de observação psicológica dos dias atuais.”
(1972, p. 282-283)

Mantendo seu foco ainda sobre a construção do personagem *Carlos*, Mário de Andrade, depois de admitir o peso do freudismo na obra, indica uma teoria que privilegia o fenômeno biológico na configuração da individualidade psicológica. Ou seja, uma teoria praticamente oposta a toda “*essa profundidade e agudeza de observação psicológica dos dias atuais*”, que confessa, inclusive, ter tido a intenção de satirizar no romance.

O autor encerra suas reflexões sobre *Amar, verbo intransitivo*, chamando a atenção para o elemento de crítica social também presente no romance:

“Aqui convém matutar numa coisa importante: parece que eu dou para minha arte uma eficiência moral. [...] A arte é sempre moral enquanto lida com os costumes.” [...]

Carlos não passa de um burguês chatíssimo do século passado. Ele é tradicional dentro da única coisa a que se resume até agora a cultura brasileira: educação e modos.

Em parte enorme: má educação e maus modos. Carlos está entre nós pelo incomparavelmente mais numeroso que inda tem 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.”

(1972, p. 283-284)

Para Mário de Andrade, o personagem *Carlos*, como representante do “*tradicionalismo ‘cultural’ brasileiro burguês octocentista*”, não é ainda um indivíduo “*que se pode chamar de moderno*”. E isto provavelmente significa dizer que ele, assim como a arte praticada no país, precisam evoluir, se adequar à mudança dos tempos.

De acordo com o que foi proposto no início deste capítulo, resta ainda ser focalizado na conclusão desta seção o texto de Mário de Andrade “*O Movimento Modernista*”, conferência lida no dia 30 de abril de 1942 e publicada no mesmo ano. Partindo da afirmação de que o Movimento Modernista foi essencialmente “*destruidor*”, Mário de Andrade define e comenta os princípios fundamentais inerentes ao programa deste movimento, assim como suas maiores conquistas:

“[...] Embora, se integrassem nele 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. Mas esta destruição, não apenas continha todos os germes da atualidade, como era uma convulsão

profundíssima da realidade brasileira. O que caracteriza esta realidade que o movimento modernista impôs, é, a 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. [...]

[...] E o que nos igualava, por cima de nossos disputérios individualistas, era justamente a organicidade de um espírito atualizado, que pesquisava já irrestritamente radicado à sua entidade coletiva nacional. Não somente acomodado à terra, mas gostosamente radicado em sua realidade. [...]

O estandarte mais colorido dessa radicação à pátria foi a pesquisa de “língua brasileira”. [...]

O espírito modernista reconheceu que si vivíamos já de nossa realidade brasileira, carecia reverificar nosso instrumento de trabalho para que nos expressássemos com identidade. [...]

[...] o Brasil jamais pesquisou (como consciência coletiva, entenda-se), nos campos da criação estética. Não só importávamos técnicas e estéticas, como só as importávamos depois de certa estabilização na Europa, e a maioria das vezes já academizadas. Era ainda um completo fenômeno de colônia, imposto pela nossa escravidão econômico-social. [...]

Essa normalização do espírito de pesquisa estética, anti-acadêmica, porém não mais revoltada e destruidora, a meu ver, é a maior manifestação de independência e de estabilidade nacional que já conquistou a Inteligência brasileira.”

(ANDRADE, M. de. in: *Aspectos da Literatura Brasileira*. [sem data] p. 231-255)

Na conclusão da conferência, discorrendo sobre o que chamou de “atualização da inteligência **artística** brasileira”, Mário de Andrade reconhece então aquilo que o Movimento Modernista deixou a desejar:

*“E me cabe finalmente falar sobre o que chamei de “atualização da inteligência **artística** brasileira”. Com efeito: não se deve confundir isso com a liberdade da pesquisa estética, pois esta lida com formas, com a técnica e as representações da beleza, ao passo que a arte é muito mais larga e complexa que isso, e tem uma funcionalidade imediata social, é uma profissão e uma força interessada da vida.*

A prova mais evidente desta distinção é o famoso problema do assunto em arte, no qual tantos escritores e filósofos se emaranham. Ora não há dúvida nenhuma que o assunto não tem mesmo a menor importância para a inteligência estética. Chega mesmo a não existir para ela. Mas a inteligência estética se manifesta por intermédio de uma expressão interessada da sociedade, que é a arte. Esta é que tem uma função humana, imediatista e maior que a criação hedonística da beleza. E dentro dessa funcionalidade humana da arte é que o assunto adquire um valor primordial e representa uma mensagem imprescindível. Ora, como atualização da inteligência artística é que o movimento modernista representou papel contraditório e muitas vezes gravemente precário. [...]

[...] Si tudo mudávamos em nós, uma coisa nos esquecemos de mudar: a atitude interessada diante da vida contemporânea. [...]

Não tenho a mínima reserva em afirmar que toda a minha obra representa uma dedicação feliz a problemas do meu tempo e minha terra. [...]

[...] Mas estou convencido de que deveríamos ter nos transformado de especulativos em especuladores. [...]

[...] Abandonei, traição consciente, a ficção, em favor de um homem-de-estudo que fundamentalmente não sou. Mas é que eu decidira impregnar tudo quanto fazia de um valor utilitário, um valor prático de vida, que fosse alguma coisa mais terrestre que ficção, prazer estético, a beleza divina. [...]

[...] *E apesar da nossa atualidade, da nossa nacionalidade, da nossa universalidade, uma coisa não ajudamos verdadeiramente, duma coisa não participamos: o amilhoramento político-social do homem. E esta é a essência mesma da nossa idade.*

([sem data] p. 231-255)

Apesar de afirmar que *“toda a minha obra representa uma dedicação feliz a problemas do meu tempo e minha terra”*, Mário de Andrade conclui que o refúgio em livros de ficção e de técnica é também um abstencionismo, alertando: *“Façam ou se recusem a fazer arte, ciências, ofícios. Mas não fiquem apenas nisto, espiões da vida, camuflados em técnicos de vida, espiando a multidão passar. Marchem com as multidões”*. ([sem data] p. 231-255)

Os pontos principais desta conferência, que de modo geral dizem respeito a questões de forma e conteúdo, em especial como elas se configuram no Movimento Modernista de 1922, são particularmente relevantes a uma análise do romance *Amar, verbo intransitivo*, do próprio Mário de Andrade. Composta em 1923/24 e publicada em 1927, ou seja, durante os anos considerados por Mário de Andrade nesta conferência, a obra reflete, basicamente, os aspectos essenciais da análise realizada por ele. Como já observado anteriormente, as questões formais, inclusive o próprio subtítulo *“Idílio”* conferido pelo autor à obra, são, pelo menos em um primeiro momento, o grande diferencial em *Amar, verbo intransitivo*. Mas o que também já ficou aparente na obra, é que este *“valor primordial”* e *“mensagem imprescindível”* do conteúdo (assunto) na *“funcionalidade humana da arte”* foi uma preocupação igualmente importante por parte de seu autor.

III O SUBTÍTULO “IDÍLIO” NA 1ª E NA VERSÃO DEFINITIVA DA OBRA: A questão do subtítulo “*Idílio*” em uma comparação entre a primeira versão do romance (1923 – 1924), publicada em 1927, e a versão definitiva, publicada em 1944.

A comparação entre as duas versões da obra revelou, além de diferenças menores, não consideradas aqui, as seguintes alterações significativas:

a) – Eliminação, na versão de 1944, de longas digressões do narrador / diálogos com o leitor, presentes na versão de 1927.

b) - Trechos da versão de 1927 inseridos em outros contextos na versão de 1944.

c) - Trechos inéditos, escritos especialmente para a segunda versão da obra, publicada em 1944.

As longas digressões do narrador, assim como seus diálogos com o leitor “à maneira de M. de Assis”, apresentam discussões sobre temas bastante específicos e recorrentes, como o temperamento do latino comparado com o do alemão, o Brasil e os brasileiros, Freud e a psicanálise, os imigrantes na São Paulo do início do séc. XX, além de questões metaliterárias e sobre a arte e a postura do artista. Além destes temas, mais gerais, o narrador conversa também com o leitor a respeito dos personagens do romance, em especial sobre os protagonistas, a mulher alemã “*Fräulein*” e o menino brasileiro “*Carlos*”. Na versão de 1927, as digressões são em número bem maior, mais longas e versam, às vezes, sobre assuntos bastante distantes da temática geral da obra. Na versão de 1944, muitas destas digressões / diálogos com o leitor foram eliminados, outros reduzidos ou reaproveitados em outros contextos da obra, provavelmente como consequência de sua recepção em 1927, como já anteriormente observado neste trabalho.

O exemplo abaixo, eliminado da versão de 1944, contém uma longa e típica digressão do narrador da versão de 1927, comparando as características do latino e do alemão. Talvez Mário de Andrade tenha optado por eliminá-la pelo fato desta comparação estar implícita no romance, ou seja, não há necessidade de discussão de um assunto que a própria maneira de agir da

família *Souza Costa*, por um lado, e de *Fräulein*, por outro, irá esclarecer gradualmente no decorrer da obra. Outras discussões sobre raças, porém, que Manuel Bandeira denominou em sua crítica de “psicologia das raças”, foram mantidas na versão de 1944. É interessante apresentar um trecho eliminado da versão de 1944 como ele se configura na página da versão original de 1927, com parágrafos imensos, contínuos, sólidos, disposição que o autor eliminou consistentemente na versão definitiva da obra, como pode ser observado nos exemplos desta versão apresentados a seguir.

Quem está com a razão é o cabelo-de-milho. Por isso obra empreendimentos colossais. O latino-jamais tem razão. Por isso inventa genialmente. Não se esqueçam de que estou falando em relação à vida prática.

Eu pleiteio contra Fraulein a necessidade da exclamação. Odeio pontos-finais. O ponto-final é redondinho e completo. Imaginemos embora o perfil dele, lá vem a circunferencia toda satisfeita escarrapachada em si mesma. Dessa redondeza exclamação faz chofrar a linha ascendente que não tem fim necessario e arbitrariamente acaba. O ponto-final só tem referencia consigo mesmo. A linha reta se relaciona com as coisas adventicias e participa do infinito. Adoro o dinamismo surpreendente das linhas! Detesto o escravizado roteiro das circunferencias. Aliás reconheço que isto pode ser uma tendencia muito pessoal de paulista. No meu tempo se falava em presente-de-grego... Já tempo de ir mudando isso para presente-de-bandeirante. Também fica certo e é patriótico.

Não vou até afirmar que todos os alemães sejam ponto-finais, não. Falo apenas do alemão-ponteiro, do alemão-objeto que faz a prosperidade da nação alemã e torna os dolico-louros raça invencível nos alqueires pacificos ou marciais desta Terra e no pessimismo dos Gobineaus. E me lembro agora que tem no íntimo de cada germanico uma pontuação diferente. Porém quasi nunca será exclamação. Antes interrogação. Pergunta sem resposta. Exemplo: Fausto.

Tambem por causa dessa pontuação interior nego a pés juntos que Nietzsche seja alemão. E' um asiatico germanizado isso sim. E como não me agrada o resultado de cruzamentos de egua com jumento, exóticos produtos infecundos e sem generosidade, não gosto de Nietzsche, filosofo de metafisicas sonambulas, vate de metáforas egoisticas e sem futuro. Note-se que não tive a minima idea de equiparar Asia e Alemanha com jumentos nem eguas. A analogia se justifica pelos cacoetes semelhantes e concentricos destinos, pelo deselegancia virtual e pesadona, pelo infecundo e falta de riqueza dadivosa dos espurios filhos. Nietzsche mostra muitas qualidades do burro isso não tem que guerê nem pipoca! E' pedante. E' filosofo. O menos generoso menos consolador de todos os poetas. E Porquê isso de ter perturbado a serenidade das fantasias espirituais vulgarmente chamadas de pes-

quisas filosóficas com uma fala assombrada meia prosa meia poesia foi apenas açular esquentar cacholas passivas por demais. E endoidece-las. Mais nada. O burro também... E nas horas de descanso lá quando sem a ajuda do Sol camba o dia aumentam e exasperam o cio das eguas com seus *frôlements* almofadinhas puro *flirt* sem continuidade. Estou falando brasileiro. E dado que não tenha no lugar garanhão pra correr essas femeas o sitiante sabe do prejuízo. Nietzsche andou roçando toda a vida pelas ancas viçosas da grande nação alemã. Provocou nela um cio, como direi? imperialista. Suponhamos que o tenha apenas aumentado... O resultado foi horrendo. Porém tais lembranças não deviam entrar neste livro. Livro de paz. Ponhamos a guerra de lado. A gente pode também admitir o chinfrim de 1914 mesmo sem a existência de Nietzsche. Isso não tem a mínima importância. Não invalida o que falei. Nietzsche existiu, não é? Pois eis uma boa explicação. Outra característica do burro. Aproveitemo-la, pois que a humanidade carece de causas pra que dos efeitos se console. Porém que fique-se duvidando e voltemos pro ponto-final que resolve todas as requififes de autor. Também estou me lembrando que não expliquei porquê da interrogação interior dos alemães tirei a nacionalidade a Nietzsche... Não expliquei e franqueza: seria difícil de inventar uma

explicação. Me lembrei de falar de Nietzsche e falei. Questão de vontadinhas.

O alemão é ponto-final na vida e interrogação no pensamento. O latino é exclamativo diante da vida e reticência pronta pra mil continuidades na scisma. O alemão vencerá. O latino fecundará.

E a Inglaterra?

Vocês já repararam talvez que nestas linhas não me preocupo absolutamente com a psicologia das raças... Meu divertimento agora é me deixar levar ao léu das pontuações. Ora a gente pode muito bem afirmar que a Inglaterra é o parentese da vida e do sonho. Parentese!... explicação que não adianta nada, derivativo que não ilumina, amargo exame de microscopia envergonhado de si e por isso destituído de forças pra bondade ou pra ser malvado grandiosamente... Consequência: *humour*.

Quanto a Russias Suecias e Chinas ponho-as de lado. São exotismos cheirosos, inebriantes místicas. Não cabem neste idílio que é alecrim de civilização latina. De civilização latina.

(ANDRADE, 1927, p. 16-19)

Como já discutido acima, a temática destas páginas sempre se relaciona, de alguma forma, ou à narrativa principal, seja justificando o comportamento dos personagens e os rumos que toma ação, ou à construção do romance, dentro de uma preocupação maior da imagem do autor refletida no campo da narrativa, que se traduz, basicamente, pela construção da imagem do “próprio” e do “alheio”, e também pela renovação formal.

Outro tipo de alteração que deve ser indicada é o reaproveitamento em outra seção da versão de 1944 de trechos eliminados da versão de 1927. Os comentários sobre as relações entre *Fräulein* e *Tanaka*, o criado japonês, ou seja, outro imigrante, se encontram, na versão de 1927, na mais longa digressão do narrador, no epílogo da obra. Esta digressão foi completamente eliminada na versão de 1944, mas os comentários sobre os dois imigrantes foram reaproveitados, até mesmo ampliados e inseridos em outra seção, anterior, da obra.

Além destas alterações, deve também ser comentada a nova “cena”, “quadro” ou “capítulo” escrito especialmente para a versão de 1944, que é a viagem de trem do Rio de Janeiro a São Paulo. De certa forma, esta cena serve de ponte entre os últimos acontecimentos narrados no Rio de Janeiro e o reinício dos encontros noturnos entre os protagonistas na casa da família *Souza Costa* em São Paulo. Além disso, é uma cena extremamente dinâmica, já que além da idéia de movimento contida numa viagem entre Rio de Janeiro e São Paulo, no próprio movimento do trem em andamento, parando em cada estação e reiniciando sua marcha, o trecho é composto em sua maior parte de animados diálogos entre os diferentes personagens presentes no vagão. Esta cena, combinada ao corte da longa digressão do narrador no epílogo da obra, parece ter a função de agilizar a narrativa e impulsioná-la ao seu final, além de explorar vários elementos pertinentes ao gênero literário “Idílio”, como por exemplo, o espaço delimitado de um vagão de trem e a refeição familiar, compartilhada com um dos passageiros! Além disso, é necessário apontar aqui a importância do cronotopo “estrada”, “encruzilhada”, indicando o final da obra e a conseqüente resolução das tensões.

Como resultado de todas estas alterações presentes na versão de 1944, retomando neste momento o que foi proposto acima como objetivo desta comparação entre as duas versões, é possível afirmar que o gênero “Idílio” resulta fortalecido em todos os seus elementos, sejam eles relativos à forma ou ao conteúdo. Da mesma forma que a eliminação das sequencias de parágrafos longos, como do trecho acima citado, valorizou as “cenas” que compõem a obra, a redução das longas digressões do narrador ocasionou um maior equilíbrio entre a “estória explicitamente narrada”, e o “conteúdo implícito”, componente importante do projeto literário de Mário de Andrade, expresso pelo narrador da obra, como no “Idílio” de B. de Saint-Pierre, já analisado anteriormente.

“Cenas” mais curtas, sem interrupção, possíveis com a eliminação de longas digressões, causam um dinamismo de focalização que aproxima ainda mais a concepção e realização da obra como um roteiro cinematográfico, ou ainda mais do que isso, como um verdadeiro filme cinematográfico, procedimento que confirma sob mais um aspecto o caráter de vanguarda de *Amar, verbo intransitivo, Idílio*.

Também é necessário observar que eventualmente, Mário de Andrade parece ter julgado válidas as críticas recebidas por ocasião da publicação da obra em 1927, já que tudo aquilo que poderia ser considerado em excesso, recebeu algum tipo de alteração na versão de 1944. Apesar disso, não se intenciona aqui apresentar qualquer julgamento de valor entre as duas versões, mas simplesmente demonstrar em que medida as alterações podem ter favorecido as questões tratadas neste trabalho.

IV- AMAR, VERBO INTRANSITIVO, IDÍLIO, E A TRADIÇÃO: Amar, verbo intransitivo, “Idílio”, e o gênero literário “idílio” em algumas de suas manifestações.

1- Introdução

E. Coseriu, comentando a caracterização de Wilhelm Von Humboldt (1767-1835) de língua como ενεργεια (atividade), esclarece que o termo, introduzido por Aristóteles, denomina o conceito de atividade criadora, ou seja, de uma atividade que resulta de seu próprio potencial (δυναμις), e que é independente dele. Desta forma, se a língua é ενεργεια, uma atividade poética, ela deve ser também criação e invenção de algo que “não existe até o momento”. E aquilo que é inventado por alguém se converterá em modelo para outros, se converterá em δυναμις (potencial) para uma criação posterior. Aristóteles observa, porém, de acordo com Coseriu, que nos seres humanos não existe uma ενεργεια pura, identificada por aquele com o espírito, com Deus. Na atividade humana, pelo contrário, sempre se comprova a ενεργεια junto com a δυναμις, a liberdade com a historicidade, o fazer com a técnica, o inventado com o transmitido, o aprendido e o repetido. As atividades humanas são em parte livres e em parte predeterminadas, são parcialmente poéticas e em parte, são técnicas, e são ενεργεια, à medida em que se adiantam ao que é transmitido, à δυναμις, à técnica aprendida. A poesia, o fazer poesia, é, em si, uma criação, mas em um poema, uma parte pertence ao fazer, à originalidade absoluta, e outra parte à técnica, à tradição histórica e cultural.

Desta forma, segundo Coseriu, nas atividades humanas ocorre uma combinação, uma dialética entre transmissão, tradições históricas e a própria criação. Quando estas tradições estão representadas por estruturas gerais, são chamadas, na poética, de “gêneros”, e na fala, de “línguas”. Os gêneros literários são, como as línguas, tradições técnicas, ou seja, objetos históricos que se alteram no decorrer da história e por esta razão, nunca possuem uma definição ideal; somente podem ser descritos historicamente ou sincronicamente. (COSERIU, 1996, p. 18-22)

A partir desta reflexão de Coseriu é possível então compreender que a pergunta “o que é **um** idílio” carece de sentido, já que somente é possível perguntar “o que é **o** idílio”, como ocorreu historicamente e como se apresenta em determinado momento. Esta é a primeira reflexão ou parâmetro, bastante geral e amplo, em que se apóia esta pesquisa para tratar das relações do “*Idílio*” de Mário de Andrade com a tradição herdada. Assim, o objetivo aqui não pode ser afirmar ou negar se a obra é um “Idílio” ou não, como se observa ter sido freqüentemente o caso na fortuna crítica de *Amar, verbo intransitivo*, mas sim esclarecer em que medida a obra dialoga com a tradição histórica e cultural do gênero em questão, já que este só existe como “**o gênero**”, ou seja, em sua realização sincrônica.

Um outro parâmetro, mais específico, que serve de base a este trabalho, deve, necessariamente, apoiar-se no que S. Santiago denominou de “*o entre lugar do discurso latino-americano*”, em sua discussão sobre o lugar que ocupa hoje o discurso literário latino-americano no confronto com o europeu.

Partindo da constatação de que a vitória do branco no Novo Mundo se deve menos a razões de caráter cultural do que ao uso arbitrário da violência e à imposição brutal de uma ideologia, Santiago esclarece que pela íntima ligação entre o código lingüístico e o religioso, imposta pela astúcia, intransigência e força dos brancos, os índios perdem sua língua e seu sistema do sagrado e recebem em troca o substituto europeu. A América, portanto, transforma-se em cópia que deseja cada vez mais ser semelhante ao original, quando sua originalidade se encontraria em sua própria origem, apagada completamente pelos conquistadores.

O neocolonialismo, já em pleno séc. XX, estabelece gradualmente em outro país valores já rejeitados pela metrópole, exportando objetos já fora de moda na sociedade neocolonialista, centro da sociedade de consumo. Por sua vez, este renascimento colonialista determina o aparecimento de uma nova sociedade, a dos mestiços, quando se constata então uma infiltração progressiva efetuada pelo pensamento selvagem, que possibilita a abertura do único caminho que poderia levar à descolonização. Neste novo movimento de oposição, de luta contra a imposição de valores culturais pelos conquistadores, ocorre então uma correção dos dois sistemas principais que contribuíram para a propagação da cultura ocidental entre nós: o código lingüístico e o código

religioso. Com a perda de seu estatuto de pureza, estes códigos são enriquecidos por novas aquisições, com predomínio do elemento híbrido. Desta discussão Santiago conclui que

“A maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental vem da destruição sistemática dos conceitos de unidade e de pureza... [...] A América Latina institui seu lugar no mapa da civilização ocidental graças ao movimento de desvio da norma, ativo e destruidor, que transfigura os elementos feitos e imutáveis que os europeus exportavam para o Novo Mundo.”

(SANTIAGO, 2000, p. 16)

A seguir Santiago discute o papel do intelectual hoje em face das relações entre duas nações ocidentais, ou seja, participantes de uma mesma cultura, onde uma mantém o poder econômico sobre a outra. Como o crítico deve apresentar hoje o sistema de obras explicado até o presente por um método que institui como única medida as dívidas contraídas pelo artista junto ao modelo importado da metrópole deixando de assinalar os elementos que marcam sua diferença? A esta pergunta, ele responde com uma citação de Paul Valéry: *“Nada mais original, nada mais intrínseco a si que se alimentar dos outros. É preciso, porém, digeri-los. O leão é feito de carneiro assimilado.”* (SANTIAGO, 2000, p. 17-19)

Citando a seguir Roland Barthes, que propõe a divisão dos textos literários em textos *legíveis* e textos *escrevíveis*, Santiago esclarece que o texto *legível* é o que pode ser lido, mas não escrito, não reescrito, é o texto clássico, que convida o leitor a permanecer no interior de seu fechamento. Os outros textos, os *escrevíveis*, apresentam ao contrário um modelo produtor que desperta o leitor, transforma-o, radicaliza-o, acelerando o processo de expressão da própria experiência, levando-o a se tornar eventualmente um produtor de textos. Os escritores de culturas dominadas por outra já realizam esta prática há muito tempo, pois suas leituras se explicam pela busca de um texto *escrevível*, que possa servir-lhes de modelo na organização de sua própria escritura.

“O segundo texto se organiza a partir de uma meditação silenciosa e traiçoeira sobre o primeiro texto, e o leitor, transformado em autor, tenta surpreender o modelo original em suas limitações, suas fraquezas, em suas lacunas, desarticula-o e o rearticula de acordo com suas intenções, segundo sua própria direção ideológica, sua visão do tema apresentado de início pelo original. O

escritor trabalha sobre outro texto e quase nunca exagera o papel que a realidade que o cerca pode representar em sua obra.
(2000, p. 20)

Dentro desta perspectiva, o trabalho crítico deve se definir, antes de tudo, pela análise do uso que o escritor fez de um texto ou de uma técnica literária que pertence ao domínio público, completando-se com a descrição da técnica criada pelo mesmo escritor “*em seu movimento de agressão contra o modelo original, fazendo ceder as fundações que o propunham como objeto único e de reprodução impossível*”. Concluindo sua reflexão, Santiago propõe então que o trabalho do escritor latino-americano, em lugar de ser comparado a uma tradução literal, seja então lido como uma tradução global, um pastiche, uma paródia, uma digressão. (2000, p. 20-21)

As reflexões de Santiago compõem também o tripé em que se apóia a avaliação das relações entre as obras e teorias analisadas anteriormente nesta pesquisa e o “*Idílio*” de Mário de Andrade, por abordarem o problema sob a perspectiva da postura do autor latino-americano em relação à literatura universal, produzida nas metrópoles, e sua própria produção, na América Latina.

O terceiro parâmetro, ou neste caso, conjunto de parâmetros a servir de apoio aos objetivos deste trabalho, tem como ponto de partida as reflexões desenvolvidas por Telê Porto Ancona Lopez na obra *Mário de Andrade: Ramais e Caminho*, 1972, onde a autora se ocupa de aspectos da formação e trajetória do autor de *Amar, verbo intransitivo*, especialmente significativos a esta pesquisa.

A autora destaca dois pontos essenciais na trajetória literária de Mário de Andrade: o sentido do compromisso, ou seja, a crença que a literatura deve servir à humanidade, e a ligação com a produção literária popular, que considera a nacionalidade como primeira etapa da universalidade. Vários temas são constantes no autor de *Amar, verbo intransitivo*: humanitarismo, fraternidade, nacionalismo, universalismo.

No primeiro capítulo do ensaio a autora analisa diferentes aspectos da “*estruturação ideológica*” de Mário de Andrade, sendo alguns deles extremamente relevantes aos objetivos deste trabalho.

Um primeiro aspecto a ser considerado é a tese defendida por Mário de Andrade no artigo “*A divina preguiça*”, de 1918, que justifica a preguiça enquanto lazer e ócio criador. Já no artigo de 1922, “*Noção de Pátria*”, escrito, portanto, no período da campanha modernista, quando o autor reivindica para o Brasil o nacionalismo crítico, que deveria se basear no conhecimento da psicologia do povo brasileiro, põe em cheque a validade da civilização e progresso como fator de realização e felicidade do homem. Concluindo este raciocínio, a autora afirma: “*A Amazônia lhe reforça a certeza da legitimidade da preguiça enquanto ócio criador, que vinha bebendo desde suas leituras de juventude dos clássicos gregos, de Virgílio e Horácio.*” (LOPEZ, 1972, p. 30-51)

No segundo capítulo, onde focaliza a relação de Mário de Andrade com o folclore, a autora aponta como preocupação básica do escritor, explicitada durante a campanha modernista, a renovação da Literatura Brasileira através da atualização estética e do despojamento das artificialidades da cultura européia do passado, desenvolvidas no Brasil pelas correntes literárias então vigentes. Visa aprender a lição do modernismo europeu no que diz respeito a uma adesão geral às características do século XX e quebra das normas acadêmicas. Para tanto, seria preciso assimilar, adaptar, reformular a contribuição de contemporaneidade da Europa, do ponto de vista estético. Assim, já em 1924 e 1926, o escritor se utiliza da criação popular como fonte para sua criação erudita, que procura firmar em posições de nacionalismo estético e mesmo social.

O conceito de progresso como elemento negativo e prejudicial ao Folclore percorre, de acordo com Lopez, toda a obra de Mário de Andrade, sendo oriundo da contradição progresso x civilização. A negação do progresso material do homem tem suas raízes na valorização da preguiça, considerada pelo escritor como o ócio, elemento propício à criação artística.

“Para Mário, a Arte nasce do lazer, do ócio horaciano, que pôde ser compreendido pelo Cristianismo, cuja doutrina o diferencia da preguiça = negação da luta por um ideal, pecado mortal. A civilização deveria portanto, compreender a preguiça, dar-lhe a conotação de valor, da mesma forma que as sociedades primitivas lhe dão.”

(LOPEZ, 1972, p. 110)

Lopez conclui este capítulo citando versos do próprio Mário de Andrade na seguinte afirmação:

“Exercer a preguiça com vagar é o pleonasmo que ressalta o caráter de contemplação da nova vivência proposta, contemplação capaz de conduzir à reunificação do ser, partido entre múltiplas vivências (“Eu sou trezentos, sou trezentos e cinquenta”), pelo progresso.”
(1972, p. 117)

Para a autora, Mário de Andrade vê ainda no progresso uma ameaça à civilização, representada pelo depoimento sensível da criação popular, alertando sobre o esvaziamento do povo pela sociedade de consumo, que lhe destrói os valores sensíveis e tradicionais, sem lhe dar outros em troca, massificando-o e desumanizando-o. (1972, p. 116-117)

No terceiro capítulo de seu ensaio, a autora focaliza dois aspectos do pensamento de Mário de Andrade relevantes a esta pesquisa. O primeiro deles diz respeito à meta do autor e dos modernistas em geral, que objetiva, através da pesquisa nacional, descoberta da criação e da temática popular, a compreensão do comportamento e das necessidades brasileiras, além da mera especulação estética. O outro aspecto é o desejo de Mário de Andrade por uma Literatura nacionalista, num primeiro momento, que posteriormente possa chegar ao universalismo. Assim sendo, o nacionalismo se coloca como uma primeira etapa de auto-descobrimto proporcionado principalmente pela criação popular, atingindo, indiretamente, também a fase universal, quando os valores estéticos do povo já estivessem fundidos ao pensamento culto. A autora afirma também, que *“Desde 1925 o escritor manifesta sua preocupação com a capacidade da literatura erudita criar tipos nacionais a partir de possíveis sínteses gerais, ‘mais ou menos eternas da psicologia nacional’.”* (1972, p. 169-170)

Na conclusão desta discussão, a autora acrescenta a seguinte reflexão, bastante significativa a uma pesquisa sobre *Amar, verbo intransitivo*, obra onde a “psicologia do brasileiro” já se encontra de certa forma sublimada: *“O criador erudito não pode nunca esquecer que está trabalhando em área culta que usa do popular, mas que não se transforma em popular.”* (1972, p. 170)

No quarto e último capítulo de seu ensaio, Lopez se ocupa em mostrar o Modernismo, desde a Semana de Arte Moderna de 1922 até a década de 30, voltado para a compreensão do comportamento humano em suas raízes mais

íntimas e para a problemática do raciocínio e do inconsciente. Por outro lado, como movimento que procura uma reformulação ideológica diretamente ligada à compreensão da nacionalidade, da universalidade, e ao compromisso do intelectual com o povo de seu país e de todo o mundo, tomando como bases estéticas e filosóficas destes pressupostos a Psicanálise e o Marxismo. A Psicanálise, como veículo de análise de situações individuais ou coletivas e de possibilidades estéticas novas para a Literatura que investiga, então, o outro lado da consciência. Já o Marxismo, é utilizado, segundo a autora, como fator de dissolução do ecletismo vigente nos meios literários do país. (1972, p. 195-196)

Em relação a Mário de Andrade, o nacionalismo é já em 1925 uma etapa do conhecimento, de autoconhecimento nacional, que futuramente deverá ser suplantada pela integração das artes brasileiras na universalidade, pois parar em suas fronteiras seria renunciar à pesquisa em profundidade da realidade brasileira dentro da pluralidade, seria recusar-se à síntese. É importante, porém, citar o que Mário de Andrade escreve no *Diário Nacional* em 1928:

“A manifestação mais legítima do nacionalismo artístico se dá quando esse nacionalismo é inconsciente de si mesmo. Porque na verdade, qualquer nacionalismo imposto como norma estética, é necessariamente odioso para o artista verdadeiro que é um indivíduo livre. Não tem nenhum gênio grande que seja esteticamente nacionalista.

(MÁRIO DE ANDRADE, *apud* LOPEZ, 1972, p. 209)

Na discussão do papel da arte e do artista, apresentado na conclusão do ensaio de Telê Porto Ancona Lopez, 1972, sobre a formação e trajetória literária de Mário de Andrade, a autora afirma que desde 1917, define-se no autor de *Amar, verbo intransitivo*, o sentido de ligação da arte com a realidade imediata, visando à participação e reformulação desta mesma realidade, já que seu conceito de beleza é arte é sistematizado como dados inseparáveis da sociedade. (LOPEZ, 1972, p. 231)

“As leis do Belo eterno artístico ainda não se descobriram. E a meu ver a beleza não deve ser um fim. A BELEZA É UMA CONSEQUÊNCIA. Nenhuma das grandes obras do passado teve realmente como fim a beleza. Há sempre uma idéia, acrescentarei: mais vital que dirige a criação das obras-primas.

(ANDRADE, 1980, p. 206-207)

Até 1931, segundo a autora, a teorização de Mário de Andrade está bastante presa à problemática do primitivismo ou da preguiça, como forma de reação tropical à sociedade de consumo e à ética e à estética europeias predominantes no Brasil. O sentido social da arte, torna-se bastante claro a partir de 1928, quando trata do sintoma da cultura brasileira manifestado na evolução da trilogia *Clã do Jabuti*, *Amar, verbo intransitivo* e *Macunaíma*.

“Prefácio

*Os que imaginarem pois que eu mudei mais uma feita com este livro me parece que se enganaram bem. Pelo contrário: nada mais provável na minha obra depois de **Amar Verbo Intransitivo** e **Clan do Jaboti**, do que o livro de agora. Sem vontade de pandegar sinto lógica em estabelecer uma equação assim:*

Amar Verbo Intransitivo + Clan do Jaboti = Macunaíma

Contar a embrulhada geográfica proposital de fauna e flora:

Sintoma de cultura

Uma colaboração pontual do nacional e o internacional onde a fatalidade daquele se condimenta com uma escolha discrecionária e bem a propósito deste. O que dá o tom sendo pois um universalismo constante e inconsciente que é porventura o sinal mais evidente da humanidade enfim concebida como tal. Coisa que a gente já pode sentir.”

(ANDRADE, Prefácio para *Macunaíma*, in: BATISTA et alii, 1972, p. 295)

Desta forma, o sintoma de cultura proporcionaria a ligação do Brasil com a sua contemporaneidade particular e com a universal: *Clã do Jabuti* como representação de elementos populares do passado, *Amar, verbo intransitivo*, como exposição do presente urbano e da burguesia, *Macunaíma* como síntese de passado e presente. Nos três livros o sentido de crítica, de análise das contradições da sociedade brasileira vem à tona. (LOPEZ, 1972, p. 236)

Uma síntese dos parâmetros estabelecidos acima para tratar das relações do “*Idílio*” de Mário de Andrade com a tradição herdada privilegia as seguintes reflexões, que norteiam as análises de *Amar, verbo intransitivo* apresentadas a seguir:

1) Os gêneros literários são objetos históricos que se alteram no decorrer da história e por esta razão, nunca possuem uma definição ideal, podendo ser descritos somente historicamente ou sincronicamente.

2) A contribuição da América Latina para a cultura ocidental se constitui na destruição sistemática dos conceitos de unidade e pureza, através do

movimento de desvio da norma, ativo e destruidor, que transfigura os elementos feitos e imutáveis exportados ao Novo Mundo pelos europeus.

3) A postura do autor latino-americano em relação à literatura universal, produzida nas metrópoles, e sua própria produção, na América Latina: em sua busca por um modelo produtor que o transforma de leitor a produtor de textos, o autor latino-americano se utiliza de um texto ou de uma técnica literária, fazendo ceder as fundações que propunham este modelo como objeto único e de reprodução impossível.

4) Mário de Andrade, a literatura a serviço da humanidade e a nacionalidade como primeira etapa da universalidade.

5) A tese do nacionalismo crítico, baseado no conhecimento da psicologia do povo brasileiro, o questionamento da validade da civilização e progresso como fator de realização e felicidade do homem e a legitimização da preguiça enquanto ócio criador, como se apresenta na literatura greco-romana.

6) Renovação da Literatura Brasileira pela atualização estética e despojamento de artificialidades da cultura europeia do passado presentes no Brasil. Assimilação, adaptação e reformulação da contribuição do modernismo europeu, que expressa as características do século XX, junto a uma utilização da criação popular como fonte da criação erudita: nacionalismo estético e social.

7) Contradição progresso x civilização: negação do progresso material = valorização do ócio, elemento propício à criação artística. Progresso: ameaça à civilização, representada pela criação popular, massificação e desumanização do povo pela sociedade de consumo.

8) Nacionalismo: primeira etapa de auto-descobrimto proporcionado pela criação popular que atinge, indiretamente, a fase universal, onde os valores estéticos do povo já estão fundidos ao pensamento culto.

9) Capacidade da literatura erudita de criar tipos nacionais a partir de possíveis sínteses gerais da psicologia nacional: *“O criador erudito não pode se esquecer que está trabalhando em área culta que usa do popular, mas que não se transforma em popular.”* (1970, p. 170)

10) Modernismo (1922 - 30): compreensão do comportamento humano em suas raízes mais íntimas, problemática do raciocínio e do inconsciente

(Psicanálise), reformulação ideológica ligada à questão da nacionalidade, universalidade e ao compromisso do intelectual com o povo (Marxismo).

11) Nacionalismo inconsciente, sem imposição como norma estética, já que o verdadeiro artista é um indivíduo livre.

12) Ligação da arte com a realidade imediata, com o objetivo de participar e reformular esta mesma realidade: a beleza é uma consequência, há sempre uma ideia mais vital que dirige a criação das obras.

13) Sintoma de cultura: colaboração pontual do nacional (pré-determinado) e o internacional (assimilado, adaptado e reformulado) = universalismo constante e inconsciente.

2- O “Idílio” de Mário de Andrade e A QUESTÃO DO GÊNERO IDÍLIO

Dois aspectos discutidos no Capítulo I da Parte I deste trabalho devem ser reconhecidos como essenciais ao estabelecimento de quaisquer relações entre *Amar, verbo intransitivo* e as manifestações do gênero literário “Idílio” representadas nesta tese.

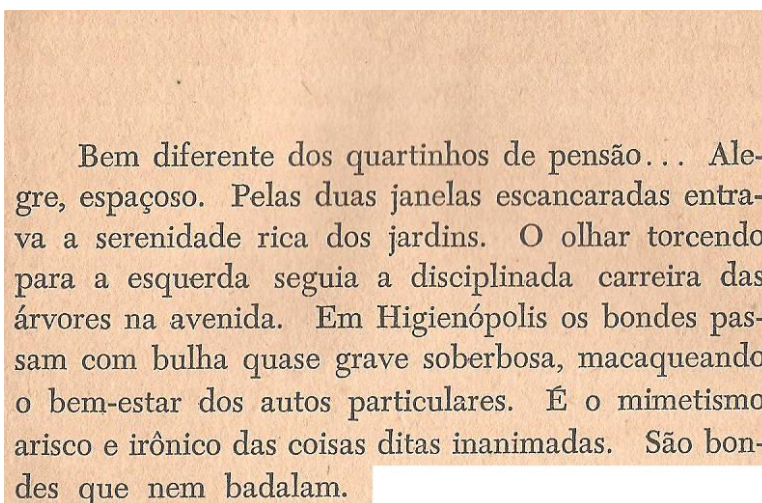
O primeiro destes aspectos diz respeito à questão do gênero não possuir uma “estrutura” claramente disposta, mas sim ser reconhecido e eventualmente ser considerado como “Idílio” por uma série de motivos e traços constitutivos que, no entanto, nunca estão presentes juntos em uma mesma obra. O segundo, presente na reflexão de Bakhtin introduzida após a apresentação da seqüência de exemplos neste mesmo capítulo, se relaciona com o fato da “*archaica*” de um gênero literário só se conservar graças à sua permanente renovação, sua atualização constante, já que a mudança da percepção e representação do espaço / tempo e do homem nele atuante sempre se reflete na realização do potencial deste mesmo gênero.

A partir destas reflexões fundamentais, pode-se seguramente afirmar que a “incompreensão” presente na recepção crítica do “*Idílio*” de Mário de Andrade desde sua publicação, inclusive por parte de Manuel Bandeira, como verificado anteriormente, deve-se, basicamente, a estas duas razões: como já observado na análise do trecho de *Amar, verbo intransitivo* publicado sob o título de *AMOSTRA DE ROMANCE (O MÊS MODERNISTA, 26 dez., 1925)*, a obra contém muitos motivos e traços constitutivos do que pode estar presente no gênero, mas não todos eles, e talvez nem os considerados mais essenciais de acordo com determinada concepção; além disso, também já ficou evidente que *Amar, verbo intransitivo* é uma atualização sincrônica de um processo diacrônico, onde as realizações anteriores representam outras manifestações de potencialidades do gênero, sendo todas elas responsáveis por assegurar a unidade e continuidade do processo de desenvolvimento literário.

De certa forma, tomando-se como base as reflexões acima expostas, em linhas gerais, todas as características mais abrangentes do gênero literário “*Idílio*” discutidas no Capítulo I da Parte I deste trabalho estão presentes, atualizadas, em *Amar, verbo intransitivo*. Mas o *locus amoenus*, por um lado, não como “local agradável” mas sim como delimitação no espaço que permite

não somente a verticalização no tempo (casa da família), mas também a ocorrência de alguma experiência fundamental à existência humana, e por outro lado, as atividades relacionadas ao convívio social que valorizam o lazer e o ócio, podem ser considerados como pilares estruturadores de toda a obra.

O leitor é introduzido ao *locus amoenus*, descrito com mais detalhes no decorrer da obra, aquele espaço delimitado, onde se realizam experiências fundamentais do ser humano, logo no início, pelo narrador. Mas diferentemente de Teócrito ou Gessner, que descrevem as árvores, as flores, a fonte, o espaço, enfim, que delimita ação, o narrador de *Amar, verbo intransitivo*, atualizando este procedimento, introduz o *locus amoenus* através da impressão que causa em *Fräulein*, protagonista da obra, a chegada ao lar da família Souza Costa em Higienópolis. No exemplo abaixo, o espaço em branco antes do início da “cena” foi deixado pelo próprio autor para sua delimitação em um “quadro”.



Bem diferente dos quatinhos de pensão... Alegre, espaçoso. Pelas duas janelas escancaradas entrava a serenidade rica dos jardins. O olhar torcendo para a esquerda seguia a disciplinada carreira das árvores na avenida. Em Higienópolis os bondes passam com bulha quase grave soberbosa, macaqueando o bem-estar dos autos particulares. É o mimetismo arisco e irônico das coisas ditas inanimadas. São bondes que nem badalam.

(ANDRADE, 1944, p. 9)

A questão do ócio e do lazer, essencial tanto ao gênero literário “Idílio” quanto a Mário de Andrade, será tratada, em seu aspecto filosófico, no item que focalizará a relação de *Amar, verbo intransitivo* com as posturas de Gessner e Schiller, apresentadas no Capítulo III da Parte I deste trabalho. Mas o “*Idílio*” de Mário de Andrade está repleto de quadros onde predomina o ócio e o lazer, que ora esclarecem algum aspecto da psicologia das crianças, quando brincam, ora do mundo interior de *Fräulein*, no passeio pela Floresta da Tijuca,

durante a viagem ao Rio de Janeiro, como no início da “cena” publicada como *AMOSTRA DE ROMANCE (O MÊS MODERNISTA*, 26 dez., 1925), já analisada anteriormente: “*Sob o arco da escada que leva prá cozinha, atrás, as meninas aprendem horas brincando de família. Visitas. Depois adormecem as filhas.*” (BATISTA, LOPEZ & LIMA, 1972, p. 255)

Mas o principal destes quadros, porém, por revelar o significado essencial do ócio na concepção de Mário de Andrade, ocorre no epílogo da obra, durante o curso na Avenida Paulista, já que o carnaval pode certamente ser considerado como o mais criativo e liberador de todos os momentos de lazer, quando o ser humano pode ser qualquer coisa que desejar. Desta forma, a relação “Idílio” x ócio pode ser considerada suficientemente forte para levar o autor de *Amar, verbo intransitivo* a estruturar seu romance a partir deste gênero literário, atualizando-o, obviamente. O final da última “cena” da obra, quando *Fräulein* finalmente se reconcilia com sua “profissão”, compreendendo os “caminhos do mundo” e expondo ao leitor sua reflexão mais madura e pessoal de toda obra, ocorre, não por acaso, entre as serpentinas de um curso na Avenida Paulista em um dia de carnaval!

“E uma comoção materna se desencadeou no corpo dela, nem via mais Carlos, os olhos batendo de auto em auto pela gente colorida, Carlos... José... Alfredo já casado... Antoninho também já casado... E, mein Gott, tantos!... tomou-a maravilhosa alucinação. Estavam todos por ali amando. Felizes. Habilíssimos. Familiares. Ela era mãe de amor! Estava até bonita. Mãe de amor! Mãe...

Luís muito sozinho nos seus dezessete anos medrosos, esguio pela desilusão, se queixou:

- É Carlos...

... de amor!... Ela abriu os olhos da vida pra aquele. Ininteligente. Sarambé. Batido, sem mesmo vivacidade interior. Decididamente Luís lhe desagradava, e Fräulein não sentiu nenhuma vontade de continuar. Porém como ele apenas esperasse um gesto dela pra recomençar o aprendizado, Fräulein molemente buscou entre as mãos dele a fita de serpentina. O gesto preparado aproximara os corpos. Ondulação macia de auto é pretexto que amantes não devem perder. Descansando um pouco mais pesadamente o ombro no peito dele, Fräulein se deixou amparar. Ensinava assim o mais doce, mais suave dos gestos de proteção.”

(ANDRADE, 1944, p. 179)

Como observado no Capítulo I da Parte I deste trabalho, o ócio em um “Idílio”, seja em Teócrito, Gessner, Saint-Pierre ou Mário de Andrade, é, na verdade, não somente a condição na qual seus protagonistas operam, ou seja, representa as características sociais e psicológicas do mundo deles, sejam

eles pastores, lavradores ou habitantes de uma metrópole como São Paulo, mas é também uma função da ideia que a obra deve comunicar além das realidades dramáticas nela contidas.

3- *Amar, verbo intransitivo* e O GÊNERO “IDÍLIO” EM TEÓCRITO

No momento em que se pretende sistematizar as relações entre os autores e obras focalizados na Parte I desta pesquisa e o “*Idílio*” de Mário de Andrade, assim como elucidar a equação *potencial do gênero / projeto literário*, ou seja, qual o potencial do gênero “Idílio” intuído por Mário de Andrade para a realização de seu projeto literário, torna-se essencial, além dos parâmetros já anteriormente definidos, estabelecer claramente as bases teóricas deste procedimento, que pertence ao domínio da literatura comparada.

Em seu ensaio “*Teorias da Literatura Comparada*”, Tânia Carvalhal apresenta uma literatura comparada que ao integrar conceitos de produção textual e recepção literária, foi capaz de reformular antigas noções, como as de fontes e influências, retomando-as em novas bases e subtraindo delas os traços de dependência, antecipação e originalidade. (CARVALHAL, 2003, p. 13-34)

A intertextualidade, compreendida como uma propriedade do texto, anula o sentido negativo anterior e enfatiza a natureza criativa do processo de produção textual. E assim como ela se transforma em uma modalidade de leitura, com o leitor recuperando ao nível da recepção a produção do texto, permitindo a leitura dos intertextos e a compreensão da textura do universo literário, a literatura comparada, como prática de relacionar, ganha relevância. A leitura do *Idílio VII* de Teócrito, apresentada no Capítulo II da Parte I deste trabalho, exemplifica este procedimento na recuperação dos intertextos do “*Fedro*” de Platão e da “*Odisséia*” de Homero, ao mesmo tempo em que permite uma melhor compreensão da construção textual. É importante salientar que esta investigação das redes intertextuais e das maneiras de absorção e transformação permitem uma avaliação dos processos de apropriação criativa que favorece não somente o conhecimento das características de um texto, mas também do próprio procedimento de produção literária. A literatura comparada é concebida então como um processo de interrogação de textos, uma maneira de ler um texto em outro texto, que se constitui como um diálogo entre textos e leituras.

Carvalhal considera um impulso essencial do comparatismo, até mesmo como sua própria metodologia, a abertura ao outro, em especial no contexto

das literaturas latino-americanas, em razão da tensão constante entre o próprio e o alheio, quando a noção de “modelo” e sua apropriação são essenciais, já que traduzir, transformar, deformar, recriar são procedimentos fundamentais do processo de formação e consolidação dessas literaturas. (2003, p. 29)

A tendência atual dos estudos comparativos, que tendem a neutralizar o caráter primeiro de internacionalidade em favor de uma perspectiva de universalidade dos processos literários e culturais, fornece o parâmetro fundamental à investigação das relações entre Mário de Andrade e os demais autores e obras focalizados nesta pesquisa, como se apresentam em *Amar, verbo intransitivo*. Pois essa universalidade, afirma Carvalhal, está presente nos próprios fundamentos da literatura, que se constrói no tempo e no espaço, ao longo dos séculos, no decurso dos quais pequenos fatos se associam e se inter-relacionam para construir uma totalidade, sem perder suas especificidades: “*toda obra literária é uma concreção do geral, isto é, uma particularização do universal, na qual estão, ao mesmo tempo, o individual e o coletivo.*” (2003, p. 33)

Estes pressupostos permitem o estabelecimento de uma relação entre a análise das características essenciais dos *Idílios* de Teócrito apresentada no Capítulo II da Parte I desta pesquisa, que apesar de apontar para direções opostas, sintetiza as linhas fundamentais do gênero, e *Amar, verbo intransitivo*, de Mário de Andrade. Na obra de Mário de Andrade, assim como já observado em Teócrito, também ocorre, por um lado, um movimento para o exterior, tanto no sentido mais geral, físico, de difusão do que seria a cultura brasileira, quanto em termos especificamente literários, relacionados à quebra de padrões estabelecidos, que pode ser compreendido como um esforço de atualização da representação da realidade pela literatura. Por outro lado, tanto em Teócrito quanto em *Amar, verbo intransitivo*, ocorre um movimento oposto a este, no âmbito da representação literária, ou seja, do exterior para o interior. Os temas heróicos e éticos são abandonados e a representação literária volta-se para o íntimo do homem comum, fato que além de justificar uma maior aproximação da literatura com a vida cotidiana, ocasiona também um maior interesse também pelo espaço, seja ele urbano ou rural, que se torna parte integrante da representação. Em *Amar, verbo intransitivo*, tanto quanto no *Idílio VII* de Teócrito, a palavra chave é a dissolução: das hierarquias, das fronteiras, tanto

sócio-político-geográficas quanto literárias, com a conseqüente renovação de todos os aspectos da vida social e cultural.

O exemplo abaixo, escrito por Mário de Andrade para a seção “*Livros e Revistas*” do N° 4 da “*Klaxon*”, publicado em agosto de 1922, de certa forma sintetiza o que foi exposto acima.

**“Despertar – Hermes Fontes
Edic. Jacinto Ribeiro – Rio – 1922”**

“O grande poeta satírico brasileiro (o maior poeta vivo do Brasil na pesada opinião do snr. João Ribeiro) publica mais um volume de sátiras: ‘Despertar’. Desde ‘Apoteoses’ que o illustre sergipano, seguindo a traça que a si mesmo se impôs, vem com as suas impiedosas sátiras, provando sobejamente quanto a rima e os ideais parnasianos envelheceram e não se prestam mais para notar liricamente os nossos dias. Cremos todavia que já é tempo do celebre vate escrever os versos líricos que de seu estro é licito esperar. Mas não ha duvida que ‘Despertar’ representa o cúmulo da perfeição satírica. Nunca jamais se conseguiu apresentar a rima em tanta ridiculez. Nunca jamais se conseguiu provar como é comico equiparar as coisas comuns com as nobres e adormecidas coisas do passado. Desfilam, impiedosamente, trópegas e senis, todas as personagens da mitologia e da ficção. É admiravel de comicidade. O sr. João Ribeiro tem razão. Hermes Fontes é superior a Gregorio de Mattos a Bastos Tigre. Um exemplo. Eis como o sr. Hermes Fontes nos representa Pery:

*‘Rude Apollo sem Lyra, Orpheu bisonho
Hercules virgem, Tantalo risonho...’ ”*

(M. de A. in: *Klaxon*, N° 4, p. 15, agosto de 1922 / PUNTONI, 2014,)

Comentando o movimento modernista, do qual se considera uma “*testemunha ocular*”, Rubens Borba de Moraes esclarece:

“A verdade é que eles fizeram em São Paulo o que os franceses faziam em Paris: revolucionaram tudo para por seu país dentro das correntes de idéias do momento, criaram uma arte e uma literatura que exprimissem a época em que viviam. Por isso eram modernos.”

(MORAES, 2011, p. 187)

A questão da carnavalização da literatura, já discutida em seu aspecto intrínseco aos gêneros do sério-cômico, dentre os quais se encontra a poesia bucólica, e, portanto, os “*Idílios*” de Teócrito, deve agora ser considerada em relação a *Amar, verbo intransitivo*.

Os gêneros do sério-cômico, de acordo com Bakhtin, se relacionam entre si por uma profunda relação com o folclore carnavalesco, o que significa dizer que a literatura carnavalizada é aquela que sofreu, direta ou

indiretamente, a influência de diferentes modalidades de folclore carnavalesco. Para Mário de Andrade, o lazer e o ócio, que incluem tanto o carnaval como muitas outras manifestações folclóricas dotadas de poderosa força transformadora e de vitalidade indestrutível, devem ser valorizados pela civilização por sua capacidade de propiciar a criação artística. Em seu projeto de renovação da Literatura Brasileira através da atualização estética, visa não somente aprender a lição do modernismo europeu do século XX no que diz respeito à sua capacidade de representação da realidade contemporânea nas artes, mas também utilizar a criação popular como fonte para sua criação erudita, firmadas em posturas de nacionalismo estético e até mesmo social. Desta forma, a partir destes pressupostos, tanto sobre a característica essencial da literatura carnavalizada quanto sobre os fundamentos do projeto literário de Mário de Andrade, é possível estabelecer uma relação direta entre eles, materializada na obra *Amar, verbo intransitivo, Idílio*.

O gênero “Idílio”, pertencendo ao sério-cômico, confere um novo tratamento à realidade, sendo a atualidade viva, inclusive o dia a dia, o ponto de partida da interpretação, apreciação e formalização da realidade, como se observa em *Amar, verbo intransitivo*. O objeto da representação é dado sem qualquer distância, no nível da atualidade, no âmbito do contato imediato e familiar com os contemporâneos, remetendo ao espaço carnavalesco da praça pública, onde predomina a suspensão das hierarquias que dividem, separam e afastam.

A cena inicial de *Amar, verbo intransitivo*, que introduz ao leitor não somente os dois eixos de protagonistas que estruturam o romance, o chefe da família *Souza Costa*, por um lado, e *Fräulein*, por outro, mas também insinua uma atividade profissional a ser exercida preferivelmente sem o conhecimento dos outros membros da família por esta estrangeira “*para bem do rapaz*”, concentra, em pouco mais de uma página do romance, todas estas características acima mencionadas. O “trabalho”, devidamente remunerado e cuja natureza será revelada ao leitor nas páginas seguintes, se constitui em iniciar *Carlos*, filho adolescente de *Souza Costa*, na vida sexual, na própria casa da família! É possível a qualquer autor da primeira metade do século XX tratar de tema que signifique uma suspensão mais radical das leis, proibições e restrições que determinam o sistema e a ordem da vida comum? A linguagem

utilizada pelo narrador e pelos personagens, em clara oposição àquela do trecho de Hermes Fontes comentado e combatido anteriormente por Mário de Andrade na *Klaxon*, elimina qualquer distanciamento entre a obra e o leitor, já que ocorre no âmbito de contato imediato com os contemporâneos, no âmbito da linguagem falada, de acordo com o projeto literário do autor.

“A porta do quarto se abriu e eles saíram no corredor. Calçando as luvas Souza Costa largou por despedida:

- Está frio.

Ela muito correta e simples:

- Êstes fins de inverno são perigosos em São Paulo.

Lembrando mais uma coisa reteve a mão de adeus que o outro lhe estendia.

- E, senhor... sua espôsa? está avisada?

- Não! A senhorita compreende... ela é mãe. Esta nossa educação brasileira... Além do mais com três meninas em casa!...

- Peça-lhe que avise sua esposa, senhor. Não posso compreender tantos mistérios. Si é para bem do rapaz.

- Mas senhorita...

- Desculpe insistir. É preciso avisá-la. Não me agradaria ser tomada por aventureira, sou séria. E tenho 35 anos, senhor. Certamente não irei si sua esposa não souber o que vou fazer lá. Tenho a profissão que uma fraqueza me permitiu exercer, nada mais nada menos. É uma profissão.

Falava com a voz mais natural desse mundo, mesmo com certo orgulho que Souza Costa percebeu sem compreender. Olhou pra ela admirado e, jurando não falar nada à mulher, prometeu.

Elza viu êle abrir a porta da pensão. Pâam... Entrou de novo no quartinho ainda agitado pela presença do estranho. Lhe deu um olhar de confiança. Tudo foi sossegando pouco a pouco. Penca de livros sôbre a escrivaninha, um piano. O retrato de Wagner. O retrato de Bismarck.”

(ANDRADE, 1944, p. 8)

A pluralidade de estilos e a variedade de vozes dos gêneros do sério-cômico, que renunciam à unidade estilística, caracterizando-se pela politonalidade da narração, pela fusão do sublime e do vulgar, do sério e do cômico, e pelo emprego de gêneros intercalados, é também uma característica essencial do “*Idílio*” de Mário de Andrade. É suficiente mencionar aqui, como já discutido anteriormente no Capítulo I da Parte II, que a relação de Mário de Andrade com a noção de “gêneros literários” parte do pressuposto que “*todos os gêneros sempre e fatalmente se entrosaram, não há limites entre eles. O que importa é a validade do assunto na sua forma própria*”. (M. de A., in: MORAES, 2001, p. 17)

A divisão do romance em cenas, visivelmente separadas umas das outras por espaços em branco, proporciona um ponto de contato entre *Amar*, verbo intransitivo, romance em prosa, e os “*Idílios*” de Teócrito ou Gessner,

escritos em versos ou em prosa rítmica, e por esta disposição se situa, e não somente pelo aspecto visual, entre o romance e o poema, como se observa no exemplo abaixo.

inda por cima vieram adquirir essa coisa tristonha e desagradável que de portugueses herdamos: a saudade.

A aurora entrecortada lança um primeiro suspiro nos céus noctívagos. Dois ou três galos madrugas, galos em Higienópolis não tem, uns galos madrugas... é uma pena êstes verdes amáveis do Brasil não ocultarem rouxinol nem cotovia, aliás estamos na cidade e creio nem na umidade de White-Chapel a cotovia librará o vôo pesado dela, (será pesado o vôo da cotovia?) nem sôbre a cúspide da Cleopatra's Needle o rouxinol cantará, porém estou me enganando, pois "Romeu e Julieta" passa-se na Itália, nem Shakespeare é londrino... resumindo: vários galos madrugas, amiúdam no Pacaembu. Pois agora que bateram as três e trinta, o leitor pode retomar o caso e espiar o corredor. O idílio continua.

Carlos sai cuidadoso do quarto de Fräulein. Caminha na maciota. Todo cuidado é pouco, não? com pés de onça êle pisa. Nem um ruído fará, não vá acordar alguém... Carlos reflete. E sabe que essas coisas ninguém deve descobrir.

Fräulein se fechou por dentro. Desenleou pensativa a maçaroca das cobertas. Foi alisar os cabe-

(1944, p. 95)

O amplo emprego de gêneros intercalados, outra característica dos gêneros do sério-cômico, em *Amar, verbo intransitivo*, através da numerosa inserção de poemas e canções no decorrer da narrativa, é outro fator de aproximação entre o "Idílio" de Mário de Andrade e os "Idílios" de Teócrito.

"O guarda vem pedir a passagem. Ela guardava os bilhetes pro concêrto do dia seguinte... iria enxugar a louça... Punha a toalha na mesa... Cantarolou.

*Am Holderstrauch, am Holderstrauch
Wir sassen Hand in Hand;
Wir waren in der Mainzeit...*

Boceja. Atêrro N° 12. Talvez vá pro Rio. Estas montanhas são admiráveis.

*...Mainzeit,
Die glücklichsten im Land. (1)"
(1944, p. 165)*

O procedimento de diferentes disfarces do narrador instaurado nos gêneros do sério-cômico, mencionado por Bakhtin e já verificado nesta pesquisa na análise do *Idílio VII* de Teócrito, ocorre também em *Amar, verbo intransitivo*. Como este aspecto do romance de Mário de Andrade se evidencia de maneira mais produtiva na comparação com a obra de B. de Saint-Pierre *Paulo e Virgínia*, a ser efetuada no decorrer da Parte II desta tese, é suficiente assinalar neste momento que o narrador de *Amar, verbo intransitivo* é, ao mesmo tempo, tanto o responsável pela narração do “*Idílio*”, quanto o defensor do projeto literário e social do autor Mário de Andrade.

Além destas relações mais básicas e amplas entre os gêneros do sério-cômico representados nesta pesquisa pelo *Idílio VII* de Teócrito e *Amar, verbo intransitivo*, é possível estabelecer ainda outras, que apesar de remeterem ao que foi discutido acima, permitem uma exploração mais detalhada da fatura literária das obras em questão, e por esta razão serão discutidas a seguir.

As alusões ou intertextos, já considerados em Teócrito mais como um componente essencial da literatura helenística, resultantes da erudição e do esforço de manter a cultura grega em solo estrangeiro, característicos do período, apesar de também constituírem um elemento intrínseco ao gênero “*Idílio*”, ocorrem igualmente em *Amar, verbo intransitivo*.

Do ponto de vista da recepção, o intertexto mais aparente em *Amar, verbo intransitivo*, tem como base o poema *A Queimada*, de Castro Alves, ocorrência que oferece tamanhas possibilidades de investigação que somente as especialmente relevantes a esta pesquisa são discutidas aqui.

“Apalermados pela miséria, batidos pelo mesmo anseio de salvação, sufrenados pelo fogaréu do egoísmo e da inveja, na mesma rocha vão trêmulos se unir. A queimada esbraveja em tórno. Os garantãs se lascam em risadas chocarreiras de reco-recos. A cascavel chocalha. A suçuarana prisca. As labaredas lambem a rocha. Pula uma irara, que susto! Peroba tomba. O repuxo das fagulhas dançarinas vidrilha de ouro e fumo lancetado pelas suquiadas dos guaribas. Os dois tigres ofegam. Falta de ar. Sufocam, meu Deus! Deus? Porém que deus? Odin de drama lírico, sáxeo Budá no contraforte das cavernas? Mas porém sôbre a queimada, Tupã retumba inda mais mucudo, de lá dos araxás de Tapuirama. Por enquanto. Creio mesmo que vencerá. Os dois tigres acabarão por desaparecer assimilados.”

(1944, p. 93-94)

É imperioso que se reconheça, em primeiro lugar, a força extremamente transformadora e criativa do processo de carnavalização da literatura efetuado

neste trecho através da transformação de um poema, *A queimada*, de Castro Alves, em um componente em prosa de uma cena do “*Idílio*” de Mário de Andrade, onde o narrador reflete sobre a situação do imigrante no Brasil. Neste caso, assim como em Teócrito, as justificativas para tal procedimento se evidenciam muito mais como parte integrante do projeto literário do autor de *Amar, verbo intransitivo*, do que como elemento essencial ao gênero “*Idílio*”.

A palavra-chave para definir aquilo que Mário de Andrade consegue obter neste trecho é **síntese**. Síntese da terra, já que o próprio Mário de Andrade parte do pressuposto que não pode haver civilização e cultura que não reflita os elementos fundamentais da terra onde ocorre, síntese daquela Literatura Brasileira de qualquer período, contanto que reflita a realidade desta terra, síntese de formas e gêneros literários, na combinação poesia / prosa, *idílio* / romance.

Esta análise também oferece a possibilidade de definir o parâmetro, dentre todos os outros já apontados anteriormente, que gradativamente se impõe como fundamental a esta pesquisa, que se define, primeiramente, parafraseando aqui o texto de Silviano Santiago anteriormente citado, pela análise do uso que o autor fez de um texto ou de uma técnica literária que pertence ao domínio público, do partido que ele tira destes elementos, completando-se pela descrição da técnica que o mesmo escritor cria em seu movimento de agressão contra o modelo original, seja ele de Teócrito, Gessner, Saint-Pierre, Schiller, ou neste caso, de Castro Alves, fazendo ceder as fundações que o propunham como objeto único e de reprodução impossível. (SANTIAGO, 2000, p. 20-21)

A relação *locus amoenus* x protagonistas tanto no *Idílio VII* de Teócrito, quanto no “*Idílio*” de Mário de Andrade não é aquela mais comumente encontrada no gênero. Em Teócrito, quando o *Idílio* se passa no campo, o *locus amoenus* se compõe, por exemplo, de uma árvore, fonte, gruta e animais, e os protagonistas são os pastores dos respectivos animais. Quando o *locus amoenus* se encontra no interior de uma cidade, como por exemplo nos *Idílios II* e *XV*, os protagonistas, por sua vez, são habitantes da cidade. No *Idílio VII*, entretanto, apesar do *locus amoenus* ser o campo, o processo de carnavalização da literatura é tão intenso que os protagonistas são habitantes da cidade que pretendem ser pastores na ocasião especificamente narrada por

um deles. Em *Amar, verbo intransitivo*, o “*Idílio*” se passa em uma metrópole, São Paulo, o *locus amoenus* é a casa da família *Souza Costa*, e os protagonistas pertencem ao meio urbano. A narrativa, no entanto, está repleta de trechos que se passam ao ar livre, seja no jardim da casa acima citada ou por ocasião dos diversos passeios realizados pelos protagonistas: a visita à fazenda, o passeio pela praia e também pela Floresta da Tijuca no Rio de Janeiro. Desta forma, apesar do “*Idílio*” ser essencialmente urbano, a natureza é freqüentemente valorizada, provavelmente por significar para Mário de Andrade um elemento fundamental na civilização e cultura presentes nela, além de colaborar na composição do “nacional”, em oposição ao “universal”, representado por *Fräulein* e vários outros fatores, como o próprio gênero literário em questão.

O último aspecto da justaposição *Idílio VII*, de Teócrito, e *Amar, verbo intransitivo*, de Mário de Andrade, a ser focalizado aqui, diz respeito aos epílogos de ambas as obras, já que ambos deixam transparecer profunda influência do folclore carnavalesco. O epílogo do *Idílio VII, As Talísias*, descreve a celebração da colheita, motivo da viagem dos protagonistas da cidade ao campo. Já o epílogo de *Amar, verbo intransitivo*, narra o reencontro de *Fräulein* e *Carlos*, protagonistas do “*Idílio*”, durante um curso de carnaval pela Avenida Paulista em São Paulo. Apesar da diferença fundamental entre as duas ocorrências, já que uma é totalmente ligada à vida rural, enquanto a outra à vida urbana, observa-se em ambas uma relação profunda com a cosmovisão carnavalesca, que como já observado anteriormente, é dotada de poderosa força vivificante e transformadora, e também de uma vitalidade indestrutível, bastante aparente nestes epílogos.

No epílogo do *Idílio VII, As Talísias*, a revogação temporária do sistema hierárquico e de todas as formas de repressão, característicos do carnaval, ocasiona a eliminação da desigualdade social hierárquica, possibilitando a celebração da colheita por todos os presentes, ou seja, pelos nobres, convidados e também trabalhadores, que juntos, comem, bebem, dançam, usufruem enfim do ócio, livres de qualquer preocupação, ao mesmo tempo em que dão graças à deusa Deméter.

Em *Amar*, verbo *intransitivo*, a revogação, no decorrer do curso, das leis, proibições e restrições que determinam o sistema e a ordem da vida comum fora do carnaval, proporcionam à *Fräulein*, de início, um instante de devaneio:

“Fräulein pensava relando a vista pela multidão. Luís lhe desagradava. Não era o tipo dela. Nenhum desses brasileiros, aliás... Queria alguém de puro, de humilde, paciente, estudioso, pesquisador. Chegaria da biblioteca, da Universidade... Qualquer edifício grande de pensamento, cheio de deuses disponíveis. Deporia os livros... cadernos de notas? sobre a toalha de riscado... Lhe dava o beijo na testa... Todo de preto, alfinete de ouro na gravata... Nariz longo, muito fino e bem raçado. Aliás todo ele duma brancura transparente... E a mancha irregular do sangue nas maçãs... Tossiria arranjando os óculos sem aro... Tossia sempre... Jantariam quase sem falar nada... Serpentinhas paulistas a dois e quinhentos! Dois e quinhentos! A “Pastoral”. Iriam no dia seguinte ouvir a “Pastoral”... Ele se punha no estudo... Ela arranjava de novo a... alguém lhe chamou os olhos, conhecido, Carlos? era Carlos com as irmãs na fiat.”

(1944, p. 177-178)

Assim, em *Amar* verbo *intransitivo*, em oposição ao que ocorre no *Idílio VII* de Teócrito, a revogação temporária do sistema hierárquico não conduz a nenhuma reconciliação entre visões de mundo conflitantes, pela eliminação das imensas diferenças sociais e culturais. Mas no final da citação, a realidade penetra no devaneio, e entre menções à “*Pastoral*” de Beethoven, obra que sintetiza o ideal alemão de vida em equilíbrio com a natureza (onde, porém, nenhuma “*cascavel chocalha*”), além da voz de algum vendedor de serpentinas, alguém chama a atenção de *Fräulein*, e este alguém é *Carlos*. E neste momento, a reação de *Fräulein* permite ao leitor compreender que ela não está nem um pouco indiferente à realidade que a circunda:

“Instintivamente ela atirou uma serpentina. A fita rebentou.

- Ah!

Deu um gritinho horrorizada, acertara na testa dele, podia tê-lo ferido... Carlos olhou. Mandou-lhe um gesto rápido de cabeça, quase saudação. E continuou brincando com a holandesa. Fräulein 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.”

(1944, p. 178)

Mas na continuação desta “cena”, epílogo da obra, *Fräulein* retoma o controle de si mesma, comprovando, definitivamente, que neste caso, a revogação temporária do sistema hierárquico e de todas as formas de repressão, característicos do carnaval, não ocasiona a eliminação da

desigualdade social hierárquica e não possibilita a celebração por todos os presentes que juntos usufruem enfim do ócio. Pois é neste momento, finalmente, mais do que em qualquer outro no decorrer de todo o romance, que *Fräulein* realmente tem consciência de seu lugar nesta hierarquia, ou melhor, de sua marginalidade:

“Fräulein virando o rosto pra trás, seguiu-o com os olhos, quase amorosa mas já porem reposta 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. [...] O mundo é tal como é. A gente deve aceitar sem revolta. Carlos casará rico. Perfeitamente. E uma comoção materna se desencadeou no corpo dela, nem via mais Carlos, os olhos batendo de auto em auto pela gente colorida, Carlos... José... Alfredo já casado... Antoninho também já casado... E, mein Gott, tantos! ... tomou-a maravilhosa alucinação. Estavam todos por ali amando. Felizes. Habilíssimos. Familiares. Ela era mãe de amor! Estava até bonita. Mãe de amor! Mãe...”
(1944, p. 178-179)

As direções totalmente opostas seguidas tanto pelo epílogo do *Idílio VII* de Teócrito quanto pelo de *Amar, verbo intransitivo*, apesar de ambos transparecerem profunda influência do folclore carnavalesco, conduzem agora a uma reflexão final sobre os termos da relação possível de ser estabelecida entre as duas obras e autores, a partir do que já foi discutido a este respeito neste trabalho.

A presença de elementos constitutivos do gênero “idílio”, cujo parâmetro é estabelecido pela obra de Teócrito, em *Amar, verbo intransitivo*, já demonstrada anteriormente neste capítulo, foi reforçada aqui pela constatação de que tanto a obra de Teócrito quanto a de Mário de Andrade apresentam um movimento para o exterior, de difusão de uma cultura específica, além da quebra de padrões estabelecidos, como parte de um esforço de atualização da realidade pela literatura. Neste sentido, tanto em Teócrito quanto em *Amar, verbo intransitivo*, a representação literária volta-se para o íntimo do homem comum, com a conseqüente valorização do espaço, seja ele urbano ou rural. Nos dois autores, o esforço pela dissolução não somente das fronteiras sócio-político-geográficas, mas também literárias, é bastante visível, com a conseqüente renovação de todos os aspectos da vida social e cultural.

A questão da carnavaalização da literatura, intrínseca aos gêneros do sério-cômico, dentre os quais se encontra a poesia bucólica e, portanto, os

“*Idílios*” de Teócrito, possibilita o estabelecimento de uma relação muito estreita entre estas obras e *Amar, verbo intransitivo*, mesmo que em linhas gerais, pela poderosa força transformadora e capacidade de propiciar a criação artística conferidas por Mário de Andrade ao lazer e ao ócio.

A divisão de *Amar, verbo intransitivo* em “cenas”, cuidadosamente separadas graficamente umas das outras por espaços em branco, com algumas delas, tão independentes e completas que se justificam individualmente, é mais um fator de aproximação entre o romance de Mário de Andrade e os “*Idílios*” de Teócrito. O amplo emprego de gêneros intercalados em *Amar, verbo intransitivo*, resultante da inserção contínua de poemas e canções no decorrer da narrativa, também se configura como fator que aproxima Mário de Andrade de Teócrito.

Os intertextos, já considerados anteriormente neste trabalho como elementos constitutivos do gênero “*Idílio*” como praticado por Teócrito, também são utilizados por Mário de Andrade em *Amar, verbo intransitivo*, como elemento essencial na construção do texto literário, como já observado em relação ao poema *A Queimada*, de Castro Alves.

A importância do *locus amoenus* como elemento estruturador da narrativa, já verificada tanto nos “*Idílios*” de Teócrito focalizados no Capítulo II da Parte I, quanto na “cena” de *Amar, verbo intransitivo* analisada no Capítulo II da Parte II desta tese, se constitui em mais um componente da relação Teócrito / Mário de Andrade estabelecido neste trabalho.

Mas como conclusão desta seção é necessário afirmar que apesar dos pontos em comum entre ambos, as direções totalmente opostas verificadas no epílogo do *Idílio VII* de Teócrito, que aponta para a inclusão, e naquele de *Amar, verbo intransitivo*, de Mário de Andrade, que revela a situação marginalizada de *Fräulein*, demonstram que a percepção e representação do espaço/tempo e do homem presente nela é totalmente diferente nos dois autores. De acordo com Bakhtin, o caráter não acabado, não finalizado do tempo histórico, sempre em movimento na linha do horizonte, para frente, é o responsável por este processo infinito de atualização de um gênero literário, que apesar de sempre recordar o seu passado, o seu início, representando a memória criativa no processo do desenvolvimento literário, vive, no entanto, do presente, assegurando assim a unidade e continuidade desse processo. Desta

forma, a relação possível de ser estabelecida e demonstrada entre as duas obras e autores, entre os *“Idílios”* de Teócrito e o *“Idílio”* de Mário de Andrade, parte do princípio que um gênero literário renasce e se renova em cada nova etapa do desenvolvimento da literatura e em cada obra individual de um dado gênero.

4- Mário de Andrade e GESSNER E SCHILLER: O “IDÍLIO” E O RESGATE DA “IDADE DE OURO”

A contribuição de Gessner ao gênero “Idílio” no desenvolvimento do processo literário em geral, e ao projeto literário específico de Mário de Andrade em particular, torna-se bastante evidente a partir de uma comparação com Teócrito, cuja relação com o autor de *Amar, verbo intransitivo* foi focalizada no item anterior deste Capítulo.

A análise do *Idílio VII, As Talísias / A Celebração da Colheita* evidenciou, por um lado, o estabelecimento de uma infinidade de procedimentos especificamente literários, além da valorização do ócio e do lazer, e por outro lado, em relação ao conteúdo, deixou claro que o poeta se atém a celebrar o ser humano como um todo, em suas grandezas e misérias, como denotam os versos imediatamente anteriores ao epílogo, “*Pensemos só em sossego, e, por fim, que venha uma velha, a qual, escarrando, os males escarre pra longe de nós*”, impossíveis na concepção de “Idílio” de Gessner. (in: NOGUEIRA, 2012, p. 184)

A proposta de Teócrito é, então, muito mais subjetiva e abstrata, fundamentada muito mais em qualquer esclarecimento que a própria literatura possa proporcionar como arte, do que em qualquer “programa” mais específico, bastante aparente na obra de Gessner. Desta forma, a contribuição de Gessner se encontra no fato dele ter percebido e explicitado que o gênero “Idílio” favorece a inclusão e discussão de um projeto mais específico de crítica social, de proposta para a criação de um mundo melhor a partir dos pressupostos do *Iluminismo*, relacionado ao resgate de uma suposta “Idade de Ouro” da humanidade. É exatamente esta proposta de Gessner que o aproxima do autor Mário de Andrade, preocupado com a contradição progresso x civilização, já anteriormente discutida. O progresso, para Mário de Andrade, apresenta uma ameaça à civilização, representada pela criação popular, causando a massificação e desumanização do povo pela sociedade de consumo, enquanto o ócio, o lazer, características fundamentais desta “Idade de Ouro” idealizada nos “*Idílios*” de Gessner, são fatores propícios não somente à realização e felicidade do homem, como também à própria criação artística.

Pela grande influência que exerceu em sua época, a concepção de Gessner atua também como elo entre o gênero literário “Idílio” integrante do sério-cômico, ou seja, como configurado literariamente em Teócrito, e o “Idílio” no romance, representado na biblioteca de Mário de Andrade e especificamente em *Amar, verbo intransitivo* pela obra *Paulo e Virgínia*, de B. de Saint-Pierre.

Os postulados filosóficos do *Iluminismo* vigentes na “Idade de Ouro” de Gessner como razão, natureza, liberdade, moral, ética, e igualdade, são os mesmos que levarão Schiller a escrever no final do séc. XVIII que o objetivo do Idílio é “*representar o ser humano no estado da inocência, ou seja, em um estado de harmonia e paz consigo mesmo e com o exterior*”, e a refletir, de certa forma também a partir da contradição progresso x civilização, sobre o valor do ócio como fator essencial à realização e felicidade do ser humano, fundamentais ao projeto literário / social de Mário de Andrade.

Apesar do próprio Schiller chamar a atenção para o fato de utilizar o conceito de “Idílio” em um sentido mais amplo do que o corrente, não deixa de ser o potencial utópico intrínseco ao gênero, sua relação tanto com o passado da humanidade como com a construção de um futuro mais promissor, que o leva a chamar um de seus “modos de perceber a realidade” de “Idílio”. Desta forma, a relação a ser estabelecida entre Schiller e Mário de Andrade se configura antes no campo da teoria, das idéias, do que na prática, nos procedimentos de construção textual como foi possível focalizar em relação à obra de Teócrito.

A teoria literária desenvolvida por Schiller no ensaio “*Sobre a poesia ingênua e sentimental*”, baseada no conceito de arte autônoma, tem como primeiro objetivo separar a arte da vida, a estética da política, para salvá-la das condições desesperadoras vigentes no estado e na sociedade durante o período da Revolução Francesa, e também para manter viva a esperança de um futuro melhor. Mas Schiller compreende que o âmbito estético, apesar de independente, também se relaciona com a moralidade e a civilização, e que literatura não é nem entretenimento e nem sermão. Desta forma, a perda ocasionada pela separação da literatura da prática social foi compensada pela dotação da poesia com uma nova função crítica e utópica, com a arte assumindo um novo papel civilizador na sociedade, tornando possível ao

indivíduo superar as feridas da civilização, restaurando “o ser humano completo dentro de nós” e iluminando o caminho para um futuro melhor e mais humano.

O programa acima esboçado, defendido por Schiller, pode ser relacionado, em linhas gerais e mantendo-se as devidas proporções, ao projeto literário de Mário de Andrade, de maneira mais imediata do que parece. Se por um lado, como discutido anteriormente, está presente no autor de *Amar, verbo intransitivo*, desde a juventude, o sentido de ligação da arte com a realidade imediata, visando à participação e reformulação desta mesma realidade, já que seu conceito de beleza e arte é sistematizado como inseparável da sociedade, por outro lado, ele próprio insiste que um procedimento imposto como norma estética é necessariamente odioso para o artista verdadeiro, que é um indivíduo livre, assim como deve ser a verdadeira arte. Tanto o sentido social da arte quanto a independência estética, ou seja, os dois pólos da reflexão de Schiller, tornam-se bastante claros no comentário “*Sintoma de cultura*”, já citado anteriormente e reiterado aqui:

“Sintoma de cultura

Uma colaboração pontual do nacional e o internacional onde a fatalidade daquele se condimenta com uma escolha discrecionária e bem a propósito deste. O que dá o tom sendo pois um universalismo constante e inconsciente que é porventura o sinal mais evidente da humanidade enfim concebida como tal. Coisa que a gente já pode sentir.”

(ANDRADE, Prefácio para *Macunaíma*, in: BATISTA et alii, 1972, p. 295)

“*Sintoma de cultura*”, como esclarecido por Mário de Andrade, apesar de proporcionar a ligação do Brasil com sua contemporaneidade particular e também com o mundo, relaciona-se, por “*um universalismo constante e inconsciente*”, com a essência do ser humano, com a humanidade.

No ensaio “*Sobre a educação estética do homem*” Schiller conclui que a tarefa suprema do homem é a educação estética da humanidade, que para ele significa sua emancipação através do belo e da arte. Na obra seguinte, “*Sobre a poesia ingênua e sentimental*”, reflete a respeito de determinadas posturas que permitem alcançar este objetivo: a auto-reflexão e posicionamento do poeta moderno (sentimental) em relação ao antigo (ingênuo); a reformulação

da poética; a crítica da situação da literatura em sua época; a função social da poesia.

É possível estabelecer um paralelo entre as noções de “poesia ingênua”, realística, objetiva e impessoal, plástica e estática, e de “poesia sentimental”, reflexiva, autoconsciente pessoal, musical e evolutiva, propostas por Schiller, mesmo que em termos gerais, com as propostas de Mário de Andrade de renovação da Literatura Brasileira através de uma atualização estética e do despojamento das artificialidades da cultura europeia do passado praticadas no Brasil pelas correntes literárias então vigentes. Este procedimento inclui, necessariamente, por parte de Mário de Andrade, a crítica da Literatura Brasileira contemporânea a ele.

A reformulação da poética defendida por Schiller, que tenta substituir as classificações tradicionais por novos modos de perceber a realidade, que já se transformou, permitindo uma compreensão muito mais adequada do processo de criação literária e também da situação peculiar à literatura moderna, engloba também a visão de Mário de Andrade, para quem *“o que importa é a validade do assunto na sua forma própria”*, como já citado neste capítulo. Desta forma, exemplificando a teoria de Schiller em *Amar, verbo intransitivo*, pode-se afirmar que o projeto de Mário de Andrade também é a emancipação do ser humano, utopicamente representada em um “Idílio”, que de acordo com Schiller, é aquele modo de percepção da realidade onde as contradições da vida humana são reconciliadas e o ser humano se torna livre.

Em relação à função social da literatura, a postura defendida por Schiller, discutida acima, ecoa igualmente no projeto literário de Mário de Andrade, para quem a idéia é o elemento primordial na criação da verdadeira arte.

“As leis do Belo eterno artístico ainda não se descobriram. E a meu ver a beleza não deve ser um fim. A BELEZA É UMA CONSEQUÊNCIA. Nenhuma das grandes obras do passado teve realmente como fim a beleza. Há sempre uma idéia, acrescentarei: mais vital que dirige a criação das obras-primas.”

(ANDRADE, 1980, p. 206-207)

A reconciliação almejada por Schiller entre o “ingênuo” e o “sentimental”, entre antiguidade e modernidade, natureza e arte, sentimento e intelecto, assim como a noção de que a nossa civilização deve nos levar de volta à natureza

através da razão e da liberdade, se reflete não somente na crença de Mário de Andrade que a literatura deve servir à humanidade, mas principalmente no fato do autor de *Amar, verbo intransitivo* também colocar em discussão a validade da civilização e progresso como fatores de realização e felicidade do homem, propondo o ócio como elemento propício à criação artística, principalmente após sua viagem pela Amazônia.

Desta forma, concluindo a relação entre as propostas de Schiller e o projeto literário de Mário de Andrade, é possível considerar o nacionalismo, colocado como uma primeira etapa de auto-descobrimto proporcionado principalmente pela criação popular, como correspondente, de certa forma, à noção de “ingênuo” de Schiller, que na fase universal, fundida ao pensamento culto, está contida no conceito de “sentimental” proposto pelo autor alemão.

A linha de raciocínio desenvolvida por Schiller possibilita, na verdade, não somente a adição de uma nova dimensão a conceitos como nacional e universal, que podem tanto se tornar banais quanto abstratos, mas também a indicação de um procedimento específico para que sejam materializados no texto literário. Assim, o nacional não é somente o local, como o universal não é o que está distante, mas a verdadeira arte é sempre a síntese de ambos.

A síntese das reflexões de Schiller discutida acima possui vários pontos de contato com o conceito de progresso como elemento negativo, que como já observado anteriormente, percorre toda a obra de Mário de Andrade. Neste autor, a negação do progresso material do homem tem suas raízes na valorização do ócio como elemento propício à criação artística. Mário de Andrade vê ainda no progresso uma ameaça à civilização quando alerta sobre o esvaziamento do povo pela sociedade de consumo, que lhe destrói os valores sensíveis e tradicionais, sem lhe dar outros em troca, massificando-o e desumanizando-o. De acordo com Lopez, para Mário de Andrade,

“Exercer a preguiça com vagar é o pleonasmo que ressalta o caráter de contemplação da nova vivência proposta, contemplação capaz de conduzir à reunificação do ser, partido entre múltiplas vivências (“Eu sou trezentos, soutezentos e cinquenta”), pelo progresso.”

(LOPEZ, 1972, p. 117)

A discussão conduzida nesta seção sobre o “programa” de Gessner, o ensaio de Schiller e as concepções do autor Mário de Andrade, estabeleceu

relações entre elementos constitutivos do gênero “Idílio” e o resgate de uma “Idade de Ouro” como solução aos problemas enfrentados pelo homem moderno que possibilitam formular, de acordo com os objetivos desta pesquisa, a seguinte questão: a fortuna crítica de *Amar, verbo intransitivo*, que desde a publicação da obra demonstrou, no mínimo, um certo “estranhamento” em relação ao subtítulo “*Idílio*” conferido por Mário de Andrade a seu romance, é consciente da postura defendida pelo próprio autor na citação abaixo?

“A manifestação mais legítima do nacionalismo artístico se dá quando esse nacionalismo é inconsciente de si mesmo. Porque na verdade, qualquer nacionalismo imposto como norma estética, é necessariamente odioso para o artista verdadeiro que é um indivíduo livre. Não tem nenhum gênio grande que seja esteticamente nacionalista.”

(MÁRIO DE ANDRADE, *apud* LOPEZ, 1972, p. 209)

A resposta, a ser esclarecida até o final deste trabalho, se relaciona, sem dúvida alguma, com um processo de síntese pretendido pelo autor, que como tal, exige não somente um esclarecimento mais profundo, como também uma ampliação dos conceitos de “nacional” e “universal”, focalizados, de certo modo, nesta seção.

5- *Amar, verbo intransitivo* e O “IDÍLIO” NO “ROMANCE”

Qualquer relação entre *Amar, verbo intransitivo* e o romance idílico, representado aqui pela obra de B. de Saint-Pierre *Paulo e Virgínia*, deve necessariamente partir do que foi estabelecido anteriormente na discussão sobre o cronotopo como categoria teórico-cultural, na segunda seção do Capítulo IV da Parte I deste trabalho.

Por refletir traços da realidade em que está inserido, consolidados em uma tradição de gênero, no caso o romance idílico, como já discutido no Capítulo IV da Parte I desta tese, *Paulo e Virgínia*, de B. de Saint-Pierre, se qualifica como um “texto legível”, de acordo com a reflexão de Silvano Santiago, a partir de Barthes, comentada no item 1- deste capítulo. Já o romance *Amar, verbo intransitivo*, de Mário de Andrade, apesar de conter vários elementos do cronotopo idílico no romance, reflete uma outra realidade, e não aquela originalmente consolidada neste gênero, constituindo-se, portanto, em um “texto escrevível”, dentro da mesma reflexão acima citada. De certa forma, é possível considerar o “texto legível” como um “gênero puro”, já que reflete diretamente a realidade em que se consolidou, enquanto o “texto escrevível”, por outro lado, seria o “gênero carnavalizado”, por conter elementos do “gênero puro” ao mesmo tempo em que é produto de uma outra realidade. Além disso, *Amar, verbo intransitivo*, como também já observado anteriormente, contém elementos de outros “textos escrevíveis”, de autores temporalmente mais próximos a Mário de Andrade, como Machado de Assis, Proust e Joyce. De outra forma, a obra de Mário de Andrade, de acordo com Bakhtin, seria composta de cronotopos ultrapassados, sobreviventes anacrônicos que já perderam seu significado realístico-produtivo.

O texto de B. de Saint-Pierre serve então a Mário de Andrade como modelo na organização de sua própria escritura, de acordo com a reflexão de Silvano Santiago já discutida anteriormente neste capítulo, e reiterada aqui:

“O segundo texto se organiza a partir de uma meditação silenciosa e traiçoeira sobre o primeiro texto, e o leitor, transformado em autor, tenta surpreender o modelo original em suas limitações, suas fraquezas, em suas lacunas, desarticula-o e o rearticula de acordo com suas intenções, segundo sua própria direção ideológica, sua visão do tema apresentado de início pelo original. O

escritor trabalha sobre outro texto e quase nunca exagera o papel que a realidade que o cerca pode representar em sua obra.”
(SANTIAGO, 2000, p. 20)

A retomada da discussão já apresentada no Cap. IV da Parte I desta tese, que focaliza o “Idílio” no Romance a partir da obra *Paulo e Virgínia* de B. de Saint-Pierre sob a perspectiva do raciocínio desenvolvido por Bakhtin em seus ensaios sobre o gênero “Romance”, permite o estabelecimento de relações bastante positivas entre *Amar, verbo intransitivo*, não somente com a obra literária acima citada, mas também com o próprio referencial teórico.

O mesmo procedimento já observado na construção , por parte do narrador de *Paulo e Virgínia*, da imagem que pretende transmitir ao leitor a respeito dos protagonistas (Cap. IV, 1-, Parte I), ocorre também em *Amar, verbo intransitivo*, cujo narrador se utiliza de um poema de Heine para representar o estado de espírito dos protagonistas.

“Agora qualquer passagem mais pequena pro ditado. Estavam mais silenciosos que nunca. prolongavam as lições e, pelas partes em que estas se dividiam, observavam machucados a aproximação do fim. No entanto eram horas de angústia aquelas! Em trinta dias partirá esse bom tempinho de amor nascente, no qual as almas ainda não se utilizam do corpo. Porque nada sabem ainda. Os dois? Ponhamos os dois. Fräulein notava que desta feita era diferente. E quando a lição acabava, saindo da biblioteca, surpreendia os dois aquela como consciência de libertação, arre! mas si fosse possível renovaríamos a angústia imediatamente, era tão bom!

Fräulein folheou o livro. A página cantou uns versos de Heine. Servia.

- Esta.

Carlos voz grave, quase lassa murmurou:

*Du schönes Fischermädchen
Treibe den Kahn ans Land
Komm zu mir und setze dich nieder,
Wir kosen, Hand in Hand.*

*Leg'an mein Herz dein Köpfchen
Und furcht dich nicht so sehr;
vertraust du dich doch sorglos
Täglich dem wilden Meer!*

*Mein Herz gleicht ganz dem Meere,
Hat Sturm und Ebb und Flut,
Und manche schöne Perle
In seiner Tiefe ruht (*).*

- Entendeu, Carlos?”

(ANDRADE, 1944, p. 49-50)

*“Peixeira linda,
Do barco vem;
Senta a meu lado,*

Chega-te bem.

*Ouves meu peito?
Porque assustar!
Pois não te fias
Ao diário mar?*

*Como êle, eu tenho
Maré e tufão,
Mas fundas pérolas
No coração.”*

(1944, p. 180)

Em *Amar, verbo intransitivo*, a imagem do autor no campo da representação, já discutida em relação ao romance *Paulo e Virgínia* (Cap. IV, 1-, Parte I), é introduzida gradualmente nas primeiras páginas da narrativa, de forma que o leitor vai perceber o discurso do autor e o discurso do personagem representado na figura do narrador num único plano, a partir da “cena” que se inicia na p. 13 da versão de 1944, quando o narrador faz sua primeira digressão.

“Ali pela boca da noite o viver da casa já estava reorganizado e velho. A mesma coisa de antes resvalando para a mesma coisa de em seguida. Isto não sei si é bem si é mal, mas a culpa é toda de Elza. Isto sei e afirmo. Si não fôsse a moça, dona Laura levaria um dilúvio de manhãs pra se acomodar com a situação nova. Souza Costa inda por vinte jantas teria a surpêsa desagradável duma intrometida lhe roubando as anedotas de família. Elza porém desde o primeiro instante se apresentara tão conhecida, tão trilhada e de ontem! O desembaraço era premeditado não tem dúvida, mas lhe saía natural e discreto. Isto se descontaria dentre as facilidades das raças superiores... Porém tal razão é assuntar apenas a epiderme da experiência. Antes, estou disposto a reconhecer nela essa faculdade prática de adaptação dos alemães em terra estranha.”

(1944, p. 13-14)

De acordo com o raciocínio desenvolvido por Bakhtin (Cap. IV, 1-, Parte I) a nova posição do autor, primeiro e formal, na zona de contato com o mundo representado, seu contato imediato com este mundo, torna possível a sua aparição no campo de representação da imagem do autor. Isto significa dizer que em *Amar, verbo intransitivo*, o projeto literário / social do autor Mário de Andrade é conduzido pelo discurso do narrador, que também se configura como imagem do autor no campo da representação.

A ligação do romance aos elementos do presente inacabado, que de acordo com Bakhtin (Cap. IV, 1-, Parte I) não somente condiciona seu ponto de

partida na atualidade, nas pessoas da época e suas opiniões, na vida atual, no presente “vulgar”, instável e transitório, mas também na experiência, no conhecimento e na prática, além de relacioná-lo aos elementos vivos da palavra e do pensamento não oficiais, é focalizada neste momento no romance de Mário de Andrade.

Em *Amar, verbo intransitivo*, a relação do autor autêntico, representado pelo narrador, com o presente inacabado, que de acordo com Bakhtin condiciona o ponto de partida do romance na atualidade, nas pessoas da época e suas opiniões e também na experiência, torna-se bastante clara em uma pequena “cena” citada abaixo:

“Outro dia Fräulein voltou duma dessas reuniões na casa da amiga, com um maço de revistas e alguns livros. Um médico recém-chegado da Alemanha e convicto de Expressionismo, lhe emprestara uma coleção de ‘Der Sturm’ e obras de Schikele, Franz Werfel e Casimiro Edschmid.

Fräulein 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 caçoara da Alemanha, lhe desagradava que nem Schopenhauer, só as canções. Preferia Nietzsche, mas um pouquinho só, era maluco, diziam. Em todo caso Fräulein acreditava em Nietzsche. Dos franceses, admitia Racine e Romain Rolland. Lidos no original.

Seguiu página por página livros e revistas ignorados. Compreendeu e aceitou o Expressionismo, que nem alemão medíocre aceita primeiro e depois compreende. O que existe deve ser tomado a sério. Porque existe. Aquela procissão de imagens afastadíssimas, e contínuo adejar por alturas filosóficas metafísicas, aquela eterna grandiloquência sentimental... E a síntese, a palavra solta desvirtuando o arrastar natural da linguagem... De repente a mancha realista, ver um bombo pam! de chôfre... Eram assim. Leu tudo. E voltou ao seu Goethe e sempre Schiller.

Si lhe dessem nova coleção de algum mensário inovador, mais livros, leria tudo página por página. Aceitaria tudo. Compreenderia tudo? Aceitaria tudo. Para voltar sempre de novo a Goethe. E sempre Schiller.”

(1944, p. 45-46)

Além da menção à revista “*Der Sturm*”, mensageira do Expressionismo Alemão, corrente nas discussões do grupo modernista de 1922, os comentários revelam ainda um desejo do narrador, ou seja, uma projeção no futuro, expressa na frase: “*O que existe deve ser tomado a sério. Porque existe.*” Muito provavelmente, também esta reflexão era corrente nos círculos modernistas em sua procura por reconhecimento.

Desta forma, a imagem do autor que surgirá no campo da representação, seguindo a argumentação de Bakhtin (Cap. IV, 1-, Parte I), é conseqüência de suas novas relações com este mundo representado, que se

encontrando agora nas mesmas medidas axiológicas e temporais, representam num único plano o discurso do autor com o discurso do personagem representado, e que pode atuar junto com ele nas mútuas relações dialógicas.

Em *Amar, verbo intransitivo*, apesar do discurso do autor ser também representado no mesmo plano do discurso de um “personagem representado”, que atua dialogicamente com ele, este “personagem” é o próprio narrador onisciente, procedimento que remete à reflexão de Silviano Santiago sobre o autor latino-americano, que vive “*entre a assimilação do modelo original, isto é, entre o amor e o respeito pelo já-escrito, e a necessidade de produzir um novo texto que afronte o primeiro e muitas vezes o negue.*” (SANTIAGO, 2000, p. 23)

O conceito de cronotopo, já discutido e exemplificado no romance *Paulo e Virgínia* (Cap. IV, 2-, Parte I), é focalizado e demonstrado a seguir em *Amar, verbo intransitivo*.

A característica essencial do cronotopo idílico no romance, contida na equação espaço reduzido / tempo expandido, já discutida no romance *Paulo e Virgínia* (Cap. IV, 2-, 2, Parte I), predomina também em *Amar, verbo intransitivo*, já que a casa da família *Souza Costa*, se configura, já nas “cenas” iniciais do “*Idílio*”, como o *locus amoenus* onde se desenrolam os acontecimentos que envolvem a própria família, por um lado, e *Fräulein*, por outro.

“Terça-feira o táxi parou no portão da Vila Laura. Elza apeou ajeitando o casaco, tôda de pardo, enquanto o motorista botava as duas malas, as caixas e embrulhos no chão.

Era esperada. Já carregavam as malas pra dentro. Uns olhos de 12 anos em que uma gaforinha americana enroscava a galharia negro-azul apareceu na porta. E no silêncio do casão o xilofone tiniu:

- A governanta está aí! a governanta está aí!

- Já sei, menina! Não grite assim!

Elza discutia o preço da corrida.

- ... e com tantas malas, a senhora...

- É muito. Aqui estão cinco. Passe bem. Ah, a gorjeta...

Deitou quinhentos réis na mão do motorista. Atravessou as roseiras festivas do jardim.

Dia primeiro ou dois de setembro, não lembro mais. Porém é fácil de saber por causa da terça-feira.”

“Bem diferente dos quatinhos de pensão... Alegre, espaçoso. Pelas duas janelas escancaradas entrava a serenidade rica dos jardins. O olhar torcendo para a esquerda seguia a disciplinada carreira das árvores na avenida. Em Higienópolis os bondes passam com bulha quase grave soberbosa, macaqueando o bem-estar dos autos particulares. É o mimetismo arisco e

irônico das coisas ditas inanimadas. São bondes que nem badalam. Procedem como o rico-de-repente que no chá da senhora Tal, família campineira de sangue, adquire na epiderme do fraque a macieza dos tradicionais e cruza as mãos nas costas – que importância! – pra que a gente não repare na grossura dos dedos, no quadrado das unhas chatas. Neto de Borbas me secunda desdenhoso que badalo e mãos ásperas nem por isso deixam de existir, ora! o badalo pode não tocar e mãos se enlurvam.”

(ANDRADE, 1944, p. 8-9)

É oportuno reafirmar aqui que não se exclui com isto o fato de determinados cronotopos serem transgenéricos, e como Bakhtin esclarece logo no início de seu ensaio no exemplo do romance de aventuras grego, terem recebido parte de seus motivos temporais / espaciais de outros subgêneros, e até mesmo de variantes destes subgêneros. Como já observado anteriormente em relação ao romance idílico de B. de Saint-Pierre, *Amar, verbo intransitivo* também é constituído por motivos temporais / espaciais que pertencem tanto às variantes do romance idílico amoroso quanto do familiar.

A citação acima, que apresenta o cronotopo idílico em sua função de organizador espacial/temporal do enredo, demonstra também seu significado primordial na construção temática, como já observado no Cap. IV, 2-, 3, Parte I. Isto significa dizer que a partir de uma determinada organização espacial/temporal, os acontecimentos básicos do tema são conduzidos em um percurso determinado pelo cronotopo como categoria conteudístico/formal. Assim, tanto o *locus amoenus* (concentração no espaço) como a vida familiar (expansão no tempo) componentes do cronotopo idílico, funcionam como elemento condutor dos acontecimentos básicos do tema que é o idílio amoroso entre os protagonistas.

Em relação à função figurativa (estética) do cronotopo (Cap. IV, 2-, 4, Parte I), é o subtítulo “*Idílio*”, conferido por Mário de Andrade a *Amar, verbo intransitivo*, que funciona como elemento que permite às ocorrências do tema se transformarem em imagens no processo de recepção, como pode ser observado na “cena” abaixo.

“Levara as meninas à missa. Ao voltar, por desfastio dominical, perturbara o sono egípcio da biblioteca de Souza Costa, e viera pro jardim sob a pérgola, entender aplicadamente uma elegia de Camões. O sol de dezembro escaldava as sombras curtas. No vestido alvíssimo vinham latejar as frutinhas da luz. O rosal estalava duro, gotejando no ar um cheiro pesado que arrastava.

Carlos descera do bonde e entrava no jardim, vinha do clube. Fräulein viu ele chegar como sem ver, escondida na leitura. Ele hesitou. Enveredou pra pérgola.

- Bom dia, Fräulein!

- Bom dia, Carlos. Nadou muito?

- Assim.

Agora sorria com esse sorriso enfeitado dos que não agem claro e... procedendo mal? porque! Passar a perna esquerda sobre a mesa branca, semi-sentado. Balançava-a num ritmo quase irregular. Quase. E olhava sobre a mesa uma folha perdida com que a mão brincava. Os desapontados se deixam olhar, Fräulein examinou Carlos.

Essa foi, sem que para isso tivesse uma razão mais forte, a imagem dele que conservaria nítida por toda a vida. O rapazinho derrubara o braço desocupado sobre a perna direita retesa. Assim, ao passo que um lado do corpo, rijo, quase reto, dizia a virilidade guapa dum força crescente ainda, o outro, apoiado na mesa, descansando quebrado em curvas de braço e joelho, tinha uma graça e doçura mesmo femínea, jovialidade!

De repente entregou os olhos à moça. Trouxe-os de novo para a brincadeira da folha e da mão. Fräulein sabia apreciar tanta meninice pura e tão sadia.

Felizes ambos nessa intimidade.

- Vou trocar de roupa!

Na verdade ele fugia. Não tinha ainda a ciência de prolongar as venturas, talvez nem soubesse que estava feliz. Fräulein sorriu pra ele, inclinando de leve a cabeça bruna manchada de sol. Carlos se afastou com passo marinheiro, balançando, bem apoiado no chão. A cabeça bem plantada na touceira do suéter. Entrou na casa sem olhar pra trás.

Mas Fräulein o enxerga por muito tempo ainda, se afastando. Vitorioso sereno. Como um jovem Siegfried.”

(1944, p. 40-42)

Desta forma, como já observado anteriormente (Cap. IV, 2-, 4, Parte I), além de permitir que as ocorrências do tema se tornem imagens, o cronotopo também possibilita que o tempo, que em si mesmo é abstrato e impossível de ser percebido pelos sentidos, adquira forma e “torne-se visível artisticamente” através de sua concretização espacial. Através desta “materialização do tempo no espaço” o cronotopo cria as condições necessárias ao desdobramento das ocorrências. Em retorno, o espaço, em si vazio e sem forma, é preenchido e dimensionado com significado pelo tempo.

Na “cena” de *Amar, verbo intransitivo* citada acima, observa-se também o cronotopo idílico determinando a visão literária dos seres humanos aí presentes, *Fräulein* e *Carlos*. A *Fräulein* e o *Carlos* aqui literariamente representados são decorrentes da estrutura espacial/temporal em que estão inseridos (Cap. IV, 2-, 5, Parte I). Isto significa dizer que o autor depende de algum cronotopo para representar literariamente não somente os personagens em si, mas também o estágio do desenvolvimento da relação entre eles.

Uma vez estabelecidas as relações fundamentais entre o romance idílico, representado por *Paulo e Virgínia*, e *Amar, verbo intransitivo*, resta ainda discutir aqui alguns outros aspectos do “Idílio” no “Romance” e a obra de Mário de Andrade, a partir do referencial teórico oferecido por Bakhtin.

Na seqüência de sua reflexão sobre a influência do “Idílio” no romance moderno, Bakhtin analisa o aspecto idílico no romance familiar e no romance de gerações, que de acordo com ele sofre uma modificação radical em virtude do seu profundo empobrecimento. Do tempo folclórico e das vizinhanças antigas resta aqui somente o que pode ser reinterpretado e conservado sobre a base da família burguesa e dinástica. Entretanto, a ligação entre romance familiar e “Idílio” se manifesta numa série inteira de aspectos capitais; é ela que determina o núcleo mais importante desse romance: a família.

Naturalmente, a família do romance familiar já não é a família idílica. Ela está desligada do local limitado e feudal, do ambiente natural e imutável que a alimenta, das montanhas natais, dos campos, do rio, da floresta. A unidade de lugar do idílio se limita, na melhor das hipóteses, à casa urbana familiar e ancestral, à parte móvel da vida capitalista. A separação das etapas da vida do lugar definido e limitado no espaço, a peregrinação dos personagens principais antes que adquiram família e posição material são uma importante singularidade do romance familiar. Trata-se justamente de uma sólida organização familiar e material dos personagens principais, trata-se da superação por parte deles daquele elemento do acaso, que marca o início de sua existência. Trata-se de criar os laços essenciais, familiares com as pessoas, de limitar o mundo a um lugar determinado e a um círculo reduzido de pessoas íntimas, ou seja, ao círculo familiar. O movimento do romance conduz o personagem principal (ou os personagens) de um mundo grande, mas estrangeiro, para o pequeno mundo natal, da família, mundo pequeno, mas sólido e seguro, onde não há nada de estrangeiro, fortuito e incompreensível, onde se restabelecem as relações autenticamente humanas, onde, sobre a base da família, restabelecem-se as vizinhanças antigas: amor, casamento, procriação, velhice tranqüila dos pais que foram reencontrados, banquetes familiares. (BAKHTIN, 2010, p. 339)

Nas citações abaixo, retiradas das páginas iniciais do romance de Mário de Andrade, *Amar, verbo intransitivo*, pode-se observar não somente a casa

urbana familiar determinando a unidade de lugar como também a base da família proporcionando o restabelecimento das vizinhanças antigas mencionadas por Bakhtin como amor, casamento, procriação. O que é fundamental apontar aqui não é simplesmente o fato destes elementos presentes já no início do romance remeterem a outras obras onde também, de alguma forma, estão presentes, mas sim a atualização sincrônica do potencial do gênero e em especial do cronotopo idílico, que determinam estas ocorrências. Isto significa dizer que apesar de obviamente a focalização ser única, ou seja, a representação do mundo e do homem ser peculiar a este tempo e espaço, o cronotopo é o mesmo.

“Bem diferente dos quartinhos de pensão... Alegre, espaçoso. Pelas duas janelas escancaradas entrava a serenidade rica dos jardins. O olhar torcendo para a esquerda seguia a disciplinada carreira das árvores na avenida. Em Higienópolis os bondes passam com bulha quase grave soberbosa, macaqueando o bem-estar dos autos particulares. É o mimetismo arisco e irônico das coisas ditas inanimadas. São bondes que nem badalam. Procedem como o rico-de-repente que no chá da senhora Tal, família campineira de sangue, adquire na epiderme do fraque a macieza dos tradicionais e cruza as mãos nas costas – que importância! – pra que a gente não repare na grossura dos dedos, no quadrado das unhas chatas. Neto de Borbas me secunda desdenhoso que badalo e mãos ásperas nem por isso deixam de existir, ora! o badalo pode não tocar e mãos se enlavam.

Elza trouxe de novo os olhos de fora. O criado japonês botara as malas bem no meio do vazio. Estúpidas assim. As caixas, os embrulhos perturbavam as retas legítimas.”

(ANDRADE, 1944, p. 9)

“Ali pela boca da noite o viver da casa já estava reorganizado e velho. A mesma coisa de antes resvalando para a mesma coisa de em seguida. Isto não sei si é bem si é mal, mas a culpa é toda de Elza. Isto sei e afirmo. Si não fôsse a moça, dona Laura levaria um dilúvio de manhãs pra se acomodar com a situação nova. Souza Costa inda por vinte jantas teria a surpêsa desagradável duma intrometida lhe roubando as anedotas de família. Elza porém desde o primeiro instante se apresentara tão conhecida, tão trilhada e de ontem! O desembaraço era premeditado não tem dúvida, mas lhe saía natural e discreto. Isto se descontaria dentre as facilidades das raças superiores... Porém tal razão é assuntar apenas a epiderme da experiência. Antes, estou disposto a reconhecer nela essa faculdade prática de adaptação dos alemães em terra estranha.”

Imediatamente se apossara dos deveres próprios e se colocara na posição exata. O começo dela é de quem recomeça. Você repare no filho, na mulher que voltam dos quinze dias de fazenda ou Caxambu. Abraços, forrobodó festivo, admiração premeditada. ‘Você está bem mais gordo!’ Alegrias. Depois a gente troca as novidades. Depois a mesma coisa recomeça, o polvo readquire o tentáculo que faltava. Com a mesma naturalidade quotidiana, pratica o destino dêle: prover e vogar. Sobe à tona da vida ou desce porta a dentro, na profundidade marinha. profundidade eminentemente respeitável e secreta.”

(1944, p. 13-14)

O elemento idílico é determinante também no romance de gerações, mas aqui o tema principal mais freqüente é a destruição do idílio e das relações idílicas familiares e patriarcais.

O tema da destruição do idílio (em sentido amplo) transforma-se num dos temas principais da literatura no final do séc. XVIII e na primeira metade do séc. XIX, possuindo muitas variantes, determinadas tanto por compreensão e julgamento diferentes do mundo idílico destruído quanto por julgamento diferente da força destruidora, ou seja, do novo mundo capitalista.

De acordo com a linha clássica básica de elaboração desse tema, o mundo idílico destruído não é considerado um fato bruto, que se afasta do passado em toda sua limitação histórica, mas com uma certa sublimação filosófica (rousseauniana): no primeiro plano se destaca a profunda humanidade do homem idílico em si mesmo e as relações humanitárias entre as pessoas; mais adiante vêm a integridade da existência idílica, sua ligação orgânica com a natureza; destaca-se sobretudo o trabalho idílico não mecanizado e, enfim os objetos idílicos inseparáveis do trabalho pessoal, indissoluvelmente ligados a esse trabalho e à vida quotidiana idílica. Ao mesmo tempo são sublinhadas a estreiteza e a limitação do microcosmo idílico.

A esse pequeno mundo condenado a perecer se opõe um mundo vasto, mas abstrato, onde as pessoas estão separadas, são egoisticamente fechadas e gananciosamente práticas, onde o trabalho é diversificado e mecanizado, onde os objetos não dependem do trabalho pessoal. É preciso construir esse mundo vasto sobre uma base nova, torná-lo familiar, humanizá-lo. É preciso encontrar uma nova relação com a natureza, não com a pequena natureza do recanto familiar, mas com a vasta natureza do mundo imenso, com todos os fenômenos do sistema solar, com as riquezas retiradas da terra, com a diversidade geográfica dos países e dos continentes. No lugar da coletividade idílica limitada é indispensável encontrar uma outra, capaz de abranger toda a humanidade. O homem deve educar-se e reeducar-se para a vida nesse mundo vasto e estranho para ele, deve assimilá-lo, familiarizar-se com ele. Esse processo de educação está ligado à ruptura de todos os velhos laços idílicos, à expatriação do indivíduo. Aqui o processo de reeducação pessoal se entrelaça com o processo de destruição e da reconstrução de toda a sociedade, ou seja, com o processo histórico. (BAKHTIN, 2010, p. 340-341)

A última página do romance *Amar, verbo intransitivo*, de Mário de Andrade pode ser lida a partir da argumentação de Bakhtin discutida acima, de acordo com a qual esta educação tão necessária ao homem, ao mesmo tempo que destrói a estreiteza e limitação do microcosmo idílico, observado nas citações anteriores do mesmo romance, possibilita que ele assimile o mundo vasto e estranho, participando ativamente da evolução da sociedade, ou seja, do processo histórico.

“E uma comoção materna se desencadeou no corpo dela, nem via mais Carlos, os olhos batendo de auto em auto pela gente colorida, Carlos... José... Alfredo já casado... Antoninho também já casado... E, mein Gott, tantos!... tomou-a maravilhosa alucinação. Estavam todos por ali amando. Felizes. Habilíssimos. Familiares. Ela era mãe de amor! Estava até bonita. Mãe de amor! Mãe...

Luís muito sozinho nos seus dezessete anos medrosos, esguio pela desilusão, se queixou:

- É Carlos...

... de amor!... Ela abriu os olhos da vida pra aquele. Ininteligente. Sarambé. Batido, sem mesmo vivacidade interior. Decididamente Luís lhe desagradava, e Fräulein não sentiu nenhuma vontade de continuar. Porém como ele apenas esperasse um gesto dela pra recomeçar o aprendizado, Fräulein molemente buscou entre as mãos dele a fita de serpentina. O gesto preparado aproximara os corpos. Ondulação macia de auto é pretexto que amantes não devem perder. Descansando um pouco mais pesadamente o ombro no peito dele, Fräulein se deixou amparar. Ensinava assim o mais doce, mais suave dos gestos de proteção.”

(ANDRADE, 1944, p. 179)

Desta forma, é importante observar que o subtítulo *“Idílio”* conferido por Mário de Andrade a seu romance *Amar, verbo intransitivo*, quando considerado a partir do referencial teórico fornecido por Bakhtin, deve necessariamente ser relacionado não somente aos elementos constituintes do cronotopo idílico em si, mas também às influências deste complexo na formação e desenvolvimento do romance moderno, gênero ao qual, eventualmente, a obra em questão pertence, além de dialogar com suas diferentes manifestações e atualizações no decorrer dos séculos.

Depois do que já foi discutido no decorrer deste capítulo, o que resta ser acrescentado agora deve partir, necessariamente, de palavras do próprio Mário de Andrade:

“Os prefácios e notas que eu mesmo faço aos meus trabalhos podem esclarecer alguma coisa. Creio que *Fräulein* irá junto. acabo de o copiar. É uma pesquisa. É uma maluquice? Gosto muito da minha *Fräulein*. 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.”

(MORAES, 2001, p. 136-137)

Alguns aspectos deste “tudo” a que se refere Mário de Andrade foram focalizados no decorrer desta pesquisa, mas é necessário reconhecer que o objeto em questão, *Amar, verbo intransitivo*, como obra literária, ultrapassa e muito os limites necessários a qualquer pesquisa. Mesmo assim, é possível reafirmar que a obra, parte do projeto literário do autor, envolve uma “realização literária do Brasil” a partir da pesquisa, ou seja, a partir de um diálogo interdisciplinar, universal, atemporal e multicultural, apesar da focalização explícita do que é local e até mesmo momentâneo.

A partir das relações estabelecidas entre *Amar, verbo intransitivo* e os outros autores focalizados nesta pesquisa, dois, entre os vários parâmetros que serviram de apoio a esta discussão se revelaram particularmente significativos. O primeiro deles diz respeito à postura do autor latino-americano em relação à literatura universal, produzida nas metrópoles, e sua própria produção, na América Latina. Em sua busca por um modelo produtor que o transforma de leitor a produtor de textos, o autor latino-americano se utiliza de um texto ou de uma técnica literária, fazendo ceder as fundações que propunham este modelo como objeto único e de reprodução impossível, visível particularmente a partir da relação *Amar, verbo intransitivo / Paulo e Virgínia*. O segundo parâmetro é o que se relaciona à tendência atual dos estudos comparativos, que tendem a neutralizar o caráter primeiro de internacionalidade em favor de uma perspectiva de universalidade dos processos literários e culturais, explicitado nas relações estabelecidas entre *Amar, verbo intransitivo* e Teócrito, Gessner e Schiller. Essa universalidade, está presente nos próprios fundamentos da literatura, que se constrói no tempo e no espaço, ao longo dos séculos, no decurso dos quais pequenos fatos se associam e se inter-relacionam para construir uma totalidade, sem perder suas especificidades: “*toda obra literária é uma concreção do geral, isto é, uma*

particularização do universal, na qual estão, ao mesmo tempo, o individual e o coletivo.” (CARVALHAL, 2003, p. 33)

V - *Amar, verbo intransitivo*, Mário de Andrade: a construção de um “Idílio” engajado na defesa de um projeto literário/social, no Movimento Modernista de 1922.

A análise da construção do romance *Amar, verbo intransitivo*, “*Idílio*”, de Mário de Andrade, apresentada a seguir, parte do pressuposto que a obra, apesar de conter vários elementos constitutivos tanto do gênero “idílio” quanto do cronotopo idílico no romance, como já demonstrado no decorrer deste trabalho, reflete uma outra realidade, e não aquela originalmente consolidada em Teócrito, Gessner ou B. de Saint-Pierre, constituindo-se, portanto, em um “texto escrevível”, de acordo com a reflexão de Silviano Santiago, a partir de Barthes, comentada no item 1- do Capítulo IV da Parte II. O “texto escrevível”, em oposição ao “texto legível”, possível de ser considerado como um “gênero puro”, por refletir diretamente a realidade em que se consolidou, seria o “gênero carnavalizado”, por conter elementos do “gênero puro” ao mesmo tempo em que é produto de uma outra realidade. De outra forma, como já afirmado anteriormente, a obra de Mário de Andrade seria composta de cronotopos ultrapassados, sobreviventes anacrônicos que já perderam seu significado realístico-produtivo.

O próprio Mário de Andrade, escrevendo sobre a obra *Amar, verbo intransitivo*, em carta ao amigo Manuel Bandeira, já comentada no Capítulo I, Parte II, confessa: “*O livro é uma mistura incrível. Tem tudo lá dentro. Crítica, teoria, psicologia e até romance: sou eu. E eu pesquisador*”. (MORAES, 2001, p. 73)

O “*romance*” ao qual se refere acima o autor, assim como os diversos “*Idílios*” focalizados nesta pesquisa, apóia-se em uma experiência fundamental da existência humana que é o amor, fato indicado pelo próprio título da obra, “*Amar, verbo intransitivo*”, construída a partir das relações estabelecidas entre os personagens e o narrador, numa equação espaço/tempo específica, constituída basicamente do cronotopo idílico e suas variantes.

Os personagens se subdividem em dois grupos: de um lado, os membros da família *Souza Costa*, em especial *Carlos*, um adolescente; de outro lado os imigrantes presentes na cidade de São Paulo no início do séc. XX, após a Primeira Guerra Mundial, representados por *Fräulein*, uma mulher

alemã já madura. As relações que se desenvolvem entre estes dois grupos, dos quais, de acordo com a perspectiva do narrador da obra, o primeiro pode ser denominado de “próprio”, e o segundo, de “alheio”, constituem o eixo principal sobre o qual se apóia o romance.

O narrador, cuja análise deve pressupor as palavras do próprio Mário de Andrade acima citadas, onde o autor considera o romance “*uma mistura incrível... sou eu*”, exerce, no mínimo, três funções praticamente independentes: primeiramente, como narrador dos fatos, ou seja, como agente do desenvolvimento do processo narrativo; em segundo lugar, como representante da imagem do autor no campo da representação, isto é, como um personagem que representa o discurso do autor; por último, como um personagem independente, por vezes polêmico, que interage com os outros personagens da obra a partir de suas próprias convicções.

A característica essencial do cronotopo idílico no romance, em suas diferentes variantes, contida na equação espaço reduzido / tempo expandido, já discutida anteriormente neste trabalho, é o terceiro elemento essencial na construção da obra. Isto significa dizer que a partir de uma determinada organização espacial/temporal, os acontecimentos básicos do tema são conduzidos em um percurso determinado pelo cronotopo como categoria conteudístico/formal. Assim, tanto o *locus amoenus* (concentração no espaço) como a vida familiar (expansão no tempo) componentes do cronotopo idílico, funcionam não somente como elemento condutor dos acontecimentos básicos do tema que é o idílio amoroso entre os protagonistas, mas também de todas as relações que se desenvolvem entre os dois grupos de personagens.

Uma leitura atenta da cena inicial da obra já revela, apesar de ainda em estágio embrionário, praticamente todos os elementos estruturais do romance discutidos acima.

*“A porta do quarto se abriu e eles saíram no corredor. Calçando as luvas Souza Costa largou por despedida:
- Está frio.
Ela muito correta e simples:
- Estes fins de inverno são perigosos em São Paulo.
Lembrando mais uma coisa reteve a mão do adeus que o outro lhe estendia.
- E, senhor... sua esposa? está avisada?
- Não! A senhorita compreende... ela é mãe. Essa nossa educação brasileira... Além do mais com três meninas em casa!*

- Peça-lhe que avise sua esposa, senhor. Não posso compreender tantos mistérios. Se é para bem do rapaz.

- Mas senhorita...

- Desculpe insistir. É preciso avisá-la. Não me agradaria ser tomada por aventureira, sou séria. E tenho 35 anos, senhor. Certamente não irei se sua esposa não souber o que vou fazer lá. Tenho a profissão que uma fraqueza me permitiu exercer, nada mais nada menos. É uma profissão.

Falava com a voz mais natural desse mundo, mesmo com certo orgulho que Souza Costa percebeu sem compreender. Olhou para ela admirado e, jurando não falar nada à mulher, prometeu.

Elza viu ele abrir a porta da pensão. Pâam... Entrou de novo no quartinho ainda agitado pela presença do estranho. Lhe deu um olhar de confiança. Tudo foi sossegando pouco a pouco. Penca de livros sobre a escrivaninha, um piano. O retrato de Wagner. O retrato de Bismarck.

(ANDRADE, 1944, p. 7-8)

A primeira característica a ser observada após uma primeira leitura é que a cena está emoldurada em referências ao espaço que circunda os personagens, ocorrendo tanto no parágrafo inicial quanto no final.

Do diálogo entre os dois personagens percebe-se que *Elza* está sendo contratada pelo senhor *Souza Costa* para exercer algum tipo de atividade profissional relacionada a seu filho, já rapaz, em sua própria casa. A senhorita insiste que a esposa de *Souza Costa* deve estar ciente do que ela vai fazer na residência da família, fato que causa um certo constrangimento ao senhor. A posição assumida por *Elza*, por um lado, que condiciona sua ida à casa da família ao conhecimento por parte da mãe do rapaz da “profissão” que ela vai exercer lá, e por *Souza Costa*, por outro, que prometendo contar jura a si próprio nada falar à mulher, se constitui no primeiro elemento fornecido pelo narrador, nesta cena tanto narrador dos fatos como também personagem que representa o discurso do autor, na construção crítica da imagem do brasileiro e da sociedade que o circunda frente à imagem do “alheio”, aqui representada pela alemã *Elza*, como pode ser deduzido pela presença dos retratos de Wagner e de Bismarck. Desta forma, é possível afirmar que desde o início, a construção da imagem do “próprio” é realizada no confronto com a imagem do “alheio”, procedimento que ocorre ao longo de todo o romance.

No último parágrafo da cena desponta ainda o narrador independente do discurso do autor, um narrador praticamente onisciente, que por seus comentários demonstra ser capaz de perceber e participar de quase todas as reflexões e emoções mais íntimas de *Elza*, como ocorre no final desta cena:

“Entrou de novo no quartinho ainda agitado pela presença do estranho. Lhe deu um olhar de confiança. Tudo foi sossegando pouco a pouco.”

Uma vez identificados nesta cena de abertura os elementos estruturais essenciais do romance, é possível apresentar a análise de sua construção a partir das relações que se estabelecem entre a equação espaço/tempo constituída pelo cronotopo idílico e suas variantes, denominada aqui de “Mundo Idílico”, o narrador, em suas diferentes “vozes”, os protagonistas da obra, *Fräulein, Carlos e a Família Souza Costa*, e o “Mundo real”, que se torna cada vez mais significativo e presente à medida que a obra se aproxima de sua conclusão.

1- A criação do “Mundo Idílico” e a construção do narrador

Nas três cenas seguintes, no relato da chegada de *Elza à Vila Laura*, residência da família *Souza Costa* em Higienópolis, São Paulo, o narrador introduz, primeiramente, o espaço predominante no desenvolvimento da narrativa, apresentando, em seguida, os outros personagens do romance.

Apesar da descrição do espaço ser sumária, resumindo-se a três ou quatro frases, é suficiente para revelar ao leitor que se trata de uma mansão em Higienópolis:

*“... E no silêncio pomposo do casão o xilofone tiniu:
- A governanta está aí! Mamãe! A governanta está aí! [...]
... Atravessou as roseiras festivas do jardim.”*

*“Bem diferente dos quatinhos de pensão... Alegre, espaçoso. Pelas duas janelas escancaradas entrava a serenidade rica dos jardins.”
(1944, p. 8-9)*

Interessante observar também a utilização, por parte do narrador, da reação das crianças a algum acontecimento, para uma mudança brusca, súbita, de focalização, procedimento constante em toda a obra. Obviamente que este “artifício”, além de conferir maior dinamismo à narrativa, aproxima-a a uma obra cinematográfica.

Após a introdução do *criado japonês*, que juntamente com *Elza* representa a imagem do imigrante, do “alheio”, na casa da família *Souza Costa*, o narrador, aproveitando-se do fato de *Elza* se encontrar sozinha em seu novo quarto, revela alguns indícios da verdadeira função a ser exercida por

essa “governanta”, além de expor ao leitor seus devaneios mais íntimos, seu “idílio” interior:

“...O criado japonês botara as malas bem no meio do vazio. [...] ... Nenhuma faceirice por enquanto. No princípio tinha de ser simples. Simples e insexual. O amor nasce das excelências interiores. Espirituais, pensava. O desejo depois. Quando pronta, esperou imaginando, encostada no lavatório. Ganhava mais oito contos... Se o estado da Alemanha melhorasse, mais um ou dois serviços e podia partir. E a casinha sossegada... Rendimento certo, casava... O vulto ideal, esculpido com o pensamento dos anos, atravessou devagarinho a memória dela.

(1944, p. 9-10)

A menção à Alemanha, mergulhada na profunda crise econômica pós Primeira Guerra Mundial, integra a personagem *Elza* ao grande número de imigrantes alemães presentes na cidade de São Paulo por volta de 1920.

Em seguida, o narrador apresenta a família *Souza Costa*, composta pelo pai, *Souza Costa*, mãe, *dona Laura*, as meninas *Maria Luísa*, *Laurita* (não mencionada neste momento), *Aldinha*, e *Carlos*, que apesar da velocidade da narrativa e alterações bruscas de focalização, é introduzido com mais detalhes:

“- Mamãe! Mamãe! Olhe Carlos! O menino agarrara a irmã na boca do corredor. Brincalhão, bem disposto como sempre. E machucador. Porém não fazia de propósito, ia brincar e machucava. Cingia Maria Luísa com os braços fortes, empurrava-a com o peito, cantarolando bamboleado no picadinho.”

(1944, p. 11)

A impressão causada por *Carlos* em *Elza* também é valorizada pelo narrador: *“Elza viu ele descer, equilibrado, brincando com os degraus. Aquele “A senhora é a governanta...” Percebeu que o menino era um forte. Machucador apenas.”* (1944, p. 13)

Na cena seguinte, a velocidade da narrativa cai sensivelmente, os parágrafos se tornam bem mais longos e as descrições, observações e reflexões do narrador predominam, em um trecho, semelhante a tantos outros no decorrer da obra, que pode ser considerado, em relação à teoria literária, como um “sumário”, em oposição às “cenas”, tanto anteriores quanto posteriores. Enquanto que nas quatro primeiras cenas do romance vários componentes do gênero “idílio” foram facilmente identificados, o leitor se depara agora com o primeiro de muitos trechos intercalados no fluxo da

narrativa principal ao longo de toda a obra, onde o narrador exerce suas três funções acima mencionadas, ou seja, como narrador dos fatos, como representante da imagem do autor no campo da representação e também como personagem independente, que interage com os outros personagens da obra a partir de suas próprias convicções. Principalmente neste trecho, no início da narrativa, quando o leitor ainda necessita de informações para compreender o desenrolar da trama, as diferentes vozes que compõem a figura do narrador parecem dialogar entre si, já que neste momento todas são igualmente importantes.

Introduzida pela voz mais neutra do narrador, a cena logo revela a presença da imagem do autor no campo da representação, trabalhando na construção da imagem do alemão:

“Ali pela boca da noite o viver da casa já estava reorganizado e velho. A mesma coisa de antes resvalando para a mesma coisa de em seguida. Isto não sei se é bem se é mal, mas a culpa é toda de Elza. Isto sei e afirmo. Se não fosse a moça, dona Laura levaria um dilúvio de manhãs pra se acomodar com a situação nova. [...] Antes, estou disposto a reconhecer nela essa faculdade prática de adaptação dos alemães em terra estranha.”

(1944, p. 13-14)

Na seqüência, a voz mais neutra retorna, apresentando ao leitor com mais detalhes as três meninas da família, *Maria Luísa*, *Laurita* e *Aldinha*, e a relação que *Elza* estabeleceu de imediato com elas:

“... Elza já dera completo conhecimento de si estrangulando a curiosidade delas. Já determinara as horas de lição de Maria Luísa e Carlos, já dispusera os vestidos, os chapéus e os sapatos no guarda-roupa. No jardim, fizera as meninas pronunciarem muitas vezes Fräulein. Assim deviam lhe chamar.

“Fräulein” era pras pequenas a definição daquela moça...

(1944, p. 15)

Apropriando-se da palavra *“Fräulein”*, a voz independente do narrador se introduz na narrativa, polemizando, comportamento que ocorrerá com freqüência ao longo de toda a obra:

“Fräulein... nome esquisito! Nunca vi! Que bonitas assombrações havia de gerar na imaginação das crianças! Era só deixar ele descansar um pouco na ramaria baralhada, mesmo inda com poucas folhas, das associações infantis, que nem semente que dorme os primeiros tempos e espera. Então espigaria em brotos fantásticos, floradas maravilhosas como nunca ninguém viu. Porém as crianças nada mais enxergariam entre as asas daquela mosca azul... Elza

Ihes fizera repetir muitas vezes, vezes por demais a palavra! Metodicamente a dissecara. [...]

...Malvada! Cerceara os galopes da criação imaginativa, iluminara de sol cru as sombras do mistério. Que-dê os elfos da Floresta Negra? As ondinhas sonoras do Vater Rhein? [...]As crianças lhe chamariam sempre Fräulein..."

(1944, p. 15-16)

Esta cena apresenta também, nas palavras do próprio autor, um exemplo da “*psicologia infantil*” presente na obra. (ANDRADE, M. de: *A propósito de Amar, verbo intransitivo* In: BATISTA, M. R. , LOPEZ, T. P. A. & LIMA, Y. S., 1972, p. 281-284)

A voz que representa a imagem do autor na narrativa, complementando a reflexão iniciada no primeiro parágrafo da cena, retorna agora para encerrá-la, observando: “... *isto da vida continuar igualzinha, embora nova e diversa, é um mal. Mal de alemães. O alemão não tem escapadas nem imprevistos.*” (1944, p. 17)

Em oposição a esta cena, onde as diferentes vozes do narrador se ocupam, de maneira geral da construção da imagem do “alheio”, predomina nas duas cenas seguintes a focalização no “próprio”, mais especificamente nas duas gerações da família *Souza Costa*, com a conseqüente valorização de aspectos do gênero literário “idílico” já discutidos anteriormente neste trabalho.

Nestas cenas, assim como nas anteriores com as mesmas características, predomina, em geral, a voz mais neutra do narrador, que também pode ser considerada responsável pelas passagens mais líricas, mais “idílicas” da obra. Mas a voz que representa a imagem do autor no campo da representação também se faz ouvir, em especial na discussão do relacionamento de *Souza Costa* e *dona Laura*, provavelmente padrão na sociedade paulista da época, objeto da crítica desta mesma voz:

“Nas noites espaçadas em que Souza Costa se aproximava da mulher, ele tomava sempre o cuidado de não mostrar jeitos e sabenças adquiridos lá em baixo no vale. No vale do Anhangabaú? É. ... nunca jamais ele trouxera do vale um fio louro no paletó nem aromas que já não fossem pessoais. ... Dona Laura por sua vez fingia ignorar as navegações de Pedro Álvares Cabral. Convenção honesta se quiserem... Não seria talvez a precisão interior de sossego? ... Parece que sim. Afirmo que não. Ah! Ninguém o saberá jamais!...”

(1944, p. 17-18)

Com a exclamação “*Ah! Ninguém o saberá jamais!*”, proferida pelo narrador ao longo de toda a obra, este indica ao leitor que também tem suas limitações, ou seja, que não é completamente onisciente.

Na segunda destas duas cenas o narrador informa ao leitor que esta família “*Era uma família católica*”. (1944, p. 18-19)

Neste momento predomina a voz mais neutra do narrador, que aqui, por introduzir o início do “idílio amoroso” entre *Fräulein* e *Carlos*, adquire contornos nitidamente poéticos e particularmente belos pela riqueza das imagens:

“*Fräulein puxava-o pela mão.*

[...]

Segurava-o com doçura, se rindo. Ele deu aquele risinho curto. Desapontava sempre. ... Desapontava no sorriso horizontal, mostrando a fimbria dos dentes grandalhões irregulares. Desapontava no olhar, pondo olheiras na face com a sombra larga das pestanas. ...

- Você não é mais forte que eu!

- Soooooou! Um minuto durou o indicativo presente. E foi um brinquedinho se livrar. Sem aspereza. ...

Fräulein ficou imóvel. Deliciosamente batida.”

(1944, p. 20-21)

Uma vez localizados nas cenas anteriores os termos da relação entre *Amar, verbo intransitivo “Idílio”*, e o gênero literário “idílio”, em suas diferentes variações, assim como esclarecido, através da análise destas mesmas cenas, o processo de construção dos protagonistas, fundamentado na oposição do “próprio” ao “alheio”, a figura do narrador, construtor habilíssimo de um painel onde dialogam o “mundo idílico” e o “mundo real”, se revela como o “personagem” mais complexo da obra.

O narrador em *Amar, verbo intransitivo, “Idílio”*, apesar de não ser “completo”, pois se fosse, não exclamaria repetidas vezes ao longo da obra “*ninguém o saberá jamais*”, é extremamente “complexo”, utilizando aqui uma expressão do próprio Mário de Andrade relacionada à obra, já citada ao longo deste trabalho. Ele é composto por diversas “vozes”, que podem se expressar tanto individualmente quanto conjugadas umas com as outras. Destas diversas vozes, três, pela clareza e individualidade de suas características, se sobressaem. Mas não se excluem outras, pela dificuldade que qualquer obra de arte genuína oferece a qualquer redução didática, como a análise das cenas já revelou. A primeira delas, mais neutra, é a voz que narra o “idílio”, em suas diferentes variantes. A segunda, é aquela que representa a imagem do autor

no campo da representação. E a terceira, mais difícil de ser definida, pela imprevisibilidade com que irrompe e desaparece, é mais independente e polêmica, sendo também a que mais se aproxima de um narrador completamente onisciente, apesar de persistirem através do romance os momentos onde ele mesmo exclama a frase já citada acima, “ninguém o saberá jamais”.

Tanto a análise das cenas apresentada acima, como os comentários do parágrafo anterior necessitam, neste momento, de um suporte mais específico da teoria literária no que diz respeito à complexidade da figura do narrador em relação à questão do ponto de vista assumido por ele no decorrer da narrativa, ou seja, dos diversos ângulos a partir dos quais ele narra seu “*Idílio*”.

Partindo da teoria elaborada por Norman Friedman no texto “*O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico*”, é possível considerar o narrador de *Amar, verbo intransitivo* como pertencendo simultaneamente às categorias “onisciente editorial”, e “eu testemunha”, privilegiando, em razão disso, ora o sumário, ora a cena. (Friedman, N., in: STEVICK, P. *The theory of the novel*. New York: The Free Press, 1967, p. 108-137)

Como “onisciente editorial”, o narrador comanda um ponto de vista praticamente ilimitado, narrando a partir de qualquer ângulo que deseje. Desta forma, o leitor tem acesso a todo tipo de informações, sendo a característica básica desta categoria os pensamentos, sentimentos e percepções do próprio autor. Ele é livre para informar ao leitor não somente as idéias e emoções de seus personagens mas também suas próprias. A presença de intrusões autorais e generalizações sobre a vida, a moral e os costumes, que podem ou não se relacionar explicitamente à estória, é a marca característica da onisciência editorial.

Todas as três “vozes” predominantes em que se apresenta o narrador de *Amar, verbo intransitivo*, tanto a primeira, que narra o “*idílio*” em suas diferentes variantes, quanto a segunda, que representa a imagem do autor no campo da representação, como a terceira, mais independente e polêmica, se enquadram na categoria descrita acima. Mas estas mesmas vozes, nos momentos onde o narrador exclama “ninguém o saberá jamais”, renunciam aos canais de informação disponíveis ao autor e à sua posição privilegiada, transformando-

se, momentaneamente, em um personagem da estória envolvido na ação, provavelmente melhor representado aqui pela “voz” mais independente do narrador, que conhece os protagonistas até certo ponto e que fala ao leitor na primeira pessoa, na categoria do narrador “eu testemunha”. A consequência natural desta categoria é a renúncia por parte do autor à sua onisciência no que diz respeito a todos os outros personagens envolvidos, permitindo à sua testemunha contar ao leitor somente o que ele como observador pode descobrir.

É oportuno observar neste momento que apesar destas categorias de ponto de vista predominarem em narrativas “não modernistas”, ou seja “tradicionais”, pode-se facilmente observar, como será demonstrado no decorrer desta análise, que este narrador onisciente, “intruso”, de acordo com a terminologia de Ligia Chiappini Moraes Leite, é utilizado por Mário de Andrade numa vertente modernista, assim como já havia sido por Machado de Assis, causando uma ruptura da verossimilhança, que estimula o leitor a não se esquecer que ele se encontra diante de uma ficção, de uma análise, de uma interpretação ficcional da realidade, ou seja, de um mero ponto de vista sobre pessoas, acontecimentos, sociedade, lugar e tempo. (MORAES LEITE, L. C. 2004, p. 29)

Além disso, a predominância destas duas categorias de ponto de vista (narrador onisciente editorial ou “intruso” e narrador “eu” como testemunha) deve ser considerada como uma tendência, já que outras categorias, ou pelo menos determinadas características delas também podem ser localizadas na obra, como será apontado oportunamente.

2- O “*Idílio*” e *Fräulein*

A cena seguinte se subdivide em duas partes. No início da primeira, onde predomina a voz que representa o autor no campo da representação, o narrador interrompe completamente o fluxo da narrativa, introduzindo uma discussão sobre as relações entre autor, obra e leitor:

“Não vejo razão pra me chamarem de vaidoso se imagino que o meu livro tem neste momento cinquenta 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. (1944, p. 21)

Com a frase “*Pois toquemos para avenida Higienópolis!*”, o narrador focaliza a personagem *Elza*, explorando ainda a relação autor/obra/leitor:

“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 Fräulein dele na imaginação. [...]”

...não tenho a mínima intenção de exigir dos leitores o abandono de suas Elzas e impor a minha como única de existência real.”

(1944, p. 21-22)

Em seguida, o narrador apresenta então uma descrição da sua “própria”

Elza:

“Não é clássico nem perfeito o corpo da minha Fräulein. Pouco maior que a média dos corpos de mulher. E cheio nas suas partes. Isso o torna pesado e bastante sensual. [...] Nenhuma espiritualidade, Indiferente burguesice. [...]”

Isso do corpo de Fräulein não ser perfeito, em nada enfraquece a história. Lhe dá mesmo certa honestidade espiritual e não provoca sonhos. E aliás, se renascente e perfeito, o idílio seria o mesmo.

Fräulein não é bonita, não. Porém traços muito regulares, coloridos de cor real. [...]”

O que mais atrai nela são os beijos, curtos, bastante largos, sempre encarnados. [...] Olhos castanhos, pouco fundos. Se abrem grandes, muito claros, verdadeiramente sem expressão. Por isso duma calma quase religiosa, puros. Que cabelos mutáveis! Ora louros, ora sombrios, dum pardo em fogo interior.”

(1944, p. 22-23)

Após a menção aos cabelos, o fluxo narrativo retorna subitamente, e com ele a voz predominante na narração do “idílio” mencionado pelo narrador/autor na citação acima, numa segunda parte da cena:

“O menino aluado como sempre. Fixava com insistência um pouco de viés... Seria a orelha dela? Mais pro lado, fora dela, atrás. Fräulein se volta. Não vê nada. [...] Porém Carlos com o movimento da professora viu que ela percebera a insistência do olhar dele. [...]”

- Fräulein, seu grampo cai.

O gesto dela foi natural porque o despeito se disfarçou. Porém Fräulein se fecha duma vez. Quinze dias já e nem mostras do mais leve interesse, arre! 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 einfach¹, nem vaidades nem complicações... atraente. Fräulein 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.” (1944, p. 23-24)

¹ E tão simples. (Nota de M. de A.)

Dois aspectos importantes da citação acima devem ser comentados aqui. O primeiro deles é que apesar da verdadeira função desta governanta/professora na casa da família *Souza Costa* ainda não ter sido propriamente esclarecida pelo narrador, o leitor já pode supor que ela está sendo paga pelo pai para seduzir o filho, *Carlos*, mas ainda não tem informações suficientes para perceber a razão de tudo isso. O segundo aspecto consiste no fato de que pelas informações fornecidas pelo narrador, já numa cena anterior, mas principalmente agora, *Elza* está realmente “*trabalhando bem*”, “*até melhor, porque o menino lhe interessava, era muito...*”. Em outras palavras, o “idílio” parece estar se tornando real, pelo menos da parte dela. Além disso, o “interesse” de *Elza* pelo rapaz fornece ao leitor vários componentes da personalidade de *Carlos*, pelo menos do ponto de vista dela.

Nas duas cenas seguintes, que se complementam, a voz que representa o autor no campo da representação, que de início quase se confunde com aquela do narrador mais neutro, se ocupa, na primeira delas, da construção da imagem do “próprio”, enquanto que na segunda cena, onde, conjugada à voz do narrador independente e polêmico, ela focaliza a imagem do “alheio”, mais especificamente, do alemão.

Partindo de uma afirmação sobre *Fräulein* em relação à família *Souza Costa*, o narrador, na primeira cena, apresenta um quadro bastante sutil da superficialidade vigente na alta burguesia paulistana da época, principalmente se comparada aos hábitos e expectativas do “outro”, neste caso, a própria *Fräulein*:

“Fräulein se sentiu logo perfeitamente bem dentro daquela família imóvel mas feliz. Apenas a saúde de Maria Luísa perturbava um tanto o cansaço de dona Laura e a calma prudencial de Souza Costa. [...]”

Dona Laura ficava ali, manzonza, numa quebreira gostosa, quase deitada na poltrona de vime, balanceando manso uma perna sobre a outra. [...] Folheava o jornal. Os olhos dela, descendo pela coluna termométrica dos falecimentos e natalícios, vinham descansar no clima temperado do folhetim. Às vezes ela acordava um romance da biblioteca morta, mas os livros têm tantas páginas... Folhetim a gente acaba sem sentir, nem cansa a vista. Como Fräulein lê!...”

(1944, p. 24-25)

A segunda das duas cenas é introduzida pela negação veemente por parte do narrador, agora pronto para mais uma polêmica, da afirmação, feita por outra de suas vozes, a respeito de *Fräulein* se sentir bem naquela família,

pretexto para um longo trecho de construção da imagem do “outro”, no caso o alemão:

“O alemão propriamente dito é o cujo que sonha, trapalhão, obscuro, nostalgicamente filósofo, religioso, idealista, incorrigível, muito sério, agarrado com a pátria, com a família, sincero e 120 quilos. Vestindo o tal, aparece outro sujeito, homem-da-vida, fortemente visível, esperto, hábil e europeicamente bonito. [...] Se adapta o homem-da-vida, faz muito bem. [...]

O homem-da-vida é que a gente vê. Ele criou no negócio dele artigo tão bom como o do inglês. [...]

Os países de exportação industrial viam o fenômeno, de cara feia. O homem-da-vida observava a raiva da vizinhança... [...] Construía canhões... [...]

(1944, p. 26-27)

A partir deste momento o narrador introduz uma discussão acalorada sobre as “*verdadeiras razões*” da Primeira Guerra Mundial, concluindo com a vinda de *Fräulein* para o Brasil e suas dificuldades aqui. Obviamente que toda esta discussão oferece subsídios à construção da personagem *Fräulein*, protagonista da obra.

“Enquanto isso todos os países da terra, abraçados, se amavam numa promíscua rede comum, não é? [...] Todos os abraçados perdiam terreno. O homem-da-vida ganhava-o. Por adaptação? É. Será? Vejo Sarajevo, apenas como bandeira. Nas pregas dela brisam invisíveis as ambições comerciais. [...] A culpa era do homem-da-vida, não é? Mas a guerra foi inventada pelos proprietários das fábricas vizinhas ...

Culpa de um, culpa de outro, tornaram a vida insuportável na Alemanha. Mesmo antes de 14 a existência arrastava difícil lá, Fräulein se adaptou. Veio pro Brasil, Rio de Janeiro. Depois Curitiba onde não teve o que fazer. Rio de Janeiro, São Paulo. Agora tinha que viver com os Souza Costa. Se adaptou.”

(1944, p. 28)

Nas duas cenas seguintes, de dimensões reduzidas, a voz aparentemente mais neutra do narrador retorna para informar ao leitor o progresso das crianças da família *Souza Costa* no estudo do alemão, tanto de *Maria Luísa*, quanto de *Carlos*, que subitamente demonstra grande interesse “*por tudo que era alemão*”.

Na primeira cena é necessário destacar o comentário de *dona Laura* a respeito de *Fräulein*: “*Fräulein é muito instruída, lê tanto! Gosta muito de Wagner, você foi no **Tristão e Isolda**? Que coisa linda. Gostei muito. Também: quatrocentos mil réis por mês!*” (1944, p. 29)

A dedicação de *Fräulein* à leitura parece causar muita admiração à *dona Laura*, provavelmente pelas suas próprias limitações de leitura e compreensão

de material mais complexo, como já informou o narrador um pouco antes. Mas o tratamento extremamente irônico reservado pelo narrador à alta burguesia paulistana da época transparece na menção à ópera de Richard Wagner “*Tristão e Isolda*” e ao subsequente comentário de *dona Laura*: “*Que coisa linda. Gostei muito.*” Pelas informações que o próprio narrador já forneceu ao leitor a respeito de *dona Laura*, a única opção que restou a ela durante a apresentação de uma ópera com duração aproximada de mais de 4 horas e linguagem musical extremamente complexa e avançada para a época, e que ainda hoje é obra apreciada somente por ouvintes experientes, deve ter sido dormir, para poder suportar o martírio a que se submeteu por julgar que como o preço era alto, deveria valer a pena, constatação que demonstra bem seus parâmetros de julgamento... E obviamente a ópera é uma obra prima, mas não para ser apreciada levemente por qualquer ouvinte... e nem para provocar comentários como “*que coisa linda*”, ou “*gostei muito*”.

Na próxima cena, a voz mais neutra do narrador relata, primeiramente, que *Fräulein* percebeu alguma mudança em *Carlos*, finalmente! Com a pergunta: “*É coisa que se ensine o amor?*”, entra em cena aquela voz mais independente, polêmica, única que tem acesso aos pensamentos e emoções de *Fräulein*, praticamente instigando-a a revelar ao leitor não somente o verdadeiro motivo de sua presença na casa da família *Souza Costa*, como também outros sonhos e convicções.

“O amor deve nascer de correspondências, de excelências interiores. Espirituais, pensava. Os dois se sentem bem juntos. A vida se aproxima. Repartem-na, pois quatro ombros podem mais que dois. A gente deve trabalhar... os quatro ombros trabalham igualmente. Deve-se ter filhos... Os quatro ombros carregam os filhos, quantos a fecundidade quiser, assim cresce a Alemanha. De noite uma opera de Wagner. Brahms. Brahms é grande. Que profundidade, seriedade. Há concertos de órgão também. E a gente pode cantar em coro... [...] Porém isso é para alemães, e pros outros? Sim: quase o mesmo... Apenas um pouco mais de verdade prática e menos Wagner. [...] ... O homem-da-vida quer apagar tantas nuvens e afirma ríspido que não trata-se de nada disso: a profissão dela 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! [...]”
(1944, p. 31-32)

Em seu conjunto, a cena, bastante significativa na estrutura geral da obra por conter a solução de um enigma habilmente construído pelo narrador e

talvez o principal responsável por manter o interesse do leitor na narrativa até o presente momento, é encerrada com uma longa divagação de *Fräulein*, durante a qual elementos essenciais ao gênero “idílio”, como a relação amorosa, a atmosfera intimista e a inserção de poemas e canções, são intercalados a reflexões mais práticas e realistas, representando, por um lado, o alemão homem-do-sonho, e por outro, o homem-da-vida, ambos presentes na personagem *Elza*:

“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?... [...] Temos concerto da Filarmônica amanhã. [...]

Aqui *Fräulein* repara que aos poucos o homem-do-sonho se substituirá de novo ao homem-da-vida. [...]

(1944, p. 33-34)

A partir deste momento, com as palavras “*E sonoro*”, o narrador insere na divagação de *Elza*, primeiramente, a melodia do *Wiegenlied*, op. 76 (*Canção de Ninar*), para violoncelo e piano, de Max Reger, cuja indicação de andamento, *Langsam (Lento)*, insinua que a consciência de *Elza*, num processo de livre associação que a conduz à letra de um *Lied* de Körner², se tranqüiliza, após tão grande tumulto interior:

“...*E sonoro. Wiegenlied, de Max Reger, opus 76.*

Langsam.

... *O quartinho é escuro. Maria embala no bercinho pobre o filho recém-nascido. Janelas abertas, dando para a grande noite azulada, facilmente mística. [...] E, como na cisma tudo é mistura e associação, à melodia de Reger vem continuar o Lied, de Körner:*

“*Geht zur Ruh!*

Schlisst die müden Augen zu

Stille wird es auf den Strassen

Nur den Wächter hört man blasen,

Und die Nacht ruft allen zu:

Geht zur Ruh!...³

² Carl Theodor Körner (1791-1813): poeta e dramaturgo alemão.

³ Ide dormir!

Fechai os olhos cansados!

Nas ruas silenciosas

Só se ouve o apito do guarda,

E a noite a todos adverte:

A consciência de Fräulein adormece.
(1944, p. 35-36)

Nas três cenas seguintes, de dimensões bastante reduzidas, reverberam ainda as mesmas sonoridades da cena anterior, mas agora na voz mais neutra do narrador, que na primeira delas dirige seu olhar a *Carlos*:

“É coisa que se ensine o amor? Creio que não. Ela crê que sim. [...] Carlos desfolha uma rosa. [...] - Ih! Vou contar pra mamãe que você está estragando as plantas! - Não me amole! - Amolo, pronto! Mamãe! Mamãe! Me largue! Feio! Mamãe! - Me dá um beijo! - Não dou! - Dá! [...] Ele não fez por mal, quis beijar e machucou. [...] Carlos é um menino mau.
(1944, p. 36-37)

Na segunda cena, retornando à construção da imagem do “outro”, complementa suas observações a respeito das convicções de *Fräulein*:

“... E falava sempre que não deviam cantar maxixes nem foxtrotes. Não entendia aquele sarapintado abuso da sincopa. Auf Flugel des Gesanges⁴... Ritmo embalador e casto. O samba lhe dava uns arrepios de espinha e uma alegria... musical? Desprezível. Só Wagner soubera usar a sincopa no noturno do Tristão.”
(1944, p. 37)

Na terceira, retorna a *Carlos*, cujo comportamento atual causa surpresa às irmãs:

“Carlos também cantava o Tannenbaum mas desafinava. [...] Porém descobrira o perfume das rosas. [...] Às vezes se surpreendia parado diante das sombras misteriosas. As tardes, o lento cair das tardes... Tristes. [...] Cismando em que? Cismando, sem mais nada. [...] - Mamãe! Olhe Carlos!”
(1944, p. 38)

Na cena seguinte, o narrador, enquanto descreve as relações de *Fräulein* com a colônia alemã em São Paulo, fornece ao leitor não somente algumas informações sobre a vida e expectativas destas pessoas aqui no

Ide dormir!

(Trad. De Manuel Bandeira) (Nota de M. de A.)

⁴ “Nas asas do canto”, canção conhecidíssima, bastante melosa, de Mendelssohn. (Nota de M. de A.)

Brasil, reforçando alguns elementos essenciais na sua construção da imagem do “outro”, mas também se posiciona novamente em relação à situação da Alemanha no pós-guerra:

“Também com essas amigas, alguns camaradas, um pintor, professores saía nalgum domingo raro em piqueniques pelo campo. Às vezes também o grupo se reunia na casa de Fräulein Kothen... [...] E de Wagner, de Brahms, de Beethoven se falava.

Uma frase sobre Mahler associava à conversa a idéia de política e dos destinos do povo alemão, o tom baixava. O mistério penoso das inquietações baritonava aquelas almas, inchadas de amor pela grande Alemanha. [...] Mas a França... Tanta parolagem bombástica, Humanidade, Liberdade, Justiça... não sei que mais! E estraçalhar um povo assim... lhe dar morte lenta. Porque não matara duma vez quando pediu armistício o invencido povo do Reno? [...]

(1944, p. 38-39)

Correspondendo, provavelmente, à expectativa do leitor, após a revelação do verdadeiro motivo da presença de *Fräulein* na casa da família *Souza Costa*, a voz mais neutra do narrador, e também a mais lírica, focaliza a seguir o desenvolvimento do “idílio amoroso” entre *Carlos* e *Fräulein*. É possível caracterizar esta voz do narrador como mais “neutra” por ela basicamente não estar engajada nem na construção do “próprio” ou do “alheio” e nem como representante específica do discurso do autor no campo da representação, quando este, por exemplo, se posiciona em relação à Alemanha no contexto da Primeira Guerra Mundial. Qual a função desta voz? Parece ser, em primeiro lugar, a narração do “idílio”, e ao mesmo tempo, de oferecer a possibilidade ao autor de escrever poesia, apesar de se tratar de um romance. Também é oportuno observar aqui que o “idílio amoroso”, apesar de “encomendado” pelo pai do rapaz e de todas as disparidades físicas, psicológicas e culturais aparentes entre os amantes, é narrado com autenticidade, ou seja, não se percebe nenhum traço de ironia, paródia ou sátira nestes trechos, o que vem a confirmar por completo o título da obra: *Amar, verbo intransitivo, Idílio!* Isto significa dizer que se o amor fosse transitivo, ele exigiria determinados “complementos” para florescer, o que não é o caso aqui...

A cena seguinte, citada abaixo, é um dos mais belos trechos do “idílio amoroso” entre *Fräulein* e *Carlos*, e não há nenhuma dúvida a respeito de sua autenticidade como a mais verdadeira prosa/poesia idílica, carregada de elementos espaço/temporais do gênero “idílio”, como a casa paterna, o jardim,

o momento de ócio, claramente inspirada em Teócrito, Gessner e muitos outros autores, inclusive brasileiros, que se dedicaram ao gênero.

“Levara as meninas à missa. Ao voltar, por desfastio dominical, perturbara o sono egípcio da biblioteca de Souza Costa, e viera pro jardim sob a pérgola, entender aplicadamente uma elegia de Camões. O sol de dezembro escaldava as sombras curtas. No vestido alvíssimo vinham latejar as frutinhas da luz. O rosal estalava duro, gotejando no ar um cheiro pesado que arrastava.

Carlos descera do bonde e entrava no jardim, vinha do clube. Fräulein viu ele chegar como sem ver, escondida na leitura. Ele hesitou. Enveredou pra pérgola.

- Bom dia, Fräulein!

- Bom dia, Carlos. Nadou muito?

- Assim.

Agora sorria com esse sorriso enfeitado dos que não agem claro e... procedendo mal? Porque! Passar a perna esquerda sobre a mesa branca, semi-sentado. [...] Os desapontados se deixam olhar, Fräulein examinou Carlos.

Essa foi, sem que para isso tivesse uma razão mais forte, a imagem dele que conservaria nítida por toda a vida. [...]

De repente entregou os olhos à moça. [...] Fräulein sabia apreciar tanta meninice pura e tão sadia. Felizes ambos nessa intimidade.

- Vou trocar de roupa!

Na verdade ele fugia. Não tinha ainda a ciência de prolongar as venturas, talvez nem soubesse que estava feliz. Fräulein sorriu pra ele, inclinando de leve a cabeça bruna, manchada de sol. Carlos se afastou...

Mas Fräulein o enxerga por muito tempo ainda, se afastando. Vitorioso sereno. Como um jovem Siegfried.”

(1944, p. 40-42)

Nas duas cenas seguintes, o narrador explora as emoções e sensações provocadas na mente e no corpo de Carlos pelo contato físico com Fräulein durante uma sessão de cinema. É de especial importância observar aqui a total dependência de todos estes trechos do “idílio amoroso” das configurações espaciais, característica essencial do gênero literário “idílio”, como já demonstrado nesta tese em Teócrito, Gessner e B. de Saint-Pierre. O espaço, na verdade, funciona também como atualizador do gênero, já que enquanto em Teócrito ou Gessner a sensação de intimidade é fornecida pelas grutas e copas frondosas das árvores, em um idílio na São Paulo do início do séc. XX essa mesma sensação é providenciada pelo ambiente escuro e compacto de uma sala de cinema!

“Depois do almoço as crianças foram na matinê do Royal. [...]

..E como são juntinhas as cadeiras do Royal. [...]

- Está gostando, Fräulein? [...]

... O certo é que o corpo dela ultrapassa as bordas da cadeira todo o mundo se queixa das cadeiras do Royal. Há, talvez me engane, um contato. Dura pouco? Dura muito? Dura toda a matinê, vida feliz foge tão rápida!... [...]

Porém o menino já está longe e agora havemos de segui-lo até o fim, entrou no quarto. Mais se deixou cair, sem escolha, numa cadeira qualquer, a boca movendo numa expressão de angústia divina. [...] Não pode mais, faltou-lhe o ar. Todo o corpo se retesou numa explosão e pensou que morria. Pra se salvar murmura:

- Fräulein!"

(1944, p. 42-44)

Na segunda das duas cenas, também dependente do espaço, seja ele terreno ou celestial, a paixão de *Carlos* por *Fräulein* é assegurada ao leitor.

“Baixam rápido 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. [...]

São Rafael nos céus escreve:

Carlos Alberto Souza Costa.

[...]

“REGISTRO DE AMOR SINCERO”.

(1944, p. 44-45)

A voz que atua como representante da imagem do autor no campo da representação retorna na próxima cena, com a dupla função de ao mesmo tempo em que continua a construir a imagem do “outro”, expõe também, provavelmente, suas próprias convicções a respeito de uma postura no mínimo sem preconceitos e idéias pré-concebidas em relação à arte moderna, neste caso, ao Expressionismo. Talvez esta cena expresse também o desejo do autor por um pouco mais de compreensão, ou no mínimo por atitudes mais positivas em relação ao seu próprio projeto literário.

*“... Um médico recém chegado da Alemanha e convicto de Expressionismo, lhe emprestara uma coleção de **Der Sturm** e obras de Schikele, Franz Werfel e Casimiro Edschmid.*

Fräulein quase nada sabia do Expressionismo nem de modernistas. Lia Goethe, sempre Schiller e os poemas de Wagner. [...]

Seguiu página por página livros e revistas ignorados. Compreendeu e aceitou o Expressionismo, que nem alemão medíocre aceita primeiro e depois compreende. O que existe deve ser tomado a sério. Porque existe. Aquela procissão de imagens afastadíssimas, e contínuo adejar por alturas filosóficas metafísicas, aquela eterna grandiloquência sentimental... E a síntese, a palavra solta desvirtuando o arrastar natural da linguagem... De repente a mancha realista, ver um bombo pam! De chofre... Eram assim. Leu tudo. E voltou ao seu Goethe e sempre Schiller.

(1944, p. 45-46)

Nas três próximas cenas, de acordo com as palavras do próprio narrador, o “idílio amoroso”, que desta vez parece ser “diferente” para *Fräulein*,

evoluciona com rapidez, atingindo o que poderia ser chamado de um primeiro clímax. Além dos elementos intrínsecos ao gênero “idílio”, como a valorização do espaço e os pequenos poemas que cantam o amor, sempre presentes, além de referências à mitologia, o narrador não somente constrói a evolução da relação entre os dois amantes, como também aprofunda o retrato psicológico dos dois, inclusive a imagem que *Fräulein*, por sua vez o representante da imagem que o narrador possui do “outro”, no caso, do alemão, tem do brasileiro.

“O caso evoluçionava com rapidez. Muita rapidez, pensava *Fräulein*. Mas Carlos era ardido, tinha pressa. [...]”

... Ele compreendeu, enfim, devido aquele fato lamentável apagado pela esponja dos arcanjos, que gostava mesmo de *Fräulein*.”

“... Em trinta dias partira esse bom tempinho de amor nascente, no qual as almas ainda não se utilizam do corpo. Porque nada sabem ainda. Os dois? Ponhamos os dois. *Fräulein* notava que desta feita era diferente. [...]”

“Estes brasileiros?!... Uma preguiça de estudar!... Qual de vocês seria capaz de decorar, que nem eu, página por página, o dicionário de *Michaelis* pra vir para o Brasil? Não vé! Porém quando careciam de saber, sabiam. Adivinhavam. [...]”

(1944, p. 46-50)

Na última das três cenas, o “idílio amoroso” com *Carlos* se confunde, no turbilhão de emoções de *Fräulein*, com sua própria “fantasia idílica”, após um eventual retorno à Alemanha!

“*Fräulein* ríspida:

- Escreva agora.

Ríspida, porque de outro jeito não se salvava mesmo. Careceria pra abafar o... desejo? Desejo, tampar o peito com a cabeça dele. Pampampam... acelerado. Lhe beijar os cabelos os olhos, os olhos a testa muito, muito muito... Sempre! Ficarem assim!... Sempre... depois ele voltava do trabalho na cidade escura... Depunha os livros na escrivaninha... Ela trazia a janta... [...]”

- Vou escrever com a mão de você mesmo, disfarçou.

O rosto se apoiou nos cabelos dele. Os lábios quase que, é natural, sim: tocaram na orelha dele. Tocaram por acaso, questão de posição. Os seios pousaram sobre um ombro largo, musculoso, agora impassível escutando. Chovarada de ouro sobra a abandonada barca de *Dânae*... Carlos... êta arroubo interior, medo? Vergonha? Aterrorizado! Indizível doçura... Carlos que nem pedra.”

(1944, p. 52-53)

Na cena seguinte, bastante extensa, após o primeiro clímax, desponta no horizonte a primeira ameaça de “destruição do idílio”, quando *dona Laura* é

informada sobre a verdadeira função de *Fräulein* em sua casa, já que *Souza Costa*, na primeira cena da obra, “*jurando não falar nada à mulher, prometeu*” à *Elza* que a avisaria. O narrador é representado aqui, ao mesmo tempo, pela voz encarregada de narrar o “idílio amoroso” e também por aquela que representa a imagem do autor no campo da representação, responsável pela construção tanto da imagem do “próprio” quanto do “alheio” pela justaposição. E no final da cena, além do desapontamento do *homem-do-sonho* componente da imagem do “alemão” aqui representado na figura de *Fräulein*, são evidenciadas ao leitor as disparidades nas visões de mundo do latino e do germânico.

“Pancadas na porta de *Fräulein*. [...] Abriu a porta e dona *Laura* entrou. [...] - Não vê que eu vinha lhe pedir, *Fräulein*, pra deixar a nossa casa. [...] ... e não faço má idéia de si, não pense! Mas... creio que já percebeu o jeito de *Carlos*... [...] ... *Laura*, *Fräulein* tem o meu consentimento. Você sabe: hoje esses mocinhos... é tão perigoso! Podem cair nas mãos de alguma exploradora! A cidade... é uma invasão de aventureiras agora! [...] Você compreende... meu dever é salvar o nosso filho... Por isso! *Fräulein* prepara o rapaz. E evitamos quem sabe? Até um desastre!... UM DESASTRE! [...] ... Dona *Laura* sentara numa poltrona, maravilhada. Compreendia! Porém não juro que compreendesse tudo não. [...] *Fräulein* é que estava indignada. [...] Só uma coisa julgara perceber... Justamente o que *Souza Costa* pensava, mas não tivera a intenção de falar: pagavam só pra que ela se sujeitasse às primeiras fomes amorosas do rapaz. [...] ... o *homem-do-sonho* de dentro de *Fräulein* vê nisso um insulto, dá uns urros e principia chorando. [...] ... Deixarei sua casa amanhã mesmo, minha senhora. [...]

(1944, p. 53-58)

Repetindo a frase “*hoje a filosofia invadiu o terreno do amor*”, pronunciada na cena anterior por *Fräulein*, a voz que representa o autor no campo da representação introduz a seguir uma longa reflexão metaliterária a respeito da relação autor/personagem que conduz, eventualmente, a Freud. A discussão, que parte da possibilidade do leitor julgar a personagem *Fräulein*, a partir da frase citada acima, como contraditória, e, portanto, mal construída, pode ser sintetizada através de algumas afirmações do narrador, compreensíveis a partir do contexto não somente literário, mas também científico/filosófico contemporâneo ao autor, no início do séc. XX:

“... São os personagens que escolhem os seus autores e não estes que constroem as suas heroínas. [...] Afirmarem que *Fräulein* não concorda consigo mesma... Mas eu só queria saber neste mundo misturado quem concorda consigo mesmo! Somos misturas incompletas, assustadoras incoerências, metades, três-quartos e quando muito nove-décimos. [...]

NÃO EXISTE MAIS UMA ÚNICA PESSOA INTEIRA NESTE MUNDO E NADA MAIS SOMOS QUE DISCÓRDIA E COMPLICAÇÃO.

O que chama-se vulgarmente personalidade é um complexo e não um completo.”

(1944, p. 58-62)

Uma extensão da discussão proposta acima pelo autor à própria obra de arte, permite afirmar então, já que esta reflete o mundo que representa, que “*neste mundo misturado*”, também a literatura não é mais “*inteira*”, ou seja, “*é um complexo e não um completo*”. Afirmação bastante válida especialmente no caso do objeto de estudo deste trabalho, *Amar, verbo intransitivo, Idílio*, onde a multiplicidade está presente praticamente em todos os elementos que compõem a obra, sejam eles relativos à forma ou ao conteúdo, poesia e prosa, multiplicidade de vozes do narrador e da protagonista *Elza*, “*idílio*”, seja ele amoroso ou familiar, romance de formação, fórum de discussão de problemas contemporâneos ao autor, como por exemplo a questão dos imigrantes e da situação da Alemanha no contexto da Primeira Guerra Mundial, de questões referentes à literatura especificamente e à sociedade e cultura brasileiras em geral, etc... Parece que a análise da obra está caminhando no sentido de comprovar que de fato, o romance é sim um “*Idílio*”, apesar de toda controvérsia causada pelo título, refletida na fortuna crítica da obra, mas é um “*texto escrevível*”, utilizando aqui mais uma vez os conceitos de Silvano Santiago, ou seja, é o “*Idílio*” possível de ser escrito por um autor sul-americano na São Paulo do início do séc. XX! E nos dias de hoje, este texto, por sua vez, que um dia foi “*escrevível*”, já se tornou um texto “*legível*”, dentro do desenvolvimento do processo literário!

Nas duas cenas seguintes, retorna o “*idílio*”, desta vez privilegiando a geração mais velha da *família Souza Costa*, *Felisberto* e *dona Laura*, que ponderam sobre a melhor decisão a ser tomada após o incidente com *Fräulein*. Na verdade, a cena ilustra a grande dificuldade de muitos pais ao serem obrigados a lidar, quer queiram ou não, com as questões ligadas à sexualidade na educação dos filhos, real mesmo nos dias de hoje. E mais uma vez, o narrador é extremamente crítico da classe social retratada, já que deixa

bastante claro que para a alta burguesia paulistana da época tudo se resume a uma questão financeira, especialmente quando compara o valor combinado com *Fräulein* ao preço de um bom touro reprodutor. Ou seja, se por vezes a visão de mundo de *Fräulein* construída pelo narrador parece demasiadamente complexa, ou melhor, desnecessariamente elaborada, já que a realidade é outra, a visão de mundo do casal *Souza Costa*, ao contrário, parece extremamente superficial. As revelações de *Souza Costa* revelam também que o amadurecimento a ser alcançado por Carlos pela experiência do “idílio amoroso” com *Fräulein* pressupõe a “destruição do idílio”, característica que aproxima a obra daquela variação do gênero “idílio” já discutida anteriormente neste trabalho, que o aproxima do “romance de formação”.

“- Mas Laura você devia ter falado comigo primeiro!
 - Mas quando é que eu havia de imaginar!... A culpa foi de você também!
 - Ora essa é boa! Eu fiz o que devia! E agora ela vai-se embora! [...]
 ... A idéia de que *Fräulein* partia lhes deu o desassossego.
 - A história é Carlos... [...]
 - *Fräulein* preparava ele. Depois isso não tem consequência... [...].
 - Quem sabe você falando com ela... ela ficava.
 - Eu acho melhor, Laura. Francamente: acho. *Fräulein* falava tudo pra ele, abria os olhos dele e ficávamos descansados, ela é tão instruída! ... Depois não é barato não! Tratei *Fräulein* por oito contos! [...] Mais caro que o Caxambu que me custou seis e já deu um lote de novilhas estupendas. Mas isso não tem importância, o importante é o nosso descanso.”
 (1944, p. 62-65)

A segunda das duas cenas apresenta um comentário do narrador sobre o casal enquanto *Felisberto* e *dona Laura* dormem, no qual, apesar de uma certa dose de humor e ironia contidos na descrição, as afirmações finais, citadas abaixo, soam autênticas.

“Duas horas da manhã. Vejo esta cena.
 No leito grande, entre linhos bordados dormem marido e mulher. [...]
 Estes dois seres tão unidos, tão apoiados um no outro, tão *Báucis e Filamão*⁵, creio que são felizes. Perfeitamente. [...].”
 (1944, p.66-67)

Na manhã seguinte, durante o café da manhã, *Fräulein*, que está sozinha, já que os patrões provavelmente ainda dormem após os

⁵ *Báucis e Filamão*: casal primordial da mitologia grega

acontecimentos da noite anterior, mergulha em uma longa reflexão, que constitui a próxima cena da obra. *Fräulein*, avaliando o seu estado emocional neste momento, revela ao leitor seus sentimentos, inclusive por *Carlos*, suas experiências no Brasil e com os brasileiros, suas perspectivas atuais e futuras, e também um pouco de seus sonhos e desejos. O narrador desta cena oscila entre aquela voz mais independente, que além de ter acesso aos pensamentos mais íntimos de *Fräulein*, também a confronta com as realidades da vida, e aquela outra, dedicada ao esclarecimento do “próprio” através do confronto com o “alheio”.

“Fräulein sofre. [...]

Esse esgotar lento e invisível de forças e gastar de tentativas dia a dia... Súbito: que cansaço! Ah!... Não melhora mesmo! E achará casamento?... Brigando, se aviltando por oito contos... Tanaka... Correio Paulistano... Se aviltando não. Abandonava Carlos... Isto lhe doía, não nega não.

... Falta de entendimento e de prática... deste povo inteiro. [...]

... Como eram complicados os latinos. Cansativos. [...]

Só ficou aquele pensamento de que podia ser bem mais sincera na Europa. E na Alemanha então? [...]

... chegando a hora de descansar, só lhe seria possível o sossego, na velha pátria alemã.”

(1944, p. 67-70)

Na cena seguinte, *Fräulein*, conduzida, provavelmente, pelo homem-da-vida, e o casal *Souza Costa*, provavelmente por inabilidade e comodismo, resolvem o impasse, e a ameaça à “destruição do idílio” é removida: *Fräulein* permanece na casa da família. Obviamente que o narrador, descrevendo a cena, continua a compor, pela justaposição das posturas adotadas por ambos os lados no decorrer da discussão, seu painel das imagens do “próprio” e do “alheio”. É interessante observar a presença constante das referências, ora a personagens da mitologia, ora a autores e personagens famosos da literatura universal, como é o caso aqui da menção à peça teatral de Schiller, *Joana d’Arc*, auxiliando na construção tanto da obra em seu conjunto, quanto dos personagens, procedimento constitutivo do gênero literário “idílio” desde suas origens, como já discutido anteriormente neste trabalho. A explosão da voz mais independente e polêmica do narrador, interlocutor interior de *Elza*, provavelmente irritada por tamanha hipocrisia demonstrada por ambas as partes, revela, em última instância, que os seres humanos, apesar de todas as diferenças de raça e cultura, têm sempre muita coisa em comum quando se

trata da defesa de seus interesses, sejam eles pela própria sobrevivência, caso de *Fräulein*, ou pela manutenção, mesmo que provisória, de uma situação sem grandes preocupações, caso do casal *Souza Costa*. Apesar das conjecturas apresentadas aqui em relação às verdadeiras razões que levaram ao consenso obtido por ambas as partes interessadas, a voz polêmica do narrador exclama: “Ninguém o saberá jamais!”.

“- Patrão está chamando.
Esperança! [...] Eu... nós lhe pedimos que fique.
- Mas senhor Souza Costa... [...] - Desista de partir, Fräulein.
É que... [...] ... ficou com medo de hesitar mais, ele podia aceitar aquilo como uma recusa. ... sempre fora simples e franca. Se aceitava devia falar que aceitava... Sempre fora como a Joana de Schiller que não podia aparecer sem a bandeira dela. Emendou logo:
- Bom, senhor Souza Costa. Como o senhor e sua esposa insistem, eu fico.
Ora, Fräulein, vá saindo! Ninguém insistiu tanto assim. Não, é certo que Souza Costa e dona Laura insistiram... Mas porque insistiram, se não queriam? Ninguém o saberá jamais!”
(1944, p. 70-74)

Uma vez resolvida a ameaça de sua “destruição”, o “idílio amoroso” continua na cena seguinte, com tamanha intensidade que os amantes perdem o controle e se revelam um ao outro... A voz mais neutra do narrador, e também a mais lírica, é predominante no trecho, sempre alerta às possibilidades de produção de imagens poéticas, como pode ser observado abaixo no trecho que se inicia com as palavras “Escritório úmido,”.

“... Eu não quero que você saia daqui de casa. Ela sorrindo pra refrescar o arroubo, oh! Descansou a mão na dele.
- Não vou sair, Carlos, sossegue. [...] ... Sucedia que então Fräulein se inclinava sobre ele pra ver as letras e corrigir, Fräulein era míope, inclinava, se encostava toda nele e Carlos não gostava daquilo. Escritório úmido, frio, fechado no silêncio. Os últimos calores do outono derretiam a luz lá fora e esta, escorrendo pela janela entrecerrada, se coagulava no tapete. Dançarinamente na linfa luminosa a poeira. [...] ... Fräulein, com o braço esquerdo no espaldar da cadeira de Carlos, ponhamos, nas costas do rapaz, se despejou sobre ele, amoldada:
- Deixe ver. [...] Enlaçava-lhe a cintura enfim, puxou-a. Botou a cara gostosa no colo dela, onde nascem os aromas que atarantam. Lhe beijou as roupas. [...] Fräulein sufocou-o contra o peito, com seus braços enrolados. [...] ... E, pois que era de novo o mais forte, beijou Fräulein na boca.”
(1944, p. 75-79)

No final da cena, que se passa na biblioteca, já que as aulas de alemão acontecem nesse recinto, a voz que representa a imagem do autor no campo da representação reaparece, desta vez conjugada àquela sempre responsável pelas polêmicas no decorrer da obra, referindo-se, de início, aos “*grandes amorosos*” Dante, Camões, Dirceu, mas termina afirmando que “*este idílio é imitado do francês de Bernardin de Saint-Pierre*”.

Das lombadas de couro, os grandes amorosos espiavam, Dante, Camões, Dirceu. Não digo que pro momento filmico do caso, estes sejam livros exemplares, [...]
Ahn... ia me esquecendo de avisar que este idílio é imitado do francês de Bernardin de Saint-Pierre. Do francês. De Bernardin de Saint-Pierre.
 (1944, p. 79)

Esta afirmação, apesar de considerada, no conjunto da fortuna crítica como bastante polêmica e irônica, como de fato soa, após uma cena onde o intenso jogo de sedução por parte de *Fräulein* e as intimidades físicas a que chegam os amantes não encontrarem nenhum paralelo no romance idílico de B. de Saint-Pierre “*Paulo e Virgínia*”, não deixa de ter seu fundo de verdade, como já demonstrado anteriormente neste trabalho. É necessário observar, no entanto, que as semelhanças se encontram no plano estrutural da obra e nas possíveis afinidades entre os projetos dos dois autores, como já discutido anteriormente, e não naquilo que o leitor tem em mãos para ler, produto de uma visão de mundo do início do séc. XX.

3- O “*Idílio*” e *Carlos*

Na cena seguinte, a primeira de uma seqüência que conduz o “*idílio amoroso*” a um clímax, com o início dos encontros noturnos dos amantes, o narrador principia a focalizar o personagem *Carlos* com maior intensidade, que eventualmente se impõe como figura dominante no relacionamento. É provavelmente a partir deste ponto que tem início então o processo de desenvolvimento de *Carlos*, ao qual o narrador se dedica em especial a partir desta cena e nas seguintes, e que o próprio Mário de Andrade comenta no artigo “*A propósito de Amar, verbo intransitivo*”, publicado no *Diário Nacional*, São Paulo, em 4 de dezembro de 1927, já citado anteriormente neste trabalho.

“Mas isso ainda não é nada. O que eu lastimo de deveras é que pelo menos de igual importância ao freudismo do livro são as doutrinas de neovitalismo que estão nele. Pois isso ninguém não viu. [...]”

O fenômeno biológico provocando a individualidade psicológica de Carlos é a própria essência do livro.

Tanto assim que eu constato dentro do próprio livro que todo o sucedido para o menino foi absolutamente inútil e que Carlos seria o que vai ser, sucedesse o que sucedesse.”

(BATISTA, M. R. , LOPEZ, T. P. A. & LIMA, Y. S., 1972, p. 281-284)

A cena se inicia com uma longa reflexão do narrador que indaga se Carlos “viveu” ou não os três últimos dias. Em seguida, com os “arroubos da paixão” exigindo, propõe, eventualmente, um encontro à *Fräulein*, fato que a leva a sentir raiva não somente dele, mas dos homens em geral, que no fundo são todos iguais...

“Carlos esses três dias viveu? Eu não sei se alcançar a felicidade máxima, extasiar-se aí, e sentir que ela, apesar de superlativa, inda cresce, e reparar que inda pode crescer mais... isso é viver? A felicidade é tão oposta à vida que, estando nela, a gente esquece que vive. Depois, quando acaba, dure pouco, dure muito, fica apenas aquela impressão do segundo. ... Estou convencido: Carlos não viveu esses três dias.

Três, porque no quarto dia os arroubos se espevitaram tão alarmantemente que não puderam mais sujeitar-se ao âmbito social da biblioteca e na mesquinha hora da lição. [...]

- Fräulein... eu queria te falar uma coisa... [...]

Riu. Depois, cantando numa gaita desafinada:

- Você já sabe, agora!...

Fräulein teve uma dor toda machucada, teve raiva, empurrou Carlos.

[...]

- Hoje?...

- Não me amole!

- Hoje, ouviu.

Estava combinado. A dificuldade sempre parece maior do que é.

[...]

Fräulein é que saiu furiosa da biblioteca, uma raiva de Carlos, ser que ocupa lugar no espaço. Lhe machucara o deus encarcerado. Aliás eu já preveni que Carlos era machucador.”

(ANDRADE, M. de, 1944, p. 79-82)

Repetindo a frase “Carlos era machucador”, o narrador dá início à cena seguinte, onde a voz que representa o autor no campo da representação continua a construção, desta vez, da imagem do “próprio”, e neste momento, em tom particularmente humorístico! Na cena, que se divide claramente em duas seções, o narrador focaliza, primeiramente, numa comparação deliciosa com a seleção das raças bovinas, a constituição física peculiar ao brasileiro, representado aqui por Carlos:

“Carlos era machucador. Porém não fazia por mal. Atrapalhava tudo, nunca tinha intenção de atrapalhar coisa nenhuma.

Repare nesse menino que passa. É grandalhão, é. Mesmo pesado. Muitos afirmam que ele é magro... é escandalosamente sadio, [...]

[...] Já falei que não é magro, desraçado apenas isso. O que sucede com as raças muito apuradas? ... a Inglaterra proíbe a intromissão do boi zebu nas marombas dela. ... o gado abatido lá na grande Argentina, que do polled-angus Albion sempre abunda, atinge tipo elevado na cotação dos importadores europeus.

Ora no Brasil entrou o boi zebu. Entra o dunham também, e já pasta o curraleiro e principalmente o caracu. Porém ainda não se apurou coisa que valha. [...] ... essas coisas não se fazem num dia, carece tempo, muita experiência...”

(1944, p. 82-83)

Em seguida, se dedica a iluminar alguns aspectos de sua personalidade. Também é importante observar aqui a insistência do narrador na absoluta “normalidade” de *Carlos*, seja ela física ou psíquica.

“Nos momentos, felizmente mais raros, de consciência de si mesmo, ele se falsifica por completo. Afirma que gosta muito de pugilismo (é mentira) e toma os ares do forte que já não chora como os índios de Gonçalves Dias. Mas de fato, pra meu gosto pessoal, Carlos é um bocado longínquo. Isso não quer dizer falta de coração, significa somente esquecimento do coração, coisa muito comum nas pessoas normais. Carlos é frio? Não, porém não se lembra de querer bem. Se basta a si mesmo e se defende das festinhas.

[...]

... Porém nestes últimos dias Carlos beija muito as irmãs, principalmente Aldinha.

[...]

... Sem querer aperta Aldinha e machuca.

[...]

Ele não fez por mal, só crianças fracas, doentias e nervosas são malvadas. Vejam Maria Luísa...

(1944, p. 84-86)

Nas três cenas seguintes, o narrador não somente completa sua reflexão sobre o processo de crescimento de *Carlos* com a afirmação “*Carlos estava homem*”, mas também conduz o “idílio amoroso” a um clímax, quando as portas do quarto de *Fräulein* se abrem para o primeiro encontro noturno dos amantes, combinado ao longo do dia. Na primeira das três cenas, o narrador, após um comentário extremamente irônico sobre “*a graça sutil do rapaz*” descrita por ele nas cenas anteriores, relata a reação de *Carlos* após *Fräulein* finalmente decidir o horário do encontro.

“... Nesse dia então, viveu atentando as meninas.

[...]

Fräulein enciumada, se remordendo, traidor! Nem pensava mais nela! Ali pela tardinha não pode mais, passou por ele e murmurou:

- Meia-noite.
Carlos se acalmou de sopetão, não buliu mais com as irmãs, sério.
Estava homem.”

“Carlos estava homem. Sem que se amedrontasse, assuntou a noite envelhecer. Só reparou no vagar dela. Muito sereno, porém apressado.

[...]

E outra vez se sentou. ... Carlos amava com paixão.

A imobilidade é a sala de espera do sono. [...]

(1944, p. 86-88)

Na segunda, Carlos espera pelo horário combinado e eventualmente dorme, acordando na terceira cena, quando praticamente invade o quarto de *Fräulein!*

“A posição incômoda acordou Carlos. [...] Hora e meia! Desejo furioso subiu. Sem reflexão, sem vergonha da fraqueza, corre pra porta de *Fräulein*. Fechada! Bate forte, com risco de acordar os outros, bate até a porta se abrir, entra.”

(1944, p. 88)

Na cena seguinte, que ocupa exatamente o centro da obra, quando os amantes se encontram então pela primeira vez no quarto de *Fräulein*, o narrador, depois de afirmar que obedece “a várias razões que obrigam-me a não contar a cena do quarto”, introduz, na voz que representa a imagem do autor no campo da representação, bastante vigorosa neste momento, uma longa reflexão sobre a situação do imigrante recém-chegado ao Brasil, que eventualmente ilumina também, de maneira geral, a condição do homem branco nestas terras tropicais, considerado por O. de Andrade, bem de acordo com a concepção de Mário de Andrade, como exemplar de “raças exiladas no meio de um paraíso mal conquistado”. (ANDRADE, O. de: *o Esforço Intelectual do Brasil Contemporâneo [Revista do Brasil, n. 96, São Paulo, 1923]* in: BATISTA, LOPEZ & LIMA, 1972, p. 183-187)

“... 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 *Fräulein* e o criado japonês? Inimigos? Quem me falou que eles se entendem?

Pois é. Castro Alves cantava que na última contingência da calamidade quando a queimada galopa destruindo matos, sacudindo as trombas curtas de fogo no ar, a corça e o tigre vão se unir na mesma rocha. ... Porém essa fauna panterrestre não tem importância nenhuma pra este idílio, pois não trata-se de corça nem de tigre, estou falando de *Fräulein* e do criado japonês.

... Mais inimigos ainda. Mais muito mais! São o tigre e o tigre.

Agora sim a metáfora pode convir. São tigres pois, no sentido que mais convier a cada um, a governanta e o criado japonês dos Souza Costas.

Em que companhia horrorosa a gente Souza Costa foi se meter! Porém no Brasil é assim mesmo e nada se pode melhorar mais! Os empregos brasileiros rareiam, brasileiro só serve pra empregado-público. [...]

... Porém se o copeiro não é fascista, a arrumadeira de quarto é belga. Muitas vezes, suíça. O encerador é polaco. Outros dias é russo, príncipe russo.

E assim aos poucos o Brasil fica pertencendo aos brasileiros, graças a Deus! ... Nas mansões tradicionalistas só as cozinheiras continuam ainda mulatas ou cafusas, gordas e pachorrentas negras da minha mocidade!... Brasil, ai, Brasil!

Falemos de tigres. [...]

... Cada um se acreditava o dono daquela família, o conquistador da casa e do jardim, o quem sabe? Futuro possuidor do Estado e próximo rei da terra brasileira toda do Amazonas ao Prata.

Odiavam? Que estou falando! [...]

- Muito serviço, Tanaka?

- Nem tanto, senhora, êêê... na terra era pior.

- Você é de Tóquio?

-Êê... senhora, não.

Se aproximava. Vinha felinamente estacar em frente do tigre germânico. Então eles conversavam. Falavam longamente. Comovidamente. Se contavam as mágoas passadas. Confiantes, solitários. Doloridos. Se contavam as mágoas exteriores. ... Algumas vezes mesmo uma lágrima iluminava tanta recordação, tanta alegria. Tanta infelicidade.

[...]

Depois das recordações, vinham as esperanças. E das esperanças, tão lentas de realizar! Derivavam os exasperos e as revoltas. [...] E os dois tigres se aproximavam, olhos úmidos, eram irmãos. ... eles se davam, não tem dúvida, aquele beijo consolador, espiritual, redentor e reunidor das almas desinfelizes exiladas.”

(1944, p. 88-93)

O intertexto, constituinte do gênero literário “idílio” já em Teócrito, enraizado aqui no poema *A Queimada*, de Castro Alves, torna-se, neste momento central da obra, uma voz eloqüente na descrição da realidade que confronta o homem branco na América tropical, eventualmente subjugando-o à exuberância violenta da natureza, que desta forma vai “moldando” o “homem brasileiro”. Obviamente que esta posição central no contexto da obra deve ser considerada como um indício da relevância da discussão desenvolvida aqui pela voz que representa a imagem do autor no campo da representação. Também o leitor, por sua vez, já está preparado neste momento, após várias cenas onde o narrador já introduziu a questão do imigrante e da formação do homem brasileiro, a acompanhar a discussão proposta:

“Apalermados pela miséria, batidos pelo mesmo anseio de salvação, sofrenados pelo fogaréu do egoísmo e da inveja, na mesma rocha vão trêmulos se unir. A queimada esbraveja em torno. Os garantãs se lascam

em risadas chocarreiras de reco-recos. A cascavel chocalha. A suçuarana prisca. As labaredas lambem a rocha. Pula uma irara, que susto! Peroba tomba. O repuxo das fagulhas dançarinas vidrilha de ouro o fumo lancetado pelas cuquiadas dos guaribas. Os dois tigres ofegam. Falta de ar. Sufocam, meu Deus! Deus? Porém que deus? Odin de drama lírico, sáxeo Budá no contraforte das cavernas? Mas porém sobre a queimada, Tupã retumba inda mais mucudo, de lá dos araxás de Tapuirama. Por enquanto. Creio mesmo que vencerá. Os dois tigres acabarão por desaparecer assimilados.

Mesmo o japonês? Homem, não sei. Avisto Gobineau fraudulento a estudar o facies de Tupã. Odin e Budá inda Tupã podia vencer, ... Mas Gobineau é homem, Homo Europeus, e sempre constatei que os homens são muito mais fortes que os deuses. Gobineau vencerá para maior gozo de alemães.

[...]

.. E têm isso de imensamente cômico, que no fundo se odeiam. Mas ali estão unidos por causa da “Queimada” de Castro Alves. Por causa das recordações, do exílio e da esperança. Todos os exilados afinal tem direito a recordações e esperanças.

E enviado pro Brasil, ... tigres também se assanham, inda por cima vieram adquirir essa coisa tristonha e desagradável que de portugueses herdamos: a saudade.”

(1944, p. 93-95)

Resta ainda observar, que a menção a Gobineau⁶ expressa claramente a preocupação do autor, Mário de Andrade, com a idéia de “progresso”, representada aqui pelo predomínio do homem branco e de sua cultura, e a conseqüente alienação das bases populares, representadas pelo índio, negro e miscigenados, e suas respectivas culturas.

Nas três próximas cenas o narrador se concentra em relatar a maneira de agir e o que passa pela mente dos amantes após o primeiro encontro noturno, ou seja, o “idílio amoroso” ocupa, novamente, o centro de sua atenção, ao mesmo tempo em que retorna sua voz mais lírica.

“... O idílio continua.

Carlos sai cuidadoso do quarto de Fräulein. ... Todo cuidado é pouco, não?... E sabe que essas coisas ninguém deve descobrir.”

“Fräulein se fechou por dentro. ... Estava toda numa idéia longe, parafusando, parafusando. ... Mas havia de tirar a limpo aquilo.

Cinco pras onze, hora da lição! Carlos se imobiliza, apavorado, que vergonha, meu Deus! Com que cara agora ia se apresentar diante de! Nunca mais olharia para ela! Não teria coragem... Espiou. Fräulein grande, linda e esbelta pros olhos dele (estava com sono) parara entre as rosas, metida numa capa austera. As pregas em ordem despencam dos ombros dela, pormenorizadas e góticas. Espalhavam serenidade sem segredos, religiosa. Aoelhar diante daquela boniteza matinal!... Ficar assim, extático, em silenciosa

⁶ Joseph Arthur de Gobineau (1816-1882), diplomata, escritor e filósofo francês com missão diplomática no Brasil durante o reinado de D. Pedro II, de quem foi amigo. Para ele, a mistura racial daria origem a mestiços e pardos degenerados e estéreis, sendo a única saída para os brasileiros o incentivo à imigração de “raças” européias, consideradas superiores”.

adoração... divina! E lhe beijar submisso a fímbria dos vestidos, mantos, mãos... descansar a fronte naqueles seios protetores... afundar o rosto nesse corpo... apertar Fräulein! Molhar ela de beijos! Morder, não sei!... Enlaçar cheirar unir... dormir... morrer... era no outono quando a imagem... Que é!

- Dona Fräulein manda dizer pra senhor que é hora de lição.

... Nunca! Não posso! Como será!... Andou. ... A casa desabou.

Pra Fräulein também. [...]

Ele encabuladíssimo, rubro, pálido, ergueu um pouco os olhos pra ela. Fräulein também estava erguendo os dela. Só um pouquinho. Dois olhares que se relam, fogem. A casa redessabou. Muito desagradável. [...]

- Estava me vestindo.

Entraram mecânicos, sem vontade. Porta fechada. Ele caiu sobre ela, choveu-lhe beijos pelo corpo, mastigou-a em abraços ardentes.”

“- Mamãe! Venha ver Carlos

- Mas que será que sucedeu pra esse menino, hoje... [...]

(1944, p. 95-98)

Resta ainda apontar no texto acima algumas peculiaridades relativas ao narrador. A primeira delas é que a descrição de *Fräulein* no jardim não é produto, obviamente, da mente de *Carlos*, mas sim do narrador, que se introduz em um claro procedimento de discurso indireto livre, adotado freqüentemente no decorrer da obra. Com a expressão de *Tanaka* “*Dona Fräulein*”, entra subitamente em cena a voz irônica e polêmica do narrador, aqui carregada de humor, já que em português a expressão corresponderia a alguma coisa como “dona senhorita”... Esta mesma voz, agora instigante, também é responsável pelo comentário “- *Ora essa - Não me amolem com histórias de concordância psicológica. Vocês se esquecem do deus encarcerado?*”, desta vez dirigindo-se novamente ao leitor.

Na cena seguinte as primeiras nuvens escuras se formam no céu límpido do “idílio amoroso”, quando *Fräulein* decide ensinar ao aluno “o ciúme da mulher”.

“Que diabo! Não acha muito cedo pra ensinar o ciúme da mulher, Fräulein? ... Curiosidade? Antes aflição. ... Chegou o momento de ensinar o ciúme da mulher. ... [...]

- É. Como as outras que você já teve. E as que há de ter.

... Porém a resposta é pura e firme:

- Nunca tive ninguém!

[...]

- Ninguém? Você não me engana, Carlos. Então hei de acreditar que fui a primeira?

- Você foi a primeira! A Única!

... Então você nunca esteve com ninguém? ... Está vendo?...

Responda!

Lhe ergue a cara, ardendo em verdades magníficas. Quanta franqueza linda! E responde. Responde certo:

- Estar não é gostar, Fräulein! [...]

Fräulein, pelos dias adiante, pensou duas vezes longamente no caso. Seriamente. Foi honesta. Resolveu ficar bem quieta e aceitar os oito contos. ... ensinava o amor integral, tão desnaturado nos tempos de agora!... Professora de amor..."

(1944, p. 99-102)

Na verdade, a cena citada acima marca o final de mais uma fase do “idílio amoroso” e o início de um período de intimidades, segundo o narrador, onde “a gente nem respira e a vida lá fora fica tão de ontem!”. A partir daqui o “idílio amoroso” cede espaço gradativamente a um “idílio familiar”, quando então, de acordo com as reflexões de Bakhtin já discutidas anteriormente ao longo deste trabalho, sobre a base da família são restabelecidas as vizinhanças antigas como o amor, o nascimento, a morte, o casamento, o trabalho, a comida e a bebida, as idades, as estações, enfim os fatos reais básicos da vida idílica, além da fusão da vida humana com a vida da natureza, também representada nas próximas cenas. Apesar de sua localização em uma metrópole, a São Paulo do início do séc. XX, o “Idílio” de Mário de Andrade não deixa de apresentar os mesmos elementos constitutivos do “idílio” como gênero literário, obviamente refletindo uma visão de mundo única, própria da época, não acessível nem antes e nem depois dela.

Nas duas cenas seguintes, bastante curtas, enquanto na primeira, de caráter “cinematográfico”, pequenos diálogos são separados uns dos outros por linhas pontilhadas que delimitam diferentes manifestações da curiosidade que se manifesta na mente de *Carlos* após os últimos acontecimentos narrados, na segunda, o narrador procura esclarecer ao leitor um pouco mais da personalidade do menino.

“Sua mãe tem governanta em casa?”

- Não, por que?

- Nada.

.....
- Sua mãe tem governanta em casa?

- Não, por que?

- Nada!

.....
- Sua mãe tem governanta em casa?

- Tem, por que?

- Ela ensina alemão pra você!

- Não, é russa.

- Você aprende o russo com ela!

- Eu! Deus te livre!

- Ah!”

“Vivia assim no quase. Contava ou não contava? Se assusta. Não devia contar, aquilo era escandaloso, era. ... Contar por contar, pouco se interessava com a inveja dos camaradas e não gostava de pabulagens. Carlos é um forte de verdade. Um desses que só se comparam consigo mesmos. ... percebia que estava crescendo sobre o Carlos de dois meses atrás. Gostava do brinquedo, confesso. Brinquedo consciente? Ninguém o saberá jamais. [...]”
(1944, p. 103-104)

4- O “Idílio” e a família Souza Costa

As cenas seguintes, quando então, como já observado acima, predomina o “idílio familiar”, apesar do “idílio amoroso” continuar presente, são as mais longas da obra, com exceção de algumas, e tão completas em si mesmas que podem até mesmo serem lidas avulsas, como pequenos contos. A última desta seqüência, escrita especialmente para a segunda versão da obra publicada em 1944, é a mais longa e auto-suficiente de todas elas.

A primeira destas cenas é aquela já analisada na íntegra no Capítulo II, Parte II, publicada por Mário de Andrade com o título de *AMOSTRA DE ROMANCE (O MÊS MODERNISTA, 26 dez., 1925)*. Nela, as meninas “brincam de família” até a chegada de *Carlos*, que age, neste caso, como “elemento destruidor do idílio infantil”!

Na seguinte, o “idílio amoroso” transparece no decorrer do “idílio familiar”, quando todos os membros da família vão visitar, no automóvel novo, a chácara recentemente adquirida por *Souza Costa*. É oportuno observar aqui, mais uma vez, a importância do espaço em todas as seqüências em que se subdivide a cena: na casa da família ao redor da escada, antes de sair, no automóvel, quando “a mão de *Carlos* roça pelas fazendas de *Fräulein*”, no jardim da chácara, debaixo do caramanchão, onde a intimidade dos amantes é perturbada pela chegada das crianças, e finalmente no retorno à casa paterna, para o jantar, onde, de acordo com o narrador, parece que *Souza Costa* teve uma intuição genial e “olha malicioso pros dois”. (1944, p. 108-116)

A terceira cena da seqüência, um complemento à anterior, certifica ao leitor que *Maria Luísa* está mesmo doente: “Uma gripezinha... bastante forte...”, diz o médico, recomendando que o pai a leve para um clima mais quente, Rio de Janeiro ou Santos. (1944, p. 116)

Na quarta cena da série, o narrador, enquanto relata ao leitor a reação e postura não somente dos membros da família *Souza Costa*, mas também de

Fräulein e dos empregados domésticos perante o agravamento da doença de *Maria Luísa*, continua, na verdade, a construção de seu painel com a imagem do “próprio” e do “alheio”. Mais uma vez, as relações espaciais devem ser mencionadas por sua importância, até mesmo em relação à doença de *Maria Luísa*!

“Gripe danada. Apanhara-a naquela tarde fria brincando de família com as irmãs.

[...]

Souza Costa caminha léguas, do vestíbulo até a porta do quarto da filha. E como anda silencioso! Ele que pesa nos passos fortes, bem gozados... Se lhe telefonassem do clube? Do clube, avisando que. Ora deixemos de imoralidades! *Souza Costa* nunca teve aventuras, nunca mais terá aventuras, todos os sacrifícios, porém que minha filha sare!... *Souza Costa* pensa em Deus.

[...]

...Ela acordou! Está com uma bruta sede! *Fräulein* falou pra você fazer um chá!

E dona *Laura* se transfigura. Junto da doente, morrem todas as coragens dela, se põe chorando amalucada, quer se mover e não atina com o que vai fazer. Porém sabe fazer chás! [...]

... Dona *Laura* volta com a mais carinhosamente preparada das pussangas, sobe as escadas exaustivas, faz questão de levar ela mesma! ...

[...]

- *Fräulein* diga mesmo... eu vou morrer, é!

- Que idéia, *Maria Luísa*. Não vai morrer não. Você já está muito melhor.

[...]

São duas semanas de maternidade pra ela. De maternidade integral. Teve momentos em que parecia mãe de todos, talqual o dedo maior da nossa mão. Até de *Souza Costa*. Todos pareciam nascer dela, dela se alimentar. Menos *Carlos*, recalcitrante, com intuitiva repugnância por incestos. Servo, cachorro de guarda isso sim. Nada pedia, sossegara. Porém como servo estava sempre ali, como filho nunca!”

(1944, p. 116-122)

A partir da próxima cena, a família *Souza Costa* e *Fräulein* passeiam no Rio de Janeiro, cuja natureza exuberante fornece então a moldura espacial para o prosseguimento do “idílio”. Nesta primeira cena no Rio de Janeiro, enquanto a voz do narrador responsável pelo “idílio” assume seu timbre mais poético, aquela que representa a imagem do autor no campo da representação prossegue na construção do “próprio” e do “alheio”, além de complementar seu estudo sobre “psicologia infantil”.

“Os frios de julho se temperavam mais agradavelmente no Leme, e as brisas salinas, mornas, confortáveis, convidavam para caminhadas de branco na praia. ...

... As crianças discutiam loucamente, todo santo dia, o ponto da praia que as vagas irão atingir. Porque discutem assim? Por divertimento. Por jogo, brincadeira. ...

[...]

Por jogo discutem as crianças. Mas também por avidez e briga. ... Vós não brincais por brincadeira, não... Brincais por treino, exercendo em diminutivo a angustiada adivinhação da existência...

O mar mapiava que nem boca malcriada, lançando o guspe da espuma pro céu. ... Fräulein abaixava a cara. ... E falava de amor. Hoje repisa o assunto da véspera. Carlos carecia de reconhecer que no amor, sem sacrifício mútuo não tem felicidade nem paz, não é?

Este capítulo dava sempre desgostos pra ela. No entanto estava certa de que tinha razão. E se esmerava eloqüente, não se esquecendo nunca de contar o caso de Hermann e Dorotéia.⁷ Porém não impressionava os discípulos. ... Um menino alemão é possível que entendesse bem, mas estes brasileiros úmidos...

Chegava o instante do exemplo, Fräulein mostrava um sacrifício, um qualquerzinho, primeiro a aparecer, abstinência de prazer por muito tempo, um dia. ... Depois se aproximavam dela, com alguma timidez, não tem dúvida, desapontados, sorrindo. E pediam. ... Porém frágeis implorantes assim, enlaçavam a moça os déspotas. [...]

Cedendo ou não cedendo, todas as vezes com a mesma inalterável paciência, ela sofria a mesma inalterável desilusão profissional.”

(1944, p. 122-125)

Na cena seguinte, os passeios pelo Rio de Janeiro continuam... E novamente conjugadas, a voz mais lírica do narrador, partindo das configurações espaciais oferecidas pela Floresta da Tijuca, prossegue com a narrativa do “idílio”, enquanto aquela que representa a imagem do autor no campo da representação, comparando as reações de *Carlos*, *Maria Luísa*, *dona Laura* e *Felisberto* perante a exuberância da natureza, de um lado, e de *Fräulein*, de outro, continua a construir seu painel com a imagem do “próprio” e do “alheio”.

“Passeava-se muito no Rio. Esse dia, devido às instâncias do calor, Souza Costa concordou em tomar parte na alegria da natureza. Tomar parte não: Chamou um automóvel. Vamos fazer a volta da Tijuca!

... Fräulein estava alegre porque ia se retemperar ao contacto da terra inculta, gozar um pouco de ar virgem, viver a natureza. Esses brasileiros estavam alegres porque davam um passeio de automóvel e principalmente porque assim ocupavam o dia todo, graças a Deus! ... Esses brasileiros iam levar o corpo se gastar. Fräulein ia levar o corpo ganhar. O corpo desses brasileiros é fechado, o corpo de Fräulein é aberto. Ela se igualava às coisas da terra, eles se resguardavam indiferentes. Resultado: Fräulein se confundia com a natureza. Esses brasileiros sofreriam o gosto orgulhoso e infecundo da exceção.

⁷ Referência ao poema épico de Goethe, *Hermann und Dorothea*, um idílio, escrito entre 1796-97. A estória de amor dos protagonistas mostra que eles olham para o futuro não com alguma antecipação de prazer ou extravagância, mas com a convicção instintiva de que as verdadeiras bênçãos da vida fluem da execução de tarefas necessárias.

... Em última análise pra Carlos como pra esses moços brasileiros em geral: a Tijuca só é passeável com mulheres. Se não: pernada besta. Ora pinhões! Ver árvores e terras... Se ao menos fossem minhas... cafezal...

... Era o contato da natureza que sensualizava Fräulein, mais que o gozo das belezas naturais. ...

... Ela fremia. Ela vibrava e se entregava inteira aos enlaces faunescos do cheiro e da cor. ...

[...]

O último ponto de parada foi a gruta da Imprensa. ...

[...]

Fräulein estava devorando pela moldura das arcadas o mar. A tarde caía rápida. A exalação acre da maresia, o cheiro dos vegetais... Oprimem a gente. E os mistérios frios da gruta... Tanta sensação forte ignorada... a imponência dos céus imensos... o apelo dos horizontes invisíveis... Abriu os braços. Enervada, ainda pretendeu sorrir. Não pôde mais. O corpo arrebentou. Fräulein deu um grito.”

(1944, p. 125-134)

Deve ser mencionado, primeiramente, que a riqueza e exatidão das descrições da natureza em suas mais variadas formas estabelece um ponto de contato substancial entre *Amar, verbo intransitivo*, de Mário de Andrade, e o mesmo tipo de descrição encontrado nos “*Idílios*” de Teócrito e Gessner, mas principalmente no romance de B. de Saint-Pierre, *Paulo e Virgínia*.

A atitude dos brasileiros perante a natureza, revelada principalmente no comentário do narrador: “*Ora pinhões! Ver árvores e terras... Se ao menos fossem minhas... cafezal...*”, não deixa também de expressar a preocupação do autor, Mário de Andrade, com a alienação do homem branco, movido pela idéia de progresso, das verdadeiras bases e riquezas da terra brasileira, fato que se reflete também numa alienação das classes populares, com a conseqüente destruição de sua diversidade cultural.

Nos comentários que faz sobre *Carlos*, a afirmação sobre a absoluta “normalidade” do menino também se destaca: “*Carlos não tinha ciúmes. Era inteiramente normal, nós sabemos. Desprezava os sentimentos sutis.*” Tal comentário certamente remete ao que escreveu o próprio Mário de Andrade a respeito de *Carlos*, no artigo “*A propósito de Amar, verbo intransitivo*”, publicado no *Diário Nacional*, São Paulo, em 4 de dezembro de 1927, já citado anteriormente neste trabalho:

“Mas por outro lado se Carlos conserva os ‘provérbios de sociedade’ e se rege pelas grandes idéias normativas ele não conseguirá ser mais do que uma simples reação fisiológica. Estas darão um São Thomaz e um Anchieta? Afirmei que não, no livro. Poderão dar quando muito um Carlos Souza Costa. Foi o que afirmei.

Carlos não passa de um burguês chatíssimo do século passado. Ele é tradicional dentro da única coisa a que se resume até agora a cultura brasileira: educação e modos.

E parte enorme: má educação e maus modos. Carlos está entre nós pelo incomparavelmente mais numeroso que inda tem 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.”

(BATISTA, M. R. , LOPEZ, T. P. A. & LIMA, Y. S., 1972, p. 281-284)

A cena seguinte, bastante curta, revela as reações dos membros da família *Souza Costa* ao grito de *Fräulein*, com o qual o narrador encerrou a cena anterior.

“Tinham se assustado muito, dona Laura quase desmaiara. Souza Costa corria. Viu a filha rolar pelos rochedos, ferida se debatendo, minha filha! O mar a engoliu. Maria Luísa estava pálida. Tremia. Só Carlos riu muito. Não compreendera nada, porém achava sadiamente muita graça naquilo: onde se viu dar um grito assim, sem mais nem menos! Que impagável! ... Ela nem agradece tanta irmandade. Passaria muito bem sem ela. Mas já se preocupa em comercialmente jugular uma raiva por esses brasileiros.

(ANDRADE, M. de, 1944, p. 134)

Na última desta seqüência de cenas mais longas e independentes, o narrador relata a viagem de trem, na volta do Rio de Janeiro para São Paulo. Como já comentado anteriormente, a cena, provavelmente a mais longa da obra, foi escrita para a segunda edição, de 1944. É também a mais independente de todas, podendo ser lida como um conto escrito no contexto da obra. A única observação relevante a ser feita aqui é que o trem, um espaço fechado, onde, numa viagem longa como do Rio de Janeiro a São Paulo, os personagens permanecem bastante próximos uns dos outros, torna-se uma configuração espacial ideal para o desenvolvimento do “idílio familiar”, onde a refeição compartilhada, um forte componente da “vida idílica”, ocupa lugar de destaque. Desta forma, as interações entre os membros da família *Souza Costa*, especialmente das meninas, com os “adultos”, dona *Laura*, *Felisberto*, *Carlos* e *Fräulein*, são os eventos mais importantes relatados pelo narrador, que aqui, pela primeira vez, se conserva bastante “equilibrado”, até mesmo distante, sem as bruscas mudanças de “tom” observadas com tanta freqüência no decorrer da obra. Na verdade, neste capítulo, ele é exatamente isso: apenas um narrador, enquanto que no restante da obra, é um personagem muitas vezes mais dinâmico do que todos os personagens “reais” da estória! Talvez

esta característica seja um indício do distanciamento que teria necessariamente ocorrido entre o autor de 1944 e sua própria imagem representada no campo da representação na edição de 1927, após quase vinte anos da composição da obra. (1944, p. 134-147)

5- Epílogo: “Mundo Idílico” x “Mundo Real”

A partir da cena seguinte, o “idílio amoroso” ocupa novamente o foco da atenção do narrador, caminhando agora para seu desenlace ou “destruição”, indispensável ao crescimento de *Carlos*. Mas nesta cena, apesar da narração do “idílio amoroso” avançar, predomina aquela voz do narrador que representa o autor no campo da representação, aqui conjugada à voz mais independente e polêmica, que trabalham juntas na construção da imagem do “próprio” e do “alheio”, neste caso, a partir das particularidades das relações sexuais de brasileiros, por um lado, e de alemães, por outro. Desta vez, um mergulho profundo na formação da psicologia do brasileiro, chegando a eras que pertencem ao inconsciente coletivo do povo, prova incontestável da importância conferida pelo autor à cultura popular, como já discutido anteriormente neste trabalho. E aproveitando a oportunidade, no final do trecho, a crítica sutil aos exageros do “freudismo” e a “*essa profundidade e agudeza de observação psicológica dos dias de agora*”, como confessou o próprio Mário de Andrade em artigo comentado após a citação abaixo.

“Na volta do Rio começaram os encontros noturnos que bom! Carlos evoluía rápido. ...

... Criança ainda e desajeitado, embonecava nele o homem latino, vocês sabem: o homem das adivinhações. Olhem como ele cruza as pernas, ara!...

... Os homens alemães quando não são práticos e animais no amor, guardam sempre um certo jeito de obediência às leis naturais, mesmo dentro do requinte e da exceção. ...

E a gente então, os brasileiros misturados... Entretanto tantomam no fundo do mato... Negros pesados dançando o cateretê. Silêncio grosso de cheiros de cernes, folhas, flores, terra, carnes, queimaqueimados pelo sol. Olhos relampeando na escuridão da noite sem sono. Então a imaginativa trabalha.

[...]

Fräulein é que não compreende esse divagar sublimado, corrosivo ela pensa. No dia seguinte principia matutando com o desfecho, vem vindo a hora de acabar. Cumpriu a missão dela, o que sabia ensinou. O homem-da-vida e o homem-do-sonho passeiam braços dados. ...

Mas agora se fala tanto nos sentimentos seqüestrados... O subconsciente se presta a essas teogonias novas. Fantasia? Ninguém o saberá jamais. Minha vingança é que Freud não pode ter sensações de tantãs

no fundo do mato. Nem pode sentir índios pesados, com dinamismos de ritual dentro das gâmbias.”

(1944, p. 147-151)

A crítica expressa no último parágrafo da citação acima remete diretamente ao artigo “*A propósito de Amar, verbo intransitivo*”, publicado no *Diário Nacional*, São Paulo, em 4 de dezembro de 1927, já citado anteriormente neste trabalho, onde o próprio Mário de Andrade comenta:

*“E ainda estava nas minhas intenções fazer uma sátira, dolorosa para mim e para todos os filhos do tempo, a essa profundidade e agudeza de observação psicológica dos dias de agora. Aqueles que estão magnetizados pelo **sentimento trágico da vida** e percebem forças exteriores, aqueles que estão representados pelo fatalismo mecânico maquinal do indivíduo moderno, tal como Charles Chaplin, o realiza; aqueles que atravessaram o escalpelo de Freud e se sujeitaram a essa forma dubitativa de auto-análise de Proust; aqueles que por tanta fineza, tanta sutileza, tanta infinidade de reações psicológicas contraditórias não conseguem mais perceber a verdade de si mesmos. Todos esses caem na gargalhada horrível destes dias, caem no diletantismo e nem indagam de mais nada porque **ninguém o saberá jamais**. Pois então, sátira para esses e aqueles! ...”*

(BATISTA, M. R. , LOPEZ, T. P. A. & LIMA, Y. S., 1972, p. 281-284)

Na próxima cena, o final do “idílio amoroso” se torna mais próximo, com o relato do narrador sobre a posição de *Fräulein* e *Souza Costa* a respeito de como ele deve terminar, para maior proveito de *Carlos*. Na cena seguinte, o narrador especula sobre que poderia ter pensado *dona Laura* a respeito da eminente partida de *Fräulein*.

“... A maior lição estava mesmo no susto que Souza Costa pregaria no coitado. E então lhe mostraria os perigos que nessas aventuras de amor pecaminoso, pecaminoso? correm os inexperientes. ...

[...]

- Mas Fräulein, não seria possível acabarmos de outra forma? ... Porém Fräulein já sabe que Souza Costa promete e não cumpre, insistiu. De mais a mais assim, violentamente, a lição ficava mais viva no espírito, isto é, no corpo de Carlos. ...

... Se o senhor Souza Costa não ensinar agora, não ensina mais. ...

[...]”

“Dona Laura avisada, aceitou suspirando. Matutou assim: afinal Fräulein partir... que massada! Tomara ao menos que eu arranje depressa governanta nova! ...

Mas dona Laura teria pensado mesmo tanta coisa! Não pensou. ...”

(ANDRADE, M. de, 1944, p. 151-154)

Nas duas próximas cenas, o narrador relata o início do processo de “destruição do idílio”, com a entrada de *Souza Costa* no quarto de *Fräulein*

durante uma visita de *Carlos*. Nestes trechos essenciais do desenvolvimento da narrativa, o narrador “desaparece” quase por completo, ou seja, predomina sua voz mais neutra, que se limita a relatar as ocorrências e as reações dos personagens envolvidos, fornecendo detalhes ao leitor no meio da profusão de diálogos entrecortados. Mas mesmo assim, a voz que representa o autor no campo da representação não deixa de lado a oportunidade de complementar sua construção da imagem do brasileiro, neste momento a partir das reações dos membros da família *Souza Costa*, *Carlos*, *Felisberto* e *dona Laura*, perante uma situação de crise. Neste momento de “catarse” para *Carlos* e seus pais, *Fräulein* permanece distante, trancada em seu quarto, apesar de ter insistido para que o “idílio amoroso” terminasse desta forma, como aquele elemento estranho que depois de chegar e perturbar o “idílio familiar”, provoca o “idílio amoroso” e finalmente causa a “destruição do idílio”, para que através desta “catarse”, o menino se transforme em homem e sua educação se complete.

“Carlos entrara no quarto de Fräulein. ... Tátão, tão, tão!
- Abra!
Meu Deus! Entra Souza Costa
- Que está fazendo aqui, diga!
- Nada, papai...
 [...]
 - Você está louco! Você sabe quem é essa mulher! E se ela agora te obriga a casar! Está muito bonito!
 [...]
 - Eu caso, papai...
- Bobo! Você não está vendo que é uma aventureira!
 [...]
 Carlos, você é uma criança, Carlos! e não sabe nada, ouviu! E agora! E se tiverem um filho, como é! Diga! Maluco...
 ... Viu o filho chorando e teve amor, consolou. Felizmente ele estava ali pra acabar com aquilo. Porém que tivesse cuidado pra outra: não tem tantas mulheres sem perigo por aí, não o obrigasse mais a gastar dinheiro com essas coisas. Carlos tira a cara das mãos, quer ver se o dinheiro é de verdade.”

“- Ela não recebeu dinheiro!
- Ah?! então você pensa que ela partia assim, sem nada, não é!...
 [...]
 - Fräulein!
Evidentemente ela não dormia.
- Quem é.
- Abra esta porta!
- Carlos, não posso! Vá dormir!
 [...]
 - Meu filho, que é isso! Não faça assim!
- Mamãe me largue! me largue! eu quero abrir esta porta, já disse!
 [...]
 Clave de fá:
- Océ está louco, Carlos! Não lhe disse...

- Não sei se estou louco! Abra esta...

[...]

- Fräulein...

Flébil, flébil.

(1944, p. 154-159)

Na cena seguinte, o narrador focaliza a reação das meninas da família Souza Costa perante as ocorrências acima descritas:

“Aldinha com seis anos dormia. Certos barulhos não acordam as crianças de seis anos. Porém Laurita com oito e Maria Luísa com treze. Esta, assuntando da porta, olhos grudados na escuridão, engole com volúpia os barulhos. Aprende. Laurita também escutava. Não entendia nada. Deitadinha, muito reta, com medo, sem falar um isto. Pensava? Laurita pensava que havia uma história triste. Fräulein com Carlos. Talqual na fita da Glória Swanson. ...”

(1944, p. 159-160)

As quatro cenas seguintes mostram diferentes momentos e pontos de vista da partida de *Fräulein*: na primeira, a despedida de *Carlos*, na segunda, a partida no automóvel, na terceira, o olhar de *Carlos* acompanhando da janela de seu quarto o automóvel desaparecer para sempre, na quarta, as derradeiras reflexões de *Fräulein* sobre sua relação com *Carlos*, quando então o narrador informa ao leitor que o “idílio” acabou, o livro acabou, e escreve a palavra *FIM*, “talqual na fita da Glória Swanson”!

“O trem partia às seis e trinta, escolhera Santos. ...

[...]

- Meu filho, Fräulein vai embora... Você não quer se despedir dela? mas seja homem, Carlos!

... Chorando ele mergulhava a cara nas roupas desejadas. ... Fräulein, entre lágrimas, sorriu assim:

- Meu filho...

[...]

- Adeus, Carlos. Seja... muito feliz, ouviu? adeus...

[...]

“Fräulein sacudida pelos soluços entrou no automóvel. ...

[...]

“No primeiro andar a janela se abriu, que rompante! Carlos engoliu avenida, buscando ver, querendo ver, vendo, o automóvel que sabia sem saber estava longe nunca mais, deserto só. ...

[...]

[...]

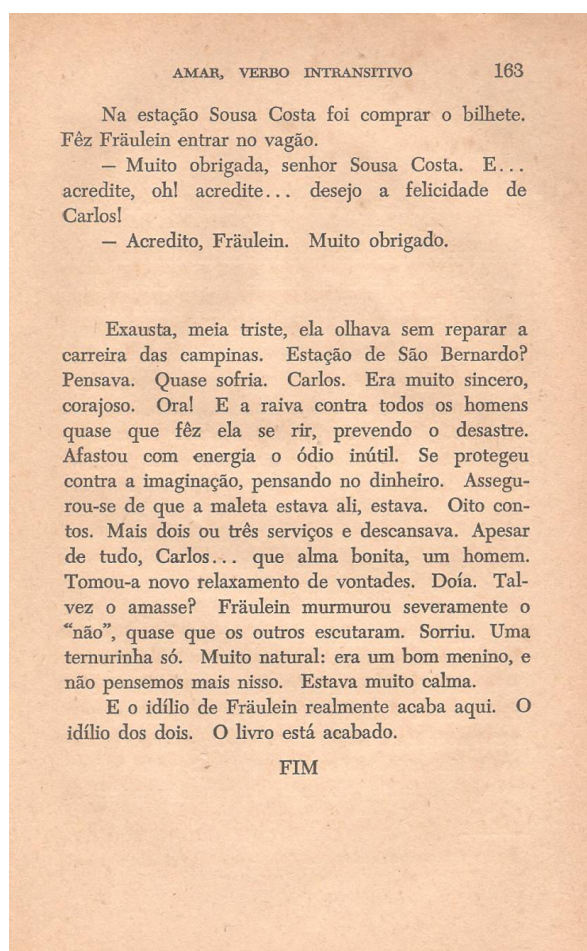
E o idílio de Fräulein realmente acaba aqui. O idílio dos dois. O livro está acabado.

FIM”

(1944, p. 160-163)

É interessante observar aqui o caráter “cinematográfico” de todas estas cenas da “destruição do idílio”, onde até mesmo o nome de Gloria Swanson, uma famosa atriz de cinema da época, é citado, com certeza para criar no leitor a expectativa de um final de filme, objetivo confirmado pela palavra FIM, adicionada em posição centralizada no final da seqüência. Na edição de 1944, bastante cuidadosa no aspecto gráfico, já que foi supervisionada pelo próprio autor, esta última cena se encontra impressa no final da página 163, que é uma página à direita do livro, ou seja, está impressa na frente da página.

Desta forma, com a palavra FIM impressa no final da página, o leitor tem a sensação de que o livro realmente acabou, já que para perceber que ainda há um epílogo, é necessário que ele vire a página. O epílogo somente se inicia no verso, na página 164, após um outro espaço em branco no início da página.



(1944, p. 163)

O epílogo, que para o Mário de Andrade tem o sentido equivalente a uma Coda na música, ou seja um trecho suplementar, que funciona como uma

reflexão adicional após a conclusão do desenvolvimento formal, também se subdivide em cenas.

Na primeira cena após a “destruição do idílio”, o narrador volta sua atenção para *Fräulein*, imersa em reflexões e devaneios, quando então se manifestam, ao mesmo tempo, o *homem-da-vida* e o *homem-do-sonho*. Apesar disso, o período pós “destruição do idílio” vai se caracterizar, no decorrer das próximas cenas, pela reflexão, amadurecimento, compreensão e aceitação das realidades da vida, ou seja, pelo predomínio do *homem-da-vida*, apesar do *homem-do-sonho* sempre estar presente no devaneio de *Fräulein* até os momentos finais da narrativa.

*“Fräulein não age mais e não sentirá mais. Quando muito uma recordação cada vez mais espaçada, ... Dirá que teve um Carlos Alberto Souza Costa em sua vida, rapazola forte, simpático, que se aproxima dela sob a pérgola do jardim. Depois se afasta com a cabeça bem plantada na gola do suéter, vitorioso, sereno, como um jovem Siegfried. E só isso. Já tomou posse de si mesma. ... Wer zuviel bedenkt, wird wenig leisten⁸, não dissera Schiller no **Guilherme Tell**? dissera. Pois então? De que vale agora pensar em Carlos?... numa cidade escura na Alemanha. Moço magro, pálido, acurvado pelo trato cotidiano dos manuscritos... Mês de outubro já frio. Ainda frio aqui. Fräulein veste o jérsei verde. Ele voltava da... do estudo. Jantariam... Alto da Serra. Foi tomar café. Sentou-se de novo. Estava tudo arrumado... Guardara a louça... Pusera a toalha... A maleta? Estava ali. [...]”*

(1944, p. 164-165)

Nas quatro cenas seguintes, o narrador focaliza o que se poderia chamar de processo de superação, por parte de *Carlos*, da “destruição do idílio”, que confirmando mais uma vez as teorias de neo-vitalismo do autor já comentadas anteriormente neste trabalho, ocorre de forma bastante natural e previsível, como todas as reações do menino. De acordo com o próprio Mário de Andrade, no artigo “*A propósito de Amar, verbo intransitivo*”, publicado no Diário Nacional, São Paulo, em 4 de dezembro de 1927, já citado anteriormente neste trabalho, “*eu constato dentro do próprio livro que todo o sucedido para o menino foi absolutamente inútil e que Carlos seria o que vai ser, sucedesse o que sucedesse. Simplesmente porque é um indivíduo normal...*”. (BATISTA, M. R. , LOPEZ, T. P. A. & LIMA, Y. S., 1972, p. 281-284)

⁸ Quem pensa, não casa. (Tradução de M. de A.)

Na primeira das quatro cenas, a voz do narrador que representa a imagem do autor no campo da representação confirma claramente a citação acima.

“O idílio acabou. ...

[...]

À noitinha apareceu na mesa da janta, que decepção pras meninas! não se via nada! Comeu pouco é verdade, muito digno, sem fraqueza, sem feminilidade. Não se via nada, porém se percebia que estava outro, estava homem. O bom homem que tinha de ser, honesto, forte, vulgar. Que seria mesmo sem Fräulein, só que um pouco mais tarde. ...

[...]

(1944, p. 165-167)

Na cena seguinte, o aprendizado de *Carlos* continua, assim como as afirmações do narrador a respeito de sua personalidade.

“Souza Costa seriamente preocupado, uma semana já e nada de melhorar... O rabicho tinha ido longe demais. ...

[...]

- Você carece de dinheiro?

- Não, papai.

- Tome.

- Mas pra que, papai!

- Vá no teatro hoje... Divirta-se, que diabo!

[...]

... Era um sábado, o teatro cheio. A comédia nacional é muito engraçada, aqueles brasileiros gesticulantes que espevitamento! ... não devia de estar ali, era traição à saudade dela. Saiu no meio do ato, incomodando os vizinhos, sem pedir desculpa.

A noite de outubro esgotado pingava uma garoa fria na gente. ... Ah, se soubesse onde ela estava! ... Aonde ir? Restaurante MEIA-NOITE. Pra casa? Pro inferno? Pro acabar duma vez com aquilo! Apertou o corpo, uma palavrinha saltou: suicídio. ... Suicídio? Carlos não se suicidará nunca, sosseguem, a palavra pulou sem ser chamada. Pulou. Caiu no chão. Carlos não se abaixa pra erguê-la. ...

- Não. Não sabemos aonde Fräulein está.

No entanto era tão fácil! ... Ela estava ali mesmo, perto dele, à disposição dele... Na rua Ipiranga então, ela espera Carlos em pincas de quatro e cinco em cada casa. Está por toda parte, a gente sabe. Carlos não sabe disso.

[...]

Agora está dormindo.

(1944, p. 167-171)

É importante observar na cena anterior, assim como na próxima, que fora do “espaço idílico”, encontra-se o mundo real. Aí, o narrador faz questão absoluta de mencionar não somente as ocorrências de um mundo abstrato, geral, mas também fatos e características da época em que foi escrito o romance, como a comédia nacional, citada acima e o palhaço Piolim, na cena

seguinte. Desta forma, toda a obra é escrita, na verdade é tecida, como uma teia de referências, elemento constitutivo do gênero literário “idílico”, que possibilitam, ao mesmo tempo em que a estória é narrada, um diálogo, no “mundo idílico”, com a literatura nacional e universal, a mitologia, personagens quase lendários como Joana D’Arc e Guilherme Tell, e no “mundo real”, referências a fatos e problemas atuais como a guerra recente, o drama dos imigrantes, a alienação causada pelo progresso, incluindo também referências à cultura em suas diferentes manifestações, como ópera, cinema, teatro, circo...

Na próxima cena, *Carlos* percebe que o riso, representado pela figura do palhaço Piolim, afasta as imagens da saudade...

[...]
 - *Carlos, você não foi! Estava tão bonito! que engraçado!...*
Ri riso espetaculoso, sem verdade, só pra ver se ele ri também. Carlos sorri. Meia medrosa:
 - *O palhaço, sabe? veio num automovinho...*
 - *Não é palhaço, Aldinha! é Piolim!...*
 [...]
E as meninas contam uma porção de casos engraçados. ...
... O flautim, o reconto, a anedota... Não tem dúvida: isso afasta. As imagens da saudade entulham tanto o caminho!... Varra isso daí! Tenho pressa e a vida inteira ainda por viver...
 (1944, p. 171-173)

Na cena seguinte, o narrador conclui o processo de superação da “destruição do idílio” na mente de *Carlos* narrado nas cenas anteriores, quando então o “mundo real”, inclusive da própria época em que foi escrito o romance, substitui completamente o “mundo idílico”, com o qual, entretanto, dialogou no decorrer da obra. É importante observar aqui que em todas estas cenas onde o “mundo real” predomina, ele é construído a partir de referências a fatos reais, como a comédia nacional, ou a pessoas reais, Piolim, Tom Mix. Até mesmo a casa da família, anteriormente *Vila Laura*, torna-se apenas *avenida Higienópolis*, além das referências constantes à *Rua Ipiranga*... . Ou seja, as configurações espaciais, essenciais ao “mundo idílico”, se tornam secundárias, neutras, perdem aquela função característica de criar um ambiente específico que emoldura as ações dos personagens.

“Carlos sentiu que já estava de luto aliviado. Ao abatimento surdo e desespero dos primeiros dias, continuara uma tristeza cheia de imagem de

Fräulein. ... Breve Fräulein irá pra esse sótão da vida, quartinho empoeirado, aonde a gente joga os trastes inúteis. Até desagradáveis. Mas por agora ela apenas fora viver num quarto andar. Sem elevador. Carlos já carecia de procurar a imagem dela muito alto.

[...]

E ele sentiu sem se confessar a si mesmo, que chegara o momento de principiar esquecendo. ...

... Julgou mesmo a propósito recordar a imagem de Fräulein. Teve que subir quatro lances de escadaria interminável, se cansou. ...Tom Mix, que admirável!... O dia já lhe interessava bem mais que o passado.

Vinte duas horas.

Carlos chega da rua Ipiranga.

- Mamãe! olhe Carlos!..."

(1944, p. 173-175)

Na próxima cena, que conclui o epílogo e, portanto, o romance, o “mundo idílico”, representado pelo reencontro, apesar de breve e à distância, de *Fräulein* e *Carlos*, dialoga, mais uma vez, com o “mundo real”, refletido, antes de tudo, nas posturas dos dois protagonistas durante o curso de carnaval. O carnaval, como espaço da praça pública (aqui novamente essencial ao desenvolvimento da ação), que de acordo com a teoria de Bakhtin, discutida no Capítulo II da Parte I deste trabalho, permite a revogação ainda que temporária das proibições e restrições que determinam o sistema e a ordem da vida comum fora dele, possibilita ao narrador iluminar e certificar ao leitor os traços mais relevantes da personalidade dos protagonistas, *Carlos* e *Fräulein*, já construídas ao longo da obra, além de retornar, ainda que temporariamente, ao “mundo idílico”. É neste momento, durante o curso de carnaval e particularmente no momento em que se encontram, que a postura e as reações dos dois protagonistas revelam as características mais marcantes de suas personalidades, assim como suas diferentes visões de mundo: *Fräulein*, que num momento de intensa lucidez, percebendo fazer parte do que é “alheio” ao mundo que a rodeia, mergulha mais uma vez em seus devaneios, sentindo-se “*mãe de amor*”, e *Carlos*, que demonstra segurança absoluta em sua inclusão no que é “próprio” daquela sociedade.

Neste diálogo do “mundo real” com o “mundo idílico”, as relações espaciais retomam seu papel fundamental no desenvolvimento da narrativa, já que é na intimidade proporcionada pelo interior dos automóveis, apesar da cena se passar na Avenida Paulista, onde a narrativa chega ao final. Com o “mundo idílico”, retornam também as referências literárias, os poemas... Mas

desta vez, o verso final do poema remete violentamente ao “mundo real”! Este “segundo final”, como final de *Amar, verbo intransitivo*, e não do “*Idílio*”, não contém a palavra FIM, já que a estória de *Fräulein* continua...

“O curso da Avenida Paulista se esparramava no auge. As quatro filas de automóveis se entrecruzavam de manso, espirravam na tardinha as serpentina. ...

[...]

Fräulein pensava, relando a vista pela multidão. ... alguém lhe chamou os olhos, conhecido, Carlos? era Carlos com as irmãs na Fiat. Instintivamente ela atirou uma serpentina. A fita rebentou.

Deu um gritinho horrorizada, acertara na testa dele, podia tê-lo ferido... Carlos olhou. Mandou-lhe um gesto rápido de cabeça, quase saudação. E continuou brincando com a holandesa. Fräulein se doeu, tomou com o baque seco nas entranhas. O deus soltou um gemido que nem um urro. ... Ele amaria muito aquela moça. Era bonita. Rica, se via. Carlos casaria bem, na mesma classe. Os versos de Hermann e Dorotéia lhe confirmaram o pensamento:

*Mehr wohlgestattet mocht ich im Hause die Braut sehn;
Denn die Arme wird doch nur zuletzt vom Manne verachtet,
Und er hält sie als Magd, die als Magd mit dem Bündel hereim kam.⁹*

O verso seguinte veio, sem ela querer: Ungerecht bleiben die Männer¹⁰... repeliu-o. O mundo é tal como é. A gente deve aceitar sem revolta. Carlos casará rico. Perfeitamente.

E uma comoção materna se desencadeou no corpo dela, ... Ela era mãe de amor! ...

[...]

(1944, p. 175-179)

A análise das aproximadamente sessenta e uma cenas em que se subdivide *Amar, verbo intransitivo* revelou que cinquenta delas são “cenas” ocupadas pela narrativa do “*Idílio*”: pelo “idílio amoroso” ou “idílio familiar”, ou pela “destruição do idílio”. Das onze restantes, seis delas são ocupadas exclusivamente por discussões introduzidas pelo narrador, ou seja, “sumários”, que dizem respeito a problemas históricos, sociais ou metaliterários, enquanto cinco delas são híbridas, ou seja, narrativa do idílio e discussão introduzida pelo narrador. Como já foi observado anteriormente neste capítulo, a segunda versão da obra, de 1944, apresenta uma drástica redução das discussões introduzidas pelo narrador. Convém observar, porém, que na verdade, todas as discussões introduzidas pelo narrador se integram à narrativa do idílio, ou seja,

⁹ Gostaria que a noiva trouxesse mais enxoval;

Pois a que se apresenta pobremente acaba desprezada pelo marido,

E ele trata como criada a noiva que chega com uma trouxinha de criada. (Trad. de M. de A.)

¹⁰ Os homens são muito injustos... (Trad. de M. de A.)

à narrativa principal, já que fornecem subsídios tanto à construção da psicologia dos protagonistas, justificando, muitas vezes, as posturas assumidas por *Fräulein*, *Carlos*, *dona Laura*, *Souza Costa* ou até mesmo pelas meninas, ainda crianças, no decorrer do desenvolvimento do processo narrativo, quanto à construção e organização da própria obra. Em ambos os casos, o ponto de partida é aquele posicionamento fundamental assumido pela voz que representa a imagem do autor no campo da representação, que pode ser estendido à própria obra de arte “modernista”, especificamente ao “idílio”, como gênero literário: “*O que se chama vulgarmente personalidade é um complexo e não um completo*”. (ANDRADE, M. de, 1944, p. 61)

O que foi dito acima remete diretamente aos pressupostos teórico-literários que servem de base a este trabalho, em especial aos discutidos no item 1- do Capítulo IV da Parte II trabalho, que devem ser retomados neste momento, após a análise das cenas em que se subdivide *Amar, verbo intransitivo* ter confirmado sua relevância e aplicabilidade.

O primeiro parâmetro lá estabelecido, a partir das reflexões de Coseriu, para quem ocorre uma combinação, uma dialética entre transmissão, tradições históricas e a própria criação, sendo então os gêneros literários objetos históricos que se alteram no decorrer da história, nunca possuindo uma definição ideal, propõe que o objetivo deste trabalho não é afirmar ou negar se a obra é um “Idílio” ou não, como ocorre com frequência na fortuna crítica de *Amar, verbo intransitivo*, mas esclarecer em que medida a obra dialoga com a tradição histórica e cultural do gênero, que eventualmente só existe como “**o gênero**”, ou seja, em sua realização sincrônica.

O segundo parâmetro, mais específico, apóia-se na afirmação de Silviano Santiago, retomada aqui: “*A maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental vem da destruição sistemática dos conceitos de unidade e de pureza...*”. (SANTIAGO, 2000, p. 16)

Para ele, o sistema de obras explicado até o presente por um método que institui como única medida as dívidas contraídas pelo artista junto ao modelo importado da metrópole, deixando de assinalar os elementos que marcam sua diferença, é substituído pelo conceito de textos *legíveis*, ou clássicos, e textos *escrevíveis*, que aceleram o processo de expressão da

própria experiência por parte do leitor, levando-o a se tornar eventualmente um produtor de textos:

“O segundo texto se organiza a partir de uma meditação silenciosa e traiçoeira sobre o primeiro texto, e o leitor, transformado em autor, tenta surpreender o modelo original em suas limitações, suas fraquezas, em suas lacunas, desarticula-o e o rearticula de acordo com suas intenções, segundo sua própria direção ideológica, sua visão do tema apresentado de início pelo original.”

(2000, p. 20)

Desta forma, o trabalho crítico deve se definir pela análise do uso que o escritor fez de um texto ou de uma técnica literária que pertence ao domínio público, completando-se com a descrição da técnica criada pelo mesmo escritor, cujo trabalho, no lugar de ser comparado a uma tradução literal, deve ser lido como uma tradução global, um pastiche, uma paródia, uma digressão.

O terceiro parâmetro, amplamente discutido no item 1- do Capítulo IV da Parte II desta tese, em especial na síntese dos parâmetros acima estabelecidos, apóia-se em dois pontos essenciais na trajetória literária de Mário de Andrade, também presentes em *Amar, verbo intransitivo*: o sentido do compromisso, da crença que a literatura deve servir à humanidade, e a consideração da nacionalidade como primeira etapa da universalidade, inerentes aos vários temas constantes na obra de Mário de Andrade, como humanitarismo, fraternidade, nacionalismo, universalismo, revelados pela análise apresentada nas páginas anteriores.

A figura do narrador de *Amar, verbo intransitivo*, requer ainda algumas considerações adicionais. A teoria de Schiller, discutida no Capítulo III da Parte I deste trabalho, oferece os parâmetros ideais para uma reflexão final sobre este narrador multifacetado, que pelo extremo dinamismo de focalização confere à obra até mesmo o caráter de um filme cinematográfico, característica que sem dúvida alguma insere *Amar, verbo intransitivo*, na categoria de “obra poética moderna”.

De acordo com Schiller, a missão de aperfeiçoamento humano, razão de ser da arte, que deve levar à auto-reflexão, ou seja, a função social da poesia, está fundamentada na própria natureza humana, onde há uma parte *sentimental*, que se empenha progressiva e infinitamente na realização mais alta que o homem pode alcançar, e uma parte *ingênua*, que sempre se exprime

no interior de certos limites, embora de maneira perfeita e acabada. Estes são, respectivamente, o gênio sentimental ou moderno, ou o gênio ingênuo ou antigo. O ingênuo, de maneira inocente e ingênua, enquanto perfeição finita; o sentimental, de maneira deliberada e refletida, enquanto aperfeiçoamento infinito. A poesia “ingênua” é “natural”, escrita com um olho no objeto – “imitação da natureza”, uma arte fundamentalmente realística, objetiva e impessoal, plástica (estática); enquanto a poesia “sentimental” é reflexiva, autoconsciente, pessoal, musical (progressiva).

A proposta deste trabalho é então considerar o narrador de *Amar, verbo intransitivo*, como uma combinação do poeta *ingênuo* e do poeta *sentimental*, constituindo, respectivamente, as seções onde predomina o “idílio”, esta poesia “ingênua”, “natural”, arte realista, objetiva, impessoal, plástica (estática), enquanto as discussões desenvolvidas pelo narrador representam a poesia “sentimental”, reflexiva, autoconsciente, pessoal, musical (progressiva).

Para Schiller, o artista ingênuo, de maneira simples e desvoluta faz nascer uma obra que, acabada, parece não guardar vestígio de toda habilidade técnica empregada para produzi-la. Assim, o criador ingênuo é considerado muito mais um gênio de execução do que de invenção. Por outro lado, o poeta que sabe despertar um sentimento do belo ou do sublime abre o caminho para um conhecimento mais elevado, que para Schiller é o conhecimento das Idéias morais da razão. Ao representar este elo sensível entre as forças intelectuais e sensíveis, o ingênuo também desperta uma certa melancolia com o estado real em que se encontram os homens em sociedade. Mas a “época de ouro” para os poetas, de acordo com Schiller, não está no passado, mas sim no futuro. Apenas a cultura, com todo seu antagonismo entre coração e entendimento, deve nos reconduzir à natureza pelo caminho da razão e da liberdade.

O poeta sentimental pertence à categoria da cultura, é formado pela prosa da vida burguesa, em relação à qual ele deve se posicionar. A diferença essencial é o contraste histórico-filosófico entre natureza e cultura, que não pode ser anulado, mas que deve ser superado. O poeta sentimental, e somente ele, reflete sobre a impressão que o mundo objetivo causa nele, e somente nesta reflexão é que se baseia a comoção em que ele próprio é transportado e também nos transporta.

O poeta “ingênuo” é natureza, e ele simplesmente precisa imitar a natureza para nos mover através de sua verdade sensual. O poeta “sentimental”, que perdeu a harmonia com a natureza e para quem a totalidade da natureza é “meramente um ideal”, precisa nos mover pelas idéias. Ele não pode mais se contentar com a simples imitação da natureza; ele deve representar o ideal perdido para poder dar a mais completa expressão à humanidade. A poesia “ingênua” é a arte da limitação, a poesia “sentimental” é a arte do infinito.

A adesão à reflexão é, pois a marca do poeta sentimental. Mas para Schiller, o poeta sentimental não apenas reflete, mas também convida o leitor a percorrer o mesmo fio de raciocínio em relação ao objeto. A reflexão insere-se entre aqueles atributos que, como a sociabilidade, põem o homem na rota de aproximação do ideal de natureza humana, sendo condição para todo avanço e toda progressão em direção à realização do gênero humano pleno.

E o “*Idílio*”, agora de Mário de Andrade, não do poeta “ingênuo” ou do poeta “sentimental” contidos no narrador de *Amar, verbo intransitivo*, a quem as reflexões de Schiller se aplicam com muita propriedade, é a realização deste potencial filosófico inerente ao gênero: a reconciliação de sensualidade e razão, matéria e forma, natureza e liberdade, do particular e do universal.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após um trabalho e elaboração já bastante longos, é necessário neste momento sintetizar ao leitor os dois problemas fundamentais tratados nesta pesquisa, que são, respectivamente, em que consiste, em essência, o gênero literário “idílio”, por um lado, e como ele se realiza em *Amar, verbo intransitivo*, “*Idílio*”, de Mário de Andrade, por outro.

Em relação ao gênero literário “idílio”, é possível afirmar agora, após as análises das obras de Teócrito, Gessner, B. de Saint-Pierre e também de Mário de Andrade, que ele parte de dois elementos fundamentais: um espaço e um momento de ócio, que possibilitando ao ser humano a vivência de uma experiência removida da rotina do mundo real, se constituem no cronotopo idílico (topo = espaço + crono = momento de ócio: cronotopo idílico). Esta “fórmula”, bastante concisa em seus elementos essenciais, e que vai possibilitar a vivência de um momento de intimidade entre dois ou mais seres humanos no interior de um espaço delimitado, propicia, basicamente, pelo menos em todas as manifestações do gênero abordadas neste trabalho, o cultivo do amor, em primeiro lugar, seja ele passional ou familiar, seguido de uma gama de outros sentimentos humanos que muitas vezes podem até se distanciar dele, como amizade, fraternidade, igualdade e justiça, que “se aproveitam” deste “momento de suspensão das regras que regulam a organização social” para se fazerem presentes.

Na poesia representativa das primeiras manifestações do gênero, como por exemplo em Teócrito, a realização do cronotopo idílico, obviamente, é muito mais concentrada, principalmente por se tratar ainda de poesia, apesar do gênero pertencer ao que Bakhtin denomina de “sério-cômico”, característica que comprova sua filiação aos gêneros híbridos, não puros, predecessores do romance. No romance, quando então se constitui em uma etapa do desenvolvimento deste gênero, como discutido em especial no Capítulo IV deste trabalho, o tratamento do cronotopo se expande, numa fusão de prosa e poesia, idílio amoroso, familiar e até mesmo romance de formação, mantendo, porém, sua essência como ficou demonstrado nas análises das obras de B. de Saint-Pierre e Mário de Andrade.

Para concluir a questão dos componentes essenciais do gênero literário “idílio”, resta ainda acrescentar não somente a importância da figura do narrador, mas também seu papel fundamental na construção do foco narrativo das diferentes obras analisadas no decorrer deste trabalho, desde Teócrito, passando por B. de Saint-Pierre, mas atingindo um ápice em *Amar, verbo intransitivo*, de Mário de Andrade, onde praticamente se transforma em uma câmara cinematográfica!

Tendo chegado à obra de Mário de Andrade, resta ainda sintetizar a maneira como os elementos constituintes do gênero se realizam em *Amar, verbo intransitivo*, esta “releitura do gênero, entre a tradição e a modernidade”, como foi demonstrado pela análise da obra apresentada no Capítulo V da Parte II deste trabalho.

Como observado anteriormente, tanto o espaço quanto o ócio são fundamentais em *Amar, verbo intransitivo*, em especial em todas as variantes do gênero literário “idílio” presentes na obra, sendo também a configuração espacial que vai possibilitar a vivência de um momento de intimidade entre dois ou mais seres humanos no interior de um espaço delimitado. E a partir daí, floresce o cultivo do amor, passional ou familiar, além de muitos outros sentimentos humanos como amizade, fraternidade e igualdade, nestes “momentos de suspensão das regras que regulam a organização social”.

É bastante significativo na comprovação da tese da existência de um “mundo idílico” no romance, construído a partir do cronotopo idílico, o fato de no “mundo real”, perceptível e relevante somente numa justaposição ao “mundo idílico”, que se configura em especial após a “destruição do idílio”, não somente as referências espaciais elaboradas, mas também todas as outras, literárias ou não, constituintes do gênero, são substituídas por pontos de referência locais e temporais específicos, como nome de ruas, “*Rua Ipiranga*”, “*Avenida Paulista*”, nomes de pessoas famosas na época, “*Glória Swanson*”, “*Tom Mix*”, “*Piolim*” e outras informações como “*a comédia nacional*”, gênero teatral popular na época, etc... O que significa dizer que os dois mundos só existem a partir da relação que estabelecem um com o outro, ou seja, sem o “*Idílio*” e o “*poeta ingênuo*” não existiria *Amar, verbo intransitivo* e o “*poeta sentimental*”.

Este trabalho, como resultado de uma pesquisa que focaliza a obra *Amar, verbo intransitivo, Idílio*, de Mário de Andrade, por um ângulo bastante específico, ao mesmo tempo que ilumina determinada configuração da obra, torna opacas, necessariamente, muitas outras, igualmente presentes, já que como obra de arte autêntica, este “Idílio”, que se passa em uma metrópole do séc. XX, certamente oferece infinitas possibilidades de abordagem e interpretação.

ANEXOS

ANEXO I: Teócritu: *Idílios I, VII*

ANEXO II: S. Gessner: *Prefácio ao Leitor (Idílios)*

ANEXO III: B. de Saint-Pierre: *Prefácio (Paulo e Virgínia)*

ANEXO IV: M. Bandeira: Artigo “*Amar, verbo intransitivo*”

ANEXO V: Mário de Andrade: “*A propósito de AMAR, VERBO INTRANSITIVO*”

ANEXO I: Teócrito: *Idílios I, VII*

Idílio I: Tírsis ou O Canto (trad. do grego clássico: Érico Nogueira, in: NOGUEIRA, 2012, p. 135-142)

Tírsis

Doce é o murmúrio, cabreiro, que o pinho (aquele lá, junto da fonte) solfeja, e assim doce tu tocas a tua siringe: depois de Pã, o prêmio de vice levavas. Se ele escolhesse o bode chifrudo, pegavas a cabra; mas, se ele a cabra de brinde pegasse, a ti caberia a cabrita: a cabrita de carne macia, até o dia em que a ordenhes. 5

Cabreiro

Mais doce, pastor, é o teu canto que a água lá do alto das pedras (aquela lá) despencando, sonora, até cá embaixo. Se, de presente, a ovelhinha as Musas levarem consigo, o anho de corte, de brinde, tu pegas; mas caso aprouverem pegar o tal anho, então tu, depois disso, te levas a ovelha. 10

Tírsis

Valham-me as Ninfas: gostavas, cabreiro, gostavas de aqui, onde é íngreme o monte, onde há tamarindos, sentar e tocar a siringe? Tuas cabras, no entanto, eu hei de guardar.

Cabreiro

Não, não me é lícito, não, ó pastor, ao meio-dia tocar a siringe. De Pã tenho medo: cansado de volta da caça, ele agora repousa e, enjoado assim como é, bile amaríssima sempre o deixa de venta inchada. Tu, por teu turno, ó Tírsis, que as dores de Dáfnis entoas, e ao suprassumo, decerto, chegaste da musa bucólica, vem, sentemo-nos cá, debaixo do olmo e diante das fontes e Priapo – onde um rústico assento (aquele lá) e os carvalhos estão. Se acaso, pois, tu cantares igual quando Crômis, o líbio, no canto tu desafiaste, cabra mãe de gêmeos pra três ordenhas te dou, a qual, tendo dois cabritinhos, dá leite pra mais de dois baldes, e copa profunda banhada em dulcíssima cera, com duas alças, recém-fabricada, e ainda exalando a cinzel. Junto da sua borda, no alto, distende-se a hera, hera trançada com ele, o helicriso, à volta do qual volteia a voluta, exultante com os pomos da cor do açafão. Dentro se vê uma moça talhada, artefato dos deuses, ornada de peplo e diadema, pertinho da qual dois rapazes bem penteados, de um lado e do outro, ora este, ora aquele, trocam insultos; mas ela não presta nenhuma atenção, e já, com um risinho nos lábios, soslaia para um dos rapazes, 15
20
25
30
35

já presta ouvidos ao outro – os quais, há muito com os olhos inchados de amor, inutilmente gastam a lábia.
Talhados estão mais além u pescador (um velho) e uma rocha rugosa, na qual ele arrasta, sofrendo, uma rede bem grande para o arremesso: e parece homem mui vigoroso na lida. 40
Dirias, quem sabe, que pesca com toda a força dos membros, tanto todas as veias se lhe incham por todo o pescoço, mesmo sendo um ancião: seu vigor é digno de um jovem. 45
Pouco depois desse velho, de quem o mar judiou, uma bela vinha está mui carregada de uvas vermelhas, e é vigiada por um rapagote, sentado num muro de pedra; duas raposas estão ao seu lado, uma delas pelas aleias passeia saqueando as maduras, a outra contra o bornal tenta tudo, e diz não deixará o garoto antes de ter-lhe arrastado a merenda pra junto do chão. 50
Mas ele entretece uma bela gaiola de grilo, convindo com o vime o asfódelo, e nem se preocupa com o bornal, nem com os brotinhos, tal no trançado é o deleite que tem. 55
Fléxil, o acanto se espalha por todo o entorno da taça, bucólico assombro, um prodígio que bem calará no teu peito. Dei a um balseiro calídnio, em troca da taça, uma cabra, mais um imenso queijo de leite branco curado; nunca o meu lábio a premeu, mas intacta ela jaz inda agora: com a qual de bom grado eu te regalaria, caríssimo amigo, se aquele hino adorável acaso cantasses pra mim. 60
Nem troço contigo não: eia, vamos, meu caro, o teu canto não hás de levar para o Hades, que joga no esquecimento.

Tírsis

Cantai a bucólica, Musas queridas, cantai a canção. Eis-me, Tírsis do Etna, de Tírsis a voz é dulcíssima. 65
Ora, onde estáveis, então, quando Dáfnis, ó Ninfas, morria? Nos belos vales, quiçá, do Peneu, ou naqueles do Pindo? Não vos acháveis, decerto, na longa corrente do rio Anapo, ou no cume do Etna, ou nas águas do Ácis, sagrada.
Cantai a bucólica, Musas queridas, cantai a canção. 70
Por ele os chacais, os lobos por ele uivaram então, Por ele, defunto, chorou até mesmo o leão da floresta.
Cantai a bucólica, Musas queridas, cantai a canção. E a seus pés muitas vacas, muitíssimos touros também, muitas novilhas, bezerros, ali lamentaram por ele. 75
Cantai a bucólica, Musas queridas, cantai a canção. Hermes primeiro, provindo do monte, falou: “Ó Dafnis, quem te atormenta, querido, a quem amas tanto e talmente?”
Cantai a bucólica, Musas queridas, cantai a canção. 80
Vieram vaqueiros, pastores, também os cabreiros vieram; e perguntaram-lhe todos: “Que mal te angustia?”; e Priapo disse-lhe, ao vir: “Pobre Dáfnis, tu morres por quê? Uma mocinha corre todas as fontes, todos os bosques atrás – cantai a bucólica, Musas queridas, cantai a canção –

- de ti, ó amante infeliz: és um caso pra lá de perdido. 85
 Vaqueiro chamavam-te, e agora pareces, se tanto, um cabreiro,
 cabreiro cujos olhos, ao ver como monta nas cabras,
 ficam, então, marejados, por não ter nascido um cabrão.
 Cantai a bucólica, Musas queridas, cantai a canção.
- E tu, outrossim, quando vês as donzelas como se riem, 90
 marejam-te os olhos, porque com elas não estás a dançar”.
 Nada não retorquiou o vaqueiro, senão suportou
 amor mui amargo, portou-o ao seu fatalíssimo fim.
 Cantai a bucólica, Musas, de novo cantai a canção.
- Veio também, com efeito, a doce Cípris sorrindo 95
 - dentro sorrindo, e por fora com o humor bastante severo -,
 e disse-lhe: “Tu, que rogaste para dobrar Amor,
 Dáfnis, por cruel Amor não foste tu mesmo dobrado?”
 Cantai a bucólica, Musas, de novo cantai a canção.
- A essas palavras Dáfnis “Cípris difícil” opôs, 100
 “Cípris que irritas, Cípris tão odienta aos mortais,
 julgas, acaso, que todos os sóis para mim se puseram?
 Dáfnis té mesmo no Hades a Amor há de ser dura pena.
 Cantai a bucólica, Musas, de novo cantai a canção.
- Com um vaqueiro não dizem que Cípris... – pras bandas do Ida 105
 vai, vai pra junto de Anquises, onde há carvalhos e a junça,
 e lindamente as abelhas zunzunem à volta dos favos.
 Cantai a bucólica, Musas, de novo cantai a canção.
- Adônis também tá em flor, também apascenta rebanhos, 110
 mata lebres também, e todas as feras persegue.
 Cantai a bucólica, Musas, de novo cantai a canção.
- Vai embora de novo pra perto do tal Diomedes,
 e diz-lhe ‘O vaqueiro Dáfnis venci, mas tu lutas comigo’.
 Cantai a bucólica, Musas, de novo cantai a canção.
- Ó chacais, ó lobos, ó ursos das grotas do monte, 115
 adeus: vosso Dáfnis vaqueiro não mais andarás na floresta,
 nem em nenhum matagal, nem nos bosques; adeus, Aretusa,
 e rios que desaguais belamente pras bandas do Tíbris.
 Cantai a bucólica, Musas, de novo cantai a canção.
- Sou aquele Dáfnis que as vacas aqui vaquejava, 120
 Dáfnis que abeberava aqui os bezerros e os touros.
 Cantai a bucólica, Musas, de novo cantai a canção.
- Pã, ó Pã, quer estejas nos montes do alto Liceu,
 quer tu vagues no grande Ménalo, vem para a sícula
 ilha, e abandona o pico do Hélice e a tumba escarpada 125
 do Licaonida, deleite das bem venturosas deidades.
 Calai a bucólica, Musas, eia! calai a canção.
- Vem, senhor, e toma esta minha siringe melíflua
 da densa cera, e tão bela na sua boquilha recurva:
 pois, decerto, já sou por Amor arrastado pro Hades. 130
 Calai a bucólica, Musas, eia! calai a canção.
- Vós, carregai-vos de violas então, espinheiros e acantos,
 brote do zimbro florente já o bonito narciso,
 tudo se torne outra coisa, tanto o pinheiro dê pera

- visto que Dáfnis se esvai -, como o gamo persiga as cadelas,
e para os rouxinóis os mochos do monte decantem". 135

Calai a bucólica, Musas, eia! calai a canção.

Tanto dizendo, parou. Então Afrodite quis pô-lo
de novo de pé, mas as Moiras lhe tinham soltado já todos
os fios, e Dáfnis no rio desaguou. A torrente cobriu 140
o homem amado das Musas, das Ninfas o não desprezado.

Calai a bucólica, Musas, eia! calai a canção.

Tu, dá-me a cabra e o vaso cá, para eu, ordenhando-a,
libar às Musas. Adeus, mil vezes adeus, ó Musas:
um canto mais doce, num dia futuro, a vós cantarei. 145

Cabreiro

*Fique-te a boca belíssima, Tírsis, repleta de mel,
de favos repleta, e comas de Égilo aqueles figos
docinhos, pois cantas, decerto, melhor que a cigarra.
Tó, eis a taça; admira, meu caro, o perfume que espira:
dirias que foi banhada juntinho à nascente das Horas. 150
Vem aqui, ó Cisseta; ordenha-a. E vós, cabritas,
não coiceeis, a fim de que o bode não venha cobrir-vos.*

Idílio VII: As Talísias (trad. do grego clássico: Érico Nogueira, in: NOGUEIRA, 2012, p. 177-185)

Era uma vez quando eu e mais Êucrito rumo a Halenta partimos, então, da cidade: e o terceiro de nós era Amintas. Em honra de Deo celebravam as Talísias os meus Frasidamo e Antígenes, ambos filhos do grão Licopeu, a nata da nata provinda de Clítias, como também do próprio Cálcon, o qual sob os pés fez jorrar a fonte Burina, ao apoiar o joelho na pedra (e juntinho da fonte álamos e olmos recanto umbrosíssimo entreteceram com folhas mui verdes – abobadados, frondosos que são). Nem a meio caminho estávamos inda, e tampouco já despontara a tumba de Brasília, e um caminheiro ilustre, um varão da Cidônia, graças às Musas topamos, cujo nome era Lícidas, e era cabreiro, e ninguém o negara se o visse, uma vez que a um cabreiro era mui semelhante. Ora, de bode, pois, hirsuto e peludo pendia-lhe fulva pele dos ombros, cheirando a coalhada inda fresca, e ao redor da cintura um velho peplo estava amarrado com faixa toda trançada, e tinha na destra de oleastro um torto bastão, e placidamente me disse, com aberto e faceiro semblante, e um certo risinho no canto da boca: “Aonde, Simíquidas, vais em pleno meio-dia, quando até mesmo o lagarto dormita no vão dos muros, nem sequer sepulcrais andorinhas aí girovagam? Corres, quem sabe, de bico a um festim, ou rumo ao lagar de algum cidadão é que voas? Oh como, enquanto caminhas, toda pedrinha escorrega-te pelas sandálias e canta”. E eu respondi-lhe: “Ó Lícidas caro, todos afirmam que és na siringe de longe o melhor, entre os pastores e entre os ceifeiros, coisa que o meu coração alegre bastante; segundo penso, porém, a ti eu espero ser páreo. Este é o caminho que levas às Talísias; ora, uns amigos dão um banquete a Deméter de belo peplo, a quem o primeiro excedente oferecem: com gorda medida a deusa encheu-lhes a eles de grão bem graúdo o celeiro. Vamos, nosso caminho é comum, é comum nosso dia, façamos bucólica música – e um talvez lucre com o outro. Eu também sou boca sonora das Musas, e chamam-me todos sumo cantor; Maria-, porém, vai-com-as-outras não sou, por Zeus; e, segundo penso, nem o excelente Sicélicas sâmio não venço, nem muito menos Filitas no canto, e faria o batráquio querendo meter-se com grilos. Disse-o de caso pensado: e o cabreiro, com um doce sorriso, “A ti”, declarou, “te darei o bastão, porquanto tu és um broto de Zeus forjado inteirinho para a verdade. Como a qualquer arquiteto eu odeio bastante, se tenta erguer uma casa igualzinha ao cume do monte Oromédon,

odeio os pintinhos das Musas, que, à roda do aedo de Quios
então pipiando, inutilmente gastam a lábia.

Mas vamos, agora demos início à bucólica música,
ó meu Simíquidas; e eu – olha, amigo, se acaso te agrada 50
esta pequena canção, que há pouco no monte limei”.

“Lícidas

Faça Ageânax bela viagem até Mitilene,
quando, os Cabritos a oeste, o noto castiga as úmidas
ondas, e quando Órion coloca os pés no oceano,
se Lícidas, todo queimado, decerto, de tanta Afrodite, 55
aquele salvar: por ele ardentíssimo amor me calcina

E aqueles alcíones hão de aplacar as ondas e o mar
e o noto e o euro que as algas extremas revolve inclusive
- alcíones, sim, prediletos que são, dentre todas as aves,
das glaucas Nereidas, e deles também, cujo pão vem do pego. 60

Para Ageânax, que quer viajar até Mitilene,
tudo dê certo, e uma boa viagem ao porto o conduza.
E eu, então, nesse dia, trazendo à roda da testa
uma coroa de aneto, ou de rosas, ou de alvas violetas,
vou pteleático vinho da minha cratera drenar, 65

junto do fogo deitado, em que alguém crestará alguma fava.
E um leito haverá, forrado até a espessura de um cúbito,
de ênula, pois, e de asfódelo, e de aipo mui rendilhado.
E hei de beber molemente lembrando o meu Ageânax
nas próprias taças, e o lábio, daí, esticando té a borra. 70

E o aulo soarão para mim dois pastores, um deles de Acarnas,
Licópita o outro, e Títiro, logo ao meu pé, cantará
como outrora gamou em Xeneia Dáfnis vaqueiro,
e como o monte penou, e os carvalhos como o choraram
- aqueles que crescem juntinho de ambas as margens do Hímeras-, 75
quando, qual neve, ele então derretia no alto do Hemo,
ou no Atos, o Ródope, ou o longinquíssimo Cáucaso até;

e como a larga urna outrora acolheu o pastor
ainda com vida - malvada maldade daquele seu amo -,
e como nutriram o mesmo pastor as aduncas abelhas, 80
do prado com tenras florinhas voltando ao cedro oloroso,
pois lhe vertera a Musa na boca dulcíssimo néctar.

Comatas mui venturoso, os seguintes requintes sofreste:
tanto na urna foste trancado, como, nutrido
dos favos de abelha, do ano a melhor estação lá passaste. 85

Quem dera se ainda pudesse contar-te entre os nossos viventes:
então eu pastava no morro as tuas belas cabritas
ouvindo-te a voz, e tu, sob os pinhos, ou sob os carvalhos,
doce a cantar, te deitavas então, ó divino Comatas.

E ele, tanto dizendo, calou-se; ao que, por meu turno, 90
eu lhe falei assim: “Caro Lícidas, tantas e tais
as Ninfas a mim, vaquejando no morro, também me ensinaram
- subidas canções, cuja fama té o trono de Zeus já chegou;
com esta, contudo, de longe a melhor de todas, te vou

honrar: ouve, pois, uma vez que és amigo das Musas”.

Simíquidas

Amores soltaram espirro em Simíquidas – sim, o coitado tanto ama a Mirto quanto amam as cabras a bela estação. Arato, porém, em tudo o melhor amigo daquele, arde na entranha por um rapazola. Arístis bem sabe - aristocracia de escol, a quem nem Febo em pessoa vetara jamais, lira em mãos, que cantasse juntinho ao tripé – de amor quanto Arato se inflama té o osso por esse rapaz. Pã, a quem coube do Hómole a minha amorável planície, faz com que caia espontâneo nos braços amantes do homem, ou já o fléxil Filino, ou já um outro qualquer. Pois, se o fizeres, amado Pã, que nunca os meninos da Arcádia sob os teus flancos e ombros a ti te fustiguem com cilas então, nem mesmo se a carne lhes falta; se deres, porém, a entender outra coisa, por todo o teu corpo com as unhas, coçando, te arranhes, e acabes dormindo, demais, entre urtigas; e estejas, em pleno inverno, no monte lá dos edonos, pras bandas do Hebro virado, do lado mesmo da Ursa, mas, no verão, apascentes entre os longínquos etíopes, sob a pedra dos blêmios, donde nem Nilo não vejas. E vós, com efeito, de Hiétis e Bíblis e Ecunte a doce fonte deixando – rochosa morada da loura Dione -, Amores mui semelhantes a pomos quando enrubescem, lançai, uma vez que o infeliz piedade não tem do meu chapa. Demais, ele está mais maduro que pêra, e, portanto, as mulheres, “Ai ai”, lhe dizem, “Filino, o teu belo botão estiola”. Não mais fiquemos de guarda na porta dele, ó Arato, nem gastemos a sola dos pés: o galo da aurora, cantando, fúnebres náuseas num outro alguém já desperte, e nesse ginásio, caríssimo, apenas Mólou se enforque. pensemos só em sossego, e, por fim, que venha uma velha, a qual, escarrando, os males escarre pra longe de nós.

Assim lhe falei: e ele o cajado, com o mesmo doce riso de antes, me deu, qual dom de amizade com as Musas. Dobrando, então, à esquerda, tomou o caminho voltado pra Pixa, enquanto eu e mais Êucrito, pro Frásidamo rumando - junto conosco o belo Amintinhas -, em fundos leitões de junco dulcíssimo então nos deitamos, aí fruindo de pâmpano, pois, recentissimamente podado. E sussurravam por cima das nossas cabeças muitos álamos e olmos, e logo ali perto a água sagrada das Ninfas, caindo da gruta, murmurejava que só. Bem juntinho dos ramos umbrosos as brunas cigarras tagarelavam com muito afã, e a rãzinha-das-moitas longe coaxava no meio dos densos espinhos das sarças; ah, cotovias cantavam, também tentilhões, e a pombinha; já volitavam à volta das bicas, zunindo, as abelhas.

*Tudo à mais gorda estação dos grãos recendia, e dos frutos.
Peras aos nossos pés, e juntinho dos flancos maçãs
fartamente rolavam, sim, e igualmente vergavam 145
os galhos mui carregados de ameixa até o chão:
e o selo de um quadriênio arrancou-se ao gargalo dos cântaros.
Ninfas Castálides, vós que habitais do Parnaso a altura,
foi uma tal cratera, de Folo através do rochoso
antro, que outrora o velho Quíron serviu a Hércules? 150
Foi o tal néctar que outrora levou o pastor (o do Anapo, o
potente, o tal Polifemo que montes jogava nas naus) a
bailar na ponta dos pés por seus apriscos afora,
igual àquela bebida que então temperastes, ó Ninfas,
junto ao altar de Deméter tulheira? Em cujo monte 155
possa eu de novo plantar grande pá, e ela enfim me sorria,
espigas consigo e papoulas em ambas as mãos segurando.*

ANEXO II: S. Gessner: *Prefácio ao Leitor (Idílios)*

AN DEN LESER (GUESSNER, S., 1973, p. 15-18)

Diese Idyllen sind die Früchte einiger meiner vergnügtesten Stunden; denn es ist eine der angenehmsten Verfassungen, in die uns die Einbildungskraft und ein stilles Gemüth setzen können, wenn wir uns mittelst derselben aus unsern Sitten weg, in ein goldnes Weltalter setzen. Alle Gemähde von stiller Ruhe und sanftem ungestörtem Glück, müssen Leuten von edler Denkart gefallen; und um so viel mehr gefallen uns Scenen die der Dichter aus der unverdorbenen Natur herholt, weil sie oft mit unsern seligsten Stunden, die wir gelebt, Ähnlichkeit zu haben scheinen. Oft reisst ich mich aus der Stadt los, und fliehe in einsame Gegenden, dann entreisst die Schönheit der Natur mein Gemüth allem dem Ekel und allen den niedrigen Eindrücken, die mich aus der Stadt verfolgt haben; ganz entzückt, ganz Empfindung über ihre Schönheit, bin ich dann glücklich wie ein Hirt im goldnen Weltalter und reicher als ein König.

Die Ekloge hat ihre Scenen in eben diesen so beliebten Gegenden, sie bevölkert dieselben mit würdigen Bewohnern, und giebt uns Züge aus dem Leben glücklicher Leute, wie sie sich bey der natürlichsten Einfalt der Sitten, der Lebens-Art und ihrer Neigungen, bey allen Begegnissen, in Glück und Unglück betragen. Sie sind frey von allen den Sclavischen Verhältnissen, und von allen den Bedürfnissen, die nur die unglückliche Entfernung von der Natur nothwendig machet, sie empfangen bey unverdorbenem Herzen und Verstand ihr Glück gerade aus der Hand dieser milden Mutter, und wohnen, in Gegenden, wo sie nur wenig Hülfe fordert, um ihnen die unschuldigen Bedürfnisse und Bequemlichkeiten reichlich darzubieten. Kurz, sie schildert uns ein goldnes Weltalter, das gewiss einmal da gewesen ist, denn davon kan uns die Geschichte der Patriarchen überzeugen, und die Einfalt der Sitten, die uns Homer schildert, scheint auch in den kriegerischen Zeiten noch ein überbleibsel desselben zu seyn. Diese Dichtungs-Art bekömmt daher einen besondern Vortheil, wenn man die Scenen in ein entferntes Weltalter setzt; sie erhalten dadurch einen höhern Grad der Wahrscheinlichkeit, weil sie für unsre Zeiten nicht passen, wo der Landmann mit saurer Arbeit unterthänig seinem Fürsten und den Städten den Überfluss liefern muss, und Unterdrückung und Armuth ihn

ungesittet und schlaue und niederträchtig gemacht haben. Ich will damit nicht läugnen, dass ein Dichter, der sich ans Hirten-Gedicht wagt, nicht sonderbare Schönheiten ausspüren kann, wenn er die Denkungsart und die Sitten des Landmanns bemerkt, aber er muss diese Züge mit feinem Geschmack wählen, und ihnen ihr Rauhes zu benehmen wissen, ohne den ihnen eigenen Schnitt zu verderben.

Ich habe den Theokrit immer für das beste Muster in dieser Art Gedichte gehalten. Bey ihm findet man die Einfalt der Sitten und der Empfindungen am besten ausgedrückt, und das Ländliche und die schönste Einfalt der Natur; er ist mit dieser bis auf die kleinsten Umstände bekannt gewesen; wir sehen in seinen Idyllen mehr als Rosen und Lilien; Seine Gemähde kommen nicht aus seiner Einbildungs-Kraft, die nur die bekanntesten und auch dem Unachtsamen in die Augen fallenden Gegenstände häuft; sie haben die angenehme Einfalt der Natur, nach der sie allemal gezeichnet zu seyn scheinen. Seinen Hirten hat er den höchsten Grad der Naivität gegeben, sie reden Empfindungen, so wie sie ihnen ihr unverdorbenes Herz in den Mund legt, und aller Schmuck der Poesie ist aus ihren Geschäften und aus der ungekünstelten Natur hergenommen. Sie sind weit von dem Epigrammatischen Witz entfernt, und von der schulgerechten Ordnung der Sätze; er hat die schwere Kunst gewusst, die angenehme Nachlässigkeit in ihre Gesänge zu bringen, welche die Poesie in ihrer ersten Kindheit muss gehabt haben; er wusste ihren Liedern die sanfte Mine der Unschuld zu geben, die sie haben müssen, wenn die einfältigen Empfindungen eines unverdorbenen Herzens eine Phantasie befeuern, die nur mit den angenehmsten Bildern aus der Natur angefüllt ist. Zwar ist gewiss, dass die noch weniger verdorbene Einfalt der Sitten zu seiner Zeit, und die Achtung die man damals noch für den Feldbau hatte, die Kunst ihm erleichtert hat. Der zugespitzte Witz war noch nicht Mode, sie hatten mehr Verstand und Empfindung für das wahre Schöne, als Witz.

Mir deucht, das ist die Probe darüber, dass Theokrit in seiner Art fürtrefflich sey, weil er nur wenigen gefällt; denen kan er nie gefallen, die nicht für jede Schönheit der Natur, bis auf die kleinsten Gegenstände, empfindlich sind, denen, deren Empfindungen einen falsch Schwung genommen haben, und einer Menge von Leuten, die ihre Bestimmung in einer falsch-ekeln Galanterie finden. Denen ekelt vor dem Ländlichen, ihnen gefallen nur Hirten,

die so geziert denken wie ein witziger Dichter, und die aus ihren Empfindungen eine schlaue Kunst zu machen wissen. Ich weiss nicht, ob die meisten neuern entweder zu bequem gewesen sind, mit der Natur und den Empfindungen der Unschuld sich genauer bekannt zu machen, oder ob es Gefälligkeit für unsre umgearteten Sitten ist, in der Absicht sich allgemeinem beyfall zu gewinnen, dass sie so weit sich von dem Theokrit entfernen. Ich habe meine Regeln in diesem Muster gesucht, und es wird mir eine Versicherung der glüklichen Nachahmung seyn, wenn ich diesen Leuten auch missfalle. Zwar weiss ich wol, dass einige wenige Ausdrücke und Bilder im Theokrit, bey so sehr abgeänderten Sitten uns verächtlich worden sind; dergleichen Umständgen habe ich auszuweichen getrachtet. Ich meyne aber hier nicht dergleichen, die ein französischer übersetzer in dem Virgil nicht ausstehen konnte; die ich meyne, hat Virgil, der Nachahmer des Theokrit, selbst schon weggelassen.

Gessner.

AO LEITOR (GUESSNER, S., 1973, p. 15-18. Trad.: L. F. Garcia)

Estes “Idílios” são os frutos de algumas de minhas horas mais prazerosas; pois um dos estados mais agradáveis nos quais a imaginação e um espírito tranquilo podem nos colocar, é quando, através deles, abandonando nossos próprios hábitos colocamo-nos em uma idade de ouro. Todas as cenas de calma absoluta e felicidade tranquila e suave agradam às pessoas de pensamentos nobres; e muito mais ainda nos agradam as cenas que o poeta nos traz da natureza não corrompida, por frequentemente parecerem possuir semelhanças com as horas mais felizes que já vivemos. Frequentemente lanço-me para fora da cidade e fujo para locais solitários, quando então a beleza da natureza arranca de minha alma toda repugnância e todas as impressões adversas que me seguiram da cidade; completamente encantado, totalmente sensibilizado com sua beleza, eu me sinto então feliz como um pastor da época de ouro e mais rico do que um rei.

A bucólica tem suas cenas precisamente nestes locais tão queridos, ela povoa-os com habitantes dignos e nos oferece traços da vida de pessoas bem-aventuradas, como elas se comportam junto à simplicidade mais natural dos costumes, do modo de vida e de suas inclinações, em todas as ocorrências, na felicidade e na desgraça. Eles se encontram livres de qualquer relação que possa escravizar, e de qualquer tipo de necessidades – advindas do infeliz distanciamento da natureza -, com coração e mente puros, recebem sua sorte das mãos desta mãe benévola, e habitam regiões em que ela precisa de pouco auxílio para suprir suas ingênuas necessidades e provê-los abundantemente de conforto. Ou seja, ela nos descreve uma idade de ouro, que certamente existiu um dia, pois a história dos patriarcas pode nos convencer disto, e a simplicidade dos costumes que Homero nos descreve parece ser, também nos tempos de guerra, ainda alguns de seus vestígios. Assim, situando suas cenas numa época remota, este tipo de poesia ganha uma vantagem especial; pois através deste procedimento é conferido a elas um grau mais alto de verossimilhança, já que não se ajustam aos nossos tempos nos quais o camponês, trabalhando arduamente, deve entregar servilmente a seu senhor e às cidades a abundância, e nos quais a opressão e a pobreza o tornaram inculto, astuto e infame. Com isto não pretendo negar que um poeta que se

aventure na poesia pastoral não seja capaz de perceber belezas singulares ao observar o modo de pensar e os costumes do camponês. Ele, contudo, deve escolher estes traços com um gosto refinado, sabendo retirar aspereza contida neles sem arruinar sua característica peculiar.

Eu sempre considerei Teócrito como o melhor modelo deste tipo de poesia. Nele se encontra expressa da melhor forma possível a simplicidade dos costumes e dos sentimentos e o que é peculiar ao campo, assim como a mais bela simplicidade da natureza; por estas coisas ele se tornou conhecido até nos mais cuidadosos pormenores; em seus idílios vemos mais que simplesmente rosas e lírios; suas cenas não surgem de sua imaginação, que acumula unicamente os objetos mais comuns e óbvios ao homem desatento; elas possuem a simplicidade agradável da natureza, segundo a qual sempre parecem ser desenhadas. Ele deu a seus pastores o mais alto grau de ingenuidade, eles expressam os sentimentos tais como lhe são postos na boca por seu coração ingênuo, e toda a ornamentação da poesia é derivada de seus assuntos e de sua natureza mais pura. Eles estão bem distantes do humor epigramático e da organização escolar das frases; ele foi capaz de conferir às suas canções aquela agradável negligência que a poesia deve ter possuído em sua primeira infância; ele soube dar a suas canções a suave melodia da inocência que elas devem possuir quando as emoções simples de um coração puro iluminam uma imaginação preenchida somente com as cenas mais agradáveis da natureza. Em verdade, é certo que a simplicidade dos costumes menos corrompida à sua época e o apreço que ainda se tinha então pelo cultivo da terra tornaram a sua arte mais espontânea. O humor aguçado ainda não era moda, e as pessoas tinham mais entendimento e sensibilidade pelo verdadeiramente belo, do que pelo humor.

Segundo penso, esta é a prova de que Teócrito é excelente em seu gênero pois agrada somente alguns poucos; jamais poderá agradar àqueles que não são sensíveis às belezas da natureza, até os menores objetos, àqueles cujos sentimentos tomaram um impulso falso, e a uma quantidade de pessoas que encontram sua determinação em galanteios tanto antipáticos quanto falsos. Eles sentem antipatia pelo que é próprio do campo, a eles agradam somente pastores que pensam de modo tão afetado como um poeta jocoso, e que são capazes de fazer de seus sentimentos uma arte astuta. Eu

não sei se a maior parte dos novos autores foi muito acomodada para se tornar mais íntima da natureza e dos sentimentos relativos à inocência, ou se é um obséquio para com nossos hábitos degenerados com a intenção de ganhar para si aprovação geral, o fato de se afastarem tanto de Teócrito. Eu procurei me guiar por este modelo, e será para mim uma confirmação da imitação bem sucedida se eu também desagradar a estas pessoas. Sou consciente, na verdade, que algumas expressões e imagens de Teócrito se tornaram indesejáveis para nós que temos costumes tão diferenciados; eu pretendi evitar tais circunstâncias. Entretanto, quero dizer com isso não as mesmas coisas insuportáveis a um tradutor de Virgílio para o francês; pois estas, eu penso, o próprio Virgílio, imitador de Teócrito, já teria deixado de lado.

Gessner.

ANEXO III: B. de Saint-Pierre: *Prefácio (Paulo e Virgínia)*

AVANT-PROPOS. (SAINT-PIERRE, B. DE, 1863)

*Je me suis propose de grands desseins dans ce petit ouvrage. J'ai tâché d'y peindre un sol et dès végétaux différents de ceux de l'Europe. Nos poètes ont assez reposé leurs amants sur le bord des ruisseaux, dans ples prairies et sous le feuillage des hêtres. J'en ai voulu asseoir sur le rivage de la mer, au pied des rochers, à l'ombre des cocotiers, des bananiers et des citronniers em fleur. Il ne manque à l'autre partie du monde que des Théocrites et des Virgiles, pour que nous en ayons des tableaux au moins aussi intéressants que ceux de notre pays. Je sais que des voyageurs pleins de goût nous ont donné des descriptions enchantées de plusieurs îles de la mer du Sud; mais les moeurs de leurs habitants, et encore plus celles des Européens qui y abordent, en gâtent souvent le paysage. J'ai désiré reunir à la beauté de la nature entre les tropiques, la beauté morale d'une petite société. Je me suis proposé aussi d'y mettre en évidence plusieurs grands vérités, entre autres celle-ci, que notre bonheur consiste à vivre suivant la nature et la vertu. Cependant Il ne m'a point fallu imaginer de roman pour peindre les familles heureuses. Je puis assurer que celles dont je vais parler ont vraiment existé, et que leur histoire est vraie dans ses principaux événements. Ils m'ont été certifiés par plusieurs habitants que j'ai connus à l'île de France. Je n'y ajouté que quelques circonstances indifférentes, mais qui, m'étant personnelles, ont encore en cela même de la réalité. Lorsque j'eus formé, il y a quelques années, une esquisse fort imparfaite de cette espèce de pastorale, je priaï une belle dame qui fréquentait le grand monde, et des hommes graves qui en vivaient loin, d'en entendre la lecture, afin de pressentir l'effet qu'elle produirait sur des lecteurs de caracteres si différents: j'eus já satisfaction de leur voir verser à tous des larmes. Ce fut le seul jugement que j'en pus tirer, et c'était aussi tout ce que j'en voulais savoir. Mais comme souvent un grand vice marche à la suite d'um petit talent, ce succès m'inspira la vanité de donner à mon ouvrage le titre de **Tableau de la Nature**. Heureusement je me rappelai combien la nature même du climat où je n'ai vu ses productions qu'en voyageur, elle est riche, variée, aimable, magnifique, mystérieuse et combien je suis dénué de sagacité, de goût et d'expressions,*

*pour la connaître et la peindre. je rentrai alors en moi-même. J'ai donc compris ce faible essai sous le nom et à la suite de mes **Études sur la Nature**, que le public a accueillies avec tant de bonté, afin que ce titre, lui rappelant mon incapacité, le fit toujours souvenir de son indulgence.*

PREFÁCIO (SAINT-PIERRE, B. de, 1863, p. 3-4. Trad. L. F. Garcia)

*“Tive em vista grandes propósitos nesta pequena obra. Esforcei-me para representar nela um sol e plantas diferentes dos da Europa. Nossos poetas têm repousado demasiadamente seus amantes à beira de regatos, nos prados e sob a folhagem das faias. Pretendi assentá-los à beira-mar, ao pé de rochedos, à sombra de coqueiros, bananeiras e limoeiros em flor. Não falta à outra parte do mundo senão algum Teócrito ou Virgílio para que tenhamos lá cenas tão interessantes quanto às de nosso país. Sei que viajantes cheios de gosto nos ofereceram descrições encantadoras de muitas ilhas dos mares do sul; mas os costumes de seus habitantes, e mais ainda dos europeus que aí chegam, corrompem frequentemente a paisagem. Desejei acrescentar à beleza da natureza entre os trópicos, a beleza moral de uma pequena sociedade. Também me propus a colocar em evidência muitas grandes verdades, entre outras esta, que nossa felicidade consiste em viver conforme a natureza e a virtude. Apesar disso, não foi preciso que eu imaginasse um romance para descrever as famílias felizes. Posso assegurar que aquelas sobre as quais falarei realmente existiram, e que a estória delas é verdadeira em seus acontecimentos principais. Eles me foram transmitidos como certos por muitos habitantes que conheci na Ilha de França. Somente adicionei-lhes algumas circunstâncias indiferentes, mas que me sendo pessoais, também possuem algo da realidade. No momento em que concebi, alguns anos atrás, um esboço bastante imperfeito desta espécie de pastoral, pedi a uma bela senhora que frequentava a sociedade e a alguns senhores austeros que viviam longe dela, que ouvissem a leitura da obra, para pressentir o efeito que produziria em leitores tão diferentes: tive a satisfação de ver todos eles derramarem lágrimas. Esta foi a única conclusão a que pude chegar, e foi também tudo que eu pretendia saber. Mas como usualmente uma grande falha caminha junto com um pequeno talento, este sucesso me inspirou a vaidade de conferir à minha obra o título de **Cena da Natureza**. Felizmente me recordei quanto me era estranha a própria natureza do clima onde nasci; quanto, nos países onde presenciei suas manifestações apenas como viajante, ela é rica, variada, amena, magnífica, misteriosa e quanto sou desprovido de sagacidade, de gosto e de meios para conhecê-la e descrevê-la. Então refleti. Incluí, assim,*

*este débil ensaio sob o nome e na sequência de meus **Estudos sobre a Natureza**, que o público acolheu com tanta generosidade, para que este título, fazendo-o lembrar-se de minha incapacidade, o fizesse lembrar de sua indulgência.*

ANEXO IV: M. Bandeira: Artigo “*Amar, verbo intransitivo*” (Artigo redigido em 19 de fevereiro de 1927 e publicado em *A Semana* do Pará, em 23 de março. Arquivo IEB – USP / Fundo Mário de Andrade / Série: Matérias Extraídas de Periódicos – Álbum R 29, N^o 04.) (grafia não atualizada)

“*Amar, verbo intransitivo*”

Mário de Andrade, o grande poeta paulista, acaba de dar o seu primeiro romance, intitulado “Amar, verbo intransitivo”, romance que éle ironicamente inculca de idílio imitado de “Paulo e Virginia”, mas que na realidade é obra da mais forte e peculiar originalidade, obra macanuda, que possui a gente, como o “Dedalo” de Joyce, cuja comparação se impõe. Não que tenha entre as duas nenhum ponto de contacto, senão este: ambas são profundamente nacionaes, - brasileira, gostosissimamente brasileira a de Mario; irlandeza a do outro; todas duas, porém, revolvendo no leitor a mais reflexiva, a mais comovida humanidade, e portanto – obras universais.

Tive a fortuna de ouvir Mario ler o seu romance em casa de Ronald de Carvalho. Mario é senhor absoluto das inflexões: lê de maneira admiravel. Enfeitiça. Pois encontrando aqui o romance impresso adquiri-o, e confesso que gosei ainda mais com a sua leitura, pelas múltiplas perspectivas que, como a de espelhos defrontantes, se escancaram de súbito na prosa vai-não-vai, pensa-que-pensa de Mario, prosa que não se nos depara feita, mas como que se faz à vista da gente. Prosa modernissima e todavia tão tradicional que muitas vezes lembra o sabor do vagaroso cavaco dos classicos portuguezes, a sarcastica hesitação de Machado de Assis (oh! mas um Machado sensual, crente, ortodoxamente catolico), os romanticos e mais lumes verbais da lingua.

A lingua! É preciso prevenir o publico destes nortes da tentativa nobilissima de Mario. A linguagem do romance está toda errada. Errada no sentido portuga da gramatica que aprendemos em meninos do ponto de vista brasileiro, porém, ela é que está certa, a de todos os outros livros é que está errada. Mario se impõe à sistematização dos nossos modismos. Emprega com denodo simples prosodia e sintaxe correntes na linguagem desprezensiosa de todos os brasileiros bem educados. Estamos procedendo assim muitos poetas e escritores do sul. Procedo eu. Prudente de Moraes, neto, honesto como o pai

e o avô, Sergio Buarque de Holanda, Carlos Drummond de Andrade, mineiro poeta, João Alphonsus, poeta e prosador também, filho do saudoso Alphonsus de Guimaraens, e alguns outros, mandaram às ortigas o preconceito besta do purismo português. Viva o falar gostoso, arrastado e molenga destes carões morenos do Brasil! Podem nos desprezar à vontade: sabemos fazer também “Quintilhas de Frei Antão”. É só pedir por boca. Não insistirei sobre isso. Quis só avisar.

O enredo do idílio? – A iniciação sexual de um rapazote de quinze anos por uma professora alemã. Professora de que? Sim de alemão. Só de alemão, não, senhor. Sobretudo de amor. Perfeitamente. Contratada para isso pelo pai do pequeno. Oito contos de reis, fora as mensalidades. Não digo mais nada. Apenas saliento ainda as deliciosas páginas de psicologia infantil, que enchem o livro. Há também as de psicologia das raças. Mas os povos não são também crianças?

Belem, 19 de fevereiro de 1927.

MANUEL BANDEIRA.

ANEXO V: Mário de Andrade: “A propósito de AMAR, VERBO INTRANSITIVO” (Texto publicado por Mário de Andrade no *Diário Nacional*. São Paulo, 4 dez., 1927. Arquivo IEB – USP / Fundo Mário de Andrade / Série: Recortes) (in: ANDRADE, M. de, 2002, p. 153-155)

Sr. redator.

*Agora que as melhores penas da crítica literária já falaram sobre **Amar, verbo intransitivo**, todos pelo **Jornal**, peço acolhida para certas explicações pessoais.*

Eu sempre pus reparo no perigo que os meus prefácios traziam esclarecendo por demais os meus trabalhos. Com o prefácio de Paulicéia toda a gente se botou falando em Desvairismo se esquecendo da lição verdadeira do prefácio: aquela advertência de que o Desvairismo se acabara com o livro e nem eu mesmo continuava praticando-o. Como de fato não pratiquei em mais nenhuma das minhas obras.

*Porém o que acabou me desgostando mesmo dos prefácios foi o caso do **Losango cáqui**. Escrevi aquela advertência e em geral os que falaram do livro se limitaram a glosar o que eu falara, quando justamente o papel do crítico é também determinar quanto o artista não fez aquilo que pretendeu e o quanto ele não é aquilo que julga ser. Enfim: o melhor papel do crítico, desde que o artista seja digno deste nome, é repor o pobre do sonhador na consciência de si mesmo.*

*Uma vez desgostado dos prefácios, tirei o que estava apenso a **Amar, verbo intransitivo** e me parece que o desastre foi maior.*

Não posso me queixar de incompreendido não, porém, é certo que fui transcompreendido, se posso falar assim.

O livro está gordo de freudismo, não tem dúvida. E é uma lástima os críticos terem acentuado isso, quando era uma coisa já estigmatizada por mim dentro do próprio livro. Agora o interessante seria estudar a maneira com que transformei em lirismo dramático a máquina fria de um racionalismo científico. Esse jogo estético assume então particular importância na página em que “inventei” o crescimento de Carlos, seguindo passo a passo a doutrina freudiana.

Mas isso ainda não é nada. O que eu lastimo de deveras é que pelo menos de igual importância ao freudismo do livro são as doutrinas de neovitalismo que estão nele. Pois isso ninguém não viu.

Na própria página do crescimento de Carlos inculco visivelmente que vai ser honesto em vida por causa das reações fisiológicas.

A honestidade dele é uma secreção biológica. Pentear sem espelho na frente faz o repartido sair torto e isso deixa os cabelos doendo.

Carlos carece de espelho e tem vergonha de se olhar nele falo eu no meu jogo de imagens, depois de qualquer ação desonesta. Por isso, se conserva honesto para poder olhar no espelho. Honesto por “reação capilar”.

O fenômeno biológico provocando a individualidade psicológica de Carlos é a própria essência do livro.

Tanto assim que eu constato dentro do próprio livro que todo sucedido para o menino foi absolutamente inútil e que Carlos seria o que vai ser, sucedesse o que sucedesse. Simplesmente “porque é um indivíduo normal que nem amídalas inchadas não teve em piá”.

Porém não me conservei apenas nesse naturalismo que repudio, não. Embora não tenha acentuado o problema da permanência extra-biológica das ideias coordenadoras do fenômeno humano, creio que não é impossível perceber que Carlos se rege por ideais de justiça, religião, de sociabilidade, de verdade, etc. que não são simples fenomenologia biológica mas transcendem desta. Tanto assim que na convivência de Carlos-corpo com Carlos-espírito, este ensina para o outro conceito permanente de Deus, de Justiça, de Ciência e de Sociedade.

E ainda estava nas minhas intenções fazer uma sátira dolorosa para mim e para todos os filhos do tempo, a essa profundidade e agudeza de observação psicológica dos dias de agora. Aqueles que estão magnetizados pelo “sentimento trágico da vida” e percebem forças exteriores, aqueles que estão representados pelo fatalismo mecânico maquinal do indivíduo moderno, tal como Charles Chaplin, o realiza; aqueles que atravessaram o escalpelo de Freud e se sujeitaram a essa forma dubitativa de auto-análise de Proust; aqueles que por tanta fineza, tanta sutileza, tanta infinidade de reações psicológicas contraditórias não conseguem mais perceber a verdade de si mesmos. Todos esses caem na gargalhada horrível destes dias, caem no

diletantismo e nem indagam de mais nada porque “ninguém o saberá jamais”. Pois então: sátira pra esses e aqueles! E dando como protótipo de beleza humana o meu inventado Carlos, indivíduo puro, indivíduo que se sujeita às grandes normas, eu creio que pude coroar a sátira com uma evocação que vai além dos simples valores heodnísticos.

Aqui convém maturar numa coisa importante: parece que eu dou para minha arte uma eficiência moral. Não tem dúvida que minha arte é moral no sentido largo em que ela participa do vital e principalmente do vital humano. Porém, estes costumes são “artis-moralista”. 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, o heroísmo, cólera, pavor, paulificação. Até paulificação.

Confesso que com o elemento paulificação inda não publiquei nenhum trabalho “propositalmente”. Mas já tenho alguns na gaveta. Porém, é fácil de provar que em várias páginas minhas publicadas procurei despertar nos meus leitores os sentimentos de cólera, de irritação, de impertinência, de mistério, etc. Não sei se conseqüentemente a boniteza coroou essas brincadeiras, porém, é certo que existem.

Mas por outro lado se Carlos conserva os “provérbios de sociedade” e se rege pelas grandes ideias normativas ele não conseguirá ser mais do que uma simples reação fisiológica. Estas darão um São Thomaz e um Anchieta? Afirmei que não, no livro. Poderão dar quando muito um Carlos Souza Costa. Foi o que afirmei.

Carlos não passa de um burguês chatíssimo do século passado. Ele é tradicional dentro da única coisa a que se resume até agora a cultura brasileira: educação e modos.

Em parte enorme: má educação e maus modos. Carlos está entre nós pelo incomparavelmente mais numeroso que inda tem 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 do **Amar, verbo intransitivo**, mais que a constatação de uma infelicidade que independe dos homens.

E basta. Não sou nenhum vaidoso que julgue-me inatingível às críticas. Até sou especialmente grato a Tristão de Athayde por tudo o que é de mim sobre o qual ele chamou a minha atenção consciente. Mas agora senti precisão de evocar certas intenções maiores do meu último trabalho para mostrar quanto eu estou... fora da moda?

MÁRIO DE ANDRADE

BIBLIOGRAFIA

ANDRADE, M. de. *Amar, verbo intransitivo. Idílio*. São Paulo: Casa Editora Antonio Tisi, 1927.

_____. *Amar, verbo intransitivo. Idílio*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1944.

_____. *Amar, verbo intransitivo. Idílio*. 17^a ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2002.

_____. *Obra Imatura*. 3^a ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1980.

_____. *A Lição do Amigo: cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1982.

_____. *Paulicea Desvairada*. 1922 Caixa Modernista 2002. Fac-símile. São Paulo: Casa Mayença, 1922.

_____. *Aspectos da Literatura Brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, sem data.

AUERBACH, E. *Mimesis*. 2^a ed. São Paulo: Perspectiva, 1987.

AZEVEDO, S. M. A modernidade atravessa o Atlântico: imagens do progresso científico em duas revistas brasileiras do século XIX: *Ilustração brasileira* (1876-1878) e *Ilustração do Brasil* (1876-1880). In: CAIRO, L.R; PEREIRA, M. (Org). *Arquivos revisitados da América Lusa: escritos sobre memória e representação literária*. São Paulo: Ed. UNESP, 2010.

BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. 3^a ed. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993.

_____. *Estética da criação verbal*. 4^a ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. *Speech Genres and Other Late Essays*. Austin: University of Texas Press, 2007.

_____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Editora Forense-Universitária, 2013.

_____. *Questões de literatura e de estética*. São Paulo: Hucitec, 2010.

BANDEIRA, M. *Amar, verbo intransitivo*. Artigo redigido em 19 de fevereiro de 1927 e publicado em *A Semana do Pará*, em 23 de março. Arquivo IEB – USP / Fundo Mário de Andrade / Série: Matérias Extraídas de Periódicos – Álbum R 29, N° 04.

BATISTA, M. R. , LOPEZ, T. P. A. & LIMA, Y. S. (pesquisa, seleção, planejamento) *Brasil: 1º Tempo Modernista – 1917/29 Documentação*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972.

BENJAMIN, W. *Passagens*. Organização da edição brasileira Willi Bolle. Tradução do alemão Irene Aron. Tradução do francês Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

BERMAN, M. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BÖSCHENSTEIN-SCHÄFER, R. *Idylle*. Zweite Auflage. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1977.

BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1970.

_____. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BRADBURY, M. *O mundo moderno*. (Trad. P.H.Britto) São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. & McFARLANE, J., (org.). *Modernismo: Guia Geral 1890-1930*. (Trad. D. Bottmann) São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CANDIDO, A. *Literatura e sociedade*. 4ª Ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, sem data.

CARPEAUX, O.M. *História da Literatura Ocidental*. 2ª ed. Vol. I; VII. Rio de Janeiro: Alhambra, 1978

CARVALHAL, T. F. *Literatura comparada*. 4ª ed. São Paulo: Editora Ática, 2007.

_____. *O próprio e o alheio*. São Leopoldo: Ed. da UNISINOS, 2003.

COUTINHO, A. *A literatura no Brasil*. 2 ed. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana, 1969. 6 v.

COUTINHO, E.F. *Literatura Comparada na América Latina*. Rio de Janeiro: Ed.UERJ, 2003.

_____ e CARVALHAL. T.F. *Literatura Comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

EDMONDS, J. M. (Trad.) *The Greek Bucolic Poets*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2001.

GESSNER, SALOMON. *Idyllen*. Stuttgart: Philipp Reclam, 1973.

_____. *Pastoraes. Traduzidas em Portuguez*. Porto: 1778. Michigan: Reprint from the University of Michigan Library, 2014.

GIDDENS, A. *As conseqüências da modernidade*. Trad. Raul Fiker. São Paulo: Ed. UNESP, 1991.

GOW, A. S. F. *The Greek Anthology – Theocritus*. Vol. I, II. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

HABERMAS, J. *O discurso filosófico da modernidade*. Trad. Luiz Sérgio Repa e Rodnei Nascimento. 12ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

HAUSER, A. *História social da arte e da literatura*. (Trad. Á.Cabral) São Paulo: Martins Fontes, 2003.

HUNTER, R. Ed. *Theocritus: A Selection*. New York: Cambridge University Press, 2005.

- KENNEDY, G.A. Ed. *The Cambridge History of Literary Criticism. Vol. I Classical Criticism*. New York: Cambridge University Press, 1997.
- KRELL, S. *Die Idylle als gesellschaftskritisches Instrument der Aufklärung*. Norderstedt: GRIN Verlag, 2012.
- LAFETÁ, J. L. *1930: A crítica e o modernismo*. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 2000.
- LOPEZ, T.P.A. *Mário de Andrade: Entrevistas e depoimentos*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1983. Rio De Janeiro: Zahar, 1972.
- _____. *Mariodeandradiando*. São Paulo: Hucitec, 1996.
- _____. *Mário de Andrade: Ramais e Caminho*. São Paulo: Duas Cidades, 1972.
- MORAES LEITE, L. C. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 2004.
- MORAES, M. A. de. *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. São Paulo: Edusp, 2ª ed., 2001.
- MORAES, R. B. de. *Testemunha ocular: (recordações)*. Brasília: Briquet de Lemos, 2011.
- NISBET, H. B. & RAWSON, C., Ed. *The Cambridge History of Literary Criticism, Vol. IV, The Eighteenth Century*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003
- NOGUEIRA, E. *Verdade, Contenda e Poesia nos Idílios de Teócrito*. São Paulo: Humanitas, 2012.
- OLIVEN, R. G. Cultura e modernidade no Brasil. disponível no site: www.scielo.br. Acesso em: 27 de fevereiro de 2010.
- ORTEGA Y GASSET, J. *Ideas sobre el teatro y la novela*. Madrid: Alianza Editorial, 2005.
- _____. *La deshumanizacion del arte*. Madrid: Alianza Editorial, 2004.

OTT, U. *Die Kunst des Gegensatzes in Theokrits Hirtengedichten*. Hildesheim / New York: Georg Olms Verlag, 1969.

PUNTONI, P. & TITAN JR., S. Org. *Klaxon: Mensário de Arte Moderna*. Edição Fac-Similar. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, 2014.

REINHARDT, T. *Die Darstellung der Bereiche Stadt und Land bei Theokrit*. Bonn: Dr. Rudolf Habelt GMBH, 1988.

ROSENMEYER, T. G. *The Green Cabinet*. London: Bristol Classical Press, 2004.

SAGAWA, R. (org.) *O amar de Mário de Andrade*. Assis: FCL Publicações, 2010.

SAINT-PIERRE, Bernardin de. *Paul et Virginie*. Paris: Librairie Larousse, 1934.

_____. *Paulo e Virgínia*. (Trad. Rosa Maria Boaventura) São Paulo: Ícone, 1986.

_____. *Paul et Virginie*. San Bernardino: BiblioBazaar Reproduction Series, 2014. Reprodução do texto publicado em Paris, Librairie de L. Hachette et C^{ie}, 1863.

SANTIAGO, S. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

SCHILLER, F. *A Educação Estética do Homem*. Trad. Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 2013.

_____. *Poesia Ingênua e Sentimental*. Tradução, Apresentação e Notas: Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.

_____. *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*. Stuttgart: Reclam, 2010.

_____. *Über naïve und sentimentalische Dichtung*. Stuttgart: Reclam, 2010.

STEVICK, P. *The theory of the novel*. New York: The Free Press, 1967.

TODOROV, T. *A conquista da América: a questão do outro*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

TOURAINÉ, A. *Crítica da modernidade*. Trad. Elia Ferreira Edel. 3ª Ed. Rio de Janeiro: Petrópolis; Vozes, 1994.

WELLEK, R. *A History of Modern Criticism: 1750 -1950. Vol. I: The Later Eighteenth Century*. New Haven: Yale University Press, 1958.

WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, U. v. *Hellenistische Dichtung in der Zeit des Kallimachos*. Dublin / Zürich: Weidmann, 1973.