

LUIZ FERNANDO GARCIA

FRÄULEIN ELSE / AMAR, VERBO INTRANSITIVO:

vanguardas e processo interliterário

ASSIS

2011

LUIZ FERNANDO GARCIA

FRÄULEIN ELSE / AMAR, VERBO INTRANSITIVO:

vanguardas e processo interliterário

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

Orientador: Dr. Luiz Roberto Velloso Cairo

ASSIS

2011

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Biblioteca da F.C.L. – Assis – UNESP

G216f Garcia, Luiz Fernando
Fräulein Else /Amar, Verbo Intransitivo: vanguardas e
processo interliterário / Luiz Fernando Garcia. Assis, 2011
92 f.

Dissertação de Mestrado – Faculdade de Ciências e Letras
de Assis – Universidade Estadual Paulista.
Orientador: Luiz Roberto Velloso Cairo

1. Literatura comparada. 2. Modernismo (Literatura). 3
Andrade, Mário de, 1893-1945. 4. Schnitzler, Arthur, 1862-
1931. I. Título.

CDD 809

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador, Dr. Luiz Roberto Velloso Cairo, assim como ao amigo Dr. Fernando Cazarini, pelo incentivo e apoio recebido no decorrer deste trabalho. Menção especial de agradecimento deve também ser feita à CAPES, cujo apoio financeiro possibilitou a execução desta pesquisa.

GARCIA, Luiz Fernando. *Fräulein Else / Amar, Verbo Intransitivo: Vanguardas e processo interliterário*. 2011. 92 f. Dissertação (Mestrado em Letras). - Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2011.

RESUMO

Não passa despercebido ao leitor das obras *Amar, verbo intransitivo* (1927) de Mário de Andrade, e *Senhorita Else (Fräulein Else)* (1924) de Arthur Schnitzler, que tanto *Elza*, protagonista da primeira, quanto *Else*, da segunda, ambas germânicas, representam uma mesma crise de identidade. Seja na sociedade austríaca ou na brasileira, ao final da leitura fica claro ao leitor que liberadas dos papéis e identificações que a sociedade lhes impôs, as protagonistas se revelam como mulheres que procuram alternativas para suas vidas, num processo de reformulação constante.

As razões e justificativas que norteiam a elaboração desta pesquisa partem, de um lado, da constatação de semelhanças entre as protagonistas das duas obras, particularmente o fato das duas serem representantes femininos da sociedade de língua e cultura germânica da época, e de outro lado da justificativa para as maneiras distintas de como estas “estórias” são realizadas literariamente.

A literatura comparada, ultrapassando os limites impostos pela simples identificação de fontes e influências, ocupa-se na contemporaneidade com a questão da compreensão e elucidação do texto literário através da justaposição de obras de um mesmo autor ou de obras de autores diferentes. Desta forma, o objetivo final deste trabalho não é a procura de “influências”, mas sim o esclarecimento de uma obra como resultado de sua aproximação à outra, neste caso, tanto do monólogo interior de Schnitzler ao idílio de Mário de Andrade quanto vice-versa.

Palavras Chaves: Arthur Schnitzler, Mário de Andrade, Vanguardas

GARCIA, Luiz Fernando. *Fräulein Else / Amar, Verbo Intransitivo: Vanguardas e processo interliterário*. 2011. 92 f. Dissertação (Mestrado em Letras). - Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2011.

ABSTRACT

It is noticeable to the reader of Arthur Schnitzler's *Fräulein Else* (1924) and Mário de Andrade's *Amar, verbo intransitivo* (1927) that the principal characters in both works are representative of a similar identity crisis. If it happens in the Austrian or Brazilian society of the time makes no difference to the fact that at the end of the works the reader can clearly grasp that the two women have chosen alternative paths to their lives, liberating themselves from the constraints that their background imposed on them.

The reasons and justifications that served as basis for this research are the facts that although the main characters of both works are feminine representatives of the German society and culture of the time and are faced with similar problems, their tales are told, literarily speaking, in completely different ways, for some reason.

In keeping with the contemporary understanding of comparative literature, the final intention of the present work is not the search of "influences" as such, but to achieve a better understanding of a literary work by juxtaposing it to another, in this case Schnitzler's interior monologue to Mário de Andrade's idyll.

Key-words: Arthur Schnitzler, Mário de Andrade, Modernity

GARCIA, Luiz Fernando. *Fräulein Else / Amar, Verbo Intransitivo: Vanguardas e processo interliterário*. 2011. 92 f. Dissertação (Mestrado em Letras). - Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2011.

ZUSAMMENFASSUNG

Dem Leser von Arthur Schnitzlers *Fräulein Else* (1924) und von Mário de Andrades *Amar, verbo intransitivo* wird es leicht bemerkbar, dass die Protagonistinnen beider Werke eine ähnliche Identitätskrise darstellen. Ob die Novellen die österreichische oder brasilianische Gesellschaft der Zeit als Hintergrund aufweisen, hat diese Tatsache keinen Einfluss auf die eingeschlagenen Richtungen der beiden Frauen, die sich von der gesellschaftlichen Norm abweichen.

Obwohl beide Hauptdarstellerinnen unter ähnlichen Problemen leiden und die Germanische Gesellschaft und Kultur der Zeit darstellen, werden ihre Schicksale literarisch ganz verschieden erzählt. Diese Tatsache dient als Begründung für die vorliegende Arbeit.

Das Ziel dieser Dissertation, die sich an die aktuellen Richtlinien der Vergleichenden Literaturwissenschaft hält, ist nicht eine Suche nach beliebigen Einflüssen eines Werkes auf das andere, sondern es wird versucht eine tiefere Verständigung des literarischen Schaffens durch die Nebeneinanderstellung beider Novellen darzustellen.

Schlüsselwörter: Arthur Schnitzler, Mário de Andrade, Modernität

SUMÁRIO

Introdução.....	7
Capítulo I: A realização objetiva.....	10
Capítulo II: A proposta subjetiva.....	49
Considerações Finais.....	80
Bibliografia.....	84

INTRODUÇÃO

Não passa despercebido ao leitor de *Amar, verbo intransitivo* (1927) de Mário de Andrade, e de *Senhorita Else (Fräulein Else)* (1924) de Arthur Schnitzler, obras que apesar de não publicadas no mesmo ano foram objeto da preocupação de seus criadores durante o mesmo período, que tanto *Elza*, protagonista da primeira, quanto *Else*, da segunda, ambas germânicas, representam uma mesma crise de identidade. Seja na sociedade austríaca ou na brasileira, ao final da leitura fica claro ao leitor que liberadas dos papéis e identificações que a sociedade lhes impôs, “as mulheres sem qualidades”¹ se revelam como “as mulheres do possível”², do experimento, num processo de reformulação constante.

Se a leitura das duas obras remete às conclusões acima apresentadas, entre outras, uma pesquisa dedicada ao estudo delas aponta já de início para as diferenças fundamentais presentes no modo como a estória destas duas mulheres é narrada, ou seja, no COMO? Por sua vez, essa constatação leva automaticamente à próxima indagação, relacionada às razões de seus autores terem optado por realizações ao nível literário tão distintas, ou seja, ao PORQUE?

De maneira sucinta são estas as razões e justificativas que norteiam a elaboração desta pesquisa: de um lado a constatação de semelhanças entre as protagonistas das duas obras, particularmente o fato das duas serem representantes femininos da sociedade de língua e cultura germânica da época que passam por uma crise pessoal e procuram soluções específicas para seus problemas, e de outro lado a justificativa para as maneiras distintas de como estas “estórias” são realizadas literariamente.

Como as semelhanças entre as obras se esclarecem por si mesmas no decorrer da narrativa, o objeto específico de estudo aqui são as diferenças de

¹ Mulheres que ultrapassam os limites impostos pelo meio social em que vivem e são “desqualificadas”.

² Mulheres que procuram alternativas para suas vidas, muitas vezes ultrapassando os limites impostos pelo meio social em que estão inseridas.

realização e as justificativas para este procedimento. A literatura comparada, ultrapassando os limites impostos pela simples identificação de fontes e influências, ocupa-se na contemporaneidade com a questão da compreensão e elucidação do texto literário através da justaposição de obras de um mesmo autor ou de obras de autores diferentes. Desta forma, o objetivo final deste trabalho não é a procura de “influências”, mas sim o esclarecimento de uma obra como resultado de sua aproximação à outra, neste caso, tanto do monólogo interior de Schnitzler ao idílio de Mário de Andrade quanto vice-versa.

Tendo em mente tais objetivos, este trabalho se subdivide em dois capítulos. No Capítulo I, denominado “A realização objetiva”, as duas obras são analisadas essencialmente a partir do ponto de vista de sua construção formal, ou seja, a partir da maneira como as narrativas, das quais *Elza* (Mário de Andrade) e *Else* (Schnitzler) são protagonistas, são realizadas literariamente. Assim, são objetos de estudo deste capítulo além, especificamente, do “monólogo interior” (Schnitzler) e do “idílio” (Mário de Andrade), os desdobramentos disponíveis aos autores a partir da escolha destes gêneros.

O Capítulo II, intitulado “A proposta subjetiva”, tenta estabelecer justificativas para a escolha destes gêneros por parte dos autores, ou seja, procura demonstrar as razões destas escolhas, demonstrando-as como resultantes da visão pessoal que cada um deles possui da literatura como instrumento de ação na sociedade em que estão inseridos. Este fato, por sua vez, não deixa também de ser um reflexo das condições sociais em que os próprios autores viveram e produziram suas obras.

Pelo que foi dito acima pode-se então concluir que esta pesquisa focaliza dois aspectos de um mesmo problema, ou seja, por um lado o aspecto essencialmente literário da forma e da construção da obra, e por outro a visão estético/literária de seus autores, como reflexo da sociedade em que estão inseridos.

Para a obra de Schnitzler utilizei o texto original em alemão, apresentando, porém as citações também em português, retiradas da tradução disponível comercialmente. Nos casos em que esta tradução se distanciava do

original, optei por utilizar a minha própria versão, mais próxima do texto em alemão. Outras traduções do alemão para o português são minhas.

A obra de Mário de Andrade foi trabalhada tendo como base o texto da 2ª edição, considerada definitiva pelo autor, como se apresenta na 17ª edição. A 1ª edição, disponível no Acervo de Mário de Andrade no IEB, também foi consultada no decorrer da pesquisa.

CAPÍTULO I

A REALIZAÇÃO OBJETIVA

Duas décadas após o grande sucesso da novela *Lieutenant Gustl* (1900), composta na forma de um monólogo interior, Schnitzler retoma e expande essa técnica de narrativa em *Senhorita Else (Fräulein Else)*, 1924. Aqui, assim como lá, o autor escolhe como título o nome daquele personagem através do qual o ocorrido é narrado. Além disso, em ambas as novelas o personagem principal é confrontado com uma decisão existencial que leva a uma reflexão sobre sua condição pessoal de vida. A escolha de um nome feminino leva a pensar também nos “estudos de caso” de Sigmund Freud e Josef Breuer, que freqüentemente apresentam títulos com esta característica.

No aspecto formal, *Senhorita Else* apresenta-se como uma ampliação da técnica do monólogo interior, principalmente na pontuação e na maneira como é impressa. O uso do itálico para as falas dos outros personagens permite a ocorrência de diálogos mais longos no discurso direto, pois possibilita sua compreensão por parte do leitor.

O “tema” da novela, a dúvida torturante da jovem *Else* de 18 anos, que subitamente forçada a entrar em contato com a “realidade” do meio em que vive e submeter-se a ficar nua perante um judeu rico para conseguir o dinheiro que evitará a prisão de seu pai avalia se quer ou não continuar “jogando”, permite a Schnitzler escolher uma modalidade de narrativa que reduz drasticamente a distância entre narrador e protagonista, na verdade quase anulando. Esta característica permite ao leitor penetrar no íntimo do monólogo de *Else*, altamente subjetivo, sem ser interrompido pelas reflexões de um narrador.

A estória é narrada em um fôlego só, sem divisão em capítulos. O objeto da narrativa são os pensamentos, sensações, lembranças e reações de *Else*. Ocasionalmente outros personagens tomam a palavra em discurso direto. Na teoria da literatura, este modo de exposição recebe o nome de “monólogo interior”. Apesar de não ter sido o introdutor desta modalidade de narrativa na literatura de língua alemã, Schnitzler elevou-a a uma forma estética admirável.

A ação, que se desenrola sem interrupção, é determinada exclusivamente por *Else*. Desta forma, não existe nenhum tipo de narrador, além de um “autor implícito”, que para um mestre do teatro como Schnitzler não foi difícil diluir na “ação” e “diálogos dos personagens”. O leitor toma parte direta, sem mediador, nos processos interiores de *Else*, podendo se identificar totalmente com ela. Este fato provoca uma poderosa condução do leitor, pois a narrativa praticamente não permite que não seja afetado, em consequência do contato direto com a vida interior de *Else*, de suas idéias contraditórias, mas sempre sinceras, mesmo que o leitor reaja com simpatia ou indiferença a tudo que se passa na mente dela.

A reprodução de todos estes processos ocorre num “fluxo contínuo de consciência”. Na teoria da literatura, esta definição descreve um tipo de narrativa que na maioria das vezes é associativa e incoerente. Por meio de uma palavra, de uma experiência, de uma lembrança, são novamente evocados por associação, outros conteúdos da consciência que muitas vezes seguem-se uns aos outros repentinamente.

O procedimento pode ser facilmente esclarecido por um exemplo retirado do texto. No início da novela *Else*, que se encontra em um hotel dos Alpes como convidada de uma tia rica e de seu primo, espera por uma carta expressa de sua mãe. Um pouco antes do jantar ela se encontra por acaso com a governanta de *Cissy*, senhora casada e possível amante de seu primo, e conversa brevemente com ela em francês. Após a despedida, o texto continua da seguinte forma:

“Eine hübsche Person. Warum ist sie eigentlich Bonne? Noch dazu bei Cissy. Ein bitteres Los. Ach Gott, kann mir auch noch blühen. Nein, ich wüsste mir jedenfalls was Besseres. Besseres? - Köstlicher Abend. ‚Die Luft ist wie Champagner‘, sagte gestern Doktor Waldberg. Vorgestern hat es auch einer gesagt. - Warum die Leute bei dem wundervollen Wetter in der Halle sitzen? Unbegreiflich. Oder wartet jeder auf einen Expressbrief? Der Portier hat mich schon gesehen; - wenn ein Expressbrief für mich da wäre, hätte er mir ihn sofort hergebracht. Also keiner da. Gott sei Dank. Ich werde mich noch ein bissl hinlegen vor dem Diner. Warum sagt Cissy ‚Dinner‘? Dumme Affektation.

Passen zusammen, Cissy und Paul. - Ach, wär der Brief lieber schon da. Am Ende kommt er während des ‚Dinner‘. Und wenn er nicht kommt, hab ich eine unruhige Nacht. Auch die vorige Nacht hab ich so miserabel geschlafen. Freilich, es sind gerade diese Tage. Drum hab ich auch das Ziehen in den Beinen. Dritter September ist heute. Also wahrscheinlich am sechsten. Ich werde heute Veronal nehmen. O, ich werde mich nicht daran gewöhnen. Nein, lieber Fred, du musst nicht besorgt sein. In Gedanken bin ich immer per Du mit ihm. - Versuchen sollte man alles, - auch Haschisch. Der Marinefähnrich Brandel hat sich aus China, glaub ich, Haschisch mitgebracht. Trinkt man oder raucht man Haschisch? Man soll prachttvolle Visionen haben. Brandel hat mich eingeladen mit ihm Haschisch zu trinken oder - zu rauchen - Frecher Kerl. Aber hübsch. - (SCHNITZLER, 2002, p. 8-9)³

As idéias de *Else* fluem da comisseração que sente pela governanta de *Cissy* até seu próprio destino, já que ela admite ter aprendido pouca coisa útil, prática. A repetição inquisitiva da palavra “*melhor*” (“*was Besseres*”) torna explícito que ela se conscientiza de sua arrogância inicial e se retrata, como conseqüência do entendimento de sua própria condição. A seguir fala sobre a noite e o tempo. Os conceitos “*deliciosa*” (“*köstlich*”) e “*maravilhoso*” (“*wundervoll*”), assim como o comentário feito por um dos hóspedes do hotel, “*O ar é como champanha*” (“*Die Luft ist wie Champagner*”), repetido na narrativa como motivo condutor, são contraditórios à tensão interior vivenciada por *Else*, pois na verdade espera por uma carta expressa nada promissora.

De qualquer forma está satisfeita, pois o porteiro ainda não lhe entregou nenhuma carta. Ela deseja repousar um pouco antes do jantar. Utiliza uma

³ “*Uma moça bonita. Por que será governanta? Ainda por cima de Cissy! Um destino amargo. Meu Deus, isso ainda poderá acontecer comigo! Não, eu arranjará algo melhor. Melhor? Que noite deliciosa! “O ar é como champanha” é o que dizia ontem o doutor Waldberg. Anteontem alguém disse o mesmo. Por que as pessoas ficam sentadas no **hall** com um tempo tão maravilhoso? Incompreensível. Ou todos estão esperando também uma carta expressa? O porteiro já me viu. Se tivesse uma carta para mim, já me teria trazido logo. Portanto, não há nenhuma. Graças a Deus. Vou me deitar um pouco antes do jantar. Por que Cissy diz **dinner**? Puro pedantismo. Cissy e Paul combinam bem. Ah! preferia que a carta tivesse chegado. Senão, chegará durante o jantar e, se não chegar, terei uma noite intranquã. Na noite passada também já dormi pessimamente. É evidente, aproximam-se aqueles dias. Por isso é que sinto dores nas pernas. Hoje é três de setembro; provavelmente, no dia seis. Vou tomar Veronal, hoje. Não quero me acostumar com ele. Não, querido Fred, não se preocupe. Quando penso nele, sempre o trato por você. Deve-se experimentar tudo, inclusive haxixe. O guarda-marinho Brandel trouxe haxixe, acho que da China. Bebe-se ou fuma-se haxixe? Parece que ele produz visões preciosas. Brandel convidou-me a beber ou fumar haxixe juntos. Tipo audacioso, mas bonito.” (SCHNITZLER, 2002, p. 8-9)*

palavra francesa para jantar, “*Diner*”, que em alemão é “*Abendessen*”. O conceito “*Diner*” (francês) faz com que ela se lembre que *Cissy* pronunciou a palavra com pronúncia inglesa, ou seja, “*Dinner*”, comentando para si mesma: “*pura afetação*” / “*Dumme Affektation*”. Encontram-se combinadas nessa expressão duas características que mais a desagradam nas pessoas com quem se relaciona. Quase todos lhe parecem tolos e para alguns, como para *Cissy*, por exemplo, ainda acrescenta o conceito “*afetada*” / “*affektiert*”, ou seja, artificial.

Um segundo mais tarde ela já anseia pela chegada da carta expressa, pois seria muito inconveniente se chegasse precisamente durante o jantar, “*während des Dinner*” / “*durante o jantar*”, mas jantar com pronúncia inglesa, ou seja, na companhia de *Cissy*! Se a carta não chegar, ela teria uma noite certamente muito agitada. Já dormiu mal na noite anterior, pois se encontra perto da menstruação, que ocorrerá em três dias. O sonífero, *Veronal*, cuja dosagem terá grande importância no desenrolar da narrativa, também é mencionado aqui. Quando *Else* afirma que “*não se tornará dependente dele*”, inicia um diálogo imaginário com um possível namorado, *Fred*, que já lhe havia alertado o perigo de um abuso da droga.

Neste momento surgem então os outros dois motivos centrais da narrativa: a questão do suicídio e a problemática das relações pessoais. Pode-se perceber aqui, pelos comentários, que o mencionado *Fred*, apesar de toda sua solicitude, não a seduz suficientemente.

A análise de todo este trecho demonstra, em primeiro lugar, como Schnitzler sabe manejar artisticamente o instrumental do “fluxo de consciência”: tomamos parte nos estados emocionais ou processos interiores de *Else* ao mesmo tempo que recebemos informações que aguçam a nossa curiosidade pelo que poderá ocorrer. A incoerência do estilo indica o estado emocional de *Else*, correspondendo também a seu caráter, marcado aqui por um alto grau de irritabilidade e desequilíbrio, possivelmente em razão da menstruação que se aproxima.

A tensão, produzida pela focalização da questão de *Else* ser ou não capaz de manejar uma situação extremamente humilhante para ela, aumenta

continuamente até o final da narrativa. Suas tentativas freqüentes de obter ajuda de outros, sejam eles hóspedes do hotel ou pessoas e personagens de quem se recorda, fracassam por completo e a empurram cada vez mais na solidão e falta de ânimo. A decisão de se desnudar em público acaba se tornando, na verdade, tanto um ato de desespero quanto de libertação. A opção por uma overdose de *Veronal* torna-se cada vez mais atrativa. A possibilidade, já mencionada, de não se importar com os escrúpulos morais e considerar tudo como uma espécie de jogo leviano, como fazem as pessoas extremamente frívolas e sem caráter com quem convive, incluindo aí membros de sua própria família, está fora de cogitação para *Else*. Esta opção já está presente na primeira frase da novela, quando *Else* nega a pergunta de Paul relacionada em primeiro plano à partida de tênis “*Você realmente não quer mais jogar, Else?*” com a resposta “... *não posso mais...*” (SCHNITZLER, 2002, p. 5; 1996, p. 5).

Da análise de um trecho de prosa narrativa do romance de Virginia Woolf *To the Lighthouse* (1927), Auerbach formula algumas características estilísticas que podem ser aplicadas à estrutura da novela de Schnitzler aqui discutida. (AUERBACH, 1987, p. 481-489)

O escritor como narrador de fatos objetivos desaparece quase completamente; quase tudo o que é dito aparece como reflexo na consciência da protagonista da novela.

Quando se trata, por exemplo, de *Cissy*, não nos é transmitido o conhecimento objetivo que o autor tem desse objeto de sua imaginação criadora, mas aquilo que *Else* pensa ou sente a respeito dela num determinado instante.

Tampouco nos é comunicado o conhecimento do autor sobre a essência de *Else*, mas sim reflexos dessa essência e de seus efeitos sobre diferentes personagens da novela. Isto chega tão longe, que nem parece existir um ponto de vista exterior à novela, a partir do qual os seres e os acontecimentos internos são observados, assim como parece também não existir uma realidade objetiva diversa do conteúdo da consciência das personagens aí presentes. O autor não observa *Else* com olhos sábios, mas com olhos

duvidosos, interrogativos, da mesma forma que uma personagem da própria novela o faria.

No processo moderno representado por esta obra, o essencial é que não se trata apenas de um sujeito, cujas impressões conscientes são reproduzidas, mas sim de muitos sujeitos amiúde cambiantes. Da pluralidade dos sujeitos pode-se concluir que apesar de tudo, trata-se da intenção de pesquisar uma realidade objetiva, neste caso concreto, de pesquisar a “verdadeira *Else*”.

Embora seja um enigma, *Else* se encontra como que circunscrita pelos diferentes conteúdos de consciência dirigidos a ela, inclusive o dela mesma. A intenção de aproximação da realidade autêntica e objetiva mediante muitas impressões subjetivas, obtidas por diferentes pessoas, em diferentes instantes, é essencial no processo moderno. (AUERBACH, 1987, p. 481-484)

A questão da relação do tempo da narrativa (o tempo que o narrador necessita para reproduzir os acontecimentos) com o tempo narrado (o espaço de tempo sobre o qual se estende o acontecimento narrado), ocupa um espaço importante na teoria literária.

Quando se narra, habitualmente são deixadas de lado ocorrências sem importância. Neste caso trata-se de uma aceleração do tempo. Na reprodução de sensações ou lembranças, que habitualmente duram bem menos que o tempo necessário para narrá-las, trata-se então de uma dilatação do tempo. No discurso direto trata-se de uma dissimulação do tempo. Desta forma pode-se afirmar que a dissimulação do tempo com tendência para dilatação do mesmo são as características predominantes na novela analisada aqui. O tempo narrado dura entre duas e três horas, e *Else* deveria precisar da mesma duração para reproduzir seu monólogo interior.

Apesar do desenvolvimento linear do enredo, ocorrem inúmeras oportunidades para *Else* olhar retrospectivamente o passado e também expressar perspectivas sobre o futuro. Neste processo nota-se que dois motivos recorrem com muita frequência. As lembranças de *Else* são dominadas por motivos que denotam as dificuldades que ela sente na relação/interação

com pessoas do sexo masculino. O futuro, ao contrário, é dominado por pensamentos sobre a morte.

Auerbach aponta também esta peculiaridade estilística da “*representação pluripessoal da consciência*”, relacionada ao tratamento do tempo. No trecho da novela analisado acima, *Else* encontra-se casualmente com a governanta de *Cissy*, e já no parágrafo seguinte, recebe do porteiro do hotel a carta esperada. (AUERBACH, 1987, p. 484-488)

O ato de se encontrar com a governanta e o recebimento da carta (processo periférico) só poderiam ter levado muito menos tempo do que um leitor atento precisa para ler o trecho. Mas o tempo da narrativa não é empregado para o processo em si que é reproduzido com bastante brevidade, mas sim para as interrupções, pois as digressões mantêm uma relação muito diferente com o processo periférico.

A primeira das digressões, quando *Else* exclama: “*Meu Deus, isso ainda poderá acontecer comigo! Não, eu arranjará algo melhor. Melhor?*” (SCHNITZLER, 2002, p. 8; 1996, p. 10) se encaixa temporalmente no processo periférico e é apenas sua representação que requer mais segundos, pois o caminho percorrido pela consciência é completado, por vezes, muito mais rapidamente do que a linguagem é capaz de reproduzir.

A relação temporal de uma outra digressão deste trecho com o processo periférico é de espécie bem diferente: “*Não, querido Fred, não se preocupe. Quando penso nele sempre o trato por você. Deve-se experimentar de tudo, inclusive haxixe. O guarda-marinho Brandel trouxe haxixe, acho que da China.*”(2002, p. 9; 1996, p. 11) Seu conteúdo não faz parte temporal e nem espacial do processo periférico. Trata-se de outros tempos e outros cenários.

Mas Auerbach ressalta que na verdade não é tão importante assim que uma das digressões se desenvolva no tempo (e no espaço) dentro do processo periférico e a outra, ao contrário, evoque outros tempos e lugares. O que é essencial é que um acontecimento exterior insignificante libera idéias e cadeias de idéias, que abandonam o seu presente para se movimentarem livremente nas profundidades temporais (livre associação). As representações da

consciência não estão presas à presença do acontecimento exterior pelo qual foram liberadas. A realidade exterior, objetiva do presente de cada instante é apenas uma ocasião: todo o peso repousa naquilo que é desencadeado, o que não é visto de forma imediata, mas como reflexo e o que não está preso ao presente do acontecimento periférico liberador. (AUERBACH, 1987, p. 487)

Além disso, deve-se ressaltar aqui, que sendo a novela um monólogo interior, tanto o “acontecimento exterior”, quanto a “digressão”, ocorrem exclusivamente na mente da protagonista.

Em razão deste caráter monológico da obra, onde tudo é narrado do ponto de vista da protagonista, o “autor implícito” necessita então lançar mão de uma série de estratégias e procedimentos, diluídos na ação da novela, para realizar sua “proposta subjetiva”. Desta forma, além da intenção de aproximação da realidade autêntica e objetiva mediante muitas impressões subjetivas, obtidas por diferentes pessoas em diferentes instantes, procedimento já esclarecido acima, outras estratégias se destacam claramente no decorrer da narrativa.

A linguagem utilizada por *Else* reflete tanto seu nível de educação/formação (*Bildung*) quanto sua origem: ela é filha de uma sólida casa burguesa, apesar dela própria duvidar da qualidade de sua formação:

“Warum habe ich nichts gelernt? O, ich habe was gelernt! Wer darf sagen, dass ich nichts gelernt habe? Ich spiele Klavier, ich kann Französisch, English, auch ein bissl Italienisch, habe kunstgeschichtliche Vorlesungen besucht – ...”
(SCHNITZLER, 2002, p. 16)⁴

A língua falada por *Else* é o alemão (*hochdeutsch*), mas nela se encontram pequenas porções de dialeto austríaco, fato que está de acordo com o meio social da protagonista. As pessoas ao redor dela que pertencem ao mesmo meio social também usam a mesma linguagem, enquanto que nos

⁴ “Por que não aprendi a fazer algo de útil? Oras, aprendi algumas coisas. Quem ousaria dizer que não sei fazer nada? Toco piano, falo francês, inglês, um pouco de italiano, tive aulas de história da arte.” (SCHNITZLER, 1996, p.20)

empregados do hotel a coloração dialetal é mais marcada: “*Aber mir sein das g’wohnt Herr Doktor.*” (Hochdeutsch: *wir sind das gewöhnt.*) (2002, p. 73)⁵

O jogo com a grafia da palavra “jantar” (“*Diner*”/ “*Dinner*”) serve de exemplo para as alusões lingüísticas que transparecem no texto no decorrer da novela. Naquela época era costumeiro o uso da palavra “*Diner*” (francês, com pronúncia francesa como é costume em alemão) no lugar da palavra em alemão “*Abendessen*”, jantar. A pronúncia inglesa empregada por *Cissy*, “*Dinner*”, é considerada “afetada” por *Else*, servindo, portanto, como meio de caracterização de um personagem da novela. Quando *Cissy* pronuncia a palavra novamente em francês, “*Diner*”, *Else* ainda comenta: “*Nem sequer é conseqüente*”. (2002, p. 24; 1996, p. 30) As aspas na palavra “*Dinner*” (inglês) (2002, p. 20, 23; 1996, p. 26,30) caracterizam o tratamento irônico de *Else* em relação a *Cissy*, chamando a atenção do leitor para o jogo de palavras.

Jogos de palavras ambíguos e reveladores são encontrados em várias passagens do texto. Um bom exemplo deles encontra-se na passagem do delírio de *Else* no passeio pelo parque do hotel:

“Wo ist sie denn? Fort ist sie. Man hat sie davongetragen. Man hat sie unterschlagen. Darum ist der Papa im Zuchthaus.” (2002, p. 44)⁶

Neste trecho, *Else*, que julga encontrar-se em companhia de um grupo de banhistas, imagina o que estão pensando sobre ela, já que em sua mente, por alguma razão, subitamente, eles não podem mais vê-la. Da idéia confusa que a maca onde estava deitada um pouco antes teria sido levada, escondida, roubada, seus pensamentos a levam até o pai, que por ter especulado na bolsa de valores com dinheiro de menores será preso se ela não conseguir a soma necessária para livrá-lo.

⁵ “*Estou acostumado, doutor.*” (1996, p. 94)

⁶ *Onde ela está? Ela desapareceu. Alguém a levou. Alguém a roubou. E por isso papai está na prisão.* (tradução minha)

Numa outra passagem, *Else*, que no fundo deseja permanecer em seu quarto, sabe que precisa se encontrar com *Dorsday*, o judeu rico:

“Zum Veronal ist immer noch Zeit. – Aber ich muss ja hinunter. Tief hinunter. Herr Dorsday wartet, ...” (2002, p. 56)⁷

O reforço *“tief hinunter”* (*“descer, descer muito”*) denota descer até o *hall* do hotel, ou seja, a dimensão espacial, (mas) conota, ao mesmo tempo, a queda moral envolvida no ato de prostituição que *Else* irá cometer.

As metáforas relacionadas ao tempo, clima, acompanham as fatais últimas horas de *Else*. A situação inicial, um *“brilho avermelhado”* (*roter Glanz*) em torno do *Cimone* (Alpes), um indício de arrebol alpino (*“Alpenglühen”*), provoca uma sensação contraditória em *Else*: *“Es ist zum Weinen schön.”* (2002, p. 7)⁸ Por sua reação percebe-se que por baixo do prazer existe alguma coisa que a preocupa. Quando recebe a carta da mãe, o céu já se tingiu por completo de vermelho: *“Nun ist es richtig ein Alpenglühen geworden.”* (2002, p. 10)⁹ Um pouco depois de ler a carta ela diz: *“Aus ist es mit dem Alpenglühen, der Abend ist nicht mehr wunderbar. Traurig ist die Gegend.”* (2002, p. 16)¹⁰

A frase *“die Luft ist wie Champagner”* é repetida ironicamente por *Else* como comentário pronunciado por dois hóspedes particularmente esnobes do hotel, ou seja, aparece entre aspas: *“Die Luft ist wie Champagner...”* (2002, p. 9)¹¹ Posteriormente a própria *Else*, que confessa uma tendência para o esnobismo, se apropria da frase. Mais tarde ainda, quando já escureceu quase que completamente, ela justifica seu mal-estar usando a mesma expressão:

⁷ *“...ainda haverá tempo para o Veronal. Preciso descer... descer muito. O senhor Von Dorsday me espera...”* (1996, p. 72)

⁸ *“Mas é de se chorar de tão lindo.”* (1996, p. 8)

⁹ *“É mesmo um verdadeiro arrebol alpino.”* (1996, p. 12)

¹⁰ *“Acabou-se o arrebol alpino. A noite não está mais maravilhosa. A paisagem está triste.”* (1996, p. 21)

¹¹ *“O ar é como champanha...”* (1996, p. 10)

“...Fieber habe ich. Vielleicht von der Luft. Wie Champagner.” / “...estou com febre. Talvez por causa do ar. Como champanha.” (2002, p. 18; 1996, p. 23) Subitamente, porém, aprecia o ar do campo, sem se dar conta que champanha, por um lado, e idílio no campo, por outro, são opostos irreconciliáveis, revelando assim, novamente, um traço característico de seu caráter: a contrariedade e incoerência. Estes traços também se tornam claros quando *Else* intima *Dorsday* a não repetir esta frase, introduzindo-a ela própria, porém, um pouco depois. É interessante notar que todas as vezes que esta frase aparece, está relacionada à escuridão e frio, assim como ao seu estado cada vez mais desesperador. (2002, p. 26, 37, 42; 1996, p. 34, 50, 56)

A montanha cintilante, que no início da narrativa encontra-se envolta num arrebol alpino, torna-se, em razão da escuridão crescente e de sua forma gigantesca, cada vez mais sinistra: “*Wie ungeheuer weit die Wiesen und wie riesig schwarz die Berge.*” (2002, p. 42)¹² O mesmo fenômeno ocorre também em relação ao hotel, que lhe parece, agora, na escuridão, um imenso palácio encantado e iluminado: “*Wie riesig es da steht das Hotel, wie eine ungeheuer beleuchtete Zauberburg.*” (2002, p. 47)¹³

O importante a ser observado aqui é que se por um lado todos estes fatores externos contribuem para que *Else* entre, progressivamente, num estado de delírio, por outro lado não deixam de ser indicadores deste mesmo delírio, já que tudo o que ocorre é narrado a partir de sua perspectiva.

Partindo do objetivo de fornecer ao leitor não somente o retrato detalhado de uma personalidade, mas também a análise reveladora da sociedade vienense na passagem dos séculos XIX para XX, o autor relaciona o comportamento de *Else* ao meio social em que foi criada e no qual vive. Este procedimento transparece, por exemplo, na afirmação: “...*Ihr habt mich dazu*

¹² “*Estes prados são tão vastos e as montanhas imensas e negras.*” (1996, p. 55)

¹³ “*O hotel é imenso, como um palácio encantado, totalmente iluminado.*” (1996, p. 71)

gemacht. Ihr alle seid Schuld, dass ich so geworden bin.” (2002, p. 47)¹⁴ O que “todos”, ou seja, não somente os pais, mas também o irmão e *Fred*, fizeram de *Else*? Ela própria fornece a resposta: fizeram dela uma pessoa só e incompreendida.

De acordo com Heizmann, a educação/formação (*Bildung*), como descrito pela própria *Else*, era superficial e sem amor: “*Ein bisschen Zärtlichkeit, wenn man hübsch aussieht, und ein bissl Besorgtheit, wenn man Fieber hat...*” (2002, p. 47)¹⁵ Somente o pai, e ainda assim ocasionalmente, tinha alguma idéia do que se passava com ela e o que lhe causava medo e insegurança, mas a preocupação com si próprio sempre impediu qualquer atenção mais profunda: “*Aber was in mir vorgeht und was in mir wühlt und Angst hat, habt ihr euch darum je gekummert?*” (2002, p. 47)¹⁶ (HEIZMANN, 2008, p. 46)

Valores morais básicos, como por exemplo lealdade ou honestidade, eram, no melhor das hipóteses, pregados, mas não seguidos, sem que as pessoas envolvidas parecessem se importar com isso. Desta forma, *Else* não tinha nenhuma base moral sólida que servisse de apoio e orientação no momento de crise. Estes fatos se expressam de duas maneiras em seu comportamento: no desprezo em relação aos outros, assim como numa franca concentração narcisista em si mesma. O desprezo se mostra no fato dela considerar quase todas as pessoas que convivem com ela como “*dumme*” / “*tolas*”, incluindo aí as mais íntimas. A sociedade que frequenta o hotel, ou seja, os outros hóspedes, ela chega a denominar, ocasionalmente, de “*Gesinde*” / “*corja*”, mesmo tendo consciência que ela mesma pertence a este meio. Além disso, como filha de um advogado corrupto, não tem nenhum motivo para se julgar melhor do que os outros. (2002, p. 22; 1996, p. 28)

Como seu desejo de ser uma “senhorita decente” permanece irrealizado, em razão das circunstâncias de sua própria vida, decide então que o melhor seria que sua família se extinguisse. (2002, p. 50; 1996, p. 65)

¹⁴ “*Vocês é que fizeram de mim o que sou hoje. Todos foram culpados...*” (1996, p. 61)

¹⁵ “*Um pouco de ternura, por que se é bonita, um pouco de preocupação, quando se tem febre...*” (1996, p. 62)

¹⁶ “*Mas alguém se preocupou em saber o que se passa comigo, as angústias que sinto?*” (1996, p. 62)

As perspectivas de vida também lhe parecem pouco promissoras: a mãe só está interessada em arranjar um homem rico para a filha. A perspectiva de ser telefonista ou babá também não a entusiasma. (2002, p. 20; 1996, p. 25-26)

A maior parte das tentativas de aproximação do sexo oposto é considerada por ela como repugnante. Para *Else*, tudo é repugnante. (2002, p. 32, 51; 1996, p. 42, 66) Como não tem ninguém com quem possa ou queira conversar, pois mesmo o bem intencionado *Fred* é demasiadamente decente para ela, ou seja, não lhe seduz, sente-se sempre solitária: *“Ich bin ja ganz allein. Ich bin ja so furchtbar allein, wie es sich niemand vorstellen kann.”* (2002, p. 22)¹⁷ Nesta situação ela só é capaz de se ajudar concentrando-se sobre si mesma. Por sua beleza e inteligência se julga superior aos outros, e quanto mais suas perspectivas se restringem, mais valoriza essas “vantagens”: *Es gibt vielleicht gar keine anderen Menschen. Es gibt Telegramme und Hotels und Berge und Bahnhöfe und Wälder, aber Menschen gibt es nicht.* (2002, p. 60)¹⁸ A consequência desse isolamento é uma paixão por si mesma, da qual está sempre consciente: *“Leb wohl, mein heissgeliebtes Spiegelbild.”* (2002, p. 62)¹⁹ *Else* pronuncia essas palavras quando nua, envolta somente em seu casaco, se prepara para descer até o meio da “corja”, que se encontra no *hall* do hotel. É oportuno observar aqui que o substantivo alemão *Lebewohl*, implícito nas palavras de *Else* *“Leb wohl”*, traduzidas por “Saudações”, indica, na verdade, uma separação, um adeus.

Como seu conceito de moral é frágil, e em consequência do ambiente hipócrita e mentiroso em que vive não encontra apoio em parte alguma, *Else* se entrega freqüentemente a pensamentos “imorais”. Um bom exemplo é quando imagina, depois de casada, ter “mil amantes”. (2002, p. 22; 1996, p. 28) Apesar disso, deseja ser uma “jovem decente de boa família”, que se opõe veementemente ao pedido/exigência dos pais para que se prostitua: *“Bin ja keine Dirne...”* (2002, p. 69)²⁰ Para *Else* é profundamente penoso o fato de

¹⁷ *“Estou tão sozinha... Ninguém pode imaginar o quanto estou tão absolutamente só.”* (1996, p. 28)

¹⁸ *“Talvez, inclusive, não existam outras pessoas. Existem telegramas, hotéis, montanhas, estações ferroviárias e bosques, mas gente, não.”* (1996, p. 77)

¹⁹ *Adeus, minha querida imagem no espelho.* (tradução minha)

²⁰ *“...não sou nenhuma puta.”* (1996, p. 88)

seus próprios pais assumirem que ela, a filha obediente, vai prestar-lhes, de bom grado, esta “prova de amor”. (2002, p. 13; 1996, p. 16) Na sua mente seria então como se eles a tivessem educado para que eventualmente se vendesse. (2002, p. 46; 1996, p. 60)

Antes mesmo de ter conversado com *Dorsday* a respeito do problema financeiro de seus pais, *Else* está consciente que esta “ajuda” somente se realizará por alguma troca de favores, como transparece em seus pensamentos: “*Ich muss sie mir erst verdienen.*” (2002, p. 45)²¹ Talvez mais fiel ao sentido em alemão seria: “*Antes de tudo, devo ganhá-los!*” Como se sente traída e obrigada a dançar como “escrava” ao comando de *Dorsday*, vê na morte não somente uma saída para si própria, mas também uma punição merecida para todos os responsáveis pela situação em que se encontra. (2002, p. 47; 1996, p. 61)

No clímax da narrativa, que ocorre na cena do desnudamento no salão de música, após *Else* ter resolvido que cumprirá a exigência de *Dorsday* para salvar o pai, mas em público, todos estes pensamentos retornam: o conflito entre “jovem decente” e “prostituta”, a disposição de se entregar completamente a um “*Filou*” (“malandro” em francês), a repulsa por *Dorsday* e a maravilhosa sensação de estar nua. (2002, p. 69; 1996, p. 89)

Ao mesmo tempo em que todos estes pensamentos passam pela mente de *Else*, ouve-se ao piano trechos do *Carnaval op. 9* de Schumann, fato que empurra os acontecimentos na direção da perda de controle e da animação exagerada, destacando a característica de farsa no convívio social. Como a palavra “carnaval” significa também “o adeus à carne”, torna-se explícito aqui que essa vida multicolorida está chegando ao final. (HEIZMANN, 2008, p. 50)

Ela se imagina morta, pensando em causar perplexidade e irritação, e talvez até arrependimento, ao mundo que a rodeia. Pode-se perceber que essas idéias chegam até a lhe causar prazer: “*O, wie schön wäre das tot zu sein.*” (SCHNITZLER, 2002, p. 42)²² *Else* acredita que o suicídio “combina” com sua família e faz reflexões macabras sobre o que e para quem quer deixar seu

²¹ “... ainda não os consegui. Preciso consegui-los.” (1996, p. 58)

²² “Como seria bom estar morta.” (SCHNITZLER, 1996, p. 56)

reduzido legado quando morrer. (2002, p. 50-52; 1996, p. 65-67) Afirma não encarar a morte como um ato de desespero, pois *“Ich weiss ja schon lange, dass es so mit mir enden wird.”* (2002, p. 50)²³ Também não deseja que *Dorsday*, ou melhor, a sociedade em que vive, inveje o duvidoso triunfo de tê-la levado à morte.

Tais reflexões, entretanto, aparecem sempre alternadas com declarações do desejo de viver, assim como do reconhecimento resignado de ser muito covarde. (2002, p. 52; 1996, p. 67) Mas no fim, o plano de encenar uma entrada de efeito e depois deixar de viver por um meio indolor, deixando para trás todos os tormentos, é tão tentador, que *Else* não consegue combatê-lo.

Schnitzler explora aqui um tema que se tornou, através da psicanálise, um fundamento da cultura filosófica ocidental, que é a correspondência entre as pulsões de vida (*Lebenstriebe*) e as pulsões de morte (*Todestriebe*), ou seja, entre Eros e Tanatos. (LAPLANCHE, J. & PONTALIS, J. B., 1973, p. 280; 494)

Por Eros Freud entende a pulsão para a vida orgânica, pela continuação da espécie (a sexualidade em termos restritos) ou de conservação do indivíduo. A tarefa da pulsão de morte ou Tanatos, é reverter todos os organismos vivos ao estado inanimado de matéria inorgânica, morta, tendência que está fora da inquietude da vida e de Eros. Segundo Freud, toda a vida é uma luta e um compromisso entre as duas referidas tendências. Em cada célula do organismo vivo misturam-se ambas as espécies de pulsão: Eros e morte. A um, corresponde o processo fisiológico da criação, a outro, o processo de desintegração da matéria viva. Enquanto a célula está viva, Eros predomina. Quando Eros, intranquilo e atraído para a vida se satisfaz no campo sexual, a pulsão de morte começa a elevar sua voz. Daí a semelhança do estado posterior à plena satisfação sexual com o fenecimento e, nos animais inferiores, a coincidência do ato de fecundação com a morte. Eles morrem, porque, acalmado Eros, a pulsão de morte ganha plena liberdade e cumpre sua missão. Em seu aspecto biológico, essa nova teoria de Freud reflete a forte influência de Weissman (1834-1914), famoso biólogo alemão neodarwinista, e

²³ *“Eu já sabia há muito que meu fim seria assim.”* (1996, p. 65)

da influência igualmente forte de Schopenhauer no plano filosófico. (BAKHTIN, 2004, p. 42)

Schnitzler, cuja biografia apresenta muitos pontos de contato com a de Freud, chegou a conclusões próximas de Freud, mantendo-se, porém, ao mesmo tempo, independente dele, especialmente no que se relaciona com a interpretação dos sonhos. (HEIZMANN, 2008, p. 51)

Na obra *Fräulein Else / Senhorita Else*, analisada neste trabalho, ele encontrou, através do estilo associativo do monólogo interior, a possibilidade ideal de apontar, nas idéias e ações de *Else*, a dependência dos processos interiores. Ou seja, os pensamentos e ações de *Else* são, na verdade, guiados por seu inconsciente. Quando ela, por exemplo, recebe o segundo telegrama, com a notícia de que a soma em dinheiro é agora de cinqüenta mil *Gulden*, vacila entre a esperança e o receio. Primeiramente, pensa que o pai se suicidou: *“Wenn der Papa tot ist, dann ist ja alles in Ordnung, dann muss ich nicht mehr mit Herrn von Dorsday auf die Wiese gehn...”* (SCHNITZLER, 2002, p. 54)²⁴ Logo em seguida, porém, a monstruosidade deste desejo torna-se consciente e os sentimentos burgueses, doutrinados ao longo da vida, saem vencedores, incendiados pela religião:

“O, ich elende Person. Lieber Gott, mach dass der Papa lebt. Verhafteternetwegen, nur nicht tot. Wenn nichts Böses drin steht, dann will ich ein Opfer bringen. Ich werde Bonne, ich nehme eine Stellung in einem Bureau an. Sei nicht tot, Papa. Ich bin ja bereit. Ich tue alles, was du willst...” (2002, p.54)²⁵

Else, que até este momento não havia encontrado nenhum consolo na religião, lança mão agora de uma prece infantil, e está pronta para a expiação, ou seja, aceitar ocupar uma colocação burguesa, subordinada. Deve-se, porém

²⁴ *“Se ele morreu, tudo estará resolvido, não precisarei ir mais ao bosque com o senhor von Dorsday...”* (SCHNITZLER, 1996, p. 70)

²⁵ *“Oh, que filha mais desnaturada que sou. Meu Deus! Faça com que não seja nada sério, que papai esteja vivo. Preso, é aceitável, mas não morto. Se não houver ocorrido nada de ruim, eu me disporei a um grande sacrifício. Vou me tornar governanta, trabalharei num escritório. Tomara que você não tenha morrido, papai. Estou disposta. Farei tudo o que você quiser.”* (1996, p. 70)

entender, que o primeiro desejo (a morte do pai), é o que predomina, pois já foi considerado por ela anteriormente, quando lê na carta da mãe que o exausto pai havia se deitado: *Wenn er lieber nicht aufwachte, das wär das beste für ihn.*” (2002, p. 14)²⁶ Na conversa com *Dorsday* ela pensa: *“Papa soll sich umbringen.”* (2002, p. 32)²⁷ Um pouco depois ela expressa o mesmo desejo, desta vez no imperativo: *“Bring dich um, Papa!”* (2002, p. 36)²⁸ Logo a seguir, no entanto, este desejo é novamente reprimido: *“ich lebe hier als elegante junge Dame und Papa steht mit einem Fuss im Grab – Nein im Kriminal.”* (2002, p. 19)²⁹

Mas sua “prece” é atendida: o pai está vivo, e por essa razão sua agressividade contra o causador de seu tormento aumenta cada vez mais. Como não pode “aliviar” a agressão no próprio pai, *Else* volta-se contra si mesma, o que a leva a tentar o suicídio. Este comportamento também é explicado por Freud que o denomina de *“Fehlleistung”*, em português, ato falho ou perturbado: *“Uma ação, cujo objetivo não é alcançado, mas sim substituído por outra.”* (...) *“Freud demonstrou que os atos falhos, assim como os sintomas, são formações de compromisso entre a intenção consciente do sujeito e aquilo que está recalcado.”* (LAPLANCHE, J. & PONTALIS, J. B., 1973, p. 153) (Tradução minha / alemão)

O método psicológico de Freud consiste na análise interpretativa de algumas formações da consciência de tipo especial, que se permitem reduzir às suas raízes inconscientes. Ao inconsciente está fechado o acesso direto à consciência também no pré-consciente, em cujo limiar opera a censura. Mas as pulsões recalcadas não carecem de energia e por isso procuram constantemente abrir acesso à consciência. Elas só podem fazê-lo parcialmente mediante o compromisso e a deformação, através da qual renovam a vigilância da censura. A deformação e o mascaramento das pulsões

²⁶ *“O melhor para ele seria que não mais despertasse.”* (1996, p. 18)

²⁷ *“Papai deveria se matar.”* (1996, p. 18)

²⁸ *“Suicide-se, papai.”* (1996, p. 48)

²⁹ *“Vivo aqui como uma jovem dama elegante, enquanto papai se encontra com um pé na sepultura; ou melhor, na cadeia.”* (1996, p. 25)

recalcadas ocorrem, evidentemente, no campo do inconsciente, e daí, depois de burlarem a censura, penetram na consciência, onde permanecem desconhecidas. É aí, na consciência, que o pesquisador as localiza e as analisa. As formações de compromisso subdividem-se em dois grupos: 1. Formações patológicas – sintomas de histeria, idéias delirantes, fobias, manifestações patológicas da vida cotidiana como o esquecimento de nomes, atos falhos, lapsos; 2. Formações normais – sonhos, mitos, imagens artísticas, idéias filosóficas, sociais e até políticas, isto é, todo o campo da *criação ideológica* do homem. As fronteiras entre estes dois grupos são instáveis: freqüentemente é difícil dizer onde termina o normal e começa o patológico. (BAKHTIN, 2004, p. 48)

Else sente-se abandonada por todos, seus planos de vida não são compartilhados com ninguém e, além disso, o ato de prostituição a que se vê forçada significa, na verdade, uma renúncia pessoal. Mas talvez seja possível concordar com Heizmann quando afirma que o que a move não é somente o desespero, mas também o desejo de poder permanecer como é: a jovem dama, bela, desejada, interessante e envolta em mistérios, que não se deixa convencer por nada e que não quer aceitar nem o parceiro nem o regulamento do jogo, como já foi sugerido na frase de abertura da novela. *“Du willst wirklich nicht mehr weiterspielen, Else? Nein, Paul, ich kann nicht mehr.”* (Schnitzler, 2002, p. 5)³⁰ (HEIZMANN, 2008, p. 52-54)

O crítico francês Roland Barthes identifica a grande divisão entre o Modernismo e as épocas anteriores com a pluralização das visões do mundo, derivada da evolução das novas classes sociais e meios de comunicação, e o situa na metade do século XIX: *“Por volta de 1850 (...) a escritura clássica então se desintegrou, e a totalidade da literatura, de Flaubert até hoje, passou a ser uma problemática da linguagem.”* (BARTHES, *Le degré zero de l'écriture*, apud BRADBURY & Mc FARLANE, 1986, p. 21) Qualquer boa definição do termo “Modernismo” terá de incluir uma qualidade de abstração e artifício altamente consciente, levando-nos ao que está por trás da realidade familiar, seja em termos de literatura ou de qualquer outra das artes, afastando-nos das

³⁰ *“Você realmente não quer mais jogar, Else? Não, Paul, não posso mais, até logo.”* (1996, p. 5)

funções familiares da linguagem e das convenções formais. Uma das associações da palavra é o advento de uma nova era de alta consciência estética e não-figurativismo, em que a arte passa do realismo e da representação humanista para o estilo, a técnica e a forma espacial em busca de uma penetração mais profunda da vida. A arte que faz a vida, o drama da consciência do artista, a estrutura que está além do tempo, da história, da personagem ou da realidade visível, o imperativo da técnica: não são eles a base de uma grande revolução estética nas possibilidades literárias, maior do que jamais se sonhou? O modernismo é a arte decorrente do princípio de incerteza, de destruição da civilização e da razão na Primeira Guerra Mundial, do mundo transformado e reinterpretado por Marx, Freud e Darwin, do capitalismo e da contínua aceleração industrial, da vulnerabilidade existencial à falta de sentido ou ao absurdo.

Independente da possibilidade de inserção da obra de Schnitzler em qualquer dos inúmeros “Modernismos” que caracterizam o desenvolvimento da literatura a partir da data indicada por Roland Barthes (1850), a análise da novela *Senhorita Else* (“*Fräulein Else*”), do mesmo autor, revela, sem dúvida alguma, que a obra reflete preocupações consideradas “modernas”.

Uma afirmação clássica nesses primeiros anos de modernismo, muito presente na novela de Schnitzler, é a de que a natureza humana não se encerra em enormes e exaustivos inventários de minuciosidade naturalista dispostos e classificados sob títulos consagrados pelo uso, sendo pelo contrário esquiva, indeterminada, múltipla, muitas vezes implausível, infinitamente variada e essencialmente irredutível.

O conceito freudiano de “ambivalência”, também presente no processo de caracterização da protagonista da novela de Schnitzler, pois *Else* oscila entre opostos, fundia numa mesma entidade as idéias totalmente contrárias de amor e ódio. A *Teoria Especial da Relatividade* sustentava que o tempo e o espaço em lugar de serem as dimensões distintas e separadas que sempre haviam sido consideradas, na verdade eram, em condições extremas e fundamentais, funções recíprocas, conclusão que por sua vez fornece o

embasamento para a caracterização de tempo e espaço no “monólogo interior” como praticado por Schnitzler.

Nessa transformação generalizada da *Weltbild*, o sonho passou a gozar de um novo estatuto especial. Na virada do século, as teorias de Freud deram respeitabilidade a muitas coisas sobre o conteúdo simbólico dos sonhos, agora clinicamente comprovadas, já havia muito tempo conhecidas pela sabedoria popular.

Na literatura emerge uma espécie de metalinguagem, na qual as coisas que se mantêm separadas na linguagem convencional são reunidas dentro de um novo universo de discurso, permitindo aos contrários usuais adquirirem uma identidade ao mesmo tempo separada e conjunta, serem indiferentemente “iguais” e “diferentes”. Para Roland Barthes, a principal preocupação da literatura moderna tem sido a problemática da linguagem. (BARTHES, apud BRADBURY & Mc FARLANE, 1989, p. 70)

Na virada do século XIX aumentou acentuadamente o grau de apresentação auto-analítica do romance, intensificaram-se suas obsessões com sua própria tática de esquematização e estruturação; ele se tornou marcadamente mais “poético”, no sentido em que passou a se dedicar mais à precisão de forma e composição, a se incomodar mais com a vagueza da prosa em seu uso popular escrito.

A revolução radical na técnica e a ênfase muitíssimo maior sobre a forma daí resultantes ocasionaram, por um lado, uma obsessão com questões formais, a inteireza estética e o uso da linguagem e do planejamento, em vez da contingência e da imitação, na elaboração romanesca, e por outro lado uma crise relacionada ao problema artístico e histórico de apreender e dar autoridade à tradicional matéria prima da ficção, a realidade em si, dentro de uma ordem de palavras dotada de eficácia.

Ao colocar os meios e as modalidades da arte no centro da obra, elas requerem o envolvimento do leitor em sua ordem de significações; assim, põem limites ao nível realista do funcionamento do romance e exigem que

compreendamos esta ordem e esta estrutura particulares como uma totalidade articulada.

As personagens pertencem mais a um processo do que a um mundo reproduzido por imitação. Elas integram o plano técnico, e parecem afirmar contra o autor seus direitos a uma maior liberdade, a uma maior profundidade psicológica ou à vida que se estende livremente no tempo, voltando ou adiantando-se.

A forma não é um simples meio de manipular o conteúdo; em certo sentido, ela própria é o conteúdo: a experiência gera a forma, mas a forma gera a experiência, e é nos delicados cruzamentos entre as pretensões de totalidade formal e da contingência humana que encontramos algumas das principais táticas e estéticas da ficção modernista.

O processo de elaboração torna-se não só elemento integrante da lógica significativa da história: ele se torna, na verdade, a própria história. Em decorrência disso, os romances parecem se aproximar cada vez mais de sua natureza de construções verbais, sendo a forma não apenas um meio para lidar com o conteúdo, mas, em algum sentido, fundamental, o próprio conteúdo. O romance oscila entre uma arte feita de coisas exteriores a ela e uma arte que é uma elaboração internamente coerente. (BRADBURY & Mc FARLANE, 1989)

No caso específico de Mário de Andrade, e mais especificamente na obra *Amar, verbo intransitivo*, além das preocupações que transparecem na novela de Schnitzler apontadas acima, a análise revela uma “visão do outro”, refratada na “constituição de uma identidade”, e como eixo articulador de todos estes componentes, a questão do “próprio” e do “alheio”.

Numa digressão de caráter claramente metalingüístico, e da mesma forma que a novela de Schnitzler, também amplamente amparada nas questões relacionadas às características do romance moderno anteriormente discutidas, o narrador de *Amar, verbo intransitivo*, afirma:

“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 renascesse e perfeito, o idílio seria o mesmo.” (ANDRADE, 2002, p. 58)

O narrador especifica aqui que a obra foi concebida como um “idílio”, indicação já presente no próprio título. Este fato, além de esclarecer a preocupação com a forma, estabelece uma relação com o gênero literário do mesmo nome. “Idílico” é um termo utilizado para descrever um estado ou ambiente sereno e eufórico, idealizado, mas remotamente alcançado. (CUDDON, J. A., 1999, p. 412, “*idyll*”)

Este caráter descrito acima se traduz particularmente em duas passagens da obra, onde o poeta contido no narrador transparece plenamente:

“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 (...) Fräulein viu ele chegar como sem ver...” [...] *“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.”* [...] *“Essa foi (...) a imagem dele que conservaria nítida por toda vida.”* [...] *“De repente entregou os olhos à moça.”* [...] *“ - Vou trocar de roupa! Na verdade ele fugia. Não tinha ainda a ciência de prolongar as venturas (...). Fräulein sorriu para ele, inclinando de leve a cabeça bruna manchada de sol.”* (2002, p. 68-69)

“...Versos de Heine.” [...]

“ - Entendeu, Carlos?”

Ela repetia sempre “Carlos”, era a sensualidade dela.” [...]

“Se você ama (...) pronuncie baixinho o nome desejado. Veja como ele se moja em formas transmissoras do encosto que enlanguesce.” [...]

“ - Entendeu, Carlos?” [...]

“Quase mas adivinhei!” [...]

“Estes brasileiros?!... Uma preguiça de estudar!...” [...]

“Porém quando careciam de saber, sabiam. Adivinhavam.” [...]

“Então diga o que é.” [...]

“É que eles ficaram sentados na praia, de mãos dadas e muito juntinhos.” [...]

“Ela muito suave extasiada:

- Você está falando certo, Carlos!” [...]

“O coração dele estava tal-e-qual o mar... Em tempestade...” [...]

“ - Mas ele tinha muitas péloras no coração!” [...]

“...pérolas (...) saiu péloras (...) a comoção!” (2002, p. 73-75)

Enquanto neste trecho o equilíbrio e a interação entre experiência e forma comprovam a presença na obra desta faceta da estética modernista, onde o processo de elaboração torna-se tão importante quanto a estória, nas

duas citações que seguem a preocupação é claramente metalingüística, ou seja, “falar sobre a linguagem”. Na primeira citação a referência é direta, enquanto na segunda é indireta, pois citando *“Hermann e Dorotéia”*, de Goethe (1797), um “idílio “em hexâmetros, o narrador relaciona mais uma vez conteúdo e forma, ou seja estória e gênero.

“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. (2002, p. 91)

“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?” [...] “... não se esquecendo nunca de contar o caso de Hermann e Dorotéia.” (p. 117)

Nesta discussão da relação conteúdo e forma, que da maneira como se apresenta no texto de Mário de Andrade aponta tanto na direção do “alheio” quanto na do “próprio”, esboça-se também um outro viés, desta vez presente na relação autor-leitor, que Bakhtin esclarece:

*“... é preciso fazer do que é visto, ouvido e pronunciado a expressão da nossa relação ativa e axiológica, é preciso **ingressar como criador no que se vê, ouve e pronuncia**, e desta forma superar o caráter determinado, material e extra-estético da forma, seu caráter de coisa: ela deixa de existir no nosso exterior como um material percebido e organizado de modo cognitivo, transformando-se na expressão de uma atividade valorizante que penetra no conteúdo e o transforma.” (BAKHTIN, 1988, p.58-59)*

“Eu me torno ativo na forma e por meio dela ocupo uma posição axiológica fora do conteúdo (enquanto orientação cognitiva e ética) e isto torna possível pela primeira vez o acabamento e em geral a realização de todas as funções estéticas da forma no que tange ao conteúdo.” (1988, p. 59)

A classificação como “idílio”, presente na capa do romance de Mário de Andrade *Amar, verbo intransitivo* (São Paulo 1927), “... testemunha a consciência e o exercício efetivo da prosa experimental, vinculando idílio, não apenas ao tema que desenvolve, como à própria estrutura da narrativa...”. (ANCONA LOPEZ, 2002, p. 9)

A indicação do narrador, quando declara que o idílio foi “*imitado do francês de Bernardin de Saint-Pierre*” (ANDRADE, 2002, p. 91), “*aponta para uma das fontes de inspiração, uma das matrizes geradoras de recriação, e sugerindo semelhanças de projetos literários.*” (ANCONA LOPEZ, 2002, p. 10)

Pelo fato da narrativa de Saint-Pierre ocorrer numa possessão francesa distante da Europa, na linguagem de um narrador local, o texto apresenta um bom número de expressões e construções do francês das colônias. Configura-se então a semelhança com o projeto literário de Mário de Andrade, que reconhecia “*a necessidade de aliar o projeto estético ao projeto lingüístico, para que o modernismo literário se tornasse ideologicamente coerente e eficaz.*” (2002, p. 11)

Além da linguagem, Ancona Lopez detecta outras possíveis contribuições não somente do texto ficcional de Saint-Pierre, mas também de seu prefácio, na construção de personagens, onde “*fica claro a valorização de um novo modo de ser, de compreender o mundo, dimensão de pensar e sentir diversa da européia. (...) Pondo seu par de namorados à sombra de coqueiros, bananeiras e limoeiros em flor – Bernardin de Saint-Pierre declara – conferiu-lhes um novo modo de ver e julgar, em harmonia com a natureza generosa em que viviam.*” (2002, p. 11)

Na verdade, a leitura do texto de Saint-Pierre, *Paul et Virginie* (1788), esclarece imediatamente o interesse específico de Mário de Andrade pela obra, pois a estória de *Paul e Virginie*, de maneira muito semelhante ao que ocorre em *Amar, verbo intransitivo*, é narrada quase que como “*pano de fundo*” para os comentários do narrador. Influenciado pelas idéias de Rousseau, Saint-Pierre justapõe os valores que imperam na sociedade francesa da época aos vigentes numa ilha da costa da África que pertence à França. Desta forma, é a estória de amor entre *Paul e Virginie* que é narrada desta forma, e não o “*idílio*”, pois como será observado a seguir, este pressupõe o elemento primitivo.

Além de Saint-Pierre, citado pelo próprio narrador de *Amar, verbo intransitivo*, Ancona Lopez informa também que Mário de Andrade foi leitor dos “*Idyllen*” de Gessner (1730-1788, Suíça):

“Na edição fac-similar primorosa, ilustrada, presente em sua biblioteca, teria encontrado no programa de Gessner, “Ao leitor”, colocações interessantes: a natureza é o espaço gratificante, capaz de 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.” (2002, p. 12)

No prefácio de Gessner, conhecido por Mário de Andrade, o autor opõe a inocência ao artificialismo, seja no uso da linguagem, na expressão dos sentimentos ou no procedimento artístico. Ancona Lopez chama a atenção também para o fato do texto de Gessner ser estruturado pelas cenas, pelos quadros, procedimento também identificável no “idílio” de Mário de Andrade. Além disso, tanto em Bernardin de Saint-Pierre quanto em Gessner, o idílio é o gênero antigo que está sendo retomado em busca de soluções novas, característica que também se aplica ao projeto modernista de Mário de Andrade. (ANCONA LOPEZ, 2002, p. 12)

Discutindo extensamente o “idílio” na obra *“Über naive und sentimentalische Dichtung”* / *“Sobre a poesia ingênua e sentimental”*, Schiller fornece elementos essenciais para o reconhecimento dos fundamentos do diálogo estabelecido entre os autores citados acima, Gessner (Suíça, sec. XVIII), Saint-Pierre (França, sec. XVIII/XIX) e Mário de Andrade (Brasil, sec. XX).

Para Schiller, a idéia geral deste tipo de poesia é apresentar poeticamente a inocência e ventura da humanidade. Como esta inocência e esta felicidade pareciam incompatíveis com os comportamentos artificiais da grande sociedade e com um certo grau de educação e refinamento, os poetas transferiram o cenário do idílio do confinamento da vida burguesa para a simplicidade da condição pastoril, indicando assim seu lugar na infância da humanidade, anterior ao início da cultura. Compreende-se, porém a casualidade destas disposições, pois não se relacionam ao objetivo do idílio, mas sim à maneira mais natural de se chegar a ele. Acima de tudo, o objetivo em si é a representação do ser humano na condição de inocência, ou seja, num estado de harmonia e paz com si mesmo e com o mundo que o rodeia.

Schiller considera a própria inocência da condição pastoril uma representação poética, afirmando que a faculdade imaginativa, a fantasia, já necessitou se mostrar criadora também lá. A tarefa, neste estado, era mais fácil e mais simples de ser resolvida, pois os componentes específicos que a fantasia necessitava escolher e combinar num todo já estavam presentes na própria experiência. Sob um céu venturoso, nas relações simples da condição inicial, dentro de um conhecimento limitado, consegue-se contentar a natureza mais facilmente, e o ser humano não se embrutece antes da necessidade de levar a isso. Todos os povos que possuem uma história têm um paraíso, uma condição de inocência, uma idade de ouro, sim, cada ser humano tem seu paraíso, sua idade de ouro, da qual ele se recorda com maior ou menor entusiasmo, de acordo com a quantidade de poesia presente em sua natureza. Desta forma, a própria experiência fornece elementos suficientes para o painel que trata do idílio pastoril. É por esta razão que o idílio permanece sempre como uma ficção bela e sublime, e o poder de imaginação realmente trabalha pelo que é ideal na representação do mesmo. Pois para o ser humano que se desviou outrora da simplicidade da natureza e foi entregue à tutela perigosa de sua razão, é de importância fundamental contemplar novamente a ordem da natureza num exemplar puro e poder mais uma vez se purificar da corrupção da artificialidade neste espelho fiel. (SCHILLER, 2011, p. 16-17, tradução minha)

A reflexão de Schiller é relevante aqui sob dois aspectos. Liberando o objetivo do idílio do meio utilizado para alcançá-lo, ou seja, considerando a representação ideal de uma condição de inocência, de uma idade de ouro, independente da simplicidade da condição pastoril, que é considerada por ele como um meio para se alcançar determinado fim, Schiller verticaliza e ultrapassa as fronteiras do gênero, conferindo-lhe sentido não somente no presente em que vive, mas também na antiguidade e na posteridade. Desta forma, justifica-se então a convivência pacífica entre autores da antiguidade clássica, Gessner, Saint-Pierre e Mário de Andrade. Um outro aspecto que deve ser observado aqui por seu papel fundamental no projeto modernista de Mário de Andrade, relaciona-se à importância da contemplação da natureza, objetivada em *Amar, verbo intransitivo* no emprego do gênero literário “idílio”,

como forma de “purificação da artificialidade” à qual o ser humano se submeteu quando se entregou à “tutela da razão”, ilustrada na equação: realismo, naturalismo, parnasianismo X modernismo. Além deste fato, seguindo esta linha de raciocínio, a escolha deste gênero responde tanto à valorização do “próprio” quanto ao entrelaçamento deste com o “alheio”, características fundamentais no projeto de Mário de Andrade de renovação das letras e artes nacionais.

Dentre os diferentes tipos de idílio que surgiram na literatura desde a Antigüidade até nossos dias, Bakhtin, 1988, p. 333-342, distingue dois cuja discussão é relevante aqui. Estes são o idílio amoroso e o idílio familiar, que podem ser puros ou mistos, quando então um ou outro elemento é o predominante. Mas quaisquer que sejam as diferenças dos tipos e variantes do idílio, todas elas possuem traços comuns, que se manifestam 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. (BAKHTIN, 1988, p. 333)

Neste sentido, tanto a trajetória de *Fräulein*, em *Amar, verbo intransitivo*, seu devaneio para ser vivido na Alemanha (país de origem), ao lado de um homem culto e sensível, numa idealizada vida a dois, sua “idade de ouro”, quanto a ligação dos acontecimentos da vida de *Carlos* à casa paterna, compartilham as características do idílio apontadas acima.

Outra particularidade do idílio apontada por Bakhtin é a sua estrita 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. Eles são contíguos no exíguo microcosmos do idílio, entre eles não há contrastes rigorosos, eles têm valor igual (pelo menos pretendem ter). 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 (como em Petrônio), mas de forma atenuada e até certo ponto elevada. Assim, a esfera sexual quase sempre entra no idílio somente de forma sublimada.” (1988, p. 334)

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, configura-se como uma terceira particularidade do idílio, estreitamente ligada à primeira, ou seja, com a adesão orgânica e a ligação da vida e dos seus acontecimentos a um lugar.

Retomando aqui Ancona Lopez, que chama a atenção para o diálogo entre o texto de Gessner, estruturado pelas cenas, pelos quadros, e o de *Amar, verbo intransitivo*, pode-se entender com mais clareza o fato das características do gênero literário “idílio”, descritas acima por Bakhtin, remeterem também ao texto de Mário de Andrade. A divisão em cenas, que em *Amar, verbo intransitivo* é estruturada pelas digressões do narrador, fundamentais para alcançar este objetivo, ao mesmo tempo em que constituem, elas mesmas, outros quadros, permite a diluição das particularidades do “idílio” enumeradas acima, tornando possível e verossímil até mesmo a transferência do local da ação da condição pastoril para o “confinamento da vida burguesa” apontado por Schiller como sendo incompatível com a essência do gênero. (ANCONA LOPEZ, 2002, p. 12)

Mesmo que a discussão apresentada acima não seja suficiente para esclarecer completamente a fusão de elementos tão diversos presentes na obra, entre eles o epílogo adicionado após o próprio narrador afirmar que “o livro está acabado” (ANDRADE, 2002, p. 140), um aspecto fundamental e bastante transparente de *Amar, verbo intransitivo*, é o diálogo com os elementos presentes tanto na reflexão de Schiller, quanto na de Bakhtin.

De acordo com o narrador de *Amar, verbo intransitivo*, no epílogo, o “idílio” acabou, mas a estória continua, desenvolvendo-se nestas páginas o tema da “recuperação” de *Fräulein* e *Carlos*, após o sofrimento causado pelo desenlace final.

“Fräulein não age mais e não sentirá mais. (...) Já tomou posse de si mesma. (...) ...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. Sentou-se de novo. Estava tudo arrumado... Guardara a louça... Pusera a toalha...” (ANDRADE, 2002, p. 140)

Se o idílio vivido por *Fräulein* em Higienópolis acabou, o descrito por Bakhtin, onde a vida e seus acontecimentos estão ligados a um lugar, o país de origem, ainda continua na fantasia de *Elza*.

Quanto a *Carlos*, “se percebia que estava outro, estava homem. O bom homem que tinha de ser, honesto, forte, vulgar.” (2002, p. 141)

A seguir, o narrador, entremeando outros aspectos do cotidiano de *Fräulein* e de *Carlos*, introduz os dois últimos “quadros” da estória (e nesse sentido o diálogo com o “idílio” de Gessner ainda continua), que retratam a ida das irmãs de *Carlos* ao circo e o curso da Avenida Paulista, ou seja, o riso e o carnaval.

“–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...” [...]

“– Primeiro o dono do circo ficou parado no meio do circo...” [...]

“–...então Piolim amontou de novo no automovinho...” [...]

“–...e queria passar mas o dono do circo estava parado na frente...” [...]

“–...o dono do circo estava olhando do outro lado.” [...]

“–O dono. –do circo levou um tombo tão engraçado! Sujou toda a casaca dele!

(ANDRADE, 2006, p. 143-144)

Concluindo sua descrição das fontes antigas mais populares da filosofia do riso do Renascimento, Bakhtin observa que elas se encontram na origem das opiniões sobre o riso, sua importância e seu valor, que corriam entre os humanistas e os homens de letras. Nestas fontes, o riso se define como um princípio fundamental de concepção do mundo, que assegura a cura e o renascimento, estreitamente relacionado aos problemas filosóficos mais importantes, isto é, à maneira de “aprender a bem morrer e bem viver”. O que é característico então na teoria do riso do Renascimento, é justamente o fato de reconhecer que o riso tem uma significação positiva, regeneradora, *criadora*, o

que a diferencia nitidamente das teorias e filosofias do riso posteriores, que acentuam de preferência suas funções denegridoras. (BAKHTIN, 1996, p. 60-61)

Desta forma, o diálogo do texto de Mário de Andrade com o passado que não é recente se complementa no epílogo da obra através da função exercida pelo riso neste “quadro”, já que é inserido aqui como um elemento presente na “regeneração” de *Carlos*.

O epílogo se encerra com uma cena que retrata um curso na Avenida Paulista.

“O curso da Avenida Paulista se esparramava no auge.” [...]

“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. (...) ...alguém lhe chamou os olhos, conhecido, Carlos? Era Carlos com as irmãs na fiat. Instintivamente ela atirou uma serpentina. A fita rebentou.” [...]

“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. (...) 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. (...) Ela era mãe de amor! Estava até bonita. Mãe de amor! Mãe...” (ANDRADE, 2002, p. 146-148)

Nestas últimas páginas da obra, a oposição fantasia X realidade se revela mais uma vez. Mas aqui, torna-se necessário indagar: em que consiste a fantasia, como se configura a realidade? A fantasia está representada aqui no “devaneio” inatingível de *Fräulein*, que desponta uma última vez. E a realidade se revela quando ela constata que “*estava muito certo assim*”, pois “*o mundo é tal como é*”, “*uma comoção materna se desencadeou no corpo dela...*”, “*ela era mãe de amor!*”.

O que deve ser observado aqui é o fato destes “esclarecimentos” finais, tão fundamentais para a configuração de um verdadeiro epílogo, ocorrerem durante um espetáculo de carnaval, onde, oportunamente, de acordo com Bakhtin, a vida é desviada da sua ordem *habitual*:

*“Não se contempla e, em termos rigorosos, nem se representa o carnaval mas vive-se nele, e vive-se conforme suas leis enquanto estas vigoram, ou seja, vive-se **uma vida carnavalesca**. (...) As leis, proibições e restrições, que determinam o sistema e a ordem da vida comum, isto é, extracarnavalesca, revogam-se durante o carnaval...” [...] “O carnaval aproxima, reúne, celebra os esponsais e combina o sagrado com o profano, o elevado com o baixo, o grande com o insignificante, o sábio com o tolo, etc.” (BAKHTIN, 1981, p. 105-113)*

Na medida em que a noção teórica de intertextualidade redimensionou o tratamento antes conferido às relações interliterárias, retirando delas os traços de dependência, antecipação e originalidade, ela se transformou em uma modalidade de leitura que coloca no âmbito da recepção a própria produção do texto. Através deste fato, que permite a leitura dos intertextos e a compreensão de como é tecido o universo literário, a literatura comparada adquire pertinência e relevância. A intertextualidade indica a apropriação de um texto por outro e aponta na direção da sociabilidade da escritura literária, cuja individualidade se afirma no cruzamento de escrituras anteriores. A investigação das redes intertextuais e o estudo dos modos de absorção e transformação permitem a avaliação dos processos de apropriação criativa, favorecendo o conhecimento das peculiaridades dos textos e o entendimento dos procedimentos de produção literária. Desta forma, a literatura comparada se torna uma maneira particular de ler um texto em outro ou de inseri-lo em um espaço interdiscursivo e uma relação com vários códigos, constituídos pelo diálogo entre textos e leituras. Um outro elemento considerado como base do comparatismo é sua abertura ao outro, aquele que não escreve como nós, que não pensa como nós, que é ele mesmo, em sua diferença e originalidade, pois o encontro de culturas e o encontro de pessoas é inseparável. O Outro não designa somente a dimensão humana da alteridade, mas também a textual, já que podemos pensar no outro como a tradução do texto. No contexto das literaturas latinoamericanas, este aspecto se torna essencial, já que se encontra marcado pela tensão constante entre o próprio e o alheio, quando então a noção de “modelo” e sua apropriação acabam sendo essenciais. Toda obra literária é uma particularização do universal, onde se encontram, ao mesmo tempo, o individual e o coletivo. (CARVALHAL, 2006, p. 9-30)

Um princípio básico dos estudos comparatistas é pensar o literário como um conjunto de relações que ultrapassam as fronteiras nacionais, ocupando um ponto central nesta reflexão as relações entre o particular (ou local) e o geral (ou universal). A identidade se constrói como um sistema complexo e elaborado de relações com outros grupos e essas relações se encontram regulamentadas por normas e princípios que transcendem os particularismos e são universais. (CARVALHAL, 2006, p. 43;51)

Os aspectos discutidos acima levam à conclusão que a teoria do texto se fundamenta, portanto, em três grandes premissas: a linguagem poética é a única infinidade do código; o texto literário é duplo: escritura/leitura; o texto literário é um grupo de conexões. Desta forma, a obra não significa somente o que diz, mas absorve os significados dos textos com os quais dialoga. Este diálogo se estabelece entre três linguagens: a do escritor, do destinatário (explícito ou implícito na obra) e a do contexto cultural, atual ou anterior. E assim, a palavra, que é “dupla”, pertence ao texto em questão e a outros, precedentes e diferentes, assim como ao sujeito da escritura e ao destinatário. (CARVALHAL, 2006, p. 62)

O texto permite a leitura dos intertextos, ou seja, *Amar, verbo intransitivo* permite a leitura do conjunto de textos que aproximamos a ele, o conjunto de textos que encontramos em sua memória. (RIFFATERRE, M. *La production du texte*. Paris: seuil, 1979, *apud* CARVALHAL, 2006, p. 64)

Uma reflexão teórica que considere as categorias período e região na análise da produção literária e cultural da América Latina deve incidir sobre a realidade concreta e vivida, ou seja, deve propor questões específicas de cada lugar, e não necessariamente permitir que caminhem de um centro definido para a adoção em outros contextos. Desta forma ela não somente estimula a formação de categorias próprias e conseqüentes, mas também neutraliza a simples reprodução de modelos pré-fabricados e/ou importados fortuitamente, estimulando assim a criatividade de um pensamento reflexivo particular que alcançará, em seu desenvolvimento, o geral. (CARVALHAL, 2006, p.91-92)

Dando continuidade à linha de raciocínio proposta neste trabalho, a afirmação de Carvalhal significa, na prática, que além do “alheio” e do “outro”,

presentes nas relações intertextuais exploradas anteriormente, o “próprio” também deve ser considerado na análise da produção literária da América Latina, neste caso, especificamente, em Mário de Andrade e na obra *Amar, verbo intransitivo*.

Antonio Candido afirma:

“A literatura do Brasil, como a dos outros países latino-americanos, é marcada por este compromisso com a vida nacional no seu conjunto, circunstância que inexiste nas literaturas dos países de velha cultura. Nelas, os vínculos neste sentido são os que prendem necessariamente as produções do espírito ao conjunto das produções culturais; mas não a consciência, ou a intenção, de estar fazendo um pouco de nação ao fazer literatura.” (CANDIDO, 2000, p. 18)

Carvalho chama a atenção aqui para a importância da consciência de construir uma nação por via literária. Este sentimento se encontraria na base do projeto romântico de José de Alencar de mapear o Brasil e no pensamento de Mário de Andrade, nos anos 20, quando recupera o projeto alencariano conferindo-lhe outras dimensões, em particular, a descentralização da cultura. Foi nestas circunstâncias que Mário de Andrade lutou por construir uma consciência nacional e uma cultura brasileira. Mário procurou produzir um outro discurso de nação, distinto da proposta romântica; quis construir a nação não como soma de fatores desiguais, mas sim como mescla dialética de diferenças. Desta forma, para Mário de Andrade, o particular converge para o geral ao retratar várias formas de ser que se misturam para formar uma totalidade heterogênea em si mesma, o que significa a quebra do regionalismo em benefício de um conjunto brasileiro geral. (CARVALHAL, 2006, 94-95; 101-102)

Para Affonso Ávila, *apud* CARVALHAL, 2006, p. 97-98, o Modernismo responderia a duas espécies de proposições principais: uma *linguagem* em curso criativo e uma *realidade* contextual inseparável de nossa experiência peculiar de expressão. O fenômeno da linguagem define um esquema de três fases no processo literário brasileiro: *apropriação* da linguagem, no Barroco; *possessão* da linguagem, no Romantismo, e *reflexão* sobre a linguagem, no Modernismo.

Tanto a *reflexão* sobre a linguagem, procedimento que define uma terceira fase no processo literário brasileiro, quanto a mescla dialética de diferenças, presentes na própria linguagem utilizada por Mário de Andrade em *Amar, verbo intransitivo*, tornam-se explícitas na paródia do poema *A Queimada*, de Castro Alves, presente na obra. Além disso, torna-se fundamental observar aqui que a queimada, um processo de destruição e fim no texto de Castro Alves, torna-se um processo de transformação e início no texto parodiado, onde elementos muito diferentes (colonizadores e imigrantes), introduzidos na terra brasileira desde o descobrimento, são miscigenados pela força e violência deste fogo que eventualmente produzirá um resultado não somente diferenciado e local, mas também universal.

CASTRO ALVES A QUEIMADA

*Meu nobre perdigueiro! vem comigo.
Vamos a sós, meu corajoso amigo,
Pelos ermos vagar!
Vamos já dos gerais, que o vento açoita,
Dos verdes capinais n'agreste moita
A perdiz levantar!...
Mas não!... Pousa a cabeça em meus joelhos...
Aqui, meu cão!... Já de listrões vermelhos
O céu se iluminou.
Eis súbito da barra do ocidente,
Doudo, rubro, veloz, incandescente,
O incêndio que acordou!
A floresta rugindo as comas curva...
As asas foscas o gavião recurva,
Espantado a gritar.
O estampido estupendo das queimadas
Se enrola de quebradas em quebradas,
Galopando no ar.
E a chama lavra qual jibóia informe,
Que, no espaço vibrando a cauda enorme,
Ferra os dentes no chão...
Nas rubras roscas estortega as matas...,
Que espadanam o sangue das cascatas
Do roto coração!...
O incêndio — leão ruivo, ensangüentado,
A juba, a crina atira desgrenhado
Aos pampeiros dos céus!...
Travou-se o pugilato... e o cedro tomba...
Queimado..., retorcendo na hecatomba
Os braços para Deus.
A queimada! A queimada é uma fornalha!
A irara — pula; o cascavel — chocalha...
Raiva, espuma o tapir!
... E às vezes sobre o cume de um rochedo*

*A corça e o tigre — náufragos do medo —
 Vão trêmulos se unir!
 Então passa-se ali um drama agosto...
 N'último ramo do pau-d'arco adusto
 O jaguar se abrigou...
 Mas rubro é o céu... Recresce o fogo em mares...
 E após... tombam as selvas seculares...
 E tudo se acabou!..*

(CASTRO ALVES, *A queimada*. In: *Cachoeira de Paulo Afonso*. Obras Completas, p. 319-320)

“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 guarantãs 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 ainda mais mucudo, de lá dos araxás de Tapuirama. Por enquanto. Creio mesmo que vencerá. Os dois tigres acabarão por desaparecer assimilados.” [...]
*“Mas ali estão unidos por causa da ‘Queimada’ de Castro Alves. Por causa das recordações do exílio e da esperança. Todos os exilados afinal têm direito a recordações e esperanças.
 E enviado pro Brasil, onde iraras pululam, cascavéis chocalham, (...) e tigres, pois não! Tigres também se assanham, inda por cima vieram adquirir essa coisa tristonha e desagradável que de portugueses herdamos: a saudade.”*
 (ANDRADE, 2002, p. 99-100)

De modo geral, a intertextualidade é a responsável pela evolução de tipos de textos como classes de textos com padrões característicos típicos. Dentro de um tipo específico, como na paródia, a dependência da intertextualidade pode ser mais ou menos proeminente, pois o produtor do texto precisa consultar continuamente o texto anterior e os receptores também necessitarão certa familiaridade com ele. A discrepância entre o texto anterior e o novo é resolvida através do conhecimento do texto originalmente apresentado e de sua intenção, enquanto que o imprevisível da nova versão torna-a informativa e interessante. Este efeito de interesse ofusca a falta de relevância situacional imediata e a intenção não séria do novo apresentador do texto. (DE BEAUGRANDE & DRESSLER, 1983, p. 10)

A paródia é um mecanismo intertextual, pelo qual um texto é constituído com outros textos, reconhecendo-se, no novo texto, aquele que foi parodiado. É uma forma de estilização muito marcada, um jogo de estilos no qual se apresentam claramente os planos estilizantes e o estilizado. O humor, a sátira, a ironia, a fragmentação deliberada do texto são elementos da paródia. Sendo deliberadamente experimentalista, a escrita paródica substitui o símbolo (que promove uma identificação entre sujeito e objeto) pela alegoria, na qual permanece um hiato entre a representação literária e a intenção significativa, favorecendo, assim, a polissemia e a dessacralização do belo, do equilíbrio, do bom acabamento, como marcas indiscutíveis da arte. E, por sua vez, retira o leitor da contemplação para a participação, como co-autor da obra. A paródia foi uma característica muito marcante do Modernismo de 1922, presente, portanto, nas obras de Mário de Andrade, que propõe a construção de uma nova escrita, desestruturadora e transformadora. (SOARES, 2003, p. 72-74)

Amar, verbo intransitivo possuía originalmente um posfácio tratando, sobretudo, do emprego da língua portuguesa no romance. O autor, porém, preferiu deixá-lo inédito, discutindo o assunto apenas com seus companheiros modernistas. Entendiam e aceitavam o projeto lingüístico de Mário de Andrade que viabilizava, concretizava propostas estéticas e ideológicas da facção do nosso modernismo voltada para o nacionalismo mais crítico em suas intenções. Mário na década de 20 está empenhadíssimo em pesquisar e empregar a língua portuguesa tal como se configura no Brasil, vendo-a como um organismo vivo, dinâmico, recebendo, por parte do povo, constantes modificações. (ANCONA LOPEZ, 2002, p. 31)

“Posfácio. A língua que usei. Veio escutar melodia nova. Ser melodia nova não quer dizer feia. Carece primeiro a gente se acostumar. Procurei me afeiçoar ao meu falar e agora já estou acostumado a tê-lo escrito gosto muito e nada me fere o ouvido já esquecido da toada lusitana. Não quis criar língua nenhuma. Apenas pretendi usar os materiais que a minha terra me dava, minha terra da Amazonas ao Prata. Fugi cuidadosamente de escrever paulista empregando termos usados em diferentes regiões do Brasil e modismos de sintaxe ou de expressão mais ou menos gerais dentro do país. (...) A gente só tem até agora livros regionalistas de linguagem. (...) A necessidade de empregar os brasileirismos vocabulares não só no seu exato sentido porém já no sentido translato, metafórico, talqual eu fiz. A apropriação subconsciente das palavras, pra que todas essas expressões brasileiras, quer vocabulares, quer

gramaticais passem a ser de uso comum passem a ser despercebidas na escritura literária pra que então possam ser estudadas, codificadas, catalogadas, escolhidas pra formação duma futura gramática e língua literária brasileira.” (ANDRADE, 2002, p. 151-152)

O que deve ser observado aqui, é que Mário de Andrade incursiona pela fala do povo, observa a comunicação verbal do dia a dia, e, ao mesmo tempo, vai retirando da ficção brasileira todas as ocorrências que lhe parecem dignas de registro: regionalismos, vulgarismos, idiotismos, gíria, sintaxe pouco ortodoxa, etc., etc. Seu estudo visa o conhecimento da identidade nacional, pois está dentro da análise que faz da nossa particularidade de povo brasileiro. A gramática portuguesa não comanda o escritor; sua linguagem está determinada por seu projeto literário que engloba naturalmente o projeto estético e ideológico do modernista: a construção de uma arte nacional, capaz de se alçar, ainda que um dia, ao universal, traduzindo, tocando verdades humanas. (ANCONA LOPEZ, 2002, p.151-152)

A partir do que foi analisado neste primeiro capítulo deste trabalho, tanto em relação ao monólogo interior de Schnitzler quanto ao idílio de Mário de Andrade, pode-se concluir, antes de tudo, que ambos refletem, de alguma forma, as preocupações presentes na literatura da época, já discutidas acima. De tudo o que foi dito a este respeito, a característica que mais se destaca e que talvez sintetize em poucas palavras os diferentes aspectos da questão, é a valorização da obra literária como um objeto estético, com características próprias, independente de seu criador.

A partir daí, porém, percebe-se também que as escolhas realizadas pelos autores para a realização da narrativa apontam para rumos totalmente opostos: enquanto a estrutura do monólogo interior olha para dentro, o idílio parte do diálogo, ou seja, do olhar para o exterior. Se no monólogo interior o narrador desaparece por completo e mesmo o autor implícito se dilui nas ações da novela narradas a partir do ponto de vista da protagonista, no idílio o narrador e autor implícito, que aqui se confundem, são fundamentais para o equilíbrio do diálogo entre as partes.

Além destas características é oportuno apontar aqui que cada uma destas opções determina, por sua vez, caminhos específicos não somente para o próprio desenrolar da narrativa, mas também para a temática que será explorada em cada uma delas.

Desta forma, na novela de Schnitzler, como consequência da opção pelo monólogo interior, além do distanciamento do narrador/autor implícito, segue-se a aproximação da realidade objetiva mediante impressões subjetivas, representação pluripessoal da consciência, aceleração, dilatação e dissimulação do tempo, olhar retrospectivo em relação ao passado, expressão de perspectivas sobre o futuro, apesar de tudo isto ocorrer exclusivamente na mente da protagonista. O caráter monológico da novela determina também a necessidade de caracterização de personagens através da linguagem utilizada por eles, as alusões lingüísticas/jogos de palavras, mas principalmente o estilo associativo e o viés psicanalítico característico da obra. Como já apontado anteriormente, o estilo associativo do monólogo interior fornece a possibilidade ideal de apontar, nas idéias e ações da protagonista, a dependência dos processos interiores.

Já no idílio de Mário de Andrade, assim como na obra de Saint-Pierre, a presença do narrador/autor implícito como mediador da narrativa é a primeira característica que se sobressai, pois a forma pressupõe o equilíbrio de contrastes: indivíduo X família ou sociedade; familiar (conhecido, tradicional) X estrangeiro (desconhecido, novo), "próprio X alheio". Se a trama fosse narrada a partir da perspectiva de um personagem da estória, o equilíbrio entre as partes se comprometeria, pois a visão deste personagem seria certamente privilegiada. Além desta temática, o idílio, como forma que remete à Antiguidade, possibilita não somente o diálogo com a questão do riso como cura e regeneração, mas também com o carnaval, um espetáculo de aproximação e combinação de opostos (sagrado e profano, elevado e baixo, grande e insignificante, sábio e tolo, etc.). Sem dúvida alguma, o diálogo de todos estes elementos aparentemente desconexos (idílio, riso, carnaval, paródia), é responsável por uma coerência interna da obra de Mário de Andrade, que se revela, a partir desta análise, muito maior do que transparece numa leitura da obra.

Apesar do PORQUE deste COMO já ter se delineado no decorrer deste capítulo, este aspecto das duas obras em questão será discutido detalhadamente no capítulo que segue.

CAPÍTULO II

A PROPOSTA SUBJETIVA

Senhorita Else (Fräulein Else)

Sintomas de uma situação social: A perda da identidade

A interpretação psicopatológica do “caso” *Else*, privilegiada pela opção do autor pelo monólogo interior, não é, obviamente, a única abordagem possível da novela de Schnitzler, ou, em outras palavras, a única possibilidade de recepção que a obra oferece ou tem oferecido ao longo dos anos.

A novela também aponta para uma crítica da sociedade burguesa/judaica da época, quando então a questão mais ampla a ser considerada é a problemática da identidade judaica, primeiramente como um todo, e mais especificamente como uma condição vivenciada pelo próprio autor em questão, Arthur Schnitzler. Desta forma, a questão psicopatológica pode ser considerada como sintoma de uma situação social, assim como o estado psíquico de *Else* pode ser relacionado a determinantes sociais.

A partir do momento em que os sintomas de uma “vida não-autêntica” são considerados, *Else* se revela não como uma protagonista mentalmente perturbada e moralmente condenável, guiada por suas próprias pulsões, mas muito mais como um joguete de todas as influências determinantes e negativas do meio social em que está inserida.

Else é membro da família de um advogado de Viena que já havia colocado várias vezes sua reputação em jogo em razão de manobras financeiras arriscadas. No auge de uma nova crise a família não vê nenhuma outra saída a não ser entregar a filha de dezenove anos à prostituição. Desta vez trata-se de uma fraude envolvendo fundos que pertencem a menores de idade ou pessoas incapazes de gerir as próprias finanças (*Mündelgeldern*). O pai de *Else* apresenta, por um lado, uma vida de especulações na bolsa de valores, dívidas de jogo e todo tipo de esbanjamento e dissipação de dinheiro, mas por outro, uma grande eficiência profissional que proporciona uma vida luxuosa à família. Reconhece-se a situação de *Else* como sendo da jovem

totalmente dependente e sem nenhum conhecimento do que significam as coisas materiais: ela nunca precisou conseguir nada por si própria. Esta situação altera-se repentinamente quando os pais, em mais uma dificuldade financeira, exortam-na a fazer um “sacrifício” pela família, no sentido de “ganhar” de *Dorsday* os trinta mil Gulden necessários. Inicialmente ela resiste assumir esse novo papel que significa uma revisão fundamental de sua ignorância nas coisas materiais. Como esta resistência parece sem sentido ao nível da reflexão consciente, ela é gradativamente deslocada para o nível do subconsciente, onde as idéias se associam em cadeias. No confronto com *Dorsday* a influência deste nível torna-se clara: *Else* cumpre, apesar de aparentemente, o pedido dos pais. Mas não sem um desvio. De início ela exige, mesmo que não seriamente, em vez dos trinta mil necessários, um milhão de *Gulden*. Imediatamente, porém, ela própria se surpreende com o automatismo desta resistência e se pergunta: “*Warum sag’ ich das? Es ist doch jetzt nicht der Moment zum Spassen?*”.” (SCHNITZLER, 2002, p. 29)³¹

A extraordinária capacidade de reação atribuída por Schnitzler ao nível do subconsciente, que por um lado se encontra em permanente comunicação com o consciente, e por outro com o inconsciente, se expressa na repentina alteração, por parte de *Else*, da soma em dinheiro. O que se revela ao nível do subconsciente é a rejeição por parte de *Else* das regras do jogo de valor e compensação, como representadas não somente por *Dorsday*, mas também por seus pais. Nesta elevação “jocosa” de preço de trinta para um milhão de *Gulden* revela-se também que *Else* não possui qualquer noção do valor de uma soma em dinheiro. Trinta, cinqüenta mil, um milhão, são para ela apenas números. Este apoio no exemplo negativo do pai torna-se claro em diversos trechos da novela. Durante a negociação com *Dorsday* ela reflete: “*Er hätte ihm auch fünfzigtausend geliehen, und wir hätten uns allerlei anschaffen können. Ich hätte mir neue Hemden gekauft. Wie gemein ich bin. So wird man.*” (2002, p. 30)³² Na frase “*So wird man.*” / “*Ou tornei-me.*”, evidencia-se que o processo de adaptação/acomodação de *Else* às exigências negativas da sociedade em

³¹ “*Por que disse isso? Não está na hora de fazer piadas* (SCHNITZLER, 1996, p. 39)

³² “*Ele poderia emprestar cinqüenta mil e nós nos ajeitaríamos com isso. Eu compraria lingerie nova. Como sou leviana. Ou tornei-me.*” (1996, p. 41)

que vive é consciente, pelo menos em parte, e desta forma passível de responsabilidade. Também *Dorsday* reivindica como desculpa para seu materialismo sem escrúpulos o dever de se comportar de acordo com as exigências de seu meio. As cadeias de associações e reflexões de *Else* levam invariavelmente até a “exigência/sacrifício” inalterável, para a qual nenhuma solução admissível para ela é encontrada.

Mesmo em sonho/delírio *Else* é importunada/castigada pelo materialismo que permeia tudo, materialismo que coloca em relação a virgindade e posição social de uma jovem com o preço de uma mercadoria a ser comercializada. No primeiro sonho/delírio de *Else*, enquanto conversa com uma personagem secundária, *Frau/Senhora Winaver*, *Dorsday* diz: *“Ich habe ihr ja auch die erste Schande erwiesen. O, es war der Mühe wert, Frau Winaver, ich habe noch nie einen so schönen Körper gesehen. Es hat mich nur dreissig Millionen gekostet. Ein Rubens kostet dreimal so viel.”* (2002, p. 43)³³ Como um verdadeiro negociante *Dorsday* avalia neste trecho se a “compra” valeu a pena, ou seja, se foi lucrativa.

A característica de negociante patente na personagem *Dorsday* deve ser entendida ou considerada em relação a um aspecto específico da ambientação da novela, que é a sua origem judaica. A relação explorada por Schnitzler do comportamento de todos os personagens de origem judaica no que diz respeito ao dinheiro foi até agora muito pouco considerada e avaliada na pesquisa sobre suas obras. Mas a problemática judaica desempenha uma função de grande importância na fundamentação do conflito ao qual *Else* se vê exposta. Ela reconhece em *Dorsday*, de maneira completamente depreciativa, o judeu assimilado que apesar de toda sua adaptação exterior, não tem condições de negar sua origem. (PERLMANN, 1987, p. 114-130)

“Nein, Herr Dorsday, ich glaube Ihnen Ihre Eleganz nicht und nicht Ihr Monokel und nicht Ihre Noblesse. Sie könnten ebensogut mit alten

³³ *“...já que fui o causador de sua primeira desonra... Mas valeu a pena, madame Winaver, nunca tinha visto um corpo tão lindo. Custou-me apenas trinta milhões. Um Rubens vale três vezes mais.”* (1996, p. 57)

*Kleidern handeln wie mit alten Bildern. –Aber Else! Else, was fällt dir den ein. –O ich kann mir das erlauben. Mir sieht's niemand an. Ich bin sogar blond, rötlich blond, und Rudi sieht absolute aus wie ein Aristokrat. Bei der Mamma merkt man **es** freilich gleich, wenigstens im Reden. Beim Papa wieder gar nicht. Übrigens sollen sie **es** merken. Ich verleugne **es** durchaus nicht und Rudi erst recht nicht. Im Gegenteil.” (2002, p.16-17)³⁴*

O que permanece aqui vergonhosamente circunscrito pelo pronome neutro “es” (negritos meus) no alemão e muito adequadamente traduzido por “nada” (negritos meus) no português, é a origem judaica de *Else*!

Com esta colocação social Schnitzler discute um aspecto essencial na psicologia de *Else*, que é a autoconsciência de sua segregação. Orgulhosa, ela chama a atenção para a cor de seu cabelo, loiro-avermelhado, que funciona como um disfarce. O desejo de se mascarar perante um ambiente discriminador, permite que o esforço latente de assimilação transpareça, esforço esse que chega à negação da própria raça. O comportamento de *Else* no que diz respeito a uma vida luxuosa, o valor desmedido que confere a questões de bom-gosto e comportamento na sociedade, e em especial sua notável capacidade discursiva, são indicadores peculiares de sua origem burguês-judaica. Na verdade, ela faz parte daquele grupo de judeus jovens que não somente se adaptaram, ou melhor, assimilaram o novo ambiente, mas até mesmo pensam que são outros!

Desta forma, é oportuno observar aqui que a literatura ultrapassa então os limites do “caso” clínico, apontando na direção de uma problemática social, refletindo as condições de vida de uma sociedade no destino individual e na representação subjetiva de estratégias de resolução de conflitos.

³⁴ “Não, senhor von Dorsday, não acredito na sua elegância, nem no seu monóculo, nem na sua nobreza. O senhor poderia tanto comerciar com roupa velha quanto com quadros de arte... Mas, Else, o que é isso? Oras, posso me permitir o que for. Ninguém nota **nada** em mim. Eu sou até loira, loira arruivada. E Rudi parece um aristocrata. Em mamãe, nota-se logo, pelo menos no falar. Mas em papai, absolutamente **nada**. Além do mais, quem quiser notar que note. Eu não escondo **nada** e Rudi muito menos ainda. Pelo contrário!” (1996, p. 21) [No texto em português encontra-se “loira arruinada” no lugar de “loira arruivada”, com certeza um erro de impressão corrigido aqui.]

A pressão exercida pela situação provoca uma crise que põe em clara evidência os desejos secretos de *Else*, demolindo as fronteiras entre saudável e doentio. *Else* não se encontra doente no sentido médico do termo, mas sofre de uma fraqueza causada por seu papel social de filha protegida de uma família burguesa de origem judaica. Se a heroína morre ou é salva, não pode ser comprovado na base do texto, mas a intenção do autor a respeito de sua morte fica clara. No momento em que a atividade psíquica se desfaz, desmorona-se também para o leitor o mundo ficcional, apoiado que está no monólogo interior. Neste momento a técnica do silêncio autoral mostra as conseqüências de uma visão do mundo, neste caso por parte do autor, que nega a relevância de uma realidade objetiva fora do sujeito que a percebe, como se o próprio Schnitzler confessasse ao leitor que apesar da situação ser a descrita acima, ele não pode fazer nada a respeito... Na morte de *Else* pode-se observar não somente a reação literária de Schnitzler em relação ao suicídio, mas também um símbolo para o potencial destrutivo da sociedade burguesa, em cujos valores *Else* se despedaça.

Se o comportamento apresentado por *Else* no decorrer da novela aponta na direção de uma crise de identidade, tanto ao nível individual quanto ao nível da sociedade burguês-judaica da época, o mesmo pode ser afirmado também em relação a Schnitzler, pois ao mesmo tempo que critica o judeu e a sociedade judaica, é consciente que o liberalismo pertence ao passado e que nunca será considerado alemão no mundo em que vive. E o preconceito de *Else* em relação ao judeu *Dorsday*, que não consegue disfarçar suas origens devido à sua aparência, é semelhante ao vivenciado por Schnitzler na sociedade em que vive, mas da qual pode somente até certo ponto participar!

O problema da natureza do indivíduo numa sociedade em desintegração foi uma preocupação constante dos escritores da Viena do *fin-de siècle*.

A cultura liberal tradicional tinha se concentrado sobre o homem racional, cujo domínio científico sobre a natureza e controle moral sobre si próprio deveriam criar a boa sociedade. No século XX esse homem racional teve de dar lugar àquela criatura mais rica, mas mais perigosa e inconstante que é o homem psicológico. Esse novo homem não é simplesmente um animal

racional, mas uma criatura de sentimentos e instintos. Tendemos a fazer dele a medida de todas as coisas em nossa cultura. Em Viena, foi a frustração política que estimulou a descoberta desse homem psicológico hoje onipresente.

O liberalismo austríaco, como na maioria das nações européias, conheceu sua idade heróica na luta contra a aristocracia e o absolutismo barroco. Em 1848 os liberais moderados chegaram ao poder e estabeleceram um regime constitucional na década de 1860. Desde o início, os liberais tiveram de partilhar o poder com a aristocracia e burocracia imperiais. Sua base era restrita aos alemães e judeus-alemães de classe média urbana, que cada vez mais se identificaram com o capitalismo.

Em 1900, os liberais foram derrotados como poder político parlamentar e nunca mais viriam a se recuperar. Tinham sido esmagados pelos movimentos de massa modernos, cristãos, anti-semitas, socialistas e nacionalistas.

Os escritores dos anos 1890, dentre eles o próprio Schnitzler, eram filhos dessa cultura liberal ameaçada. Tinham herdado dois conjuntos de valores com que teriam de enfrentar a crise: um moral e científico, outro estético.

A cultura moral e científica da *haute bourgeoisie* vienense, que se compunha também de judeus, praticamente não se distingue do vitorianismo corrente dos outros países europeus. Em termos morais, era convicta, virtuosa e repressora; em termos políticos, importava-se com o império da lei, ao qual se submetiam os direitos individuais e a ordem social. Intelectualmente, defendia o domínio da mente sobre o corpo e um voltairianismo atualizado: progresso social através da ciência, educação e trabalho duro.

Foi da evolução da cultura estética da burguesia cultivada a partir da metade do século que se originou a receptividade à vida artística por toda uma classe e, ao mesmo tempo, no nível individual, a sensibilidade a estados psíquicos, como comprovada na novela de Schnitzler analisada aqui. No início do século XX, à cultura moralista corrente da burguesia européia se sobrepôs uma *Gefühlkultur* (cultura dos sentimentos) que a minou com seu amoralismo.

Dois fatos sociais básicos distinguem a burguesia austríaca da burguesia francesa e inglesa: ela não conseguiu destruir e tampouco se fundiu totalmente com a aristocracia e, devido à sua fragilidade, se manteve dependente e profundamente leal ao imperador, que funcionava como um protetor paterno distante mas indispensável. O burguês sempre procurou uma integração com a aristocracia, assim como o elemento judeu em Viena, numeroso e próspero, de forte impulso assimilacionista.

A cultura tradicional da aristocracia austríaca distanciava-se muito da cultura legalista e puritana de burgueses e judeus. Profundamente católica, era uma cultura plástica e sensual. Enquanto a cultura burguesa tradicional via a natureza como uma esfera a ser dominada pela imposição da ordem sob leis divinas, a cultura da aristocracia austríaca concebia a natureza como um cenário de alegria, como manifestação da graça divina a se ser glorificada na arte. A cultura austríaca tradicional, ao contrário da alemã, não era moral, filosófica ou científica, mas basicamente estética. Suas maiores realizações estavam nas artes aplicadas e de espetáculo, arquitetura, teatro e música. A burguesia austríaca, radicada na cultura liberal da razão e do direito, assim se confrontou com uma cultura aristocrática anterior elegante e sensual. Os dois elementos, como transparece em Schnitzler, só podiam resultar num composto altamente instável.

A primeira fase de assimilação à cultura aristocrática foi puramente externa, cujo exemplo é a nova Viena construída pela burguesia ascendente dos anos 1860. Uma segunda via de acesso à cultura aristocrática, ainda mais extraordinária do que a orgia arquitetônica, passava pelo patronato das artes de espetáculo, de sólida tradição. No final do século o entusiasmo da *haute bourgeoisie* de Viena por essas artes era mais autêntico do que o das outras burguesias européias. Nos anos 1890 os heróis da classe média alta não eram mais líderes políticos e sim atores, artistas e críticos.

Se os burgueses tinham começado por sustentar o templo da arte como sucedâneo da assimilação à aristocracia, terminaram por encontrar nele uma válvula de escape, um refúgio fora do desagradável mundo da realidade política cada vez mais ameaçadora. Para Hofmannsthal, contemporâneo de

Schnitzler, essa devoção crescente à arte se devia à ansiedade resultante da derrota civil, ou seja, do isolamento a que esta classe se viu submetida, dentro da própria sociedade em que vivia. A vida da arte se tornou um sucedâneo da vida de ação. Com efeito, à medida que a ação civil se mostrava cada vez mais vazia, como transparece tão claramente na postura assumida pelo autor de *Senhorita Else / Fräulein Else*, a arte se convertia quase que numa religião, fonte de sentido e alimento do espírito.

Ao absorver a cultura estética o burguês vienense não absorveu junto o sentimento coletivo de casta e função, que a aristocracia conservava mesmo na sua decadência. O burguês, fosse dândi, artista ou político, não podia anular sua herança individualista. O burguês interiorizava sua cultura estética adquirida, para assim cultivar o eu, a sua unicidade pessoal. Ela fornece o elo entre a devoção à arte e o interesse pela psique, como se revela na construção da personagem *Else* estudada aqui. Uma boa ilustração desse fato é o estilo empregado na seção cultural da imprensa, lida com avidez: o *feuilleton* (folhetim).

O folhetinista tendia a transformar a análise objetiva do mundo em cultivo subjetivo de sentimentos pessoais. Concebia o mundo como uma sucessão casual de estímulos às sensibilidades, e não como um palco de ações. O folhetinista era o reflexo do leitor de sua coluna: suas características eram o narcisismo e a introversão, a receptividade passiva da realidade exterior e, sobretudo, a sensibilidade a estados psíquicos. Essa cultura burguesa do sentimento condicionou a mentalidade dos seus intelectuais e artistas, refinou suas sensibilidades e gerou seus problemas.

Ao tentar se assimilar à velha cultura aristocrática da elegância, a burguesia educada se apropriou da sensibilidade estética e sensual, mas sob forma secularizada, distorcida e altamente individualizada. As conseqüências foram o narcisismo e a hipertrofia da vida dos sentimentos. A ameaça dos movimentos políticos de massa emprestou uma nova intensidade a essa tendência já existente, ao enfraquecer a confiança liberal tradicional no seu legado de racionalidade, lei moral e progresso. A arte se transformou de ornamento em essência, de expressão em fonte de valor. A catástrofe da ruína

do liberalismo metamorfoseou ainda mais a herança estética em cultura de nervos sensíveis, hedonismo inquieto e, muitas vezes, franca ansiedade. E, acrescentando ao quadro já complexo, a *intelligentsia* liberal austríaca não deixou totalmente de lado o fio anterior de sua tradição, a saber, a cultura moralista- científica da lei.

Em Arthur Schnitzler (1862-1931) os dois fios da cultura *fin-de-siècle* austríaca, o estético e o moralista científico, encontram-se presentes em proporções quase iguais. O pai de Schnitzler, médico de renome, encaminhou Arthur à sólida carreira médica, que o rapaz seguiu por mais de dez anos.

Mesmo nos tempos de estudante de medicina, Schnitzler se sentiu atraído pela psicologia. Serviu como assistente na clínica de Theodor Meynert, professor de Freud, e especializou-se em técnicas clínicas de hipnose. À semelhança de Freud, Schnitzler sentia uma profunda tensão entre a herança paterna de valores moralistas e a convicção moderna de que era necessário reconhecer a vida dos instintos como determinante fundamental da desgraça ou bem-estar humano. Ainda como Freud, Schnitzler resolveu sua ambivalência separando a perspectiva científica de sua matriz moralista, levando-a ousadamente para a vida dos instintos.

Como vienense, Schnitzler podia abordar facilmente o mundo do instinto a partir dos tipos que se apresentavam a ele. Os *playboys* e *süsse Mädchen* (moças dos subúrbios) de Viena, os afáveis sensualistas da época, forneceram-lhe os personagens de suas primeiras obras. O que Schnitzler explorou neles foi a compulsão do Eros, suas satisfações e ilusões, sua estranha afinidade com Tanatos e seu tremendo poder de dissolução de toda a hierarquia social. No final dos anos 1890, depois da nítida vitória dos anti-semitas vienenses, Schnitzler sentiu aumentar seu interesse e simpatia pelo velho mundo moral. Passou dos joviais galanteadores que zombam da cultura moralista para as vítimas que acreditam nela, mostrou a fragilidade do domínio moral mesmo nos indivíduos mais resolvidos a reprimir seus instintos vitais, dispostos a levar uma vida social ordenada, ética e dotada de finalidades.

Desta forma, explora não somente o aspecto cruelmente repressivo da cultura convencional, mas também a inutilidade de se procurar satisfações fora

do mundo das convenções na capitulação ao instinto do amor, um apelo a uma vida dionisíaca que implica o mergulho num torvelinho e, por essa razão, é também um apelo à morte. Embora Schnitzler combatesse a tradição moralista por sua incapacidade de compreender o instintivo, ele também mostrou, a exemplo de Freud, a crueldade inevitável para o eu e os outros implícita na satisfação dos instintos.

Schnitzler, preso entre a ciência e a arte, entre o compromisso com velhos princípios e novos sentimentos, não podia encontrar nenhum sentido novo e gratificante no eu, ao contrário de Freud e dos expressionistas. Tampouco viria a conceber uma solução para a questão moral e ética de uma excessiva liberação do inconsciente. Liberal desesperançado, mas convicto, ao varrer as ilusões, pôs o problema com clareza. Não poderia criar uma nova fé. Como analista da alta sociedade burguesa vienense, porém, Schnitzler é único entre seus contemporâneos. Descreveu como ninguém a matriz social onde tomaram forma tantos elementos do subjetivismo do século XX: a cultura moral-estética em desintegração da Viena *fin-de-siècle*. Ao mesmo tempo, resta concluir aqui que sua opção, como se revela ao leitor na novela *Senhorita Else / Fräulein Else*, foi pelo silêncio autorial.

Assim, a realização objetiva analisada no capítulo anterior deste trabalho é plenamente justificada pelo projeto subjetivo do autor: uma análise da alta sociedade burguesa vienense realizada por um eu que opta pelo silêncio autorial, implícito na opção pelo monólogo interior, revelando através desta escolha as conseqüências de uma visão do mundo que nega a relevância de uma realidade objetiva fora do sujeito que a percebe.

Amar, verbo intransitivo

A construção de uma identidade

As relações entre o próprio e o alheio na literatura brasileira assinalam a permanência de um processo de busca da identidade nacional que aflora, de maneira recorrente, em momentos fundamentais do percurso literário do país.

O projeto de José de Alencar pode servir de base para o esclarecimento das relações entre Brasil e Europa, ou seja, de como se configura a articulação entre o próprio e o alheio na constituição do nacional. O conhecimento que Alencar possuía da literatura e da língua francesa, assim como do latim e de outras literaturas, nos fala de um autor cujo propósito de fundar uma literatura e uma língua nacionais incluía a transformação deste conhecimento, através da adaptação de seus primeiros modelos a um contexto diferente e específico, com procedimento de integração e diferenciação não muito diferentes do que ocorre quando palavras estrangeiras são introduzidas numa língua. Alencar era consciente de que as fontes se tornam secundárias quando os resultados obtidos são criativos e transformadores do modelo de acordo com as exigências do meio onde ocorre a produção. A oposição entre o próprio e o alheio se relativiza quando é considerada da perspectiva intrínseca da produção literária, onde a absorção do alheio participa da construção do próprio. Desta forma, a distinção operatória e metodológica, que polariza os dois elementos, não deve impedir que se perceba a interpenetração do alheio no próprio ou da imitação na obra resultante desta inspiração.

Se o Romantismo em si já é um complexo movimento de reformas onde se acentua a ideologia nacionalista, ou seja, valorização do passado, tradições da história e populares, lendas, criações de mitos, o projeto de Alencar associa nacionalismo e patriotismo, propondo também a construção de uma língua nacional (o português falado no Brasil, com características próprias) a as múltiplas representações da terra brasileira em suas variações regionais, elementos capazes de formar uma consciência unificada de nacionalidade. Alencar concentrou as características essenciais da produção literária que o antecedeu e estabeleceu as linhas gerais que seriam revestidas e ampliadas

pelo Modernismo. Ele percebeu também que as províncias, distantes do centro não só geograficamente, se antecipavam ao processo de abasileiramento que tentava desenvolver e que o Modernismo promoveria a partir de 1922.

A noção de região, considerada em seu processo de constituição e acentuação de peculiaridades locais, se aproxima da de nação, pois adota procedimentos idênticos de construção e afirmação. O regionalismo aparece na ficção destacando as particularidades locais e mostrando diversas maneiras possíveis de ser brasileiro. Um aspecto essencial deste tema é o nacionalismo como espaço das diversidades regionais, onde movimentos de inclusão colaboram na constituição da totalidade; a existência de elementos comuns, constantes, que possam assegurar a unidade na pluralidade nacional e, finalmente, a indagação sobre como as realidades das províncias são relativizadas sem ser abolidas de realidade nacional.

A partir de seu processo dialético, Mário de Andrade supera em sua obra estas categorias do regional, do nacional e do universal.

Compreendendo que a entidade nacional não existiria em sua totalidade sem a inserção de suas partes, Mário de Andrade buscou a “desgeografização”, ou seja, a possibilidade da descoberta, além das diferenças regionais, de uma unidade subjacente relativa à sua identidade. Propôs a construção de “um modo de ser nacional” que deixasse de lado o “amadorismo nacionalista”. Para consolidar a literatura era preciso romper o segmentarismo regional e sistematizar uma “cultura” nacional, assim como promover sua inserção em um conjunto maior, o “concerto internacional”. Mário buscava uma união de elementos que reconhecia díspares, porém não almejava uma dissolução das partes no todo nacional, pois tanto a assimilação quanto a incorporação significariam uma perda, na medida em que a inserção preserva a diferença.

Desta forma, Mário de Andrade associa a busca da identidade individual com a identidade nacional, propondo um “nacionalismo universalista”, onde o dilema do intelectual dividido entre o chamado cosmopolita e a responsabilidade ou compromisso com a realidade próxima é resolvido. Ser nacional significa uma união íntima com o espaço ao qual pertence o escritor,

ou seja, a consciência e o sentimento de pertencer a determinado lugar. A oposição mecânica entre nacionalismo e universalismo é substituída pelo equilíbrio das relações interculturais, onde os dois pólos se encontram então associados em um efeito de complementaridade. Tanto o “alheio” como sinônimo de “estrangeiro” (na relação nacional x universal), quanto qualquer feição do “próprio” (na relação regional x nacional), devem ser entendidos como elementos constitutivos de uma tradição nacional alcançada a partir de sua relação com outras tradições.

Das reflexões expostas acima pode-se concluir que na obra de Mário de Andrade ocorre então um amplo aproveitamento de temas e recursos técnicos buscados em múltiplas fontes e transformados em expressão própria, já que para ele a construção de uma tradição incluía não somente a utilização de fontes estrangeiras, mas também a busca das origens populares e literárias nacionais. (CARVALHAL, 2006, p. 105-127)

Na atualidade confere-se à literatura comparada a possibilidade de se mover entre várias áreas e de se apropriar de diversos métodos, exigidos pelos objetos que coloca em relação. Sua natureza mediadora, intermediária é característica de um procedimento crítico que se situa entre dois ou mais elementos e explora seus nexos e relações, determinando-se desta forma seu caráter interdisciplinário. Assim, a literatura comparada inclui não somente o estudo da literatura além das fronteiras lingüísticas e nacionais, mas também qualquer estudo de literatura que relacione, pelo menos, dois diferentes meios de expressão. Dentro da perspectiva mais recente, interessa estudar como uma determinada forma de expressão pode apropriar-se de características de outra sem perder sua especificidade. A preocupação não se circunscreve ao estudo das influências, mas se ocupa com as ressonâncias que a interação entre diferentes disciplinas provoca na estrutura dos objetos confrontados. (CARVALHAL, 2006, p. 31-42)

A presença de estruturas musicais no relato verbal é um tema que tem sido discutido desde o início do desenvolvimento dos estudos comparativos entre as duas formas de expressão artística, música e literatura. (CARVALHAL, 2006, p. 33-34)

O grande número de referências musicais presentes em *Amar, verbo intransitivo*, permite o estabelecimento de relações entre música e literatura que nos podem levar a um maior conhecimento do texto literário a partir da exploração de todas as suas variantes culturais, já que a ausência desse objetivo tornaria sem sentido tal procedimento.

A música, em *Amar, verbo intransitivo*, não cumpre uma simples função decorativa e nem está presente somente para criar atmosfera. Seguindo um caminho já trilhado em obras como *O tupi e o alaúde* (SOUZA, G. de M. e, 1979) e *Clã do jabuti: uma partitura de palavras* (SOUZA, C. R. de, 2006) é possível apontar também em *Amar, verbo intransitivo*, uma apropriação literária de formas musicais, neste caso, da forma Sonata.

A “Sonata”, uma forma musical que atinge seu apogeu no Classicismo, em especial nas *Sinfonias, Concertos e Sonatas instrumentais* de Haydn, Mozart e Beethoven, caracteriza-se, em linhas gerais, por uma Exposição, onde os elementos temáticos são apresentados, um Desenvolvimento, onde são explorados, e uma Recapitulação, onde são reapresentados, o que conclui a composição. Beethoven, que apesar de ser considerado um compositor do período Clássico, na verdade se encontra na transição Classicismo/Romantismo, explora ou dramatiza de tal forma, no Desenvolvimento, os elementos apresentados na Exposição, que uma mera Recapitulação do início na conclusão da obra torna-se impossível. Depois da tensão sofrida no Desenvolvimento, pelos componentes apresentados na Exposição, torna-se impraticável rerepresentá-los como no início da obra. Desta forma, a Recapitulação original torna-se, na verdade, uma Conclusão, que muitas vezes contém, adicionalmente, uma Coda (reflexão final), apesar da presença de elementos introduzidos no início, procedimento sempre variável, de acordo com a obra em questão.

É esta forma Sonata praticada por Beethoven que permite o estabelecimento de relações com *Amar, verbo intransitivo*, já que é possível propor, em primeiro lugar, a divisão da obra em três seções principais, que correspondem à estrutura desta forma musical, como esclarecida acima.

Desta forma, a Exposição corresponde à seção onde os personagens e os elementos que compõem a trama são apresentados (ANDRADE, 2002, p. 49-76, total de páginas = 27). O Desenvolvimento tem início com as pancadas de *Dona Laura* na porta do quarto de *Fräulein*, fato que desencadeia o potencial dramático contido na trama (2002, p. 76-130, total de páginas = 55). E a Reexposição (2002, p. 130-148, total de páginas = 19) é indicada pelo retorno a São Paulo, fato que possibilita novamente a focalização da narrativa em seus elementos essenciais, mas que como consequência do Desenvolvimento leva ao desfecho ou Conclusão, seguida de uma reflexão sobre o ocorrido, representada pela Coda.

ESQUEMA

A + B + A¹ (Y)

FORMA SONATA

A = EXPOSIÇÃO (27 p.)

B = DESENVOLVIMENTO (55 p.)

A¹ : Y (A + B+ CODA) = REEXPOSIÇÃO (CONCLUSÃO + CODA)

(19 p.)

Como em Beethoven, a seção mais longa é o Desenvolvimento, onde os elementos introduzidos na Exposição entram em conflito, levando à Conclusão.

A proposta acima, apesar de interessante, poderia, entretanto, não contribuir em nada para um maior conhecimento do texto literário em questão, já que a correspondência entre as artes, ou melhor, as características de qualquer objeto de arte, seja ele uma obra musical, literária ou plástica, sempre levarão ao reconhecimento de elementos comuns. O que confere valor à relação estabelecida acima é o fato dela possibilitar, partindo novamente da forma musical *Sonata*, não somente o reconhecimento dos elementos essenciais presentes em *Amar, verbo intransitivo* e do sistema que os manipula, mas também das características de todos eles (elementos + sistema) e das oposições intrínsecas a cada um deles.

A forma musical *Sonata* é uma consequência direta do estabelecimento do Sistema Tonal, composto pelos Modos Maior e Menor, que se apresentam em 24 Tonalidades diferentes, 12 Maiores e 12 Menores, além daquelas que podem ser consideradas como enarmônicas destas. Sem a existência deste Sistema, que possibilita não somente a exploração das características específicas destes Modos assim como a passagem por estas Tonalidades (Modulação), a forma *Sonata* não seria possível. A caracterização sonora dos elementos constitutivos desta forma musical, responsável pelo efeito que produzirão na sensibilidade do ouvinte, só pode ser alcançada por uma combinação efetiva por parte do compositor, das Tonalidades, dos Modos, enfim, por um manejo consciente do Sistema Tonal, que possibilite não somente a composição de elementos contrastantes, mas também do desenvolvimento do potencial contido em cada um deles. Convém apontar aqui, para ilustrar esta reflexão, que quando Schönberg (1874/1951) introduziu o Atonalismo, tornou-se necessário, ao mesmo tempo, encontrar novas maneiras de se “desenvolver” uma composição musical, já que as possibilidades contidas no Sistema Tonal foram excluídas. Desta forma, neste início do novo sistema, as composições se tornaram bastante reduzidas, fato que eventualmente foi compensado não somente com a introdução de novos procedimentos composicionais, mas também com o relaxamento de regras tão estritas, que limitavam as possibilidades de trabalho do compositor.

Desta forma, em *Amar, verbo intransitivo*, o estabelecimento da relação Música/Literatura possibilita não somente um esclarecimento muito mais íntimo dos elementos que compõem a obra, da maneira como são organizados e da interação entre eles, mas também da própria “proposta subjetiva” de Mário de Andrade.

O Modo Maior e suas 12 Tonalidades está representado na América do Sul, mais especificamente no Brasil, em São Paulo, bairro de Higienópolis e na família Souza-Costa, cujos membros são Souza-Costa, Dona Laura, Carlos e as três irmãs, Maria Luísa, Laurita e Aldinha. A família Souza-Costa é uma estrutura social integrada num contexto “harmônico” e “consonante”, ou seja, existe uma continuidade entre nascimento, formação, expectativas e vida atual/realidade. Elza (*Fräulein*), vinda da Europa, Alemanha, é o indivíduo fora

de contexto, em “desarmonia” ou “dissonância” com o mundo que a cerca, ou seja, existe uma descontinuidade entre nascimento, formação, expectativas e vida atual/realidade, representando então o Modo Menor e suas 12 Tonalidades. Os Modos Maior e Menor, independentes de suas características específicas, que além de físicas, sonoras, são também culturais, se caracterizam, primeiramente, por uma oposição que se complementa. Por esta razão seu emprego aqui se torna tão válido, já que os personagens de *Amar, verbo intransitivo*, pertencem também a dicotomias, ou seja, a opostos que só existem quando relacionados.

Deve-se observar aqui que o equilíbrio entre os dois grupos temáticos estabelecidos acima só existe com a condição de que nenhum deles seja o condutor do fio narrativo, já que tal função fatalmente implicaria numa visão dos acontecimentos a partir do ponto de vista de quem narra. Isto significa então que a presença de um narrador, dentro de qualquer tipo de estrutura que se relacione com a forma musical *Sonata*, é imprescindível. O que é proposto na Exposição só pode atingir seus objetivos e realizar seu potencial sob a tutela de um narrador. Mas se na literatura a função de mediador, de gestor dos acontecimentos é exercida pelo narrador, qual seria seu correspondente na música, mais especificamente, na forma musical *Sonata*? A resposta, seguindo o raciocínio exposto acima, torna-se evidente: o mediador aqui é o próprio Sistema Tonal, em permanente sintonia com os Modos Maior e Menor e com todas as Tonalidades em que eles se apresentam. Desta forma, a infinidade de temas tratados pelo narrador funciona como um constante processo de Modulação que, da mesma forma que ocorre numa composição musical tonal, percorre toda a composição, sem, no entanto, perder o vínculo com os fatores constitutivos da forma, neste caso, o Sistema Tonal, com seus Modos Maior e Menor e suas respectivas Tonalidades. Além disso, torna-se também necessário observar aqui que a forma *Sonata* chega ao apogeu com Beethoven, ou seja, no início do século XIX. Este fato significa que utilizar-se dela numa obra composta no século XX pode criar incompatibilidades com o presente em que se vive, apesar do retorno ao passado distante sinalizar também uma renovação. A escolha pode se justificar pelo fato das potencialidades da forma corresponderem tão intimamente à proposta do autor,

onde um narrador serve de mediador em um diálogo entre o “próprio” e o “alheio”, representados de um lado pelos *Souza-Costas*, e de outro por *Fräulein*. De certo modo esta não deixa de ser uma contradição presente em *Amar, verbo intransitivo*, pois a obra, apesar de conter em sua estrutura aspectos bastante pontuais na época, como por exemplo a psicanálise freudiana, fato que permite uma elaboração mais complexa das personagens, apresenta porém um narrador em terceira pessoa, praticamente onisciente, o que não deixa de remeter a procedimentos utilizados pelo estilo que a obra intenta superar. A questão da submissão de procedimentos artísticos a qualquer tipo de engajamento, proposta ou projeto mais amplo não pode ser ignorada aqui, já que influencia, de alguma forma, a própria concepção da obra.

Nas anotações para os dois prefácios de *Macunaíma* (1928), dos quais nenhum foi publicado pelo autor, Mário de Andrade se preocupa em esclarecer ao leitor que suas “*mudanças de pesquisa de livro para livro, nem são tanto mudança assim, antes é transformação concatenada, desbastada e completada da mesma pesquisa inicial. (...) ...nada mais provável na minha obra depois de Amar Verbo Intransitivo e Clan do Jabuti, do que o livro de agora. Sem vontade de pandegar sinto lógica em estabelecer uma equação assim: Amar Verbo Intransitivo + Clan do Jabuti = Macunaíma.*” (BATISTA, LOPEZ & LIMA, 1972, p. 295)

O comentário de Mário de Andrade leva, de imediato, a duas indagações. A primeira delas, revelada pelos próprios componentes da equação, relaciona-se com a produção do autor num período específico, já que *Amar Verbo Intransitivo* foi escrito em 1923-1924, terminado em 1926 e publicado em 1927, *Clan do Jabuti* também foi publicado em 1927 e *Macunaíma* em 1928. A segunda indagação, consequência da primeira, diz respeito à possibilidade da existência de uma relação mais íntima entre as obras, como se configura o diálogo entre elas e em que medida elas se esclarecem ou esclarecem a postura do autor num período específico de sua produção.

De acordo com W. C. Booth, um autor, quando escreve, não cria simplesmente um “ser” ideal e impessoal, mas sim uma versão “implícita” dele

mesmo que é diferente dos autores implícitos que encontramos nas obras de outros escritores. Por mais impessoal que ele tente ser, o seu leitor inevitavelmente formará uma imagem do autor implícito que escreve de determinada maneira, o que significa dizer que este autor nunca será completamente neutro em relação a tudo. A relação intrincada do assim chamado “autor real” com as variadas “versões oficiais” criadas por ele mesmo é problemática, já que por mais sincero que ele tente ser suas diferentes obras implicarão em diferentes versões, diferentes combinações ideais de normas. O termo “autor implícito” deve incluir não somente os significados passíveis de serem extraídos de uma obra, mas também o conteúdo moral e emocional de cada ato dos personagens que a compõem. Em resumo, ele inclui a apreensão intuitiva de um todo artístico completo. Na verdade, os valores essenciais com os quais este autor implícito está comprometido são revelados pela forma total da obra. (BOOTH, 1983, p. 67-77)

Num artigo escrito para a *Revista do Brasil*, n. 105, São Paulo, set., 1924, p.26-32, intitulado *Oswaldo de Andrade*, Mario de Andrade celebra a incorporação do autor de *Memórias sentimentais de João Miramar* ao grupo dos modernistas brasileiros. Da argumentação que o autor do artigo constrói para sustentar esta afirmação, podem-se extrair elementos que subsidiam a criação das várias versões de autor implícito presentes nas três obras de Mário de Andrade acima citadas, obviamente adequados a cada uma delas. (BATISTA, LOPEZ & LIMA, 1972, p. 219-225)

Mário de Andrade inicia sua argumentação declarando ironicamente que apesar das “intenções” francamente construtivas do autor de *Memórias sentimentais*, expostas no *À guisa de prófácio*, “o livro saiu a mais alegre das destruições”. “Quase dada. Pretendeu a ‘volta ao material’.” (1972, p. 220) Mas ao contrário de Aragon ou Maiakowsky, que escreveram poemas contendo unicamente as letras do alfabeto, Oswaldo de Andrade utilizou-se de palavras e de algumas “deliciosas invenções” (neologismos) como “*beiramarávamos*”. A volta ao material implica por certo dar toda atenção à língua brasileira que está se formando, continua Mário, mas o autor ignora o fato de que uma língua se forma segundo fenômenos psicológicos perfeitamente fixados e quase sempre inalteráveis, apresentando uma dicção

eminentemente artística e muito pessoal. E esta é uma das características essenciais das *Memórias*:

“esse apego exclusivo à expressão. Que não só abandona todos os preconceitos, mas salta sobre todas as regras e as ignora. Sintoma de romantismo e da nossa época. Há uns construtores por aí, não nego. Cubistas, orfistas, não-sei-que-lá. Mas negar a estridentistas mexicanos, expressionistas alemães, aos fauves da França, aos futuristas de Itália e Rússia, multidão, negar-lhes o direito de representar a época atual, interrogativa e caótica, seria sobrepor-se vaidosamente à realidade contemporânea. Um dos fenômenos essenciais do presente é esse apego quase doentio à expressão.” (1972, p. 221)

Concluindo este trecho, Mário de Andrade afirma que é necessário entender que a criação dessa linguagem que tudo abandona pela expressão, mesmo leis universais e básicas, é exemplo fundamentalmente destrutivo que ignora as necessidades do material e lhes desrespeita mesmo a razão de existência, mas não há como acusar Osvaldo de Andrade de defeitos de técnica, pois justificou todos os erros, fazendo deles meios de expressão. Mas o autor não apresentou elementos com que contamos para uma diferenciação entre o falar brasileiro e o lusitano, nem descobriu os meios por onde essa diversidade poderia se acentuar, tornar-se básica.

Na discussão da linguagem empregada por Osvaldo de Andrade, delineiam-se aspectos fundamentais do tratamento deste aspecto da criação literária no Modernismo de 22, presentes em *Amar verbo intransitivo*, e, de forma mais acabada, em *Macunaíma*. As versões de “autor implícito” destas duas obras defendem a postura discutida aqui por Mário de Andrade, ou seja, por um lado a “destruição” em benefício da “expressão”, como praticada por Osvaldo de Andrade, e por outro a necessidade de “construção” para a “formação”, a “diferenciação”, ausente nas *Memórias*.

Continuando em sua argumentação, Mário de Andrade declara que apesar de seu fracionamento episódico, o romance está muito bem construído, constituindo-se numa

“...sátira que fixou com exatidão o ambiente paulista de nosso tempo, de modo especial o conflito cotidiano entre a... agilidade estrangeira e a estúpida moleza almofadada em sacas de café do paulista sem bandeiras. (...) Que

acontece? O estrangeiro vem e suga o mel. Faz muito bem, moscone!...
(1972, 223)

Introduz-se aqui a questão do “próprio” e do “alheio”, que eventualmente esclarece, na verdade, os elementos constituintes da “raça brasileira”, como colocados, por exemplo, pelo narrador de *Amar verbo intransitivo* quando este afirma: “*E assim aos poucos o Brasil fica pertencendo aos brasileiros...*”. (ANDRADE, 2002, p. 98)

Mas para Mário, apesar de ser o registro do ambiente paulista na época “atual”, seria injusto considerar o livro como regional, pois o ser regional é

“...antes de mais nada restringir-se a dados particulares e peculiares a determinada região, servindo-se de preferência, quase que unicamente do que a torna exótica. E a individualiza. A vida de S. Paulo, na maneira com que Osvaldo de Andrade a sintetizou é a mesma das grandes partes progressistas e portanto atuais do Brasil e mesmo da América. (...) ...o que ressalta é a competência entre o elemento estrangeiro, aqui teuto, adiante luso, além espanhol, e o elemento indígena, colidindo-se ambos em mútua, vaidosa e irrisória incompreensão.” (BATISTA, LOPEZ & LIMA, 1972, p. 223)

A preocupação com a “desregionalização”, outro elemento constitutivo dos “autores implícitos” de *Amar verbo intransitivo* ou *Macunaíma*, transparece claramente neste trecho.

O último ponto discutido por Mário de Andrade em sua argumentação a favor da incorporação de Osvaldo de Andrade ao Movimento Modernista trata do problema da consciência nacional, fundamental para os “autores implícitos” tanto de *Amar verbo intransitivo* quanto de *Macunaíma*, cujo esclarecimento seria o objetivo a ser eventualmente conquistado através dos procedimentos acima elucidados.

“Consciência verdadeiramente brasileira ainda não se caracterizou nem mesmo nos trabalhos da independência, nem mesmo na guerra do Paraguai.” (...)
“É caso de me perguntarem se essa consciência nacional existe agora. Não existe.” (...)
“Era preciso pois auscultar, descobrir, antes: ajudar o aparecimento da consciência nacional.” (1972, p. 224)

A localização de elementos comuns presentes nas diferentes versões de “autor implícito” da seqüência de obras que partindo de *Amar verbo intransitivo*

leva até *Macunaíma*, permite estabelecer também como se configura o diálogo entre elas.

Phyllis Bentley (*apud* STEVICK, 1967, p. 47-54) esclarece que numa obra de ficção, a cena e o sumário desempenham funções e papéis diferentes. Quando um autor necessita cobrir rapidamente trechos longos do mundo da ficção necessários à estória, mas não suficientemente importantes para que se permaneça neles por muito tempo, ele se utiliza do sumário. O sumário também é muito útil quando todo um modo de vida deve ser indicado como pano de fundo para as atividades específicas dos personagens principais. Um dos usos mais importantes e freqüentes do sumário é para comunicar rapidamente um período de vida do passado.

Toda vez que um acontecimento importante ocorre, uma decisão importante é tomada, estes eventos são apresentados numa cena. A cena fornece ao leitor um sentimento de participação direta na ação, pois ele está ouvindo a respeito dela contemporaneamente, exatamente como ela ocorre e no momento em que ocorre. Não é possível comunicar o mesmo tanto, o mesmo volume de informação numa cena como num sumário do mesmo tamanho, mas através de uma cena altamente significativa ou simbólica pode ser criada uma impressão igualmente validada do trecho de vida apresentado.

Os conceitos de sumário e cena, que podem ser considerados como elementos da técnica narrativa, podem ser utilizados aqui para elucidar como se configura o diálogo entre os componentes da equação apresentada acima por Mário de Andrade, *Amar verbo intransitivo* + *Clan do jabuti* = *Macunaíma*. A proposta é considerar *Amar verbo intransitivo* como o sumário daquilo que *Macunaíma*, ponto de chegada da trajetória, será a cena.

Se os parâmetros da crítica de Mário de Andrade à obra de Osvaldo de Andrade, *Memórias sentimentais de João Miramar*, forem tomados como parâmetros de suas próprias obras neste período, ou pelo menos como componentes dos atributos dos “autores implícitos” nelas, em *Amar verbo intransitivo* estes parâmetros se apresentam num longo sumário, resultante de todas as numerosas digressões do narrador, enquanto que em *Macunaíma* eles não são metalinguisticamente discutidos ou defendidos, mas já se encontram totalmente absorvidos ou “dramatizados” como uma cena. O programa é o mesmo, ou seja, de acordo com o próprio Mário de Andrade, tudo

é parte da mesma pesquisa, mas enquanto na primeira das três obras é tarefa do narrador introduzir e defender estes princípios, na última delas eles já fazem parte da própria configuração da obra.

O Modernismo Brasileiro, isto é, aquele momento da cultura literária no Brasil marcado pela Semana de Arte Moderna de 1922, modificou o espaço literário do País, introduzindo um modo peculiar de produção de obras e de reflexão sobre o passado, criando, desta forma, tanto a possibilidade de uma invenção no nível da produção quanto a de uma crítica da tradição.

A reflexão sobre o sistema de articulação resultante da experiência cultural daqueles autores e daquelas obras consumidos pela própria evolução literária, e o modo pelo qual o Modernismo de 22 importa, ainda hoje, para uma reflexão sobre o Brasil em termos de linguagem e realidade, ultrapassa, e muito, a importância da descrição de um elenco de autores e obras. Trata-se então de levantar o problema das relações entre linguagem e realidade como instrumento de caracterização do Modernismo de 22, para uma definição de ordem histórica. Desta forma, é possível ocupar-se de Literatura sem perder de vista o ângulo social, da mesma maneira que é possível tratar da sociedade como fulcro de integração de símbolos culturais.

Na tentativa de apreensão de um dado momento cultural, como o Modernismo de 22, através da linguagem, torna-se necessário não somente descrever o código por ele usado, assim como o modo pelo qual foi possível instaurá-lo a partir de uma experiência de cultura anterior, já codificada. O conjunto de relações criado a partir desse procedimento solicita uma nova leitura, ao mesmo tempo que exige o conhecimento do quadro de significados em relação ao qual a nova linguagem constitui a metalinguagem. Desta forma, a linguagem de um momento cultural é o conjunto de proposições que nomeiam o modo de relacionamento com os objetos culturais do passado e que formalizam um novo código, resultante daquela leitura por assim dizer histórica.

Por incluir projetos que em termos de cultura é o *novo*, e a crítica de uma linguagem anterior que em termos de cultura é o *passado*, os momentos culturais solicitam, portanto, a discussão de um código que surge de uma

crítica do próprio universo do discurso dentro do qual são consumidas ou produzidas as obras culturais. Desta forma, importa tanto perguntar pelo que *diz* uma época quanto inquirir pelo que *diz* acerca de uma anterior, pois é a relação entre estes dois mecanismos de articulação que acaba por fixar os parâmetros de seu próprio discurso cultural. A linguagem de um momento cultural é a relação entre valores incorporados (significado) e a invenção de um mecanismo de articulação desses valores (significante), mais um discurso crítico acerca desta mesma relação (metalinguagem). Dizer, portanto, linguagem do Modernismo é inquirir, mais do que afirmar, acerca do modo pelo qual ele respondeu através da produção de obras literárias e da reflexão acerca desta mesma produção a um dado momento da cultura do Brasil, ao mesmo tempo que a este, por essa resposta, acrescentava um novo sistema da articulação de significados.

Ao se falar em *realidade do Modernismo* a primeira idéia que ocorre não pode ser senão a do modo pelo qual aquele momento cultural deu expressão literária à realidade. Trata-se então de saber qual o conceito de realidade que se incorporou à produção literária modernista. Mas o que se discute aqui não é o termo realidade enquanto categoria incorporada à obra literária, mas sim o modo de articulação linguagem-realidade, ou seja, a utilização do conceito de realidade, tal como ele foi praticado pelos modernistas, como instrumento capaz de permitir uma definição de sua linguagem.

Uma das primeiras indicações de que algo de novo estava por acontecer na Literatura Brasileira foi o que se poderia chamar de *crise da representação da realidade*, que se configura a partir do “Pré-Modernismo”. Esta crise tem suas origens na passagem de uma sociedade de tipo liberal-latifundiária para uma sociedade caracterizada pela ascensão da classe média no processo político do país. Esta passagem, que se inicia na segunda metade do século XIX, quando então entra em pânico o sistema social e político do Segundo Reinado, está representada em momentos decisivos da evolução literária do Brasil, como na ficção de Machado de Assis ou na obra crítica de Sílvio Romero e de José Veríssimo. Todos estes autores revelam, consciente ou inconscientemente, a ruptura para com o código anterior de leitura e interpretação da sociedade brasileira. Neste sentido, pode-se afirmar que havia

a desconfiança para com o código anterior, ainda que não se houvesse criado a condição para o estabelecimento generalizado de um novo. Uma vez que ainda não estavam dadas as condições para a existência de uma nova codificação, o período que imediatamente precede o Modernismo de 22 é, portanto, de diluição de um código anterior que já não atendia à evolução histórico-cultural. Este raciocínio possibilita não somente visualizar uma seqüência de eventos que leva até o Modernismo de 22, mas também uma correspondência com o período de vigência do liberalismo em Viena e seu papel na formação de toda uma geração de autores da qual Schnitzler faz parte.

A construção social da realidade implica a possibilidade de se ter a linguagem adequada para a veiculação dos novos valores que a estrutura social vai propondo. Desta forma, o momento cultural anterior ao Modernismo de 22 foi caracterizado, em grande parte, pela impossibilidade de contar com uma linguagem adequada para a objetivação das experiências e que não apenas servisse aos desígnios de uma “literatura de permanência” com relação ao conjunto da sociedade, como viesse a problematizar a própria estrutura social dentro da qual existia. Pré-Modernista passa a ser então, tudo o que, nas primeiras décadas do século, problematiza a nossa realidade social e cultural, como representado nas obras de Euclides da Cunha, Lima Barreto, João Ribeiro ou mesmo de Graça Aranha. Mas essa problematização só era possível na medida em que se punha em xeque a representação da realidade tal como havia sido fixada pelo sistema de linguagem anterior. Na verdade, o que entra em crise é a própria representação mimética da literatura e, por extensão, da cultura.

Somente a partir da semana de Arte Moderna de 1922 é que a própria articulação entre significados e significantes problematizadores dos códigos culturais anteriores vai sendo repensada pela pesquisa em torno de uma linguagem adequada para a *mimesis* das novas experiências sociais e culturais. O que se sobressai nos instantes mais radicalizadores do momento cultural que se inicia a partir da Semana de Arte Moderna de 1922 é, antes de mais nada, a invenção de uma linguagem capaz de integrar, num nível a que se poderia chamar de estrutural, significados e significantes que se articulam

para a configuração de um signo cultural específico. Não há dúvida que não somente o problema da representação da realidade foi questionado desde o primeiro momento pelas proposições modernistas, como também a invenção de uma linguagem específica, apta para veicular tal questionamento se colocou como tarefa primordial para aqueles que compunham as primeiras fileiras modernistas.

Como foi possível a elaboração do novo código a partir da produção literária e de sua vinculação com o contexto cultural? Para responder a esta questão se torna necessário atentar para a complexidade da articulação básica das propostas modernistas com um determinado momento cultural da vida do país, não apenas em termos de significado, mas de sua veiculação através de um significante problematizado por ela. A reconstrução de um modelo de definição da linguagem do Modernismo deve ter como ponto de referência a crise da representação da realidade discutida acima.

Enquanto linguagem, a Literatura pode ser apreendida a partir de uma perspectiva da “unidade do falar” do momento cultural, sem que os elementos ideológicos por ela veiculados sejam entendidos separadamente da estrutura social que os possibilita. Sob este ângulo, ideologia implica resolver as relações entre a linguagem da Literatura proposta neste momento cultural e o código anterior tanto quanto a reflexão sobre o momento em que ocorrem. Além disso, nenhuma análise pode desprezar o que há de silêncio, e não apenas de transparência, nas relações entre escritor e sociedade, o que significa dizer que a maneira pela qual as relações entre escritor e sociedade criam um espaço para o silêncio é mais importante do que a resolução “histórica” dessas relações. Este “espaço para o silêncio” compõe-se de tudo aquilo que nas obras literárias pode ser definido como projeto em relação ao ambiente social por ela vivido, ao mesmo tempo em que as explicações teóricas, ou de *grupo*, vão acumulando argumentos capazes de justificar o silêncio ou a confrontação. Neste sentido, o erro maior parece ser o de esperar *respostas*, pois a linguagem da obra pela qual o escritor “responde” inclui tanto o silêncio quanto a manifestação explícita. E de que outro modo, senão pela medida daquilo que é recusa ou redefinição de um código anterior, tanto

quanto invenção de elementos formalizadores para o futuro, é possível assinalar a importância de um momento?

Em algumas destas obras, é possível encontrar elementos essenciais para uma definição da linguagem do Modernismo, exatamente pelo que elas trazem de silêncio com relação ao ambiente e de confrontação em relação ao esquema de linguagem anterior. Ou seja, pelo que elas instauram de novo em termos de linguagem, contribuindo para a nova codificação a que se pode chamar de modernista. O “experimentalismo” de que se revestem só pode ser assim caracterizado do ponto de vista da inadequação entre o novo código que veiculam e o repertório de linguagem existente. Mas, desde que se postula uma posição “histórica” que seja consciente da evolução da *série literária* e não apenas daquelas outras a que genericamente se poderia chamar de sociais, o “experimentalismo” tem que ser visto enquanto descoberta ou invenção de que nem sempre o escritor é plenamente consciente. Assim sendo, invenção e experimentalismo são termos que não se opõem, mas, ao contrário, se articulam na constituição da obra que, de um ponto de vista da cultura literária, importa.

Que a linguagem da literatura modernista vincula-se, de imediato, ao problema de uma representação da realidade é argumento que se pode captar na maioria dos textos críticos modernistas, tanto quanto naqueles que, posteriormente, sobre eles foram escritos. Aquilo que Mário de Andrade em o *Movimento Modernista* chamava de “radicação na terra”, respondia à maneira pela qual os modernistas tiveram de enfrentar o problema secular das relações do escritor brasileiro com a realidade que o circunda. (ANDRADE, *Aspectos da Literatura Brasileira*, p. 243)

Mas a verdadeira “radicação na terra”, e não a postiça construída à base dos “movimentos de torna-viagem”, trazia sempre um elemento de destruição em seu bojo.

“A radicação na terra, gritada em doutrinas e manifestos, não passava de um conformismo acomodaticio. Menos que radicação, uma cantoria ensurdecadora, bastante acadêmica, que não raro tornou-se um porque-me-ufanismo larvar. A verdadeira consciência da terra levava fatalmente ao não-

conformismo e ao protesto, como Paulo Prado com o “retrato do Brasil”, e os vasqueiros “anjos” do Partido Democrático e do Integralismo. E 1930 vai ser também um protesto! Mas para um número vasto de modernistas, o Brasil se tornou uma dádiva do céu. Um céu bastante governamental...” (ANDRADE, Aspectos da literatura brasileira, p. 243-244)

A idéia de que o movimento de radicação consciente implicava um elemento de destruição que se subentende naqueles “não-conformismo” e “protesto” de Mário de Andrade deve ser considerada. A dicotomia sistemática, para o caso do Modernismo, destrutivo e construtivo, parece revelar, por um lado, a adoção de um argumento antiexperimentalista e, por outro, a ausência de uma maior problematização da própria idéia *radicação-destruição*. Quase sempre, esta dicotomia vem responder a uma espécie de comiseração histórica para com os participantes da Semana, atitude esta que, na base, revela uma complexidade maior, qual seja, a de se ver o Modernismo de 22 como fase de passagem para o momento propício às realizações mais efetivas. É como se se dissesse: a literatura que se desdobra a partir do Modernismo de 22 é “realizada” na medida em que, incorporando o “experimentalismo” anterior, *disse* melhor a realidade circunstancial.

Na verdade, não era somente um conceito de realidade que se punha em xeque; como ele, o que se problematizava era a própria linguagem da poesia ou da narrativa. Desta forma, é na própria obra de alguns modernistas, através das quais eles procuravam validar teoricamente suas buscas, que se vai encontrar a origem da dicotomia *radicação-destruição*. A relação entre realidade circunstancial nova e instrumento expressivo, a necessidade de reconsiderar a validade da linguagem então em uso, de extração parnasiano-simbolista, são indicações de que havia, entre os modernistas de 22, a consciência de uma modificação, se não substituição, do código literário existente.

“O espírito modernista reconheceu que si vivíamos já de nossa realidade brasileira, carecia reverificar nosso instrumento de trabalho para que nos expressássemos com identidade. Inventou-se do dia prá noite a fabulosíssima “língua brasileira”. Mas ainda era cedo; e a força dos elementos contrários, principalmente a ausência de órgãos científicos adequados, reduziu tudo a manifestações individuais. E hoje, como normalidade de língua culta e escrita,

estamos em situação inferior à de cem anos atrás. A ignorância pessoal de vários fez com que se anunciassem em suas primeiras obras, como padrões excelentes de brasileirismo estilístico. Era ainda o mesmo caso dos românticos: não se tratava duma superação da lei portuguesa, mas duma ignorância dela. Mas assim que alguns desses prosadores se firmaram pelo valor pessoal admirável que possuíam (me refiro à geração de 30), principiaram as veleidades de escrever certinho.” (ANDRADE, Aspectos da literatura brasileira, p. 244-245)

O que sobressai deste texto é o modo pelo qual Mário de Andrade continua a insistir, na trilha romântica de um José de Alencar, na *língua brasileira* que, não criando um divórcio entre a língua falada e a língua escrita, viesse revelar uma *realidade brasileira*. O que importa, na verdade, é que a língua se constitua numa linguagem, isto é, um modo específico de articulação de significantes e significados que se encontram na realidade circunstancial do usuário da língua. Assim, uma obra como *Macunaíma* resiste, pois o que é ali a destruição de uma certa forma de ver a realidade, é coerentemente experimentalismo com relação a um novo código que se impunha. Todavia Mário de Andrade, na conferência acima citada, não chegou a alcançar a dimensão inovadora de sua obra.

A conferência revela como não lhe foi possível repensar as relações entre realidade e Literatura, mostrando um escritor que toma o partido do significado puro e simples e, conseqüentemente, define sua geração, a de 22, como destrutiva.

Talvez por não ter assumido as conseqüências da *destruição* como maneira de uma radicação que ele mesmo acertava em ver interdependentes, Mário de Andrade terminava por não resolver o problema de uma adequação entre significado (revelação de uma *realidade brasileira*) e significante (o novo código que ele via como *língua brasileira*) para a configuração de um sistema de linguagem capaz de veicular as novas experiências. Assim, acertando ao ver, na senda dos movimentos de vanguarda europeus, a Literatura como definitivamente voltada para a expressão da dissonância, da desagregação, o escritor brasileiro recuava para a categorização acomodatória. (BARBOSA, 1974, p. 73-102)

O raciocínio desenvolvido por João Alexandre Barbosa num texto que tratando essencialmente de questões literárias esclarece também, de certa forma, a visão de mundo dos modernistas de 22, e em especial de Mário de Andrade, cumpre neste trabalho a função de contraponto ao que foi exposto acima em relação a Schnitzler.

A partir do que foi esclarecido acima a respeito dos dois autores, Schnitzler e Mário de Andrade, pode-se concluir em primeiro lugar que tanto um quanto o outro integram movimentos literários específicos, resultantes de mudanças na estrutura social em que estão inseridos, onde, de acordo com João Alexandre Barbosa, o “código” precisa ser renovado, pois está em desacordo com a realidade a ser representada literariamente.

No caso de Schnitzler, a ausência de perspectivas para o futuro, representada pela falência da assimilação do judeu à cultura alemã, está na base do distanciamento do autor em relação ao que denuncia em sua própria obra. Schnitzler critica a sociedade judaico-burguesa da qual faz parte, mas somente a partir do ponto de vista de quem a observa, escondendo-se atrás de um autor implícito que por sua vez está totalmente diluído no procedimento que comanda o monólogo interior, a livre-associação de idéias, processo que ocorre na mente da protagonista. Desta forma, estabelece-se a relação entre a opção para a realização objetiva, configurada no monólogo interior, e a proposta subjetiva, a crítica de uma sociedade falida, pela qual o autor não pode fazer nada, pois ele próprio já não tem certeza até que ponto faz parte dela. Analisada sob esta perspectiva, a única possibilidade de realização disponível é o monólogo interior.

Em Mário de Andrade configura-se uma realidade totalmente oposta à vivida por Schnitzler. Partindo da mesma necessidade de renovação do “código”, que já não reflete a realidade a ser representada, o autor, totalmente inserido na sociedade que retrata, opta pelo “idílio”, como se apresenta nas obras de Gessner e Saint-Pierre, pela possibilidade que oferece ao narrador de contribuir com a construção de uma idéia, ao mesmo tempo em que narra uma estória. No caso de Mário de Andrade, a idéia é a construção de uma “identidade nacional”, tendo como “pano de fundo”, o relacionamento de

Fräulein e Carlos, ou seja, o “idílio” amoroso e familiar. Aqui, o narrador e autor implícito não somente se confundem, mas também não necessitam se esconder atrás de ninguém. Na verdade, como foi esclarecido na comparação da estrutura da obra com a forma sonata, o narrador onisciente é fundamental aqui para manter o equilíbrio entre partes cuja combinação produzirá o conjunto almejado pelo autor, ou seja, a “identidade nacional”, composta por essa mistura de elementos tão díspares como o “próprio”, representado pelos Souza-Costas, e o “alheio”, presente na figura de *Fräulein*, representando o novo, o desconhecido, o elemento externo que modifica aquilo que já existe.

Desta forma, tendo como “pano de fundo” a narrativa do destino destas duas mulheres “sem qualidades”, ou seja, de duas mulheres que confrontadas por uma crise se decidem pelo possível, redirecionando desta forma suas vidas, os autores revelam duas realidades totalmente opostas. Enquanto numa delas encontra-se representada uma crise de identidade, tão assustadora que obriga seu autor a se esconder atrás de muitas máscaras, na outra ocorre o oposto: a construção, a formação de uma identidade permite ao autor que se apresente claramente, que exponha suas idéias, suas contribuições à configuração deste “objeto” tão caro a ele.

Justificam-se assim as opções de um, pelo monólogo interior, e de outro, pelo “idílio”, em especial como se apresenta na obra de Saint-Pierre, pois através delas os autores alcançam o equilíbrio entre suas “propostas subjetivas” e suas “realizações objetivas”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A proposta apresentada na Introdução deste trabalho, ou seja, o tratamento da realização objetiva por parte dos autores das duas obras em questão como opções conscientes e necessárias para alcançar a efetivação de suas propostas subjetivas, foi desenvolvida nos dois capítulos em que se desdobra esta pesquisa. O primeiro deles focalizou, em especial, o “monólogo interior” na obra *Senhorita Else / Fräulein Else*, de Arthur Schnitzler, e o “idílio”, na obra *Amar, verbo intransitivo*, de Mário de Andrade. Além destas características fundamentais das duas obras, também foram observadas aquelas outras peculiaridades, decorrentes das opções dos autores por estes “invólucros” formais. Desta forma, o “monólogo interior” privilegiou não somente o procedimento da associação de idéias, uma técnica de uso corrente na psicanálise freudiana, assim como o “idílio” trouxe consigo a questão do “próprio” e do “alheio”, parte intrínseca da forma. E como consequência destas escolhas foi possível verificar, já no segundo capítulo, as propostas subjetivas, os projetos estéticos, e de certa forma até mesmo a visão de mundo de cada um dos autores em questão, ou seja, todos aqueles aspectos refletidos em suas respectivas obras. Desta forma, serão tratados nestas considerações finais outros elementos também decorrentes da aproximação das duas obras, dos dois autores, ambos representantes de desenvolvimentos literários bastante peculiares, mas nem por isso totalmente alheios um ao outro, já que tanto as obras quanto os autores compõem o que se chama de LITERATURA.

Uma primeira observação a ser feita aqui diz respeito à opção de Mário de Andrade pela literatura de língua alemã como um diferencial em sua formação de escritor. Sendo a influência da língua e literatura francesa muito marcante neste período, ela não somente teve um papel importante na formação de Mário de Andrade, mas também foi o veículo que o colocou em contato com vários dos movimentos de vanguarda do início do século XX. A sua procura pelo universal, considerado por ele como um objetivo a ser alcançado, ou seja, o nacional deveria eventualmente levar ao universal, colocou-o em contato com as literaturas de língua alemã, assim como de

outras línguas. Além de Koch-Grünberg, autor de importância fundamental para a obra *Macunaíma*, a biblioteca de Mário de Andrade contém um grande número de obras em alemão, lidas e anotadas por ele. Dentre estas obras encontra-se um número expressivo de periódicos em língua alemã, merecendo destaque os filiados ao Expressionismo Alemão.

A influência do Expressionismo Alemão em determinadas obras de Mário de Andrade, entre elas *Amar, verbo intransitivo*, já foi reconhecida num número bastante grande de trabalhos sobre o autor. Mas o que é importante ressaltar aqui é que apesar das influências existirem, afirmar, por exemplo, que a cena do grito de *Fräulein* na floresta da Tijuca remete ao quadro *O grito*, de Munch, pintor expressionista, não encontra apoio no texto de *Amar, verbo intransitivo*, pois enquanto na obra de Munch o grito é uma expressão do isolamento e violência em que está inserido o homem da sociedade capitalista, industrial e urbana, na obra de Mário de Andrade, caracterizando a alma alemã de *Fräulein*, ele representa o êxtase causado pela comunhão com uma natureza tão exuberante. Neste sentido, o grito de *Fräulein* remete muito mais, especialmente por ocorrer num país católico como o Brasil, ao *Êxtase de Santa Teresa* de Bernini! A divisão da obra em quadros, cenas, também comumente relacionada a uma possível influência de técnicas cinematográficas, presta-se muito mais a uma comparação com a divisão em cenas apresentada, por exemplo, nos *Idílios* de Gessner, que como já mencionado no decorrer deste trabalho, também se encontra na biblioteca de Mário de Andrade.

O raciocínio acima desenvolvido tornou-se muito claro no decorrer do trabalho com ambas as obras analisadas, pois apesar de todas as influências recebidas pelos dois autores, de todas as possibilidades de se estabelecerem relações entre as obras em questão e outras obras, sejam elas da mesma época ou de épocas anteriores, em nenhum momento foi possível considerar qualquer um dos autores como integrante de um determinado movimento que tenha ocorrido dentro do rótulo mais amplo de “MODERNISMO”. Como já discutido anteriormente, ambos os autores são fruto de suas épocas, refletindo em suas obras preocupações do que se pode chamar de “homem do século XX”. Em outras palavras, ambos são “modernos”, mas pretender enquadrá-los em determinado movimento, seja ele Expressionismo, no caso de Mário de

Andrade, ou Impressionismo, no caso de Schnitzler, como se lê em compêndios de história da literatura alemã, significa simplesmente distorcer aquilo que é revelado pelos textos escritos por eles, tentando forçar uma acomodação difícil de ser estabelecida. A leitura de alguns periódicos filiados ao expressionismo alemão, presentes no acervo de Mário de Andrade, remete, sem dúvida alguma a um trecho ou outro de *Amar, verbo intransitivo*, onde a arte expressionista, que de acordo com o narrador da obra, “*pode ser nebulosa ou sintética*”, transparece:

A gente vê uma casa...

Paz.

A casa dorme no silêncio.

(ANDRADE, 2002, p. 141)

Mas fazer “arte expressionista” não é, sem dúvida alguma, componente do projeto de Mário de Andrade para esta obra! (ANDRADE, 2002, p. 77)

Desta forma, enquanto a proposta de aproximação, num primeiro momento, de duas obras literárias e de seus respectivos autores, e num segundo momento, da literatura com outras artes e ciências, provou-se bastante produtiva no decorrer desta pesquisa, o mesmo não pode ser dito em relação a qualquer tentativa de entender as obras e autores como integrantes de movimentos literários específicos. O confronto entre as opções de realização objetiva de seus projetos subjetivos possibilitou o esclarecimento mútuo de cada uma das obras como numa dicotomia, pois determinadas escolhas implicaram em outras que por sua vez determinaram rumos totalmente diferentes na maneira como o destino tanto da *Elza de Amar, verbo intransitivo*, quanto da *Else de Senhorita Else / Fräulein Else* foram narrados. Em outras palavras, a aproximação entre os textos esclareceu não somente como cada um deles foi construído, mas também as visões de mundo por trás deles, apontando diferenças e semelhanças muito mais palpáveis do que se cada um dos autores tivesse sido considerado como representante de

movimentos literários específicos ou se as obras tivessem sido avaliadas como produtos destes movimentos. Na verdade, um fato que ficou realmente claro a partir deste confronto é o reflexo nas obras de preocupações vigentes na época em que foram escritas, sejam elas científicas (psicanálise), sociais (o problema do judeu, do imigrante, da formação ou perda de uma identidade) ou puramente literárias (o monólogo interior, o Expressionismo Alemão, o Modernismo de 1922).

Como consequência da idéia desenvolvida acima, pode-se então concluir que a aproximação de objetos diferentes, que num primeiro momento se revelam até mesmo díspares, pode ser extremamente produtiva ao esclarecimento destes mesmos objetos, a partir do momento em que as questões da intertextualidade e da interdisciplinariedade são consideradas. O estabelecimento dos intertextos, por um lado, e o confronto com outras disciplinas, por outro, prova-se muito mais útil à compreensão e esclarecimento das obras em questão do que qualquer tentativa de aproximá-las ou afastá-las a partir de sua inclusão em períodos ou movimentos.

BIBLIOGRAFIA

ALVARENGA, O. *Mário de Andrade, um pouco*. Rio de Janeiro: José Olympio; São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1974.

ALVES, CASTRO. *Cachoeira de Paulo Afonso. In: Obra Completa*. 4ª imp., 2ª ed. Eugênio Gomes (org.). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.

ALVES, H.L. *Mário de Andrade*. São Paulo: Ed. do Escritor, 1973. (Ensaio, v. 4).

ANDRADE, M. de. *Amar, verbo intransitivo*. 17ª ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2002.

_____. *Amar, verbo intransitivo*. 1ª ed. São Paulo: Casa Editora Antonio Tisi, 1927.

_____. *Literatura Comentada: Mário de Andrade*. Seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico por João Luiz Lafetá. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1990.

_____. *Obra Imatura*. 3ª ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1980.

_____. *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*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1987.

AVANCINI, J.A. *Expressão plástica e consciência nacional na crítica de Mário de Andrade*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1998.

BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. 3ª ed. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993.

_____. *Estética da criação verbal*. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

- _____. *O freudismo*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- _____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Editora Forense-Universitária, 1981.
- _____. *Questões de literatura e de estética*. São Paulo: Hucitec, 1988.
- BAREA, I. *Vienna: Legend and Reality*. London: Secker & Warburg, 1966.
- BARBOSA, J. A. Reflexões sobre o método. In: *Leituras desarquivadas*. São Paulo: Ateliê, 2007, P. 23-43.
- 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.
- BAUMMAN, B. & OBERLE, B. *Deutsche Literatur in Epochen*. 2.überarbeitete Auflage, Ismaning, 1996.
- BERRIEL, C.E. (Org.). *Mário de Andrade hoje*. São Paulo: Ensaio, 1990. (Cadernos Ensaio, v.4).
- BOOTH, W. C. *The Rhetoric of Fiction*. Second Edition. Chicago: The University of Chicago Press, 1983.
- BOPP, R. *Movimentos Modernistas no Brasil: 1922-1928*. Rio de Janeiro: São José, 1966.
- BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1970.
- _____. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- _____. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- Brasil: 1º tempo Modernista – 1917/29*. Pesquisa, seleção e planejamento: Marta Rossetti Batista et alü. São Paulo: IEB/USP, 1972.
- BOURDIEU, P. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

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.

BRITO, M. da S. *História do modernismo brasileiro*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

CACCESE, N.P. *Festa: contribuição para o estudo do Modernismo*. São Paulo: IEB/USP, 1971.

CAMPOS, H. de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1969. (Debates).

_____. *Metalinguagem e outras metas*. 4ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.

_____. *Morfologia do Macunaíma*. São Paulo: Perspectiva, 1973. (Estudos).

CANDIDO, A. *Literatura e sociedade*. 4ª Ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, sem data.

_____. *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993 .

_____. *Vários Escritos*. 3 ed. rev. e amp. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

CARPEAUX, O.M. *Pequena bibliografia crítica da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: MEC, 1995.

_____. *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.

CASTELLO BRANCO, C.H. *Macunaíma e a viagem grandota: cartas inéditas de Mário de Andrade*. São Paulo: Quatro Artes, 1970.

COELHO, N.N. *Mário de Andrade para a Jovem Geração*. São Paulo: Saraiva, 1970.

COSTA LIMA, L. *Lira Antilira: Mário, Drummond, Cabral*. 2ª ed. rev. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

COUTINHO, A. *A literatura no Brasil*. 2 ed. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana, 1969. 6 v.

_____. *A tradição afortunada: O espírito de nacionalidade na crítica brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio; São Paulo: EDUSP, 1968.

_____. (Org.). *Caminhos do pensamento crítico*. Rio de Janeiro: Pallas; Brasília, DF: INL/MEC, 1980, 2 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.

DASSIN, J.R. *Política e poesia em Mário de Andrade*. (Trad.A.Dimas) São Paulo: Duas Cidades, 1978.

DE BEAUGRANDE, R. & DRESSLER, W. *Introduction to Text Linguistics*. London & New York: Longman, 1983.

DERRIDA, J. *Mal de arquivo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

ECO, H. *Obra aberta*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1969.

FARESE, G. *Arthur Schnitzler. Ein Leben in Wien 1862 – 1931*. München: C. H. Beck Verlag, 1999.

- FRIEDRICH, H. *Die Struktur der modernen Lyrik*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, Neuauflage, 2006.
- GAY, P. *O Século de Schnitzler*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- GESSNER, SALOMON. *Idyllen*. Mit 11 Radierungen von Salomon Gessner um 12 Kupfern von Daniel Chadowiecki. Berlin: Eigenbröde Verlag, s/d. (ed. Fac-similar da edição do autor. Zürich: bei Gessner, 1756)
- GREMBECKI, M.H. *Mário de Andrade e L'esprit Nouveau*. São Paulo: IEB/USP, 1969.
- HAUSER, A. *História social da arte e da literatura*. (Trad. Á.Cabral) São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- HEIZMANN, B. *Arthur Schnitzler Fräulein Else*. Stuttgart: Reclam, 2002.
- HOLANDA, S. B. de. *Raízes do Brasil*. Edição comemorativa 70 anos. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- HOLZBERG, L. *Erläuterungen zu Arthur Schnitzler Fräulein Else*. Hollfeld: Bange, 2005.
- JOBIM, J.L. (Org.). *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- KOSSOVITCH, E.A. *Mário de Andrade, plural*. 2 ed. Campinas: Unicamp, 1990. (Pesquisas).
- LAFETÁ, J. L. *1930: A crítica e o modernismo*. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 2000.
- LINDKEN, H. U. *Erläuterungen zu Arthur Schnitzler, Leutnant Gustl, Fräulein Else*. 2. Auflage. Bange, Hollfeld, 1999.
- LOPEZ, T.P.A. *Macunaíma: a margem e o texto*. São Paulo: HUCITEC, Secretaria de Cultura, Esporte e Turismo, 1974.
- _____. *Mário de Andrade: Entrevistas e depoimentos*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1983.

- _____. *Mário de Andrade: Ramais e Caminho*. São Paulo: Duas Cidades, 1972.
- MIRANDA, W.M. (Org.) *A trama do arquivo*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG/CEL-FALE da UFMG, 1955.
- MORAES, R.B. de. *Lembranças de Mário de Andrade: 7 cartas*. São Paulo: [s.n.], 1979.
- MOREIRA, M.E. (Org.) *Histórias da literatura: teorias, temas e autores*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2003.
- ORTEGA Y GASSET, J. *Ideas sobre el teatro y la novela*. Madrid: Alianza Editorial, 2005.
- _____. *La deshumanización del arte*. Madrid: Alianza Editorial, 2004.
- PACHECO, J. *Poesia e Prosa de Mário de Andrade*. São Paulo: Martins, 1970.
- PASSOS, J.L. *Ruínas de Linhas Puras: 4 ensaios em torno a Macunaíma*. São Paulo: Annablume, 1998.
- PERLMANN, M. L. *Arthur Schnitzler*. Stuttgart: J. B. Metzler, 2004.
- _____. *Der Traum in der literarischen Moderne. Untersuchungen zum Werk Arthur Schnitzlers*. München, 1987.
- PERRONE-MOISÉS, L. *Vira e mexe nacionalismo: paradoxos do nacionalismo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- POLT-HEINZL, E. *Arthur Schnitzler Fräulein Else: Erläuterungen und Dokumente*. Stuttgart: Reclam, 2002.
- PRADO JÚNIOR, C. *História econômica do Brasil*. 33^a ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- PRIESTLEY, J. B. *A literatura e o homem ocidental*. (Trad. A.G. de Oliveira) Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1968.

REINHARDT, T. *Die Darstellung der Bereiche Stadt und Land bei Theokrit*. Bonn: Dr. Rudolf habelt GMBH, 1988.

RIDER, J. Le. *Modernité viennoise et crisis de l'identité*. Paris: Presses Universitaires de France, 2000.

_____. *Arthur Schnitzler ou la Belle Epoque viennoise*. Paris: Belin, 2003.

ROCHA, J.C. de C. (Org.). *Nenhum Brasil existe: pequena enciclopédia*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2003.

ROSENFELD, A. *Letras e leituras*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1994.

SAGAWA, R. (org.) *O amar de Mário de Andrade*. Assis: FCL Publicações, 2010.

SAINT-PIERRE, Bernardin de. *Paul et Virginie*. Paris: Librairie Larousse, 1934.

SANTIAGO, S. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

_____. *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2004.

_____. *Ora (dizeis) puxar conversa!* Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2006.

SCHEIBLE, H. *Arthur Schnitzler*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1990.

SCHILLER, F. *Über naïve und sentimentalische Dichtung*. 2011, <http://gutenberg.spiegel.de/archiv/schiller/naivsent/naivsent.xml>

SCHORSKE, C. *Viena fin-de-siècle: Política e Cultura*. (Trad. D. Bottman) São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SCHNITZLER, A. *Fräulein Else*. Stuttgart: Reclam, 2002.

_____. *Jugend in Wien: Eine Autobiographie*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1996.

_____. *Senhorita Else*. (Trad. M. Lisboa). 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

SOARES, A. *Gêneros Literários*. São Paulo: Ática, 2003.

STEVICK, P. *The Theory of the Novel*. New York: The Free Press 1967.

SOUZA, C.R. de. *Clã do jabuti: uma partitura de palavras*. 1 ed. São Paulo: Annablume, 2006.

SOUZA, E. M. de. *A pedra mágica do discurso*. 2 ed. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

_____. *Crítica Cult*. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

_____. *Tempos de Pós-crítica*. São Paulo: Linear B; Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2007.

SOUZA, G. de M. e. *O tupi e o alaúde*. São Paulo: Duas Cidades, 1979.

TELES, G. M. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. 2ª ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1973.

TODOROV, T. *A conquista da América: a questão do outro*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. *A literatura em perigo*. (Trad. Caio Meira) São Paulo: DIFEL, 2009.

WAGNER, R. *Wie ein weites Land. Arthur Schnitzler und seine Zeit*. Wien: Amalthea, 2006.

WEISSTEIN, U. *Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft*. Stuttgart: Kohlhammer, 1968.

WILSON, E. *Os anos 20*. (Trad. P.H Brito) São Paulo: Companhia das Letras, 1987.