

Ivone Pereira Minaes

O Experimentalismo Estético em
Miguel de Unamuno e Mário de Andrade



Q EXPERIMENTALISMO CATEGÓRICO
EM SIGUOL DE UNIBUNO E
PARIO DE ANCHADE

1910000593



IVONE PEREIRA MINAES

O EXPERIMENTALISMO ESTÉTICO EM MIGUEL DE UNAMUNO E MÁRIO DE ANDRADE

SEGUNDA PARTE

ANAR, VERBO INTRANSITIVO:
UM ROMANCE EXPERIMENTAL

Tese apresentada à Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Câmpus de São José do Rio Preto, para a obtenção do título de Doutor em Letras (Área de Concentração: Teoria da Literatura), sob a orientação do Professor Doutor Antônio Manoel dos Santos Silva



593/93

São José do Rio Preto

1992



SEGUNDA PARTE

"Admito o estudo Unidóbro e Unamuno".

A escrava que não é Isaura.

AMAR, VERBO INTRANSITIVO:

um romance experimental

"Vai chegando a falção barbuda de Unamuno

Emigrada pro quarto-de-hóspedes acolhedor da Sudamérica!..."

Improviso do Mal da América.



Embora só venha a público em 1927, o primeiro dos dois únicos romances de Mário de Andrade é elaborado entre 1923-1924, sendo que sua versão original se conclui em 1926. Portanto, o processo de elaboração da estrutura narrativa ocorre pouco depois de publicar-se *Paulicéia Desvairada*, livro que marca a eclosão do Modernismo Brasileiro na poesia. Essa contiguidade temporal não é, a nosso ver, arbitrária.

Em primeiro lugar, tanto o primeiro poemário modernista como *Amar, verbo intransitivo* respondem a uma idêntica intenção por parte do autor. Ambos os livros são o produto de pesquisas estéticas sobre a tradição de corte europeu, dentro de um projeto único de renovação estético-cultural para o Brasil. Com relação a *Paulicéia Desvairada*, não vamos repetir aqui o que, em trabalho anterior (75:1-30), já dissemos sobre o seu caráter inovador, no âmbito da polifonia temática. Quanto ao romance, o qual será objeto de considerações posteriores, pode-se adiantar que, nele, Mário põe em tensão criativa códigos culturais diversos. No âmbito dos códigos artísticos, por exemplo, o romance instaura relações dialéticas com a tradição, tanto no plano horizontal como no vertical. No plano horizontal dessa dupla articulação, o texto mario-andradino remete, sincronicamente, ao romance experimental dos naturalistas, visto que o peso do legado do Naturalismo é perceptível ainda no século XX e é preciso superá-lo; diacronicamente, recolhe momentos da evolução do romance desde sua gênese, abarcando, assim, mitos e lendas, no sentido de projetar-se como questionamento da própria forma. No plano vertical, *Amar, verbo intransitivo* dialoga

não apenas com outros gêneros literários, evocando até mesmo **Paulicéia Desvairada**, mas também com outras linguagens artísticas, sobretudo a música e a pintura. No âmbito de outros códigos culturais (linguísticos, científicos, críticos e filosóficos) outro tanto poderíamos adiantar. Mas estes estão tão intrinsecamente ligados aos códigos artísticos que, se formos capazes de analisá-los, iremos apontando para essas diversas direções.

Em segundo lugar, **Amar, verbo intransitivo** e **Paulicéia Desvairada** constituem realizações únicas de poéticas irrepetíveis. Se com este poemário se inaugura e se fecha definitivamente a poética do Desvairismo, com **Amar, verbo intransitivo**, único romance urbano de Mário, propõe-se uma nova poética experimental, em que, por segunda e última vez, faz-se concessão consciente à cultura importada. Em **Macunaíma** (1928), superação simbólica do romance regionalista brasileiro, Mário completa sua ação antropofágica e já poderia virar as costas à Europa.

Há, por fim, uma terceira e última razão para ressaltar a contiguidade temporal (só temporal?) entre **Paulicéia Desvairada** e **Amar, verbo intransitivo**. Com efeito, ambos os livros focalizam, a seu modo, aspectos de uma mesma realidade, o existir quotidiano de São Paulo. Trata-se de uma realidade particular tão trilhada, tão humanamente conhecida e sentida por nosso poeta que bem pode elevar-se a universal individualizado.

À vista do exposto, depreende-se que o objeto de nossa presente abordagem configura uma complexa rede de relações

bastante difícil de reconstruir. Mas, seguindo o conselho de Mário,

Irmãozinho, principie e siga corajoso. A dificuldade sempre parece maior do que é. A gente chega ao fim, ora se chega! (7:84)

começemos nossa leitura com a convicção de que, pelo menos neste caso, o desafio vale a pena. E para que esse começo nos conduza ao fim a que visamos, vamos articular esta segunda parte de nosso estudo comparativo em dois capítulos. O primeiro objetiva a discussão de princípios que hipoteticamente estariam na base da construção do romance, dando ênfase especial à utilização de técnicas simultaneístas, como fator determinante do caráter experimental do romance. De acordo com essa determinação estritamente artística, o segundo capítulo analisa o simultaneísmo na representação dos elementos que constituem a estrutura da obra.



CAPÍTULO I

A COMPOSIÇÃO POLIFÔNICA

I.1. A musicalização da forma

Em "A propósito de **Amar, verbo intransitivo** - 1927" (10), Mário de Andrade, antes de apontar para "certas intenções maiores" do romance recém publicado, comenta seu desgosto produzido pela atitude ingênua da crítica literária ante o prefácio de **Paulicéia Desvairada** e, sobretudo, o de **Losango cáqui**. Tendo sido transcompreendido, o autor, sem prever que o desastre seria maior, decide publicar seu último trabalho, desacompanhado de possíveis esclarecimentos prévios.

Contudo, essa falta deliberada de um prefácio que indique os princípios de construção da obra pode ser suprida, a nosso ver, de três maneiras. Primeira: na hipótese de que **Amar, verbo intransitivo** mantenha realmente relações de intertextualidade com o primeiro poemário modernista, algumas



idéias desenvolvidas em "A escrava que não é Isaura" (9:201-300) talvez possam iluminar o experimentalismo estético do primeiro romance mário-andradino. Segunda: na medida em que **Amar, verbo intransitivo** se oferece simultaneamente como texto e metatexto, contém, por isso mesmo, fragmentos de poética explícita. Terceira: embora a consciência crítica do autor tenha determinado uma redução drástica na extensão do texto original, conferindo uma maior densidade dramática à obra, tal como esta se apresenta em sua forma definitiva desde 1944, a comparação entre ambas as versões pode ser elucidativa, do ponto de vista da praxis poética.

Ao desenvolver, quase ao final de "A escrava que não é Isaura", o conceito de polifonismo ou simultaneidade, Mário nos oferece elementos teóricos que, transportados para a realização artística do romance modernista, corroboram nossa hipótese de que o experimentalismo estético de **Amar, verbo intransitivo** consiste, antes de mais nada, na construção polifônica da obra, em todos os seus níveis.

Embora o termo "polifonismo" derive dos conhecimentos musicais do autor, este esclarece que, enquanto processo artístico peculiar à poesia modernista, a simultaneidade se originaria tanto da vida moderna como da observação do nosso ser interior, tomados ambos em sua multiplicidade.

Observando o fenômeno das sensações simultâneas interiores (sensação complexa), o poeta modernista pretende realizá-las, transportando-as naturalmente para a ordem artística. Mário denominou polifonia poética a este aspecto da literatura modernista. Posto que simultaneidade é a coexis-

tência de coisas e fatos num momento dado, polifonia se definiria como "a união artística simultânea de duas ou mais melodias cujos efeitos passageiros de embates de sons concorrem para um efeito total final". Foi exatamente essa circunstância do efeito total final que induziu o autor a escolher o termo polifonia. Contudo ele adverte que, salvo música e mímica, nenhuma outra arte realiza realmente a simultaneidade. Portanto o emprego do termo polifonia há de ser entendido em seu sentido translato.

Por oposição à melodia ou concatenação de idéias, a polifonia consistiria na associação de imagens e, principalmente, na superposição de idéias e de imagens. Esse efeito de simultaneidade se realiza apenas na sensação complexa total final.

Antes de concluir, Mário declara que a simultaneidade, talvez a maior conquista da poesia moderna, seria empregada pelos poetas modernistas que seguem a ordem subconsciente. Estes buscam uma forma que objetive a multiplicidade interior e exterior, cada vez mais acentuada pelo progresso material, e na sua representação máxima.

Em meio à exposição desse aspecto da literatura modernista, Mário, ao afirmar que "a musicalidade encanta e sensualiza grande parte da poesia modernista"(*), nos remete a Hauptmann, cujas palavras fomos tentados a usar, para abrir, como epígrafe, este tópico. Resistimos a princípio, mas agora vence a tentação: "O artista, ao qual a finalidade de

(*) Recorde-se o verossímil retórico de Aristóteles e a função psicagógica da linguagem poética.

sua arte não seja música, está na fase do boneco" (9:260).

Resta saber como se há de transpor o conceito de polifonia artística para o âmbito da realização do romance mário-andradino. Parece-nos que essa transposição se dá primeiro no plano de construção da estrutura narrativa. Portanto, partimos também, aqui, da hipótese de que, em oposição ao uso de técnicas de composição linear, - desenvolvimento melódico ou lógico de um assunto -, em **Amar, verbo intransitivo**, Mário, amante e profundo conhecedor da arte musical, utiliza conscientemente técnicas de composição polifônica, baseada, em princípio, no entrecruzamento de múltiplas histórias.

A utilização dessas novas técnicas configura uma estrutura singular que substitui o caráter linear ou progressivo da narrativa tradicional pelo efeito total final de simultaneidade na representação de todos os seus elementos constitutivos. Além disso, essa estrutura põe ainda em tensão criativa múltiplos códigos culturais, dando ênfase especial aos artísticos, sobretudo a música.

Há ainda outro aspecto na composição polifônica de **Amar, verbo intransitivo** intimamente relacionado com a tentativa de musicalização da forma. Trata-se das motivações profundas que teriam levado Mário de Andrade a transformar em "lirismo dramático" (10) o racionalismo científico de Freud, com o propósito, ainda, de superar a praxis naturalista.

Sabe-se que a tradição científica anterior a Sigmund Freud fundava em causas anatômicas as funções orgânicas e



suas perturbações, explicando-as dos pontos de vista químico e físico, ou seja, apenas biologicamente. O interesse científico não se dirigia à vida psíquica na qual culmina o funcionamento do organismo humano, em si tão complicado. A disciplina psicológica era relegada ao domínio de profanos, poetas, filósofos e místicos, por carecer de interesse científico.

Portanto, chama nossa atenção no projeto estético-cultural do autor modernista o deslocamento, já historicamente motivado, da base determinística na observação do comportamento humano. Assim, apesar de valorizar o neo-vitalismo no desenvolvimento afetivo normal do jovem Carlos, tão escandalosamente sadio, o autor destaca, simultaneamente, a importância do revolucionário determinismo psíquico.

Segundo Freud, a convicção sentimental da existência do livre arbítrio não é incompatível com a crença no determinismo, pelo menos no que concerne às nossas decisões grandes e importantes, onde sempre temos a sensação de uma coação psíquica. Por outro lado, nas resoluções triviais e indiferentes, estamos seguros de ter agido livremente. Ao distinguir a motivação consciente da motivação inconsciente, a convicção do livre arbítrio nos indica que a motivação consciente não se estende a todas as nossas decisões. Mas o que por este lado fica livre recebe sua motivação pelo outro, pelo inconsciente. Assim se consegue, sem solução de continuidade, a determinação no reino psíquico (79:289-290).

Em *Amar, verbo intransitivo*, além da tensão entre neo-vitalismo e determinismo psicológico na abordagem da evolu-

ção afetiva do seu protagonista, o livre arbítrio de que gozam as personagens autônomas de Mário coexiste com o determinismo psicológico que está na base de suas escolhas decisivas e seus projetos.

Em sua exploração psicanalítica seja de personagens, seja de leitores, o autor de **Amar, verbo intransitivo** simultaneamente se auto-observa, expressando sua própria personalidade latino-americana.

Já veremos que, ao observar o desenvolvimento psicosssexual do jovem Carlos na tentativa de apreender a formação de sua personalidade, o autor reconhece a íntima conexão entre a libido e o inconsciente, por um lado; e entre o Eu, a consciência e a realidade, por outro. Daí que, não raro, a evocação da teoria da libido, pelo menos na versão definitiva do livro, se dê através de imagens poéticas que evocam, ao mesmo tempo, a linguagem metafórica de Freud. Daí, também, que o Eu, a consciência e a realidade observada sejam suplantados, momentaneamente, pela recordação lírica de vivências pessoais reprimidas no inconsciente, dando origem à impregnação musical do discurso narrativo.

Como o comportamento erótico de Fraulein-mulher permanece uma névoa intransponível para a exploração psicanalítica, o autor tenta, em vão, tornar conscientes conteúdos inconscientes reprimidos. Valendo-se de sua autonomia de ente de ficção, a personagem ou despista a recordação de sentimentos sequestrados com suas divagações encobridoras, ou se fecha completamente à onisciência do autor. Por outro lado, ao mesmo tempo que mobiliza artisticamente o racionalis-

mo científico de Freud, Mário o submete também ao crivo da razão, ao declarar a dificuldade prática de se determinar o limiar da consciência, em constante ritmo pendular. Resta-lhe, pois, contar com o poder mágico da palavra que vai fazendo simbolicamente o mistério de Fraulein, atraente e fatal ao mesmo tempo. Mistério que só se revela no âmbito do inconsciente, em meio a uma maravilhosa alucinação.

Na relação autor-leitor, é a dimensão histórico-ideológica, baseada, em grande parte, na superstição da cor negra no Brasil, que permite uma episódica conscientização nacional de nossas primitivas raízes africanas. Parece-nos que é numa simbólica viagem de trem, incluída posteriormente em **Amar, verbo intransitivo**, onde a transfiguração artística da exploração psicanalítica atinge sua máxima eficácia, pela concomitância do trágico e do cômico, do sublime e do grotesco, tradição européia e primitivismo, consciente e inconsciente.

Imagem especular dessa viagem simbólica é a passagem em que o autor se entrega à exploração psicanalítica, deixando aflorar liricamente representações das suas, das nossas, primitivas raízes afro-indígenas, no âmbito do tratamento subjetivo do índio e do negro, simultaneamente.

Embora a consciência crítica do autor acabe quase sempre se impondo ao irromper do inconsciente, na cena final do livro prevalece a sugestão, sem espaço nem tempo, do domínio do inconsciente em sua circularidade. Na revelação do mistério de Fraulein, se revela também o poder mágico do Eu como fone que superpõe língua, música e amor.

1.2. Romance ou idílio

Também em **Amar**, verbo intransitivo, onde tudo é mistura e associação, o entrecruzamento de múltiplas histórias, -- enquanto princípio basilar da composição polifônica --, se torna possível, graças à autonomia do ente de ficção. Contrariamente à ausência total de livre arbítrio nas criaturas dos romances naturalistas, sobretudo os de tipo experimental, as personagens de Mário, apesar de determinadas muitas vezes pelo inconsciente, gozam de liberdade, não apenas para agirem de acordo com o seu universo pessoal, mas inclusive para se contarem. Aliás, essa independência actancial é explicitada no romance modernista, tornado espaço de reflexões sobre si mesmo.

Após um torneio retórico entre personagens autônomas, -- Sousa Costa e Fraulein --, a sequência narrativa em que o mesmo se trava termina com a protagonista alemã entrando em estado de imobilidade física e psicológica peculiar ao sono. Aproveitando a situação oportuna, o autor ficcionalizado se intromete no livro (7:60), para dedicar toda a sequência seguinte a uma longa digressão.

Retomando uma frase do discurso de Fraulein, "hoje a Filosofia invadiu o terreno do amor", o autor ficcionalizado dirige uma verdadeira diatribe aos críticos contemporâneos, com o propósito de corrigir uma possível interpretação mecânica de sua obra ainda *in fieri*.



Essa diatribe, que é simultaneamente discurso e escrito agressivo, se formula em forma de diálogo disfarçado em dissertação. Sua finalidade consiste na explicitação de dois princípios poéticos que presidem à estruturação da personagem mario-andradina, projetando, assim, o romance como questionamento de si mesmo.

Um dos princípios explicitados é precisamente o da autonomia do ente de ficção(*). A defesa que o autor ficcionalizado faz desse princípio, -- uma espécie de motivação realista --, aponta para a coerência interna da obra e se expressa inicialmente neste fragmento:

Um dia, era uma quarta-feira, Fraulein apareceu diante de mim e se contou. O que disse aqui está com poucas vírgulas, vernaculização acomodática e ortografia. (7:60-61)

O outro princípio discutido no livro é o que preside à criação do romance realista em geral, isto é, o princípio da verossimilhança. Não apenas o verossímil aristotélico como símil à verdade histórica, nem simplesmente o verossímil como coerência interna, mas, sobretudo, o verossímil como caráter(**), enquanto universal individualizado:

Fraulein é senhorinha modesta e um pouco estúpida.

(*) Recorde-se que o referido princípio participa também do universo ficcional de Unamuno, tendo integrado antes o imaginário de Pérez Galdós, embora se costume remetê-lo a Pirandello.

(**) Se o enrigecimento mecânico do verossímil como caráter no romance psicológico não escapa a farpas críticas de Mário, serve também de contraponto para afirmar a verossimilhança do caráter da personagem alemã.

Não é dama nem padre de Bourget. Pois uma vez em defesa própria afirmou: "Hoje a Filosofia invadiu o terreno do amor", que surpresa para nós! Ninguém esperava por isso, não é verdade? Daí uma sensação de discordância, eminentemente realista. (7:63)

Ora, numa obra em que a ordem subconsciente pugna com a ordem consciente para exercer simultaneamente o seu império, o escritor modernista, ao representar a multiplicidade da alma humana, -- tão decantada por Freud e Jung --, está criando, por isso mesmo, um objeto artístico historicamente coerente. Assim, a "sensação de discordância eminentemente realista" aponta, no texto, para a universalidade do caráter coerentemente incoerente de Fraulein, como imagem do real possível: interioridades contraditórias às voltas com multiplicidades exteriores do mundo moderno. Nesse sentido, **Amar, verbo intransitivo** seria o produto de mimese invertida, para os que ainda ignoram o mistério da personalidade humana:

Mas eu quero saber neste mundo misturado quem concorda consigo mesmo! Somos misturas incompletas, assustadoras incoerências, metades, três-quartos, e quando muito nove décimos. (7:61)

Em apoio teórico a essa argumentação, baseada no primitivo caráter hermafrodita de todos os seres, o autor evoca, verticalmente, cientistas desde Darwin até Freud, um místico e o **Banquete** de Platão. Em seguida faz questão de sublinhar que, dentre estes, os mais importantes são os cientistas Fliess, Krafft-Ebbing e Freud, pois não só validam seus argumentos, como ainda lhes conferem "carranca científico-experimental". Claro que um tal destaque está em consonância com

a tradição européia que o autor mobiliza no romance, para submetê-la a uma forma de antropofagismo no âmbito de seu projeto estético-cultural. Contudo, o que realmente importa, por enquanto, é o que o autor não diz, mas sugere, suscitando no espírito do leitor um livre jogo de associações. Sua finalidade comum consiste, salvo engano, em apontar ludicamente para solução de enigmas ou ambiguidades relacionados, ao mesmo tempo, com a criação de **Amar, verbo intransitivo** e com um possível projeto de Fraulein que nele se conta.

No âmbito da criação do romance, é bastante sugestivo que, ao refletir sobre o verossímil aristotélico, o autor intrometido selecione, do paradigma de pensadores gregos, o nome de Platão, silenciando o de Aristóteles. Não obstante, na medida em que o romance modernista tenta superar o romance experimental dos naturalistas, sua criação supõe, implicitamente, o conceito de arte como mimese, ainda que invertida, segundo já indicamos. Essa possível vinculação torna a ser sugerida, a propósito de uma crítica irônica do caráter mimético da elite brasileira. Trata-se, no caso, da aquisição por Sousa Costa de obras de autores clássicos, Camões e Dante, em virtude de a personagem ter ouvido um amigo bibliófilo elogiar exemplares caros. É, nesse contexto de crítica a uma cultura marcada pela imitação acrítica, que o autor intrometido deixa escapar, ele mesmo, um jogo de associações:

Ah ... ia me esquecendo de avisar que este idílio é imitado do francês de Bernardin de Saint-Pierre. (7:31)

Por um lado, esse fragmento alude obliquamente à crítica contemporânea a Mário, a qual coloca grande parte da produção literária brasileira sob o signo da imitação de modelos franceses. Por outro, aponta para a natureza lúdica da atividade criadora. Neste caso, há jogo no romance de Mário, mas jogo no sentido estético do termo. Afinal, num romance polifônico, além de imitação do possível oferecido pelo real, a arte pode ser, simultaneamente, jogo, construção. Assim, pode-se aceitar como explicitação de princípio poético a aparente brincadeira de que **Amar, verbo intransitivo** é um idílio que imita *Paul et Virginie*, o idílio do francês Bernardin de Saint-Pierre. Não se trata, porém, de uma imitação superficial, como poderiam pensar ingenuamente alguns. Seria simplificar a relação intertextual explicitada por Mário, reduzindo-a a meras ressonâncias temáticas.

Talvez o romance modernista brasileiro e o romance romântico francês sejam, ainda que imperfeitamente, idílios no sentido em que Friedrich Schiller define o termo em sua obra *Poesia Ingênua e Poesia Sentimental*: expressão de um peculiar modo de sentir de poetas sentimentais, encontrável, às vezes, apenas em partes de obras de distintos gêneros literários. Mais adiante retomaremos essa questão.

Aceitando como hipótese de trabalho a classificação anterior, pode-se sugerir que a intertextualidade proclamada pelo autor brasileiro deve ser entendida como uma relação analógica, isto é, como uma mimese que se dá no plano estrutural da obra. Se isso for verdade, Bernardin de Saint-Pierre teria escrito *Paul et Virginie* para demonstrar poeti-

camente a tese rousseauniana do "bon sauvage". Analogamente, **Amar, verbo intransitivo** é escrito, em parte, para pôr em prática uma tese de amor que pretende ser a realização poética de parte da teoria de Schiller. A propósito disso, convém lembrar que o desenvolvimento do conteúdo específico de **Poesia Ingênua e Poesia Sentimental** parte da oposição entre natureza e civilização, estabelecida por Rousseau, cujo nome é citado na obra de Schiller, seja como exemplo de poeta sentimental que expressa uma autêntica emoção elegíaca (o sentimento de dor pelo ideal perdido), seja como referência a ser contestada, ao longo da exposição do conceito moderno de "idílio". Contudo, há uma diferença fundamental entre **Paul et Virginie** e **Amar, verbo intransitivo**. No primeiro, a demonstração da tese rousseauniana é assumida, implicitamente, pelo autor francês. Já no caso brasileiro, a experimentação da tese de amor, supostamente baseada no conceito de Schiller, é da inteira responsabilidade da protagonista alemã, empenhada em certo projeto pedagógico. Tal responsabilidade filosófico-experimental se justifica, internamente, em virtude da já explicitada autonomia da personagem mario-andradina. Quanto ao pretense apoio teórico em Schiller para tal experimento tão singular, são inúmeras as referências sugestivas no texto. Na página 167, por exemplo, lemos o seguinte:

E o idílio de Fraulein realmente acaba aqui. O idílio dos dois. O livro está acabado.

F I M

(7:167)



Dadas as peculiares características da composição material do texto, pode-se entender a palavra "FIM", pelo menos, de duas maneiras: como término do romance enquanto "mythos", enredo, ou como término de parte dele.

Segundo a primeira interpretação, as páginas subsequentes, um total de dezoito, conteriam um longo epílogo, distribuído em oito partes, seguido de nota do autor modernista. Na primeira parte, o narrador segue o destino pessoal de Fraulein; nas seis seguintes nos convida a seguir um pouco mais Carlos; e na última, promove um reencontro casual entre os dois.

De acordo com a segunda interpretação, a palavra "FIM" retoma a idéia contida na frase anterior "O livro está acabado" que, por sua vez, retoma a idéia contida na frase "E o idílio de Fraulein realmente acaba aqui". Portanto, o sentido da palavra "idílio" coincide parcialmente com o de livro. E já sabemos que, segundo Schiller, a expressão do modo de sentir que ele chama de "idílio" pode ocorrer apenas em parte de uma obra literária de qualquer gênero.

Assim, o sentido de "idílio" e de "livro" coincidem, na medida em que "livro", e não "romance" como um todo ou talvez como simples moldura formal de um todo poético, se refere a um idílio particular. Ou seja, a uma das histórias que se entrecruzam em **Amar, verbo intransitivo**. Explicamos. Idílio ou livro corresponderia ao relato artístico da história sobre um certo experimento pedagógico realizado pela personagem autônoma por excelência da obra. Tal história talvez tivesse sido ouvida pelo autor ficcionalizado naquela "quar-

ta-feira" (de cinzas?) em que, hipoteticamente, Fraulein apareceu diante dele e se contou, fora do espaço ficcional. O idílio de que se trata, aqui, seria a história da experimentação da tese de amor alemã com um jovem brasileiro misturado. No caso, Carlos. A corroborar essa segunda interpretação, recorde-se que, na versão original do romance, a palavra "FIM" reaparece isolada ao final da última sequência narrativa, fechando estruturalmente o texto, ou dando a impressão disso (8:231). Nesse sentido, se a responsabilidade filosófico-experimental corre por conta da personagem autônoma, também é delegada a ela a credibilidade do narrado.

Portanto, num romance onde tudo é mistura e associação, ocorre uma interpenetração de níveis, o das personagens, que pertence à diegese, e o do narrador, que se situa no nível do discurso. E como se trata, no caso, de um narrador que se transmuta, frequentemente, num autor ficcionalizado bastante intrometido, além de co-narração, se sugere a hipótese de co-autoria. Ainda no âmbito dessa segunda interpretação, sucede que, na última parte do romance, o narrador focaliza Fraulein, em meio a um curso carnavalesco, às voltas com fases preliminares de novo experimento, agora com o jovem Luís. Temos, pois, aberta a possibilidade de que se inicie novo idílio. Se isso for verdade, infere-se que o romance acaba como começa, configurando-se a imagem de sua circularidade, cujo símbolo é o Ouroboros. Aliás, já veremos como o vários simbolismo da serpente se reitera no texto, para conotar aspectos relacionados com a protagonista alemã, quando esta é focalizada em sua ação pedagógica.

Há ainda no romance outros elementos que ratificam a nossa hipótese de que a história do experimento pedagógico de Fraulein coincide supostamente com o sentido de "idílio":

Por exemplo: ele demonstrava de quando em quando preferências brasileiras e outras individuais que contrastavam com a *honestidade clássica do amor tese. Tese de Fraulein*. Se eu contasse tudo, a verdade, mesmo dosada, viria catalogar *este idílio* entre os descaramentos naturalistas, isso é impossível, não quero. (7:151)

(O grifo é nosso)

Estamos quase no final de uma experimentação, fase em que o experimentador avalia os resultados de seu trabalho. E mediante contraste entre a teoria e a prática, o narrador ressalta que ambas estão a cargo da personagem autônoma: a tese de amor e sua experimentação são da responsabilidade de Fraulein. Mas destaca, ainda, a "honestidade clássica" dessa tese que remete, por associação de idéias, a uma pretensa idealização do sentimento amoroso, a qual, por sua vez, suscita associação com o idealismo alemão e este, com Schiller. Por fim, como mediador entre a história da experimentação do amor-tese e nós leitores, "se eu contasse tudo, a verdade...", o narrador sugere sutilmente duas coisas. Primeira: chama tal história de "idílio", porque talvez assim a considerasse a personagem alemã, na ocasião em que se contou. Segunda: suscita uma relação dialética desse idílio-lá-de Fraulein com as pseudo-experimentações científicas dos escritores naturalistas. Contudo, silencia o fato de que o autor ficcionalizado está experimentando algo inédito, no âm-

bito do romance urbano brasileiro como um todo, ou seja, a autonomia da personagem de ficção. Portanto, se o polifônico romance de Mário remete, sincronicamente, ao romance experimental, no eixo horizontal de suas relações dialéticas, deduz-se que há jogo de espelhos entre a parte e o todo. Ou seja, o idílio em que a protagonista experimenta outras personagens seria a imagem especular do romance em que o autor ficcionalizado experimenta a protagonista autônoma: o micro universo seria o reflexo do macro universo.

A suposta intertextualidade entre o idílio de Fraulein e parte da teoria de Schiller é sugerida no romance através de referências constantes aos hábitos de leitura da personagem alemã. Sabemos que esta é assídua leitora de Schiller, Goethe e Wagner. Por enquanto nos interessa destacar a preferência que Fraulein manifesta pelos dois primeiros alemães, fato que é musicalmente reiterado no romance, mediante leitmotifs tais como:

Preferia ficar em casa nos dias de folga, relendo Schiller, canções e poemas de Goethe. (7:39)

Versos de Goethe não faltavam na ocasião... (7:40)

Lia Goethe, sempre Schiller e os poemas de Wagner. Principalmente. (7:46)

Leu tudo. E voltou ao seu Goethe e sempre Schiller. (7:47)

Compreenderia tudo? Aceitaria tudo. Para voltar de novo a Goethe. E sempre Schiller. (7:47)

Segundo Wolfgang Kayser, "Leitmotifs" (motivos condutores) são "os motivos centrais que se repetem numa obra, ou

na totalidade da obra de um poeta, pertencendo essa noção à linguagem técnica literária". Acrescenta Kayser que a palavra "leitmotiv", de origem alemã, designa, para o leigo, "uma determinada técnica nas óperas de Wagner e dos wagnerianos. Ao ser adotada pela linguagem literária, o seu conteúdo alterou-se" (115:100).

Utilizada no polifônico romance do professor de música, a técnica wagneriana parece recuperar, na intersecção dos planos horizontal e vertical das relações dialéticas, a sua original função musical. Se isso for verdade, os leitmotives, por nós destacados, teriam duas funções simultâneas na composição da obra mario-andradina. Por um lado, sintetizariam, periódica ou wagnerianamente, um segmento temático do romance: a relação intrínseca do projeto pedagógico da alemã com o conceito moderno de idílio. Por outro, seriam a repetição de um dos motivos centrais de **Amar, verbo intransitivo**: o gosto acentuado da protagonista pelo pensador idealista e pelo músico pós-romântico, ambos alemães. Mas, e Goethe?

Basta ler **Poesia Ingênua e Poesia Sentimental** para inferir que os laços que unem Schiller e Fraulein não se reduzem ao traço comum da nacionalidade. Há outra afinidade "mais elevada": também Schiller é leitor assíduo e grande admirador de Goethe, o qual analisa como representante dos poetas ingênuos da modernidade. Difícil é saber se Fraulein admira Goethe simplesmente porque Schiller o admira ou porque, sendo ambos alemães, lhe são aparentemente mais acessíveis.

A concepção exposta por Schiller, em sua obra citada, nasce de sua íntima experiência da poesia e da convicção pessoal de que sua maneira poética era muito diferente da maneira dos gregos e de Goethe.

Segundo o filósofo-poeta alemão, o idílio sentimental teria por finalidade representar o ideal realizado. Para ele, o ideal não está no passado, mas no futuro, onde o homem há de encontrar uma unidade superior, enriquecida com todos os desenvolvimentos e todos os progressos adquiridos pela humanidade, no curso da história.

O autor de idílios teria de representar, portanto, o homem ideal do futuro, imprimindo à sua obra um valor estimulante. Por outro lado, o idílio sentimental, ao satisfazer a exigência primordial de toda poesia, deveria ser um infinito, tanto pela forma, como pela matéria. Assim, caberia ao poeta dar aos objetos indiferentes em si esse conteúdo infinito, mediante a representação de algo absoluto.

Schiller se propôs conceber um idílio sentimental ideal. Em lugar de nos conduzir à infância do gênero humano, este idílio nos apresentaria o ideal ao qual devemos tender e cuja realização nos está prometida no futuro, uma vez que o homem se tenha desenvolvido plenamente. Este idílio descreveria uma humanidade que teria chegado à maturidade, pelo seu esforço e suas lutas, uma humanidade, enfim, cujo instinto estaria espontaneamente de acordo com o dever e que, por isso mesmo, teria se elevado, outra vez, à harmonia da natureza.

Levando em conta a autonomia da personagem mario-andradina e supondo que a história da experimentação da tese de amor com Carlos, ouvida e recontada pelo autor intrumetido, é tida pela protagonista alemã como possível realização do idílio sentimental, segundo o pensador-poeta alemão, impõe-se, conseqüentemente, um cotejo entre praxis e pretensa base teórica. Mas isso já é assunto a ser desenvolvido no capítulo seguinte.

"E com as coisas tudo é mistura e associação..."

Não apenas na ciência, como na vida também. Tradição, descoberta, associação, tudo em mistura e associação. Por isso mesmo, não se pode descrever verdadeiramente os elementos constitutivos de Amar, verbo intransitivo, vamos tentar descrever as múltiplas associações de idílio e imagem, pois estas são o livro moderno e a vida em nós.

Publicado pela primeira vez em 1927, através da Casa Editora Ipiranga de São Paulo, o romance mario-andradina compõe-se de duzentas e trinta e uma páginas. Refundido para a segunda edição (1934 - 1935) - 111 - (Obras completas) reúne agora cento e cinquenta e cinco páginas. O livro estético, que uma tal redução materializou, traz, contudo, conseqüências importantes para a análise da estrutura do texto em



CAPÍTULO II

A ESTRUTURA POLIFÔNICA

*"E como na cisma tudo é mistura e
associação..."*

Não apenas na cisma, como no cisma também. Tradição, dessacralização, modernidade, tudo em misturadas associações. Por isso mesmo, mais do que descrever friamente os elementos constitutivos de **Amar, verbo intransitivo**, vamos tentar ordenar as múltiplas associações de idéias e imagens justapostas que o texto modernista suscita em nós.

Publicado pela primeira vez em 1927, através da Casa Editora Tisi de São Paulo, o romance mario-andradino compreendia duzentas e trinta e uma páginas. Refundido para a segunda edição (1944 - Martins - III - **Obras completas**) reúne apenas cento e oitenta e cinco páginas. O êxito estético, que uma tal redução material supõe, traz, contudo, consequências importantes para a análise da estrutura do texto em



sua versão definitiva. De tal sorte que, em alguns momentos, seremos obrigados como anteriormente, a recorrer à intertextualidade entre as duas versões de **Amar, verbo intransitivo**.

Desde sua versão original o livro de Mário apresenta um título que, à primeira vista, configura uma dissonância, conforme o ângulo externo à obra em que nos situemos. Deixando de lado o ponto de vista moral e o religioso, vamos nos deter principalmente no linguístico. Dessa perspectiva, ao analisarmos a frase "Amar, verbo intransitivo", abstraindo inicialmente o terceiro membro da incógnita

Amar, verbo intransitivo

Idílio

tendemos a ver nela uma contradição com a gramática tradicional. Isto é, uma contradição com a classificação que inclui o verbo "amar" entre os transitivos, na medida em que esse verbo costuma construir-se com um objeto direto, segundo a estrutura:

Amar, verbo intransitivo

Sujeito - Verbo transitivo - Objeto direto.

Trata-se, evidentemente, de uma contradição enganosa, pois sabe-se que "amar", como tantos outros verbos ditos transitivos, pode aparecer numa construção intransitiva do tipo "Eu amei demais", cujo sentido completo dispensa objeto.

Se agora combinarmos o ponto de vista gramatical ou formal com o lógico-semântico, não só se desvanece a inicial

dissonância, como também nos aproximamos da análise do título, enquanto síntese temática do romance.

Do ponto de vista lógico parece que a ação de amar não põe em relação um agente e um paciente, porque o que se enfatiza são as possibilidades dinâmicas do primeiro, independentemente da existência ou não do segundo. O que se deseja destacar é a atividade em si mesma do sujeito-agente. Por outro lado, o fato de o verbo "amar" estar no "Infinitivo" merece atenção especial. Percebe-se facilmente que o título constitui o resultado de um processo de nominalização da estrutura "Amar é verbo intransitivo". Nela a forma infinitiva do verbo ocupa a função de sujeito, identificando-se com ele. Nesse sentido, expressaria as possibilidades infinitas do ser para amar, independentemente de determinações espaço-temporais. Por isso, a ação de amar não transita necessariamente em nenhuma direção e é atemporal.

Se isso for verdade, talvez tenhamos encontrado uma chave tanto para possível solução do enigma

Amar, verbo intransitivo

Idílio

pela via filosófica, como para relacionar essa solução com a teoria que se transfigura liricamente no texto.

Essa breve análise nos introduz no plano do conteúdo do romance, evocando sincronicamente um paralelo com a temática peculiar ao romance experimental dos naturalistas brasileiros.

II.1. A polifonia temática

Três perspectivas e três projetos

Com **O Homem** (1887), se inaugura em nossas letras o romance experimental que pretende focalizar o cotidiano urbano, conforme a doutrina de Zola. Esse romance de Aluísio de Azevedo, por sua vez, proporciona o paradigma feminino a ser imitado por Júlio Ribeiro, Horácio de Carvalho, Marques de Carvalho e outros. Com efeito a Lenita de **A Carne** (1888), a Ester de **O Cromo** (1888) e a protagonista de **Hortência** (1888) procedem diretamente da histérica Magda. Todas elas são analisadas como casos patológicos.

Vê-se, portanto, que nesses romances monofônicos, a doutrina do mestre francês sofre uma simplificação reducionista. Se Zola propunha um corte na realidade humana, para se efetuar a análise dos instintos em sua relação determinística, nossos naturalistas, ao pretenderem realizar o romance experimental, reduzem o referido corte a um segmento mínimo: o histerismo. Possuídos de um tal "misticismo fisiológico", os imitadores em terceiro grau do escritor francês apresentam suas criaturas governadas por instintos sexuais depravados.

Insurgindo-se contra esse positivismo radical e pseudo-científico dos autores naturalistas, Mário de Andrade, com um novo experimentalismo, recupera, para o romance urbano

brasileiro, seu caráter mais universalizante, ao tematizar polifonicamente a relação entre a existência humana e a necessidade de amar.

A ação representada em **Amar, verbo intransitivo** se desenvolve no Brasil, depois da primeira guerra mundial, situando-se principalmente em São Paulo, com algumas cenas no Rio de Janeiro. Tem como protagonista feminina a governanta Fraulein Elza que, tendo abandonado seu país devastado pela guerra, luta na terra americana para fazer pé-de-meia e voltar, um dia, à Alemanha, único lugar onde crê que pode ser sinceramente feliz. Embora professora de língua e de piano, Fraulein dedica-se, em especial, à rendosa profissão de instrutora de sexo no seio da família burguesa brasileira. Mas Fraulein procura convencer-se, e convencer aos demais, da nobreza de sua profissão, pois através dela pretende pôr em prática a tese de que o amor, que nasce das excelências ou correspondências interiores (espirituais, segundo crê a personagem) deve ser ensinado ao adolescente, para que ele possa ser sadiamente feliz em seu futuro casamento. Com esse projeto pedagógico, entra em contato com o jovem Carlos, único filho varão de abastada família paulistana, apresentada como protótipo da burguesia industrial urbana no Brasil. Sem o conhecimento prévio da esposa Laura, Felisberto Sousa Costa contrata a professora de amor, para que ela inicie o menino Carlos na vida sexual.

No plano da diegese, portanto, depreende-se que, em torno de Carlos, giram dois projetos autônomos e simultâneos, à primeira vista totalmente distintos: o da professora



alemã que aspira à elevação moral, e o do burguês brasileiro, de contornos naturalistas. Mas no plano do enredo, configura-se um terceiro projeto que, enquanto síntese ou resultante harmônica das contradições geradas pelos dois primeiros, passa a coexistir com eles. Trata-se do projeto estético-cultural do narrador não-personagem que, em primeira pessoa, tenta tornar consciente o nosso inconsciente modo de ser mestiço. É evidente que esses três projetos, postos em tensão criativa no polifônico romance de Mário, só podem ser descritos mediante cortes drásticos no tecido da obra. É o que nos propomos fazer, começando pelos projetos pedagógicos de Sousa Costa pai e de Fraulein.

Os dois projetos em questão se desencadeiam concomitantemente, após contrato comercial firmado entre o burguês brasileiro e a professora alemã, antes da primeira cena do livro, incluindo a cláusula de um indispensável desenlace violento. Ambos manifestam a crença popular, bastante discutível, segundo Freud (80:7), de que o instinto sexual inexistente na infância, constituindo-se no processo de maturação da puberdade. Nesse sentido, chegada a adolescência, o instinto sexual se exteriorizaria nos fenômenos de irresistível atração que um sexo exerce sobre o outro, cujo fim seria a cópula sexual ou os atos a ela conducentes.

Femeeiro irredutível, habituado a jogar, mas com alguma experiência na criação do bom touro reprodutor, Sousa Costa, para garantir uma descendência sadia, se sente no dever moral de defender o único filho varão dos perigos que ameaçam as primeiras fomes amorosas de um menino rico, numa cidade

grande. E, como não se importa de gastar, quando se trata da educação dos filhos, contrata, por oito contos de réis, os serviços de Fraulein, recomendada como experiente instrutora de sexo. Mas cioso dos convencionalismos burgueses que sustentam o feliz sossego da família, Felisberto Sousa Costa apenas promete comunicar, à esposa, a verdadeira função da governanta alemã a ser introduzida como professora de língua e piano na Vila Laura.

As motivações naturalistas dos propósitos pedagógicos de Sousa Costa permanecem ocultas para a mãe do menino até que esta, preocupada com o comportamento suspeito do filho e com suas repercussões no seio da família, provoca um confronto entre os dois projetos pedagógicos. E é através de discursos sobre métodos distintos, dirigidos à enganada personagem, que a coitada tenta compreender o que Fraulein foi fazer na sua casa.

O discurso sobre o método do burguês brasileiro, apesar de nebuloso, é razoavelmente entendido por dona Laura, e se desenvolve nestes três fragmentos:

- ... Laura, Fraulein tem o meu consentimento. Você sabe: hoje esses mocinhos... é tão perigoso! Podem cair nas mãos de alguma exploradora! A cidade... é uma invasão de aventureiras agora! Como nunca teve! COMO NUNCA TEVE! Laura... Depois isso de principiar... é tão perigoso! Você compreende: uma pessoa especial evita muitas coisas. E viciadas! Não é só bebida não! Hoje não tem mulher-da-vida que não seja eterômana, usam morfina... E os moços imitam! Depois as doenças!... Você vive na sua casa, não sabe... é um horror! Em pouco tempo Carlos estava sifilítico e outras coisas horríveis, um perdido! É o que eu te digo, Laura, um perdido! Você compreende... meu dever é salvar o nosso filho... Por isso! Fraulein prepara o rapaz. E evitamos quem sabe? até um desastre!...

UM DESASTRE! (7:56)

- Laura, as coisas hoje têm de ser assim, a gente não pode proceder como no nosso tempo, o mundo está perdido... Olhe: contam tantas desses rapazes... Não se sabe de nenhum que não tenha amante! E vivem nos lupanares! Jogadores! isso então? não tem um que não seja jogador! Eu também não digo que não se jogue ... afinal... Um pouco... de noite... depois do jantar... não faz mal. E quando se tem dinheiro, note-se! E juízo. Essa gente de hoje?!... Depois dão na morfina, é o que acontece! Veja a cor do filho do Oliveira! Aquilo é morfina! (7:65)

- Se utilizaram dela, creio que pro filho mais velho. E o pior perigo é a amante! São crianças, levam a sério essas tolices, principiam dando dinheiro por demais... e com isso vêm os vícios! O perigo são os vícios! E as doenças! Por que que esses moços andam todos desmerecidos, moles?... Por causa das amantes! (7:66)

Apesar das constantes contradições com o fazer da própria personagem que o profere, esse longo discurso, -- um primor de vulgaridades --, marca implicitamente sua filiação naturalista, sugerindo até mesmo que o Naturalismo é uma espécie de Romantismo refletido no Realismo literário, mediante o emprego de reminiscências românticas ("lupanares"). Trata-se, evidentemente, de um discurso pseudo-moralista que descreve o atual estado de decadência do mundo burguês, dominado pelo dinheiro, corrompido pelos vícios, ameaçado pelo espectro de doenças transmissíveis que podem comprometer o código genético de gerações futuras. Por tudo isso, o projeto pedagógico de Sousa Costa pretende controlar a iniciação sexual de seu rico primogênito, garantindo, assim, a integridade biológica de sua estirpe. É, portanto, um projeto de prevenção contra a degeneração da espécie, um projeto profi-

lático. Nesse sentido, o método de Sousa Costa constitui, ironicamente, uma inovação do positivismo científico, posto que substitui o determinismo retrospectivo por um determinismo prospectivo ou futurista. Contudo, mesmo correndo o risco de ser redundantes, convém recordar que, tanto método exposto, como o projeto pedagógico que o pressupõe, refletem a plena autonomia da personagem mario-andradina, para atuar em consonância com o seu próprio universo, psicológico e ideológico.

O discurso sobre o método de Fraulein é uma resposta indignada à primeira parte do discurso de Sousa Costa. Não exatamente a toda essa sequência retórica, pois, na verdade, a alemã não fora capaz de captar a sua claridade latina. Antes, é uma réplica veemente ao que o burguês brasileiro apenas sugeriu, suscitando um livre jogo de associações em Fraulein. Daí que lhe tornou conscientes certos conteúdos dolorosos, reprimidos na esfera do inconsciente. É o que se pode inferir deste fragmento:

Só uma coisa julgava perceber naquele ingrazéu, e, engraçado! justamente o que Sousa Costa pensava, mas não tivera a intenção de falar: *pagavam só pra que ela se sujeitasse às primeiras fomes amorosas do rapaz.* (7:57)

(O grifo é nosso)

Esse grifo não é arbitrário, nem do ponto de vista diégetico, nem do ponto de vista do discurso narrativo. Quanto ao primeiro, já será objeto de considerações. Com relação ao segundo, que remete ao terceiro projeto posto em tensão no

romance de Mário, aproveitemos a deixa para adiantar certos aspectos eminentemente estético-culturais. Trata-se da teoria científica liricamente transfigurada em **Amar, verbo intransitivo**. Ou seja, a psicanálise de inspiração freudiana que, por não descartar a experiência pessoal do cientista, se expressa em primeira pessoa, numa linguagem eivada de metáforas, sem subestimar, nem mesmo, contribuições de cunho popular, inclusive as de natureza linguística:

Para explicar as necessidades sexuais do homem e do animal, a Biologia supõe a existência de um "instinto sexual", do mesmo modo que, para explicar a fome, supõe um instinto de nutrição. Mas a linguagem popular não possui um termo que corresponda ao de "fome" no que respeita ao sexual. A ciência usa neste sentido a palavra libido. (80:7)

Assim começa Freud o primeiro de seus **Três ensaios sobre teoria da sexualidade**. Este fragmento, onde o pai da psicanálise moderna alude à falta de um meio expressivo na linguagem popular equivalente ao termo científico "libido", entra em relação dialética com **Amar, verbo intransitivo** em seu eixo vertical. Isso ocorre imediatamente depois que o autor ficcionalizado, superposto ao narrador, cria a expressão de cuja falta Freud se ressentia.

Tanto o contexto em que ocorre a criação vocabular "fomes amorosas" (7:57), de vago sabor popular, como o seu subsequente comentário metalinguístico remetem implicitamente a contradições do projeto pedagógico da alemã, preparando, assim, o leitor para uma abordagem psicoanalítica desse projeto, no âmbito da polifonia temática do romance.

A primeira coisa que chama a atenção no projeto ou suposto idílio de Fraulein é que não se trata de um projeto único, mas compreende a imbricação de, pelo menos, dois projetos: um, que visa à esfera pessoal; outro, que objetiva a esfera social do mundo representado na obra.

Mas se caráter é princípio de ação, do mesmo modo que ação é pintura de caráter, temos que reconstruir o caráter da protagonista, para melhor entender objetivos e fins de seu, em princípio, duplo projeto.

A propósito de um cotejo entre sua Fraulein e as imaginadas por nós leitores, o autor intrometido a mostra pictoricamente nos "trinta e cinco janeiros dela". Para isso, toma como modelo a imitar a "Betsabê" de Rembrandt, não a do banho, que Fraulein é européia, mas a da "toilette", avisa. Contudo, em vez de pintar a personagem, o autor intrometido a despinta, mediante uma decomposição do quadro do pintor holandês. Essa decomposição é sugerida, linguisticamente, por meio de frases negativas do tipo: "Não é clássico nem perfeito o corpo da minha Fraulein", "Fraulein não é bonita não", "os dentinhos de um amarelo sadio, mas sem frescor", "Olhos castanhos, pouco fundos, verdadeiramente sem expressão", etc. Registramos a técnica anti-épica. Vejamos o rendimento estético.

Singularmente, na decomposição do retrato da personagem, o autor intrometido focaliza primeiro o corpo, e não o rosto, como era de se esperar, por tratar-se da imitação de um quadro de Rembrandt, cujo olhar perscrutador penetrava a alma humana, em busca da verdade e da sinceridade. Focaliza-

ria primeiro o corpo de Fraulein, porque este é o seu instrumento de trabalho? Difícil saber. Contudo, nesse despin-tar, aparecem duas notas aparentemente positivas que, por um lado, evocam a indiferença do pintor holandês pela harmonia e beleza; por outro, sugerem a potencial fertilidade da per-sonagem: "pesado e bastante sensual". Contudo, ao anti-re-trato da personagem, como um todo, antecede uma visão sinté-tica do seu corpo que confere ambiguidade à carga positiva das notas referidas:

Isso. Rembrandt, quase Cranach. Nenhuma espiritua-lidade. Indiferente burguesice. (7:22)

Essa atribuição negadora de "espiritualidade" referida a um corpo provoca um efeito de estranhamento: em lugar dos olhos, o corpo aparece como o espelho da interioridade da personagem. Além disso, em vez de uma interioridade indivi-dualizada, temos uma caracterização tipificadora que mostra a personagem alemã como o protótipo do burguês alienado.

Quase ao final do anti-retrato lê-se:

Que cabelos mudáveis! ora louros, ora sombrios,
dum pardo em fogo interior. (7:23)

Pela primeira vez, deparamos com uma atribuição indivi-dualizadora tecida com sugestões simbólicas. Considerando separadamente **cabelos**, temos valores simbólicos de signo po-sitivo tais como: "manifestação energética", "sentido de fertilidade" e "princípio de força primitiva". Se fossem ne-gros ou castanhos ratificariam esse sentido de energia pri-

mitiva. Se fossem dourados somente se identificariam com o rico simbolismo solar. Mas os cabelos de Fraulein mudam de cor como as serpentes trocam de pele. Daí a associação com serpente e a consequente alusão ao irromper repentino e inesperado do inconsciente. E, numa cadeia de associações, desembocamos na simbologia fálica que Freud atribui a "cabelo". Portanto, não parece fortuito que essa rede simbólica, sugeridora de ardente libido oculta na personagem ("fogo interior") de "trinta e cinco janeiros" ou verões, se cristalice em outra atribuição individualizadora:

às vezes as madeixas de Fraulein se apresentam embaraçadas, soltas de tal forma, que as luzes penetram nelas e se cruzam como numa plantação nova de eucaliptos. (7:23-24)

Em "A Escrava que não é Isaura", ao introduzir o conceito de polifonismo ou simultaneidade, Mário adverte que "a descrição literária não descreve coisa nenhuma e cada leitor cria pela imaginativa uma paisagem sua, apenas servindo-se dos dados capitais que o escriptor não esqueceu" (9:259). Transpondo este princípio poético para o âmbito da descrição psicológica e relacionando-o com a proposta inicial de cotejo como um convite do autor intrometido para participarmos do jogo estético, agora que ele já decompôs o retrato da Fraulein lá dele, podemos destacar, como dado capital para o esboço da nossa, a madura e ardente sexualidade da protagonista alemã, reprimida no nível do inconsciente.

Em outra passagem do romance, a propósito de nova atribuição genérica, ironicamente afirmativa, -- a de que Frau-

lein tem "esse poder de adaptação exterior dos alemães, que é mesmo a maior razão do progresso deles" --, o autor intrometido, além de suscitar relações dialéticas horizontais com Canaã (1902), de Graça Aranha, procede a uma longa digressão sobre o ser visível do germânico. Tal digressão parte da seguinte afirmação categórica que se estende a Fraulein:

No filho da Alemanha tem dois seres: o alemão propriamente dito, o homem do sonho; e o homem da vida, espécie prática do homem do mundo que Sócrates se dizia. (7:26)

O homem da vida, o ser exterior do alemão, é marcado por forte materialismo que o induz à expansão capitalista e territorial, disfarçada em veemente nacionalismo. Consequência funesta disso: a eclosão da primeira guerra mundial.

Essa digressão, que contém o desenvolvimento irônico da "capacidade de adaptação exterior dos alemães", se fecha, focalizando sugestivamente a protagonista alemã, como mero reflexo do ser exterior do seu povo:

A pátria em alemão é neutro: das Vaterland. Será! Vejo Serajevo apenas como bandeira. Nas pregas dela brisam... etc. (7:29)

A ironia que permeia quase toda a digressão se estende retrospectivamente ao seu início, carregando de ambiguidades um aspecto do caráter germânico da protagonista, passível de ser entendido como germe de uma ação de conteúdo moral. Ou seja, como todo alemão, o "ethos" de Fraulein se configura como um conflito entre o homem do sonho e o homem da vida.

As notas que dão conta do primeiro, o ser interior, sugerem, embora confusamente, um possível princípio de ação moral: "trapalhão, obscuro, nostalgicamente filosófico, religioso, idealista incorrigível, muito sério, agarrado com a pátria, com a família, sincero". Algumas delas até poderiam explicar o gosto de Fraulein por autores idealistas. Contudo, o tom irônico que salpica essa profusão de traços (relações dialéticas com o detalhismo naturalista?) sugere que elas não são garantia de espiritualidade. Quando muito, configuram uma interioridade típica de burguês alemão. Uma interioridade de espírito adjetivo, acidental:

Nas horas silenciosas da contemplação, se escuta o suspiro dele, *gemido espiritual* um pouco doce por demais, que escapa dentre as molas flexíveis do homem da vida, que nem o queixume dum deus paciente encarcerado. (7:26-27)

(O grifo é nosso)

Substantivo mesmo é o homem da vida, o ser prático que há em Fraulein, aquele que "se adapta a todas as quartinhãs".

Ainda no âmbito das atribuições genéricas do caráter da protagonista alemã, destacamos um fragmento que remete à esfera das faculdades intelectuais:

Seguiu página por página livros e revistas ignorados. Compreendeu e aceitou o Expressionismo, que nem alemão medíocre aceita primeiro e depois compreende. (7:46-47)

O observado na esfera do espiritual se reitera, agora, na esfera do intelectual, embora de forma aparentemente inversa. Parte-se, aqui, da particularização para a generalização, por meio de processo comparativo. Há, porém, no fragmento, uma construção silogística camuflada que se reconstrói assim: "Alemão medíocre aceita primeiro o que lê e depois compreende. Fraulein é alemã medíocre, logo aceita primeiro o que lê e depois compreende". Por outro lado, já sabemos que Fraulein lê muito, mas lê acriticamente e, por isso, em vez de desenvolvimento intelectual, adquire o verniz da instrução. É, definitivamente, o protótipo do alemão medíocre. A propósito disso, ressoa em nossos ouvidos aquele leitmotiv:

Aceitaria tudo. Compreenderia tudo? Aceitaria tudo. Para voltar de novo a Goethe. E sempre Schiller. (7:47)

Compreenderia Goethe e Schiller? Parece que não. Ela deve achar que sim. Por fim, examinemos uma atribuição à personalidade da personagem, relacionada com a esfera moral:

Achava que o ideal da honra era repetir aquela frase que Schiller botara na boca de Joana D'Arc: "Não posso aparecer sem minha bandeira, ser sincera". (7:71-72)

Trata-se, no caso, de uma aparente caracterização individualizadora. Estando já familiarizados com a imagem de Fraulein como o protótipo do alemão medíocre, nada mais con-

sequente que esse conceito mecânico de "honra" e "sinceridade". Efetivamente Fraulein é o protótipo da burguesa instruída que lê acriticamente, para citar depois frases e autores. Assim, o relacionado com a esfera moral não é nem mesmo a moral convencional do existir burguês. Fraulein é uma personagem de papel que se nutre de outros entes de ficção. A moral, nela, não passa de reminiscências verbalizadas de texto literário de Schiller. Daí que sua ação em **Amar, verbo intransitivo** talvez se reduza a reminiscências teórico-práticas de outros textos do idealista alemão. Mas a performance ingenuamente mimética da personagem não para aí. A sonhadora alemã vai mais longe. Como seu ídolo Wagner, assim considerado por Manuel de Falla:

Nunca pude suportar sua vaidade altaneira nem aquele empenho - orgulhosamente pueril - de encarnar em suas personagens dramáticas. Imaginou-se Siegfried, Tristão e Walter, e até Lohengrin e Parsifal. (102:69)

além de outros traços, que comentaremos mais adiante, Fraulein manifesta frequentemente uma tendência a encarnar personagens literárias, talvez por inspiração wagneriana:

Mas Fraulein o enxerga por muito tempo ainda, se afastando. Vitorioso, sereno. Como um jovem Siegfried. (7:43)

E o encantamento do fogo principiou para a Brunilda. (7:136)

Em princípio, já dispomos de elementos suficientes para a reconstrução do caráter da protagonista alemã e consequen-

te análise de seu complexo projeto. Outros elementos hão de fluir naturalmente da ação, enquanto pintura de caráter. Resumindo, pois, o até aqui exposto, podemos sintetizar o "ethos" da personagem assim: Fraulein é o protótipo do burguês alienado, do alemão materialista facilmente adaptável às circunstâncias exteriores, mas que gosta de sonhar, de vez em quando; é o protótipo do alemão medíocre metido a intelectual, do leitor ingênuo que confunde vida com criações literárias ou filosóficas. Fora do propriamente típico, a alemã é portadora de uma madura e ardente libido, aliás bastante normal, cujo auto-conhecimento está reprimido na esfera do inconsciente. Com isso, passemos ao discurso sobre o seu método, cem por cento alemão. Nele, há elementos que apontam, simultaneamente, para o projeto pessoal e para o projeto social ou pedagógico da personagem. Um deles, porém, tem a importância de motivo central da fábula:

Si infelizmente não sou nenhuma virgem, também não sou... não sou nenhuma perdida. (7:58)

E como motivo central se repete, wagnerianamente, no romance, marcando sua função estrutural de motivo desencadeador da ação. Aparece, pela primeira vez, já na cena inicial:

Tenho a profissão que uma fraqueza me permitiu exercer, nada mais nada menos. (7:8)

Mais adiante, retorna o leitmotiv numa importante passagem do romance em que se explicita a imbricação dos dois

projetos da personagem:

A professora de amor... porém não nascera para isso, sabia. As circunstâncias que tinham feito dela a professora de amor, se adaptara. (7:105)

Como se pode ver, o motivo desencadeador da ação não podia ser mais vulgar: a perda da castidade física num momento de fraqueza humana, determinando o projeto da personagem. Não evoca um certo traço naturalista bem conhecido?

Contudo, tal motivo se relaciona de maneira distinta com o projeto alemão, segundo a esfera a partir da qual o focalizemos, a pessoal ou a social. Embora intrinsecamente ligadas, convém, por razões metodológicas, analisá-las separadamente. Começemos pela esfera pessoal que, em princípio, parece a menos sofisticada.

Sendo Fraulein "senhorinha modesta e um pouco estúpida", disso decorre que seu projeto pessoal tem bem pouco de pessoal, não indo além da aspiração pequeno-burguesa: casar-se um dia na Alemanha, ter muitos filhos para servir à pátria e ser vulgarmente feliz. Porém, Fraulein já não é virgem. Daí que, talvez, não lhe esteja assegurada uma prole numerosa como a de João Sebastião Bach e a Alemanha não possa contar com mais vinte e um futuros geraizinhos, felizes ou infelizes. O jeito, portanto, é sublimar via idealização romântica. Assim, nos frequentes momentos de divagação, o homem do sonho eleva esse pequeno projeto burguês, mediante uma imagem de união preceptiva com um etéreo estudioso de

literatura. Para tentar viabilizar, na prática, a futura realização de um tal projeto, o homem da vida trabalha incansavelmente na terra americana. Mas na intersecção de um e outro ser que há em Fraulein, brota vez por outra a dúvida atroz:

E achará casamento?

Mas em que trabalha o homem da vida? Muito simples. Fraulein é professora de alemão e de música. Esse tipo de magistério, porém, rende pouco. Dotada de uma forte libido e sem a barreira social da virgindade, a personagem investe comercialmente nisso, engordando, assim, o pé-de-meia para realizar, um dia, seu projetinho pessoal. Nesse sentido, se dedica também, e sobretudo, à rendosa profissão de instrutora de sexo no seio de abastadas famílias brasileiras, cobrando oito contos de réis por cada servicinho. O contato com o freguês, preocupado com a profilaxia na iniciação sexual do filho adolescente, e o possível contrato de trabalho ocorrem, por recomendação pessoal ou através de anúncio de jornais. E a designação profissional que engloba, e ao mesmo tempo dissimula, a tríplice atividade da personagem alemã é a de "governanta" ou encarregada de administrar a casa de outrem. Vê-se, contudo, que ao manejar, simultaneamente, três veículos de persuasão cultural, -- língua, eros e música --, a governanta Fraulein parece qualificada para assumir, quem sabe, o papel central no interior de estruturas familiares brasileiras.

Paralelamente ao que ocorre na esfera pessoal, o homem do sonho que há na protagonista trata de transcender o realismo cru e vulgar de seu projeto social, elevando-o à categoria de idílio. E a harmonia entre o verdadeiro caráter realista e o verdadeiro caráter idealista, moralmente desejável, mas humanamente impossível de ocorrer nos nossos dias, como ensina Schiller (133:145), é proclamada puerilmente no discurso sobre o método da alemã:

- Não é bem isso, minha senhora.

(.....)
Não é bem isso, minha senhora. Não sou nenhuma sem-vergonha nem interesseira! Estou no exercício de uma profissão. E tão nobre como as outras. É certo que o senhor Sousa Costa me tomou para que viesse ensinar a Carlos o que é o amor e evitar assim muitos perigos, se ele fosse obrigado a aprender lá fora. Mas não estou aqui apenas como quem se vende, isso é uma vergonha!...

.....
- E o amor não é só o que o senhor Sousa Costa pensa. Vim ensinar o amor como deve ser. Isso é que eu pretendo, pretendia ensinar pra Carlos. O amor sincero, elevado, cheio de senso prático, sem loucuras.....
Amor puro, sincero, união inteligente de duas pessoas, compreensão mútua. E um futuro de paz conseguido pela coragem de aceitar o presente.

.....
- É isso que eu vim ensinar pra seu filho, minha senhora. Criar um lar sagrado! (7:58-59).

Cotejando esse discurso com o de Sousa Costa, transcrito e analisado páginas atrás, detectamos notáveis coincidências que se mascaram retoricamente em divergências. Em primeiro lugar, Fraulein admite que seu projeto é tão profilático quanto o do burguês brasileiro. Contraditoriamente, porém, fiel a seu propósito de sublimar o real, defende a nobreza de sua profissão e denomina "amor" o que Sousa Costa

entende, realisticamente, por instinto sexual. Em segundo lugar, admite a natureza materialista de seu projeto pedagógico, mas só em parte, afinal ela não está ali "apenas como quem se vende". Idealista incorrigível, no sentido mais estreito da expressão, Fraulein parte para a elevação moral de seu rendoso magistério: ela é professora de amor, veio ensinar o amor como deve ser. Mas como deve ser o amor? Quem é que, neste mundo misturado, ainda possui a regra do amor? Então, Fraulein solta a sua concepção mecânica de amor racional: "amor sincero, elevado, cheio de senso prático, sem loucuras".

Essa pobre definição, -- que, excluindo "o senso prático", pretende refletir o ideal realizado de harmonia entre dever e instinto --, está na base da tese de amor ou amorologia que a protagonista alemã experimenta em cada serviço. Portanto, convém analisar, agora, o projeto pedagógico de Fraulein enquanto hipotética realização do idílio sentimental ideal.

Em primeiro lugar, é preciso abstrair a tese pretensamente idealista que subjaz a esse projeto posto em prática, em cada contrato de trabalho da professora de amor. Para o homem do sonho de dentro dela, o amor, que nasce das excelências espirituais, deve ser ensinado ao jovem adolescente burguês, para que ele seja feliz no seu futuro casamento. Não no Olimpo, claro, onde tudo é luz infinita, mas aqui mesmo, neste mundo finito e obscuramente misturado, cuja imagem seria aquela cidadezinha escura da Alemanha ariana superposta, às vezes, à paisagem de São Paulo ou do Rio de

Janeiro.

Comparando essa tese com as reflexões de Schiller, vê-se que apenas nos frequentes momentos de contemplação do deus encarcerado, Fraulein consegue preservar longínquas ressonâncias da teoria do idealista alemão. Sucede que a experimentação da tese de amor fica por conta do homem da vida, aquele ser exterior de Fraulein que suporta herculeamente as penúrias impostas ao oprimido imigrante alemão, empenhado em fazer pé-de-meia na terra americana.

De qualquer modo, pelo menos teoricamente, o idílio ou a experimentação da tese de amor da alemã pretende representar o homem do futuro, ou melhor, o casal burguês do futuro. Afinal, o futuro de que falava Schiller já devia ter chegado para o homem civilizado e culto do século XX, com todo o progresso e desenvolvimento, herdado do século anterior. Assim, nada mais natural que, com sua consabida mediocridade, Fraulein deseje, para ela e para seus discípulos, a prometida realização de um mesmo ideal burguês, cuja imagem sincrética se reflete neste fragmento:

Insensivelmente porém a teoria que ensinava aos alunos vinha se embrenhar no que ela desejava ser. E o alemão de dentro de Fraulein repisa insaciável, incansável, a suave cena, sinfonia Pastoral cinco vezes por ano e perpétua visão. Boca da noite... Uma cidade escura milenar... Ele entraria do trabalho... Ela se deixava beijar... Durante a janta saberia dos bilhetes pra Filarmônica, no dia seguinte... E quando a noite viesse, ambos dormiriam sono grande sem gestos nem sonhar. Pra isso também inconscientemente Fraulein dirigia os alunos. Sem inveja acreditava que os já ensinados reproduziam, breve reproduziriam a visagem gostosa. Agora dirigia Carlos para o mesmo fim. (7:105)

A realização futura desse comum ideal burguês depende, em parte, de um fator de natureza material que Carlos terá de sobra, mas que ainda falta à professora alemã: o dinheiro. Mas, por outro lado, há outros fatores propiciatórios com os quais Fraulein conta abundantemente e dos quais necessita Carlos para atingir seu pleno desenvolvimento humano. *Car de treinamento, Fraulein vai ensinando ao jovem Car-*

Na madurez física de seus trinta e cinco janeiros e sendo alemã, Fraulein se considera apta para assegurar uma vida ardente e robusta. E não devemos esquecer que ela não descuida nunca seu próprio desenvolvimento intelectual e moral, através da leitura assídua de Goethe e de Schiller, principalmente. Daí a nobreza clássica do magistério da alemã. Ela tenta propiciar aos discípulos tudo aquilo que ela acredita ter alcançado, no sentido de uma cultura completa e perfeita. A função de professora de alemão e piano lhe permite transmitir a Carlos, pelo menos temporalmente, o gosto pela arte alemã, sobretudo pela obra de Goethe. É verdade que, de vez em quando, dá textos tão melosos para decorar que fariam arrepiar o senso estético de Schiller. Tudo em nome do aperfeiçoamento intelectual do discípulo. E como professora de amor, Fraulein transforma mecanicamente em norma exterior aquele princípio moral que estaria na base do pleno desenvolvimento humano, "uma humanidade, cujo instinto estaria espontaneamente de acordo com o dever". Daí a fórmula que ela impõe a si mesma e aos alunos: o dever primeiro, o sexo depois, fórmula que se explicita já no início do ro-

mance.

Alisou os cabelos, deu à gola da blusa, às pregas do casaco uma rijeza militar. Nenhuma faceirice por enquanto. No princípio tinha que ser simples. Simples e insexual. O amor nasce das excelências interiores. Espirituais pensava. O desejo depois. (7:7)

Assim, entre avanços e recuos, tal qual a estratégia militar de treinamento, Fraulein vai ensinando ao jovem Carlos como deve ser o amor puro numa futura união convencional. O método germânico dela se divide em várias lições, desenvolvidas de acordo com uma concepção mecânica do diálogo socrático, culminando com a lição mais importante de valor profilático: o desenlace violento que, para a alemã, deve ter um necessário conteúdo trágico.

Nisso se resume o idílio de Fraulein com Carlos que, como de outras vezes, acusa contradições entre teoria e prática. Da ótica estreita da protagonista, o problema está na nacionalidade dos discípulos, todos brasileiros misturados. Se o menino fosse alemão...

Mas como é que Fraulein, ao realizar o idílio sentimental idealizado por Schiller, consegue dar-lhe conteúdo infinito? Quanto à matéria, ela não tem dúvida: é o ideal realizado, embora ideal burguês. Com relação à forma, Fraulein também dá um jeito. Afinal, capacidade de adaptação exterior é o que não lhe falta. Ora, em sua obra já citada, Schiller, após sucessivas definições da noção de "natureza", chega a definir "estado de natureza" como um estado de harmonia de todas as faculdades da alma, identificando-o com um tipo de

ingenuidade, a ingenuidade de caráter. Pois, adaptando essas concepções às suas necessidades exteriores, Fraulein trata de dar conteúdo infinito a um objeto tão vulgar como Carlos.

Em primeiro lugar, lembremo-nos de que, para a professora de amor, Carlos ainda é uma criança. Embora ela o sugira em várias passagens do romance, trata de explicitá-lo, de forma clara, através de um pensamento seu expresso assim:

Carlos também devia estar querendo, uma criança afinal... naquela idade alemão é criança...
(7:147)

Sendo criança, Carlos reuniria as duas condições necessárias para ser objeto do momentâneo amor e respeito pela verdadeira natureza humana. Por um lado, Fraulein o considerava natureza; por outro, seria um objeto ingênuo, porque, nele, a natureza (verdade, simplicidade, pureza, serenidade, etc.) contrastaria com o artifício (simulação), tornada a segunda natureza do homem civilizado. Mas como o interesse de Fraulein pretende ser intelectual e moral, seria produzindo, não pela contemplação do objeto em si, mas por uma idéia. Nesse sentido não seria Carlos objeto, mas a Idéia representada por ele o que a alemã amaria. Amaria, nele, a Idéia da "existência necessária, autônoma, una, harmoniosa e serena". A propósito disso pensemos na imagem literária de Carlos como "um sereno Siegfried", que remete, simultaneamente, à fase primitiva e lendária da civilização germânica.

Se relacionarmos, neste ponto, o conceito de idílio segundo Schiller com a história da experimentação da tese de

amor de Fraulein com Carlos, teremos chegado a uma segunda solução possível para o enigmático título do romance modernista:

(7:195). Desfazta, porém, a ilusão do "ingênuo", não se anula o interesse pelo objeto Carlos, porque, na verdade, o amor de Fraulein por Carlos é intelectual e moral. Por outro lado, na Idília de que Carlos encarnasse o

caráter ingênuo, seria a representação da humanidade perfeita.

Ou seja, a intransitividade do verbo "amar" se explicaria "filosoficamente", na medida em que o sentimento despertado por Carlos independesse do objeto Carlos em si, e se centrasse na Idéia de natureza ingênua representada por esse mesmo objeto.

Contudo, ao idealizar a ingenuidade de Carlos, Fraulein confunde ingenuidade pueril com ingenuidade infantil, esquecendo-se desse perigo enunciado por Schiller. Afinal, como suas irmãzinhas menores, que ora brincam de família burguesa, ora simulam uma falsa ingenuidade, ora discutem por avidez e briga, ora brincam por treino, "exercendo em diminutivo a angustiosa adivinhação da existência", o menino Carlos já reproduz, e às vezes supera, atitudes e gestos bastante convencionais. Nesse sentido, o menino está mais próximo da civilização décimo-nônica, havendo "momentos, felizmente mais raros, em que ele se falsifica por completo" (7:85).

Cotejando a teoria de Schiller com o motivo desencadeador da ação, vê-se que Fraulein confunde "castidade, pureza", no sentido moral do termo, que é atributo da natureza humana perfeita, com "castidade", no sentido físico da palavra, que é mero acidente da anatomia humana. Reflexo desse

pobre equívoco é a surpresa desagradável que ela experimenta, ao descobrir que Carlos já não é sexualmente casto, como imaginava (7:105). Desfeita, porém, a ilusão do "ingênuo", não se anula o interesse pelo objeto Carlos, porque, na verdade, o amor de Fraulein está longe de ser intelectual e moral. Por outro lado, na hipótese de que Carlos encarnasse o caráter ingênuo, seria a representação da humanidade perfeita no mundo ideal, ou seja, a manifestação permanente da divindade. Nesse caso, se identificaria com a "alma bela", a que obedece à lei da razão, por inclinação e prazer. Ao longo do romance, há imagens literárias que remetem à contraposição do divino ao humano, embora, muito germanicamente, quem encarna o plano divino é a ariana:

Chuvarada de ouro sobre a abandonada barca de Danae. (7:54)

Tal inversão é bastante compreensível, pois já sabemos que Fraulein acredita já ter alcançado a plenitude de seu desenvolvimento humano. Daí, sua identificação com Júpiter. Contudo, retomando o discurso de Fraulein, vê-se que as relações da alemã com o divino, no sentido de uma existência moral que leve a uma aproximação da perfeição absoluta, se reduzem à incessante luta no mundo burguês em busca da felicidade terrena, cujo fim último é a construção de um lar sagrado.

Um leitor atento não pode escapar à tentação humana de incluir Fraulein entre a maioria dos homens que, segundo Schiller, não passam de uma caricatura de espíritos morais.

Um inventário de formas linguísticas recorrentes em **Amar, verbo intransitivo**, tais como "fingir", "disfarçar", "premeditado", que integram o espessamento semântico na figuração da "adaptação exterior dos alemães", talvez apontasse nessa direção caricatural. Por outro lado, se Carlos encarnasse, para Fraulein, a Idéia de natureza ingênua, como se explicaria o fato de que essa representação não a leve nunca a refletir sobre a própria artificialidade? Evidentemente, Carlos, objeto supostamente ingênuo, não suscita esse tipo de reflexão, porque simplesmente a protagonista alemã não tem consciência da sua, da nossa artificialidade de civilizados modernos. É que ela apenas é, verbo ser, verbo copulativo, reificando-se por cópulas contratadas ao preço de oito contos de réis. Enfim, Fraulein apenas existe como todo burguês alienado. Por isso, pela inconsciência de ser artificial, obriga o menino Carlos a mentir, na cena da "revelação do amor correspondido". Também por isso, não percebe, em Carlos, "a ingenuidade da surpresa", ou seja, "a irrupção da sinceridade natural no seio do artifício e da simulação" (Kant). Trata-se da irrupção de verdades humanas na fala do discípulo, em meio ao emprego da maiêutica que poderia ter levado, se bem conduzido o método socrático, à distinção necessária entre "amor" e "posse". É que chegada a hora de ensinar "o ciúme da mulher" (7:100-105), Fraulein só quer se certificar da perda da castidade física no menino. Tempo perdido, então, seria fazê-la refletir sobre a genialidade surpreendente daquela frase sua, "Hoje a Filosofia invadiu o terreno do amor".

Por fim, com a habitual facilidade para adaptar conteúdos espirituais a necessidades materiais, Fraulein não hesita em projetar, em Carlos, o vislumbre do transcendente, aquela emoção do ser diante do infinito que um espírito moral e sensível experimenta diante da criança. Principalmente, quando se trata de embelezar, ao modo romântico, a força instintiva do macho, já no limiar da satisfação das primeiras fomes amorosas:

Ele era mais forte, duma força de pureza! Vencia.
(7:78)

O que ocorre é que a noção de Infinito para a alemã não ultrapassa o âmbito de citações literárias, procedentes algumas delas da obra de seu ídolo Wagner, o romântico inventor da melodia infinita (sucessões melódicas sem limites tonais). Aliás invento que, na opinião de Manuel de Falla, "não passa de um dentre tantos brilhantes embustes com os quais, desde o século XIX, se tenta a substituição de outras tantas verdades" (102:71). Embora correndo o risco de extrapolar as sugestões das constantes referências a Wagner no romance, talvez se pudesse traçar um paralelo entre Fraulein e Wagner, guardadas as devidas distâncias entre a burguesa alemã e o genial músico da Alemanha pós-romântica. Sabe-se, por exemplo, que Wagner, apesar de seu marcado anelo por um ideal puro, só obedecia a esse impulso, quando não contrariava humanos egoísmos. Quanto ao voluntário germanismo de Wagner, disso falaremos depois.

Como se vê, as contradições e imperfeições do idílio de Fraulein não se devem ao fato de Carlos ser brasileiro misturado, como ela pensa. Mas, antes, ao fato de que ela aceitou Schiller, sem compreendê-lo. Se o tivesse compreendido, saberia que para escrever ou contar um idílio ideal, é preciso que o autor seja um gênio. Ou seja, é preciso manifestar na esfera estética, o que já se é na esfera intelectual e moral: é preciso possuir um caráter ingênuo. Como esse não é o caso da alemã, parece que do idílio sentimental ideal, concebido por Schiller, só sobram, ou soçobram, a idéia de futuro: "E um futuro de paz conseguido pela coragem de aceitar o presente" e a imagem da força de Hércules, necessária para atingir essa meta: "quatro ombros podem mais que dois... os quatro ombros trabalham... os quatro ombros carregam os filhos..." (7:32).

Enfim, o idílio de Fraulein fracassa, do ponto de vista ideal, porque "a maldição do ouro" que pôs a perder amorosamente até Bismarck, o último dos Nibelungos, cai também inexoravelmente sobre a tese de amor da Brunilda mario-andradina, tudo por causa de um maldito pé-de-meia. Nesse sentido, o projeto pedagógico de Fraulein já não se opõe em nada ao do burguês brasileiro: ambos são mesmo profiláticos e de natureza essencialmente materialista. E Carlos, para se consolar do susto que levou ao perder sua amada professora, bastava ler anúncios de jornal ou chegar à Avenida Ipiranga, para reencontrá-la às pencas e bem baratinho.

Ao longo da análise do idílio de Fraulein, parece ter ficado claro que, segundo as circunstâncias, a personagem

alémã muda de máscara, substituindo a do homem-do-sonho pela do homem-da-vida. Utilizando ora uma ora outra máscara, a personagem autônoma vai recriando a história que ela hipoteticamente teria imaginado antes, através do ato de contar-se diante do autor ficcionalizado.

Analogamente ao que ocorre no nível das personagens, também no nível do discurso ocorre uma troca constante de máscaras entre o narrador-não-personagem e o autor ficcionalizado bastante intrometido. Mediante essa troca, que parece sugerir a falta de autonomia do primeiro ou a total liberdade do segundo para misturar tudo, chegamos, simultaneamente, versões opostas dos grandes temas que integram a polifonia temática de **Amar, verbo intransitivo.**

Enquanto mediador do idílio de base pseudo-idealista e nós leitores, o autor ficcionalizado vai tecendo outra história, agora de base materialista. Contudo, embora esta remeta explicitamente à teoria freudiana, sua superação mediante transfiguração lírica supõe, dentre outros recursos, associações com a postura espiritualizante de Jung.

Ao começar a descrição e interpretação dos projetos pedagógicos de Sousa Costa e de Fraulein, sugerimos que os mesmos partem da concepção popular do instinto sexual. Segundo Freud, esta supõe a crença de que o instinto sexual inexistente na infância, manifestando-se apenas na puberdade. Para o psicanalista, tal crença constitui um erro cujas graves consequências se refletiriam no desconhecimento das circunstâncias fundamentais da vida sexual. Nesse sentido, considera bastante significativo o fato de que todos os autores

tradicionais, ao ocuparem-se da pesquisa e explicação das características e reações do indivíduo adulto, tenham dedicado muito mais atenção à vida de seus antepassados do que à fase infantil do sujeito, reconhecendo, portanto, mais influência à hereditariedade do que à infância. Contudo, a influência desta seria mais fácil de compreender e deveria ser estudada prioritariamente. Opondo-se a este estado de coisas, Freud constrói uma teoria da libido, partindo exatamente do seu estado original, tal como aparece já na primeira infância do homem (80:40).

Focalizando, primeiro, as reações do instinto sexual com o mundo exterior, o psicanalista define a libido como um princípio de natureza masculina que independe e não deve sua origem às excitações emanadas dos atrativos do objeto. Do ponto de vista quantitativo, a libido é uma força variável que nos permite medir os processos e as transformações da excitação sexual. Por sua origem psico-somática, esta libido se separa da energia em que devem basear-se os processos anímicos, possuindo, portanto, um caráter qualitativo. Por outro lado, a excitação sexual não é produzida unicamente pelos chamados órgãos sexuais, mas por todos os órgãos do corpo, convertidos em zonas erógenas. Assim, Freud constrói a idéia de uma "libido quantum", cuja representação psíquica denomina "libido do eu" ou "libido narcisista". Sua produção, aumento, diminuição ou deslocamento devem oferecer as possibilidades de explicação dos fenômenos psicosssexuais observados.

Esta libido do eu só é analisável quando encontra seu emprego no revestimento de objetos sexuais, ao converter-se em libido do objeto. Quanto aos destinos da libido do objeto, ela é retirada dos objetos, ficando flutuante em determinados estados de tensão, até recair de novo no eu, convertendo-se de novo em libido narcisista. A libido narcisista seria uma grande represa, da qual partem as correntes de revestimento do objeto e à qual retornam. O revestimento do eu pela libido narcisista aparece como o estado original, que surge na primeira infância e é encoberto pelas posteriores emanções da libido, mas que, na realidade, permanece sempre latente detrás das mesmas (80:82-83).

Se Mário de Andrade se baseou, como ele próprio admite, na teoria freudiana, para tentar depreender o modo de ser de suas personagens, mediante observação e análise de seu comportamento psicosssexual, antes de descrever esse aspecto do projeto estético-cultural do escritor modernista, devemos indicar, preliminarmente, algumas implicações importantes de uma tal fundamentação científica.

No plano da intertextualidade, o que primeiro salta à vista é a criação de **Amar, verbo intransitivo** como uma superação da poética experimental dos naturalistas. Essa superação, no âmbito temático, ocorre, simultaneamente, em várias direções. Na mais ampla, o escritor modernista substitui estudos de casos patológicos típicos, como um fim em si mesmo, pela observação e análise do desenvolvimento psicosssexual normal como meio, para tentar apreender a formação da personalidade humana. Por isso ressalta, pelo menos a versão ori-

ginal do romance (8:201-210), a importância da fase infantil no desenvolvimento afetivo do sujeito, em detrimento do mero determinismo fisiológico representado pelo potencial hereditário. As raras referências à hereditariedade no livro se limitam poeticamente a ressonâncias da atração pelo sexo oposto que Sousa Costa pai, femeeiro irredutível, teria herdado de Camões.

No plano do intratexto, o autor ficcionalizado também sugere uma possibilidade de superação que visa, particularmente, ao idílio ou projeto pedagógico da protagonista alemã. Com seu projeto estético-cultural, contrapõe a uma postura pseudo-idealista, que mascara ideologicamente a reificação do homem, uma postura materialista de inspiração freudiana que pode levar ao resgate do ser, pela universalização do individual. Ao fazê-lo, Mário introduz, a princípio, uma inversão de papéis, necessária também no drama representado pelo diálogo, para que se efetive a comunicação humana. Se o diálogo é a forma ontogênica da linguagem, a função dialógica que caracteriza as relações dialéticas horizontais e verticais do romance, também se configura no nível actancial. Assim, se ao pretender realizar o idílio idealizado por Schiller, Fraulein se investe do papel de sujeito, tão germanicamente, atribuindo a Carlos o papel de objeto, da perspectiva do autor ficcionalizado, a alemã passa a desempenhar o papel de objeto, enquanto corresponde a Carlos o papel de sujeito. Ao centrar, freudianamente, a atenção no desenvolvimento psicosssexual do adolescente, o autor sugere uma terceira solução possível para o enigmático título do romance.

A imagem da libido do eu ou libido narcisista como "uma grande represa da qual partem as correntes de revestimento do objeto e à qual sempre retornam..." explicaria a intransitividade do verbo "amar", se relacionada, agora, com o sujeito Carlos. As primeiras fomes amorosas do rapaz seriam um princípio independente de Fraulein, enquanto eventual revestimento objetal da libido narcisista e não emanariam dos atrativos da professora alemã. Por isso, ao despintá-la, o autor ficcionalizado declara que "se renascente e perfeito (o corpo da Fraulein dele) o idílio seria o mesmo" (7:23).

Como Mário de Andrade segue passo a passo a teoria sexual de Freud na análise do desenvolvimento do jovem Carlos, indicá-lo no romance seria constatar o óbvio. Nosso propósito é tentar mostrar como se dá a transfiguração artística dessa teoria científica. Ou seja, como o autor transforma, em lirismo dramático, a máquina fria de um racionalismo científico.

Em princípio, pode-se dizer que sobrepondo ao idílio de Fraulein sua própria versão literária do mesmo, o autor ficcionalizado combina uma visão objetiva com um tratamento poético da matéria, num jogo sutil entre objetividade e subjetividade.

A representação da ação em **Amar, verbo intransitivo** começa, da nova perspectiva, *in medias res*. O desenvolvimento psicosssexual de Carlos atinge seu segundo estágio, a puberdade ou fase de amadurecimento da libido. A primeira fase ou o florescimento sexual do sujeito, que na versão original da obra é resumida mediante exposição retardada, fica subenten-

dida na versão definitiva. Entre uma e outra fase, ocorre um período de latência, durante o qual a excitação sexual sofre uma detenção, produzindo um acúmulo de energia, cuja maior parte é utilizada para formar sentimentos sociais e para construir posteriores diques sexuais, mediante repressão e formação de reações. Os poderes anímicos (pudor, compaixão, repugnância) são construídos na infância à custa dos instintos perversos, entre eles a impulsão cruel, oriunda do instinto de apreensão.

O romance se abre no momento em que o sujeito Carlos está superando essa fase de latência ou hibernação. Esse momento é marcado metaforicamente na primeira cena, através de uma sintética notação temporal:

- Estes fins de inverno são perigosos em São Paulo. (7:7)

O término do inverno pressupõe o começo da primavera que, no mundo ocidental, simboliza a ressurreição da natureza. Para Carlos, vai representar o achado do objeto que, na realidade, é um retorno ao passado: uma renovação. Quando a primitiva satisfação sexual estava ainda ligada à absorção de alimentos, o instinto sexual tinha no peito materno um objeto exterior ao sujeito, que depois desaparece. Destas primitivas relações fica um resto no inconsciente que prepara a escolha de objeto, na puberdade, e ajuda a reconstituir a felicidade perdida.

O primeiro encontro com Fraulein ocorre numa cena em que Carlos, nos extertores da fase pré-genital, manifesta

ainda resquícios de impulsão cruel, oriunda do instinto de apreensão. Esse instinto é expresso linguisticamente pelo verbo "agarrar" numa frase carregada de sugestões eróticas:

De repente Carlos começou a estudar o alemão.....
O menino agarrava a irmã na boca do corredor.
(7:11)

A impulsão cruel, característica da infância, mas que integra a vida erótica de todo homem normal, enquanto encarnação do princípio ativo, é sintetizada num leitmotiv que, sob distintas formas, percorre todo o texto: "machucador". E a figuração do princípio ativo encarnado no jovem macho ecoa musicalmente em outro leitmotiv não menos recorrente na obra: "Carlos era um forte".

Na cena em que Carlos e Fraulein são focalizados a sós pela primeira vez, a professora de alemão se impacienta porque o aluno, depois de cinco lições, ainda não aprendera nada de alemão. Isso significa que a professora ainda não levou o menino à concentração da atenção no trabalho intelectual, cuja consequência é uma coexcitação sexual em muitos homens, adultos ou adolescentes. E no caso, a concentração da atenção na aprendizagem do alemão seria uma extensão metonímica da concentração da atenção no objeto. Essa cena termina com um confronto entre o princípio ativo e o princípio passivo. Embora tente rebelar-se contra a aceitação de sua própria debilidade, fruto do complexo de castração, Fraulein acaba reconhecendo a superioridade do macho, com um doce masoquismo: "Fraulein ficou imóvel deliciosamente batida" (7:21).

De repente o sujeito começa a valorizar o objeto como fim do instinto sexual:

De repente Carlos começou a estudar o alemão.....

Lhe interessava tudo o que era alemão.

Um dia afirmou que Goethe era muito maior que Camões, maior gênio de todos os tempos!.....

E falou pro pai que estava com vontade de aprender piano também. (7:30)

No campo psíquico, essa valorização se mostra, pois, como uma ofuscação lógica com respeito às funções anímicas e perfeições do objeto sexual e como docilidade crédula para com os julgamentos exteriorizados pelo mesmo.

Como se vê, a tríplice função de Fraulein na casa dos Sousa Costa compõe um espessamento semântico que aponta para o "campo do poder". Enquanto instrutora de sexo, conta com a credulidade do amor de Carlos, na medida em que o sentimento amoroso é fonte primitiva de autoridade. Na qualidade de professora de alemão adquire, pelo menos temporalmente, ascendência cultural sobre o rapaz. Por fim, como professora de música, dispõe da função psicagógica da música, para ratificar essa mesma ascendência sobre Carlos. Sabe-se que essas três atribuições funcionais da alemã são recobertas linguisticamente, no romance, pela designação profissional "governanta" que, por isso mesmo, se torna o suporte linguístico do referido espessamento semântico. Nesse caso, o papel

actancial de governanta desempenhado por Fraulein sugere uma perigosa concentração de poder no seio da família burguesa do Brasil. Portanto, a elite brasileira, através de Carlos, talvez corra o risco da sedução por uma hipotética neocolonização européia, agora de signo germânico.

Seja como for, tendo terminado o longo sono de inverno, ressurge para o sujeito uma nova estação. Esse ressurgimento da primavera erótica é sugerido, musicalmente, por leitmotifs onde não poderia faltar o símbolo eterno do amor: "Carlos desfolha uma rosa" (7:37); "Porém descobrira o perfume das rosas. Perfume sutil e fugitivo, oh!" (7:38) e "O rosal estalava duro, gotejando um cheiro pesado que arrastava" (7:41).

No processo gradual de tensão sexual, intervém o mecanismo do prazer preliminar produzido pela excitação das zonas erógenas. O contato dos corpos no Cine Royal (7:44), por exemplo, desperta, no sujeito, a dupla corrente de ternura e sensualidade que visa, normalmente, ao objeto amoroso. Mas como a escolha do objeto ainda não é consciente no sujeito, essa corrente complexa se manifesta como instinto de apreensão que recai na irmã mais velha.

O caráter ainda não consciente da escolha de objeto determina que a mesma se configure, primeiro, mediante a atividade imaginativa, em meio a um processo de masturbação espontânea, que alivia temporariamente a crescente tensão sexual, formada por dois princípios antitéticos: o de prazer e o de dor:

Todo o corpo se retesou numa explosão e pensou que morria. Pra se salvar murmura:
- Fraulein! (7:45)

A superposição temporal de passado ("retesou", "pensou" e "morria") e presente ("murmura") conota o fluir da disposição anímica do autor ficcionalizado, envolvido involuntariamente com a situação descrita no texto. Ao seguir o adolescente ao quarto onde ocorre "a cena da masturbação", o autor ficcionalizado sugere uma superposição de conteúdos objetivos e conteúdos subjetivos. Parece que reminiscências pessoais de fantasias análogas vibram simultaneamente com o real objeto de observação e descrição. Tem-se a impressão de que o sujeito do discurso e o texto por ele produzido se fundem numa unidade, que ele se faz um com (o) texto. Mas em seguida, a dissociação, pela interferência da razão que tudo criva:

Mais se deixou cair *sem escolha*
a boca movendo numa expressão de angústia divina.
Queria sorrir... Queria, quem sabe? Um pouco
de pranto, o pranto abandonado faz vários anos,
talvez agora lhe fizesse bem... Nada disso. O romancista é que está complicando a alma do rapaz.
Carlos apenas assunta sem ver o quadrado do céu.
(7:44-45)

(O grifo é nosso)

A partir do momento em que a escolha do objeto passa do plano da imaginação para o plano do consciente, a valorização psíquica que recai sobre o objeto, como fim do instinto sexual, se estende a todo o seu corpo e tende a incluir todas as sensações emanadas dele. Por isso, eleva à categoria

de fim sexual atos em que entram em jogo outras partes do corpo. Esses atos eróticos preliminares, no processo de excitação sexual, recebem o incremento da coexcitação sexual, produzida pela constante concentração da atenção no trabalho intelectual. Não por acaso, o espaço físico do erótico é a biblioteca onde aulas de língua e de amor são assistidas por três grandes amorosos: Dante, Camões e Dirceu.

A posse psíquica do sujeito pelo objeto, fusão indiferenciadora que caracteriza o estado amoroso, é sugerida no texto pelo sensualíssimo beijo verbal de Fraulein em Carlos. Na descrição lírica desse beijo, o autor ficcionalizado, animicamente compenetrado com a situação observada, põe em jogo a sonora sensualidade da linguagem, envolvendo-nos na expressão simultânea de associações com conteúdos pessoais, cuja força persuasiva aponta para sua universalidade. Destacamos apenas o núcleo dessa descrição:

Se você ama, ou por outro se já deseja no amor, pronuncie baixinho o nome desejado. Veja como ele se moja em formas transmissoras do encosto que enlanguesce. (7:51)

À medida que aumenta a tensão sexual, misto de dor e prazer, produzida agora por contatos físicos diretos, ocorrem no texto expressões que sugerem a concomitância de pulsões libidinosas que, em sua complexa combinação de correntes de ternura e de sensualidade, emanam do sujeito e do objeto. Esse simultaneísmo é tal que determina um discurso sinestésico, nebuloso, cujas frases produzidas mentalmente pelo sujeito e pelo objeto se superpõem semanticamente, plas-

mando a fusão de ambos "num único pensamento de amor". Isso ocorre, sobretudo, na cena "do amor correspondido" (7:79).

Ainda nessa cena, o sujeito tenta escapar à angústia prazerosa que deriva da crescente elevação da tensão sexual, uma vez que sua satisfação completa é retardada, metódica ou inconscientemente por Fraulein, a qual insiste nos atos eróticos preliminares. Seu propósito, consciente ou inconsciente, é incrementar a corrente sensual no sujeito, envolvendo-o com sua madura e serpenteante sensualidade. Aliás, a associação de Fraulein com alguns valores simbólicos da serpente é sugerida singularmente no texto, muito embora isso possa passar despercebido a um leitor desatento:

"Sehnsucht" tinha agá.

- Ora, Carlos. Como é *o* esse maiúsculo?

.....
Enlaçava-lhe a cintura enfim, puxou-a. Botou a cara gostosa no colo dela, aonde nascem os aromas que atarantam. Lhe beijou as roupas. *Depois sentiu um medo grande dela*, vergonha desmedida, se refugiou dela nela. *Sensualmente* afundou olhos, nariz, boca, muita boca no corpo da querida. *Pra se esconder*, Fraulein sufocou-o contra o peito, com os seus braços enrolados. (7:80)

(Os grifos são nossos)

A inicial chamada, aparentemente desconexa, sobre o ortográfico (que tem a ver o agá com o esse?), nos obriga a deter a atenção no aspecto visual, na plasticidade da palavra alemã ("desejo ardente"), sobretudo na forma de sua letra inicial, o S, que não só imita as formas serpentinas, como também inicia a palavra "serpente". Essa chamada, provocadora de associações, desemboca na idéia de serpente. Is-

so nos remete a outras passagens do romance, em que referências à protagonista alemã incluem palavras começadas com "S", formando uma combinação ternária de adjetivos. Tal combinação parece brotar do impulso mágico da língua ou de ressonâncias oníricas. No fragmento seguinte, por exemplo, o narrador atualiza e ressalta metalinguisticamente uma sequência aliterativa onde predomina o fonema linguo-alveolar, fricativo, surdo:

Assim enfeita os gestos do homem-da-vida com o sonho sério, severo e simples, pra usar unicamente eSSeS. E sonoro. (7:36)

Procedimento análogo, cuja sugestão como imagem sonora do silvo da serpente não podemos evitar, ocorre nesta passagem:

Porém apresentou-se a enfermeira sonhada: severa, sadia, solícita, pra usar unicamente eSSeS. (7:124)

Convém ainda lembrar que, na última parte do livro, onde encontramos Fraulein e Luís na fase dos atos eróticos preliminares, a palavra "serpentina" ocorre oito vezes diretamente e uma vez de forma indireta, através da expressão "ondulação macia", somando um total sugestivo de nove ocorrências. Três das atualizações diretas de "serpentina" aparecem em frases que integram, também, formas tais como "desenrolava", "desenrolada" e "desenrolando", que remetem iconicamente aos movimentos da serpente. E por falar de serpente...

No Egito, o signo que corresponde foneticamente à letra **Z** representa uma serpente em movimento. Também o signo da serpente cornuda (foneticamente **F**) se refere ao primigênio e às forças cósmicas. Em geral, os nomes das deusas apresentam como signo determinativo o signo da serpente. Ora, El**Za** e **F**raulein são os dois nomes da protagonista, única personagem do romance que recebe dupla caracterização onomástica. Dualismo não casual, claro. Mas o que nos interessa no momento é destacar a inevitável associação Fraulein-Elza-serpente. Como mulher-serpente, a personagem manifesta a sugestão simbólica do "primigênio" ("as forças cósmicas"). Tal sugestão nos obriga a retomar e rever certa interpretação anterior.

Ao descrever a decomposição do retrato de "Betsabê" - Fraulein, abstraímos um único traço individualizante da personagem: sua ardente sexualidade, conotada pela mutabilidade da cor de seus cabelos ("de um pardo em fogo interior"). Chegamos a isso, começando pela análise do sintagma nominal "cabelos mudáveis", onde ressaltamos a sugestão simbólica da atribuição adjetiva "mudáveis", em detrimento do valor conotativo do núcleo "cabelos". Agora urge analisar todo o sintagma no contexto de um possível espessamento semântico, relacionado com a sugestão simbólica de Fraulein-serpente. Recuperando a simbologia do núcleo "cabelos", vê-se que, como a serpente, ele atualiza o sentido de "manifestação energética, de fertilidade, de princípio de força primitiva". A atribuição adjetiva "mudáveis" acrescenta o valor simbólico de ressurreição, de força vital que determina nascimentos e

renascimentos, identificando-se com a "Roda da vida", que é inerente ao caráter mutável da serpente (a troca de pele, visível dualismo). Mas as sugestões simbólicas não param aí. Ainda na sequência narrativa onde ocorre a decomposição do retrato da protagonista, as madeixas de Fraulein são comparadas com "uma plantação nova de eucaliptos". No âmbito do espessamento semântico, a associação Fraulein-serpente-árvore também é inevitável. A árvore se associa com a fonte e a serpente, as forças originárias, primordiais. Sabe-se que a árvore é um símbolo essencial da tradição. Num sentido amplo, simboliza a vida do cosmos, sua densidade, crescimento, proliferação, geração e regeneração. Bom! fiquemos por aqui, pelo menos por enquanto.

Se não estivermos equivocados, parece que todo esse espessamento semântico desemboca no que Fraulein-serpente-árvore representa, inconscientemente, para o sujeito Carlos. Ou seja, o revestimento objetal da libido narcisista, na puberdade. Esse revestimento, esse achado de objeto é, na realidade, um retorno ao passado, uma renovação, um reencontro da felicidade perdida. Um renascer da primavera erótica, um nascer de novo do sujeito, enfim. Mas o retorno ao passado é também um reviver das primitivas relações eróticas com a mãe, reprimidas durante a fase de latência da sexualidade na esfera do inconsciente. E essa irrupção repentina do inconsciente, simbolizada também pela serpente, é temível. São sempre duais as ricas sugestões simbólicas!... No mínimo, é temível e repugna porque acena com a possibilidade de incesto, se nos deixarmos levar pela teoria freudiana. É verdade

que Carlos é tão escandalosamente normal que está, aparentemente, livre desse risco. Afinal internalizou os preceitos morais que proíbem relações incestuosas. Porém, escolhe justamente uma mulher madura como objeto de seu primeiro amor na adolescência. Mas será que o medo grande de Fraulein, que faz Carlos "refugiar-se dela nela", fica assim explicado tão cientificamente? Parece que sim, achamos que não.

Já identificamos simbolicamente Fraulein-Elza com serpente e árvore. Agora, Fraulein se associa com a figura da mãe. Casualidade? Ninguém o saberá jamais. Entretanto, a dualidade onomástica da personagem se reitera na ambivalência de serpente, árvore e mãe.

Por um lado a serpente simboliza o "feminino no homem" ou sua "natureza húmida". Nesse sentido Fraulein, enquanto objeto amoroso, seria o espelho que Narciso (Carlos) teme, pois refletiria a disposição hermafrodita do adolescente, eco da disposição bissexual de todos os seres superiores. Aliás, essa é, literalmente, "a imagem dele que Fraulein conservaria por toda sua vida" (7:42). Por outro lado, segundo Jung, a árvore possui certo caráter bissexual simbólico que ratifica o valor totalizador da árvore cósmica, como vida inesgotável, equivalente à imortalidade. Como esse conceito de "vida sem morte" se traduz ontologicamente por "realidade absoluta", a árvore vem a ser essa realidade assustadora para um ser finito, preocupado com o aqui e o agora, como o jovem burguês. Por fim, a simbologia da mãe configura uma notável ambivalência. A mãe é a imagem da natureza e a natureza é a imagem da mãe: a que dá vida e morte.

Por isso regressar à mãe, segundo o hermetismo, significa morrer. Jung indica que a mãe terrível é a morte e o aspecto cruel da natureza, sua indiferença para com a dor humana. E não é isso o que Fraulein representa no final do idílio para Carlos?

Ainda, segundo Jung, a mãe é o símbolo do inconsciente coletivo, o lado esquerdo e noturno da existência (confira-se a imagem da p.42), a fonte da água e da vida. A mãe é a portadora primeira da imagem da "ânima", que o homem tem de projetar sobre o sexo contrário, passando à irmã e desta à amada. O regime social do predomínio da mãe, o matriarcado, se distingue pela importância dos laços de sangue, as relações telúricas e a aceitação passiva dos fenômenos naturais. O patriarcado, pelo respeito à lei do homem, a instauração do artificial e a obediência hierárquica. Mesmo quando, sociologicamente, já não exista no Ocidente, psicologicamente o homem atravessa uma fase na qual se sente essencialmente dominado pelo princípio feminino. A superação dessa etapa e a entronização do princípio masculino é sempre difícil e dolorosa. Pobre Carlos... Afinal ele não nasceu um forte, o indivíduo apto para dominar no mundo artificial da civilização burguesa?

Seja como for, as comportas da represa libidinosa foram abertas e o revestimento objetal da libido do eu se concretiza na escolha de Fraulein. Com isso, o sujeito Carlos recupera, pelo menos temporalmente, a felicidade perdida, a sensação humana de plenitude do ser, pelo encontro do Eu com o Outro, pela vivência da "outridade", enfim. Essa sensação

de plenitude vital, que brinda o sujeito com a vibração fugaz do Infinito na própria existência finita do homem, é sugerida simbolicamente, no texto, mediante a intersecção de dois planos internos à obra: o divino e o humano. O primeiro é figurado pelo sistema ternário que se atualiza três vezes, em oposição a uma atualização do sistema quaternário ou sistema da organização material representado pelo número quatro:

posições extremas no fragmento (início e fim). A primeira

Carlos esses três dias viveu? Eu não sei se alcançar a felicidade máxima, extasiar-se aí, e sentir que ela, apesar de superlativa, inda cresce, e reparar que inda pode crescer mais... isso é viver? A felicidade é tão oposta à vida que, estando nela, a gente esquece que vive. Depois quando acaba, dure pouco, dure muito, fica apenas aquela impressão do segundo. Nem isso, impressão de hiato, de defeito de sintaxe logo corrigido, vertigem que ninguém dá tanto de si. E fica mais essa idéia que retoma-se de novo a vida, que das portas do Paraíso Terrestre em diante é sofrer e impedimento só. Estou convencido: Carlos não viveu esses três dias. Três porque no quarto... (7:81)

(Os grifos são nossos)

passadas, experiências de plenitude existencial, se superam à

Analogamente ao que ocorre com essa tripla projeção do ternário no quaternário, enquanto espessamento simbólico que sugere a efêmera religação do plano material com o espiritual, também no nível do discurso, tornado lírico-dramático, se dá a expressão ternária do Eu (poeta) aberto a um possível encontro, casual e singular, com o Outro (o leitor). O primeiro se materializa linguisticamente três vezes através de formas gramaticais de primeira pessoa singular ("Eu não sei" e "Estou convencido"); quanto ao segundo, parece estar contido na forma "a gente", cuja impessoalidade relativa

aponta para a simultânea participação afetiva do emissor e do destinatário do discurso, no enunciado. Por outro lado, o sujeito Carlos, cuja efêmera plenitude existencial constitui o tema ou objeto do discurso lírico é referido quatro vezes (duas através do nome próprio "Carlos" e duas por meio do morfema de terceira pessoa sing.). Essas referências ocorrem em frases formuladas em "passado" ("Carlos esses três dias viveu?" e "Carlos não viveu esses três dias"), que ocupam posições extremas no fragmento (princípio e fim). A primeira delas, por sua forma interrogativa, desencadeia uma tensão dialética e correspondente tensão anímica ascensional que só se resolvem com o movimento descendente descrito pela segunda frase, enquanto resposta à primeira. Essas frases servem de cenário dramático para a irrupção do lírico no tecido narrativo. Assim "superlativo", "impressão de hiato", "defeito de sintaxe logo corrigido", a expressão lírica de reminiscências pessoais, que presentificam momentaneamente passadas sensações de plenitude existencial, se superpõem à descrição objetiva. A natureza intrinsecamente individual dessas reminiscências verbalizadas realiza, por isso mesmo, o milagre do resgate de sensações análogas que são de todos os leitores sensíveis às emanações da palavra poética. Por isso, predominam, no núcleo lírico do fragmento, frases formuladas em "presente" e "infinitivo", configurando a recordação efêmera da experiência do Infinito, na finitude do presente existencial.

Sendo "escandalosamente sadio" e contando com os privilégios materiais da classe social a que pertence, o jovem

Carlos se desenvolve na direção do indivíduo normal, ou seja, do indivíduo que, do ponto de vista psicosssexual, representa o princípio ativo, o que domina. Tendo, pois, a seu favor, as graças da Natureza, que o dotou com uma constituição biológica privilegiada, e o reforço material da civilização burguesa, o sujeito Carlos, ainda adolescente, vai dominar, desde o princípio, as relações sexuais finais com o objeto erótico. Embora se rebele contra a constatação da inferioridade característica de seu sexo, "Fraulein é que saiu furiosa da biblioteca, uma raiva de Carlos, dos homens, de ser mulher... Principalmente de Carlos, objeto..." (7:84), a protagonista alemã apenas manifesta a reação normal da mulher diante do complexo de castração que a torna princípio passivo. É verdade que, com o seu projeto pedagógico, ela tenta, inconscientemente, reverter a ordem natural das coisas, convertendo "filosoficamente" o sujeito em objeto, princípio ativo em princípio passivo. Mas tudo é inútil. Carlos nasceu para mandar e manda:

Fraulein... sensação ruim de abandonada, quase estende os braços. Quase chama o senhor. (7:116)

Por isso, na cena que antecede à primeira noite de satisfação completa da libido, Carlos já está homem. Homem completo? Segundo Freud, "Se a mãe compreendesse melhor a alta significação do instinto para a total vida psíquica e para todas as funções éticas e anímicas, ensinaria o seu filho a amar, cumprindo, assim, com um de seus deveres. O menino tem que chegar a ser um homem completo, com necessida-

des sexuais enérgicas, e levar a cabo durante toda a sua vida tudo aquilo a que o instinto impulsiona o homem" (80:88). Contudo, Carlos, antes mesmo de satisfazer suas primeiras fomes amorosas, já está homem, um completo homem burguês que, ao racionalizar a corrente de ternura da libido, a dissocia da corrente de sensualidade:

Se lembrou de vestir pijama limpo, fez. Depois pensou. Não tinha propósito trocar pijama só porque. Carlos, como se vê, já tinha progredido sobre o pai, nunca usará brilhantina nos bigodes. Se nem bigodes! Vestiu outra vez o pijama usado e se reconciliou consigo, já confiante. (7:89)

Essa auto-confiança se deve, talvez, ao fato de que sendo Carlos "escandalosamente sadio", nele se materializa o estado original da libido narcisista, que permanece sempre latente detrás das posteriores emanções em direção do objeto amoroso. Carlos é a figuração da auto-suficiência, é um "Forte", enfim:

Mas de fato, pra meu gosto pessoal, Carlos é um bocado longínquo. Isso não quer dizer falta de cora-ção, significa somente esquecimento do coração, coisa muito comum nas pessoas normais. Carlos é frio? Não, porém não se lembra de querer bem. Se basta a si mesmo, e se defende das festinhas. (7:86)

Diante disso, para que descrever a cena da primeira noite de satisfação completa da libido? Não se trata apenas de evitar a descrição de cenas tipicamente naturalistas, mas também de represar com diques conscientes o fluxo involuntário de reminiscências pessoais reprimidas, talvez, na esfera

do inconsciente. Repressão de conteúdos penosos para o sujeito do discurso ou repressão do discreto inflamar-se do mundo no sujeito lírico? Ninguém o saberá jamais... O que se sabe é que, nesse momento, o autor intrometido convida o leitor a torcer pelo êxito de Carlos, enquanto o distrai com uma longa digressão sobre as relações entre Fraulein e o criado japonês.

Talvez a versão do autor ficcionalizado e do narrador devesse terminar aqui. Para que acompanhar o desenvolvimento psicosssexual do adolescente, se através dele não vai depreender a formação da personalidade do indivíduo, que parece já estar determinada pela força inconsciente de uma natureza sadia e pelo reforço racional de valores materiais? Se no final do livro o narrador conclui, redundantemente:

Não se via nada, porém se percebia que estava outro, estava homem. O bom homem que tinha que ser, honesto, forte, vulgar. Que seria mesmo sem Fraulein, só que um pouco mais tarde. (7:170)

A presença de Fraulein em casa dos Sousa Costa foi, portanto, apenas redundante para a formação do homem completo que Freud definira em sua Teoria da Sexualidade, também redundante para a história da formação de Carlos. Com ela ou sem ela, o adolescente já é e vai ser um típico representante da classe burguesa. Talvez o romance prossiga porque é preciso resgatar poeticamente o ser, o ser humano reificado a oito contos de réis, como objeto na iniciação sexual profilática de adolescentes burgueses no Brasil, convertendo-o em matriz, em fonte primordial de amor.

Dadas as limitações impostas pela cultura, pelo silenciamento convencional e, em parte, pela insinceridade das mulheres, a vida erótica pregressa de Fraulein permanece envolta em densa névoa. Apenas sabemos que, num momento de fraqueza, ela perdeu a virgindade. Mais nada. Contudo, o episódio do esquecimento da palavra "Geheimnis", cuja tradução para o português é reprimida algum tempo na esfera do inconsciente (7:112-119), sugere que Fraulein guarda um segredo que, talvez, tenha relação com o seu passado erótico. As tentativas do narrador onisciente no sentido de tornar, psicanaliticamente, conscientes certos conteúdos reprimidos no inconsciente, são malogradas, às vezes, porque Fraulein não gosta de sofrer lembrando conteúdos penosos para ela; às vezes, porque a autonomia da personagem a leva a fechar-se de uma vez, limitando, assim, a onisciência do narrador. Restam, pois, as divagações com que o homem-do-sonho enfeita os gestos da mulher-da-vida, perdão, do homem-da-vida.

Nessas divagações aparece sempre o vulto magro e alvo de um homem adulto. Se interpretássemos essas divagações como reminiscências de fantasias eróticas da puberdade e, simultaneamente, como modelo ideal de uma futura relação, o vulto masculino poderia representar a imagem sublimada do pai da adolescente, como objeto erótico de uma escolha imaginária que manifestaria, assim, emanções edipianas da libido reprimidas. A evocação dessa fantasia em meio a divagações, na fase adulta, refletiriam um não desprendimento da ternura e autoridade paternas. Quem sabe o desejo inconsciente da menina de conceber um filho do próprio pai vai se

refletir, na maturidade, como um jogo de espelhos invertido. Ou seja, como um inconsciente investimento libidinoso em adolescentes com idade para ser seus filhos. Estes, então, realizariam com ela o que ela fantasiara realizar com o pai. Outra interpretação possível: o vulto masculino representaria a imagem sublimada de outro homem maduro com ascendência sobre a menina, talvez um professor que a teria seduzido na adolescência. Dessa experiência traumática -- que de certa forma Fraulein repete com seus jovens discípulos -- resultaria uma gravidez precoce, real ou imaginária, que teria sido rejeitada ou teria seu curso normal obstaculizado. Seja como for, o sentimento de maternidade sequestrado numa mulher potencialmente fértil se manifesta ao final de uma longa divagação que ocupa várias páginas:

... O quartinho é escuro. Maria embala no bercinho pobre o filho recém-nascido. Janelas abertas, dando para a grande noite azulada, facilmente mística. Nascem do chão, saem pelas janelas as duas colunas inclinadas do luar. Verão. Silêncio. Murmúrio embaixo, longe, das águas sagradas do Reno. Respira-se possante, fecundo, imortal, o aroma do ventre de Erda. A canção é para criancinhas. (7:36)

O sentimento de maternidade sequestrado se reflete, sobretudo, no próprio projeto pedagógico da protagonista. Na sua idade, o normal seria que ela se prostituísse com homens ricos, maduros. Contudo, ela escolhe parceiros jovens, porque está convencida e quer convencer aos demais, de que é seu dever ensinar os jovens a amarem. Faz com eles, o que Freud aconselha que as mães façam com seus próprios filhos,

menos a relação incestuosa.

Bom, ao longo do livro, Fraulein sofre um processo de transformação psíquica que compreende várias etapas. Num primeiro momento, ela representa a instrutora de sexo ou a professora de amor, relacionada apenas com os adolescentes sob a sua guarda erótica. Mas já nesse estágio, depreendem-se indícios de fases posteriores: "Uma comoção doce quase filial esquentou Carlos novamente" (7:89). No segundo estágio, Fraulein vive, durante duas semanas, a experiência da "maternidade integral", que inclui toda a família Sousa Costa, menos o adolescente Carlos:

Teve momentos em que parecia a mãe de todos, talqual o dedo maior da nossa mão. Até Sousa Costa. Todos pareciam nascer dela, dela se alimentar. Menos Carlos, recalcitrante, com intuitiva repugnância por incestos. (7:124)

A frase comparativa "parecia a mãe de todos, talqual o dedo maior da nossa mão" prepara sutilmente o resultado final do processo de transformação psíquica da personagem alemã. Com "o dedo maior de nossa mão" se dá um espessamento semântico que visa ao "irracional" e sua força originária para a ascensão do nível inferior ao superior. Sabe-se que, no aspecto mítico, os dedos são deidades protetoras, cuja função é relacionar o mundo inferior com o terrestre. Por outro lado, "mão" significa, para os egípcios, "suporte, força", identificando-se com os pilares. Simboliza, assim, o princípio manifestado, a ação, a doação, o trabalho. Representa, enfim, a manifestação corporal do estado interior do

homem, quando este não se manifesta pela palavra.

No terceiro estágio, Fraulein se identifica com a figura da mãe, o primitivo objeto amoroso perdido ao final do florescimento erótico na primeira infância e recuperado na adolescência, ou fase de renovação da primavera erótica. Essa identificação inconsciente se materializa no momento, doloroso para os amantes, da separação violenta:

- Fraulein, mamãe. (7:162)

e

- Fraulein, entre lágrimas, sorriu assim:

- Meu filho... (7:165)

Por fim, a quarta e última fase do processo de transformação psíquica da personagem ocorre, sugestivamente, no final da última sequência narrativa, em que em meio a um curso carnavalesco da Avenida Paulista, Fraulein, sugerindo a imagem circular da serpente Ouroborus, reinicia seu projeto pedagógico ou social, agora com o jovem Luís. É interessante notar, aqui, a relação antitética entre a coletividade, que no curso carnavalesco sugere um movimento de distensão serpentinesco, e o individual, (Fraulein), em movimento circular da serpente que morde a própria cauda, embora imbuído de uma função social. Bom, o ambiente é de Carnaval: os três dias de suspensão das normas sociais que restringem as liberdades individuais; os três dias de permissividade, de distensão e liberação das forças instintivas reprimidas no inconsciente; os três dias, enfim, de livre manifestação do inconsciente coletivo. E é nesse ambiente de sugestões simbólicas relacionadas com "a serpente" e com "a mãe", am-

bos signos do inconsciente coletivo (Jung), que Fraulein é presa de maravilhosa alucinação:

E uma comoção materna se desencadeou no corpo dela, nem via mais Carlos, os olhos batendo de auto em auto pela gente colorida, Carlos... José... Alfredo já casado... E, mein Gott, tantos!..... tomou-a maravilhosa alucinação. Estavam todos por ali amando. Felizes. Habilíssimos. Familiares. Ela era mãe de amor! Estava até bonita. Mãe de amor! Mãe... (7:182)

Aqui sugere-se, simbolicamente, a identificação de Fraulein com a Kundali, a serpente que, segundo a concepção yoga, é a imagem da força interior. Enrolada sobre si mesma, Fraulein-mulher-serpente simboliza a ascensão da força, desde a região dominada pelo sexo até o pensamento. Essa sugestão simbólica se explica pelo simbolismo do nível, tomando-se o coração como centro. Tem-se, portanto, o resultado de um processo de resgate do ser a princípio reificado pela "maldição do ouro". A sugestão espiritualizadora, que veio sendo disseminada pela recorrência do ternário sobre o quaternário, é recolhida, aqui, pelo movimento ascensional da força oculta do Amor, única força humana com poder para resgatar o ser humano. Talvez mesmo, um tal poder estivesse latente nos três domínios imanentes à governanta Fraulein-Elza e, ao mesmo tempo, ao poeta: língua, música e amor.

Contudo, esse resgate do ser se dá em meio às folias carnavalescas que duram só três dias. No quarto, tudo são cinzas. Assim, ao jogo poético entre objetividade e subjetividade, peculiar à transfiguração lírico-dramática da teoria freudiana, segue-se sua dessacralização. Esta, por sua vez,

permite associações com as "farsas de carnaval" de Hans Sachs(*), suposto mestre do deus encarcerado no interior de Fraulein (7:104).

Ainda no âmbito da polifonia temática, encontramos outra tentativa de superação estético-cultural do romance urbano naturalista.

Trata-se de uma abordagem crítica da ideologia racial brasileira elaborada por uma elite intelectual, a partir do momento (da Abolição da Escravatura até 1920, aproximadamente) em que se começa a especular, no Brasil, sobre as relações raciais como fenômeno social e suas consequências para o futuro da nação. Assimilando acriticamente o racismo científico europeu do século passado, essa elite atribui, em parte, o atraso do Brasil à miscigenação de raças. Concebe, assim, a ideologia do branqueamento como meta prioritária para fortalecer a sociedade brasileira e propiciar o seu desenvolvimento material.

Como espelho do racismo científico, seja da personagem ariana, seja da nossa elite intelectual, atentemos para o conteúdo ideológico de uma das divagações de Fraulein:

..... O sangue deve ser puro.

Vejam por exemplo a Alemanha, quão raça mais forte? Nenhuma. E justamente porque mais forte e indestrutível neles o conceito da família. Os filhos nascem robustos. As mulheres são grandes e claras. São fecundas. O nobre destino do homem é se conservar sadio e procurar esposa prodigiosamente sadia. De raça superior, como ela, Fraulein.

(*) Segundo J. Chassard e G. Weil (142:88-89), Hans Sachs (1517-1563), imortalizado por Wagner (*Os Mestres cantores de Nuremberg*), ter-se-ia destacado num gênero muito difundido na França e na Alemanha: as farsas de carnaval.

Os negros são de raça inferior. Os índios também. Os portugueses também.

Mas esta última verdade Fraulein não fala aos alunos. Foi decreto lido a vez em que um trabalho de Reimer lhe passou pelas mãos: afirmava a inferioridade dos latinos. Legítima verdade, pois quem é Reimer? Reimer é um grande sábio alemão. Os portugueses fazem parte duma raça inferior. E então os brasileiros misturados? Também isso Fraulein não podia falar. Por adaptação. Só quando entre amigos de segredo, e alemães. Porém os índios, os negros, quem negará que sejam raças inferiores? (7:33)

Em primeiro lugar, essa divagação reflete o ponto de vista do burguês europeu, representado pela alemã que, circunstancialmente, tem de viver na América Latina, entre brasileiros misturados. É evidente que seu preconceito racial, conscientemente dissimulado, é fruto de uma leitura acrítica, superficial, de um texto alemão. Aliás, já sabemos que o universo intelectual da personagem se constrói basicamente com conceitos extraídos de teorias mal assimiladas. Ressonâncias, citações livrescas, a cultura burguesa de Fraulein. Mas dela só?

Em segundo lugar, o fragmento transcrito introduz os elementos étnicos que formam a base de nossa americanidade rejeitada pela ariana: o índio, o negro e o latino-europeu (o português). Rejeição até sugerida no espaço estreito do quartinho de pensão pelos retratos, sobre o piano, de dois símbolos do germanismo: a foto do músico Wagner, que com o seu germanismo voluntário influenciou músicos de outras raças; e a foto de Bismarck, estadista que, sob o império prussiano, unificou a nação germânica.

Em terceiro lugar, essa rejeição de Fraulein constitui a fase inicial de um processo de transformação ideológica que, ao longo da obra, experimenta a personagem ariana inserida num espaço geográfico marcado pela miscigenação de todas as raças.

Em último lugar, a análise de outros fragmentos vai tentar mostrar que, no que concerne ao tema, a perspectiva preconceituosa em que se coloca a protagonista contrasta com o ponto de vista não só do narrador como também do autor intrometido.

Quanto ao processo de transformação experimentado pela alemã, refere-se basicamente à atitude que ela assume diante das raças misturadas que se contrapõem ao seu alvíssimo ideal de pureza e de superioridade; mas se estende também às formas culturais híbridas, inclusive à forma de expressão brasileira. Tal processo se articula em quatro momentos que podem ser assim resumidos:

primeiro momento: rejeição total do latino, particularmente do latino-americano (= brasileiros misturados);
 segundo momento: assimilação do latino-americano ou latinização exterior da protagonista alemã;
 terceiro momento: novo movimento de rejeição;
 quarto momento: movimento final ou assimilação interior do latino-americano.

O momento inicial de rejeição da nossa americanidade e, conseqüentemente, de todos os elementos étnicos que a constituem (índio, negro e português) está sintetizado no fragmento transcrito. Essa atitude da européia pura, que mana de

uma pseudo-consciência de si mesma como representante máximo da raça branca, baseia-se numa distinção do conceito de raça.

Em outras passagens iniciais do romance, a alemã reitera, através de pensamentos ou ações, sua rígida resistência ao latino-americano, seja pela incompreensão do modo de ser e das formas de expressão dos brasileiros misturados, seja pelo apego ao tipo ariano na idealização romântica de seu futuro companheiro. É nesse sentido que Fraulein ressalta as virtudes de sua raça puríssima, por oposição aos defeitos dos brasileiros desraçados: sinceridade/falsidade; ordem/desordem; regularidade/irregularidade; laboriosidade/preguiça; racionalismo/intuicionismo, etc. Ou então, quando em suas aulas de música às crianças Sousa Costa, só ensina castos temas alemães, proibindo que cantem maxixes, foxtrotes e sambas, porque não entende "aquele sarapintado abuso da sín-copa" (7:38). Ou, ainda, quando não consegue atinar com a "claridade latina" de uma explicação meio expressionista de Sousa Costa em "frases nebulosas ou sintéticas" (7:55-56). Ou, por fim quando, divagando açucaradamente a propósito de sua tese de amor, Fraulein sonha com um futuro lar na Alemanha, compartilhado com um tipo ariano "nariz longo, quase diáfano, bem raçado...", todo ele "claro, transparente, etc".

Mas vivendo tanto tempo nestas terras tropicais, onde toda mistura pode ocorrer, resistir por muito tempo, quem há de? Assim, sobrevém inevitavelmente o segundo momento do processo de transformação: a latinização exterior da perso-



nagem alemã. Aliás, essa assimilação exterior do latino-americano é prenunciada no romance pelo autor intrometido, quando se propõe explicar as relações entre a governanta alemã e o criado japonês na casa dos Sousa Costa. Mediante a evocação de um verso de Castro Alves, estabelece uma analogia entre os fugitivos da Primeira Guerra Mundial, exilados no Brasil (a alemã e o japonês) e a corça e o tigre, animais inimigos que, nos momentos de perigo, vão se refugiar na mesma rocha. Mas para maior eficácia da metáfora, a corça é substituída por outro tigre: "Os dois tigres acabarão por desaparecer assimilados..." (7:96).

A latinização de Fraulein se dá no nível do inconsciente, a partir do momento em que, apesar de seu senso prático e método germânico na experimentação de seu idílio, a afetividade humana fala mais alto e o experimentador se envolve sentimentalmente com o objeto do seu experimento. Daí que a professora de amor parece esquecer-se de seus preconceitos raciais. Numa mesma manhã, se aplica à leitura de uma elegia de Camões e compara Carlos com o jovem Siegfried de Siegfried-Idill, de Wagner. Em oposição a Carlos que "não se molouirara nem um pouco" (7:98), depois de sua primeira entrevista amorosa com a professora alemã, o narrador observa, durante um passeio pela praia do Leme, que "O andar germânico rápido de todo aos poucos se latinizava" (7:126).

O envolvimento afetivo de Fraulein com um belo exemplar do tipo desraçado brasileiro não impede que ela dê por concluído seu trabalho em casa dos Sousa Costa e parta para novo experimento em outro lar da sociedade paulistana. E é nos

movimentos preliminares do idílio de Fraulein com o jovem Luís, sensualmente metaforizados pela imagem do "desenrolar da serpentina", em meio ao curso carnavalesco, que ocorre o segundo movimento de rejeição do latino-americano:

... os elementos que constituem a nossa americanidade, sem se

Fraulein pensava, relando a vista pela multidão. Luís lhe desagradava. Não era o tipo dela. Nenhum desses brasileiros, aliás..... Queria alguém puro..... Nariz longo, muito fino e bem raçado. Aliás todo ele duma brancura transparente... (7:181)

... de ambas.

Contudo, essa reincidente rejeição de nossa americanidade não dura mais que a brevidade de um momento. Ao ver Carlos brincando com uma holandesa Fraulein lhe atira instintivamente uma serpentina. A reação confiante e serena do jovem Siegfried reconduz a protagonista alemã ao domínio de si mesma e a faz imaginar que seu projeto pedagógico é eficaz, pois cumpre uma função social. Esse pensamento, confirmado por versos de **Herman e Dorotéia**, introduz o movimento final de assimilação do latino-americano. Trata-se de um movimento que se opera no nível do inconsciente, coincidindo com o estágio final do processo de transformação psíquica anteriormente analisado. O ideológico se funde e é assimilado pelo inconsciente: Fraulein-serpente-mulher envolve numa "maravilhosa alucinação" todos os brasileiros misturados que ela ensinou a amar.

Quanto ao enfoque da questão racial, do ponto de vista do narrador e do autor intrometido, nota-se, sob diversos aspectos, um nítido contraste com a perspectiva da protagonista alemã. Se esta parte, como vimos, de uma atitude pre-

conceituosa porque incapaz, em sua burguesice, de uma análise crítica do que lê, o narrador e o autor intrometido assumem primeiro uma postura analítica na visão da realidade racial. Detêm-se, assim, no enfoque objetivo de todos os elementos étnicos que constituem a nossa americanidade, sem se limitar, como Fraulein o faz, aos morenos claros com os quais convive. Nesse sentido, percorrem toda uma gradação cromática, indo da raça branca à raça negra, passando pela síntese de ambas.

Por outro lado, a essa visão objetiva, segue-se um tratamento lírico de cada elemento étnico, configurando-se, assim, um jogo sutil entre objetividade e subjetividade. Mas ao tratamento lírico segue-se um processo de dessacralização que sugere o retorno à visão crítica de cada elemento étnico. Convém lembrar que, em **Amar, verbo intransitivo**, onde tudo é mistura e associação, as realidades representadas não estão nitidamente discerníveis, como pode parecer. A simplicidade aparente do romance oculta uma complexidade que só um esforço de leitura pode tentar penetrar. Por outro lado, ao ocuparem-se de brancos europeus e de branqueados brasileiros, o narrador e o autor intrometido não perdem de vista o fato sócio-cultural de que ambos pertencem à classe dominante no mundo capitalista.

Examinemos, pois, o jogo entre objetividade e subjetividade relacionado com o tratamento literário na visão de todas as raças, tanto as representadas como as simplesmente evocadas no texto mario-andradino.

Da página 26 à 29, focaliza-se objetivamente a raça ariana. Partindo da facilidade com que desde o princípio, a preconceituosa alemã se sente à vontade entre os Sousa Costa, o autor ficcionalizado tece uma longa digressão sobre o poder de adaptação exterior dos alemães, que reflete especularmente um aspecto visível do ser de Fraulein. O tom sarcástico que percorre essa digressão revela que, analogamente ao que ocorre em **Paulicéia Desvairada** (relações dialéticas verticais), o autor ficcionalizado recorre ao estilo áspero de Dante, para expressar o caimismo in-fraterno do povo germânico, enquanto representante máximo do materialismo racional. Como se vê, Dante não é evocado no romance, só para espiar os amantes na biblioteca.

Ao abordar o ser do povo alemão, o autor ficcionalizado o caracteriza como uma duplicidade, não no sentido de conflito, mas, talvez, no sentido de figuração do homem civilizado em oposição à verdadeira natureza humana, segundo Schiller. O poder de adaptação do homem-da-vida seria a chave para o progresso material dos alemães. Seu sucesso industrial e comercial no mundo capitalista se deve à capacidade de adequar os próprios produtos às regras competitivas de mercado. Observando-se vitorioso no universo capitalista, adapta-se à idéia multissecular da posse da terra. E para isso, desenvolve, sorrateiramente, um arsenal bélico capaz de garantir o império da bandeira alemã sobre os demais países que, com os seus abéis bastante ruins, vão perdendo terreno. Mas por detrás do sentimento patriótico, que parece justificar moralmente qualquer guerra, denuncia-se, através

de um sutil jogo linguístico ("Será? Vejo Serajevo apenas como bandeira"), o forte componente burguês embutido no conceito de pátria ("Nas pregas dela brisam as ambições comerciais").

Como todo filho da Alemanha, Fraulein também é uma duplidade. O homem-do-sonho constrói pacientemente uma teoria de amor com método científico e tudo. Ao pô-lo em prática, porém, a mulher-da-vida, bem materialista, comercializa cada projeto pedagógico em oito contos de réis. Fraulein se adapta. Tão agarrada com a pátria, a abandona com a guerra, para fazer pé-de-meia às custas dos brasileiros misturados que, a princípio, abomina. Afinal,

A pátria em alemão é neutro: das vaterland. Será! Vejo Serajevo apenas como bandeira. Nas pregas dela brisam.... etc. (7:29)

Por outro lado, já sabemos que para o deus encarcerado, o ideal de honra se resume em citar a frase que Schiller bota na boca de Joana D'Arc: "Não posso aparecer sem minha bandeira, ser sincera". A origem puramente literária desse princípio ético não atinge, pois, os atos da vida de um alemão vulgar, que não consegue elevar-se acima do meio burguês em que se acha inserido. Assim, "Se compreende pois o abandono em que vive, a bandeira de Joana D'Arc". Burguesice por burguesice, o que se conclui com o autor intrometido é que "todos esses europeus foram uns grandessísimos canalhões" (7:29).

A essa visão objetiva do ariano opõe-se um tratamento lírico do modo de ser da personagem alemã quando, em contato com o mundo natural, se entrega à disposição anímica e se funde com a paisagem. Aliás, entrega e fusão criticada asperamente por Schiller em sua obra já citada. Essa fusão, esse estar um-no-outro é antecipado no início da obra, quando o narrador depois de aludir à indiferença do alemão diante do inédito da vida, se auto-corrige e sugere que diante da natureza não é assim. É o que trata de representar poeticamente em breves passagens líricas ao longo da descrição do passeio de carro à Floresta da Tijuca.

Nessa descrição que se estende da página 130 à página 137, opera-se magicamente no romance uma metamorfose que atinge, ao mesmo tempo, o nível das personagens e o nível do discurso. Em contato com a natureza, se desencadeia no ser de Fraulein um processo de sensualização que a faz parecer consecutivamente três seres distintos que vão surgindo um do outro. Sendo já Fraulein-mulher-serpente, se metamorfoseia, agora, em criança, animalzinho e poeta da exploração. Assim sensualizada, a personagem adquire alma vegetal e explode num orgasmo telúrico. Simultaneamente, o tecido narrativo se dilui em corrente lírica. Nesse sentido, o discurso do narrador-poeta também se sensualiza pela intensa musicalidade conseguida mediante o uso de aliterações, rimas e imagens sonoras. Tal processo de sensualização da linguagem bem como o da protagonista alemã que, no fundo, formam uma unidade harmônica indissolúvel, remetem ao domínio do irracional. Por isso propiciam magicamente alusões mitológicas e folcló-

ricas e imagens. Tudo isso misturado numa prosa poética que se organiza, frequentemente, com frases sintéticas ou nebulosas.

Como exemplo ilustrativo do uso de rimas e sequências aliterativas citamos:

Nem criança! animalzinho.
Potranca na invernada, ema,
siriema, passarinho. (7:131)

Atente-se para as rimas em -inho e -ema que, mediante o impulso mágico da língua parece gerar uma corrente fônica tecida de sons nasais e de vibrantes, sobretudo.

A simultaneidade de sensações se expressa através de frases sintéticas tais como:

E os mistérios frios da gruta...
Tanta sensação ignorada...
a imponência dos céus imensos...
o apelo dos horizontes invisíveis... (7:136-137)

E no fragmento seguinte se atualizam além da metáfora "embaçava de ouro", rima em "-ava", reiteração do fonema lábio-dental, fricativo, sonoro (V) e onomatopéia que reproduz plasticamente ruídos abafados:

A luz delirava, apressada a um vago aviso de tarde. Era tal e tanta que embaçava de ouro a amplidão. Se via tudo longe num halo que divinizava e afastava as coisas mais. Lassitude. No quiriri tecido de ruídos abafados, a cidade se movia pesada, lerda. O mar parara azul. (7:134)

(*) Brunilda como valquíria às ordens de Odín.

(**) A epopéia do Nibelungenlied.

(***) Siegfried-Idyll.

Interessante notar que, no plano do estritamente semântico, o narrador-poeta plasma a figuração do pólo extremo de branquidade, mediante a superposição de imagens apolíneas ("luz", "fogo", "chamas", "halo", "ouro", etc.), alusões mitológicas e lendárias extraídas da tradição literária alemã. Assim, por exemplo, ao adquirir Fraulein alma vegetal, evoca-se a cosmogonia narrada na Edda, segundo a qual três deuses da mitologia superior germânica - Odin e seus irmãos Vili (Honir) e Vei (Loki) - criaram os anões (como o Alberico citado no romance), depois o homem do tronco de uma árvore e a mulher de outra planta. Por outro lado, "Loge", deus do incêndio evoca Loki (Vei), o deus nórdico lúgubre que tudo acaba e prepara a desgraça de Odin. É como personagem mitológica ligada à destruição de tudo que Loki ou Loge participa da escatologia narrada na Edda. Assim, na medida em que o pólo de branquidade está representado, na obra, pela protagonista alemã, a associação desta com Brunilda evoca, simultaneamente, o mundo mitológico dos primitivos germânicos(*), a poesia popular medieval(**) e a música de Wagner(***).

Contudo, opera-se no romance novo movimento de transformação que atinge tanto o nível das personagens quanto o nível do discurso.

Recordemos que, tornada poeta da exploração, a protagonista alemã se abandona aos apelos sensuais da natureza (relações dialéticas verticais com a "Poesia dos Minne-

(*) Brunilda como valquíria às ordens de Odin.

(**) A epopéia do Nibelungenlied.

(***) Siegfried-Idyll.

sanger"?), adquirindo, assim, alma vegetal. Com isso sobrevivem, primeiro, o orgasmo e, depois, o grito. Esse grito, que assusta o casal Sousa Costa e provoca o riso de Carlos, reconduz Fraulein à sua condição anterior de mera personagem do romance. Assim, ela retoma seu papel vulgar de burguesinha alemã preconceituosa: "Mas já se preocupa em comercialmente jugular uma raiva por esses brasileiros" (7:137). Essa reconversão do poeta da exploração à personagem vulgar reflete um processo de dessacralização, no nível actancial. Simultaneamente cessa a corrente lírica que vinha impregnando o texto: dessacraliza-se a linguagem, antes tornada lírica. A tradição literária mobilizada, sobretudo a alemã, se desmitifica. Retorna-se à objetividade narrativa. Talvez não tenha sido por acaso que esse retorno, internamente motivado, se reitere no plano estrutural do romance. A frase acima transcrita fecha a sequência em que terminamos de analisar o jogo entre objetividade e subjetividade e consequente dessacralização, relacionado com o pólo extremo de branquidade, cujo representante é a encarnação do arianismo. Pois bem, exatamente após essa parte, o autor insere, na versão definitiva do romance, "o episódio da viagem de trem", que conta o tumultuado retorno da família Sousa Costa a São Paulo.

Ao focalizar tal episódio, começamos a análise do jogo entre objetividade e subjetividade e posterior dessacralização referido, agora, ao pólo extremo da negritude.

A abordagem crítica de Mário centrada na ideologia racial se concentra, de forma especial, no "episódio da viagem de trem", numa tentativa de resgatar o negro de sua tenden-



ciosa marginalização sócio-cultural.

A única personagem negra de **Amar, verbo intransitivo** desempenha o papel secundário de babá das pequenas Sousa Costa: Aldinha e Laurita. Como tal é referida no episódio da estada da família no Rio de Janeiro, para o restabelecimento da filha mais velha, Maria Luísa. Esse episódio da estada no Rio consta das duas versões do romance. Em ambas, a babá é mencionada pela primeira vez por Dona Laura, numa cena em que a mãe tenta enganar as filhas menores. Significativamente a boa senhora omite qualquer indício que sugira o tom da pele de Marina. Na mesma página do livro, tanto no original como na versão definitiva, ocorre a segunda referência à babá. Agora pela voz do narrador, mas com uma pequena diferença entre um texto e outro. No primeiro, o narrador, que também omite a cor da personagem, destaca a sua figura mediante a oposição plural, genérico (as crianças) - singular individualizado (a nomeação Marina). No texto definitivo, porém, além de manter essa oposição, o narrador revela a cor da menina, mediante o acréscimo de um aposto que, por sua forma diminutiva, parece estar carregado de afetividade positiva. Contraste-se a diferença expressiva entre ambas as referências:

O automóvel foi levar
as crianças e Marina.

(texto original)(8:156)

O automóvel foi levar as
crianças e Marina, a pre-
tinha.

(texto definitivo)(7:130)

Essa questão estilística se reveste de importância para a nossa análise, na medida em que se relaciona com um pro-

blema de natureza estrutural: a inclusão posterior do episódio da viagem de trem, que não consta da versão original do romance.

O vagão em que viaja a família Sousa Costa reúne europeus alvíssimos muito bem educados -- Fraulein e a norueguesa com seu filhinho; morenos claros que querem parecer bem educados -- ou Sousa Costa, entre outros; e um único representante da raça negra, esse sim educado pela dureza da vida -- Marina, a pretinha.

Se estilisticamente o narrador deixa transparecer sua simpatia por Marina na versão definitiva do romance, trata ainda de assumir uma visão pessoal do negro como potencial de civilização, em nível de estrutura. Assim, sem que um leitor desatento se dê conta e sem que o deseje a personagem, a pretinha vai ascendendo gradativamente de sua marginalidade actancial ao papel de personagem central da ação representada no episódio da viagem.

Esta se inicia em aparente calma. O narrador focaliza primeiro a grotesca dona Laura nos cuidados com sua falsa imagem de senhora de sociedade, uma vez verificada a segurança da família. Em seguida refere-se à aplicação de Fraulein nos seus deveres de governanta européia. Mas o trio racial (ariano, mestiço e negro) ainda não está completo. Assim, invertendo o jogo luz e sombra para sombra e luz, o narrador ilumina a figura da pretinha:

Na verdade dona Laura não trabalhara coisa nenhuma, Fraulein é que fizera tudo. Marina, a pretinha, era inútil nos seus quatorze anos de sonho. (7:138)

Os primeiros transtornos da viagem começam com os gritos de Laurita que, junto às janelinhas abertas, soletra os nomes das estações. Com isso chama a atenção dos outros passageiros, perturbando a tranquilidade de Fraulein e dona Laura. Mas abandonando brancos e meio-brancos a seus convencionalismos burgueses, o narrador focaliza de novo Marina. Dedica, então, largo espaço à exposição do conteúdo singelo dos sonhos da personagem:

Em frente de Sousa Costa, a pretinha Marina, imóvel, se agarrara com as duas mãos no banco, estarrecida, boca aberta, olhos esbugalhados, gozando. Como tinham ido ao Rio pelo noturno, esta era realmente a primeira vez que enfim Marina viajava de trem, a sua maior aspiração. Automóvel, jamais a interessara, era canja, não tinha apito... Só uma coisa Marina ainda achava superior ao trem: ter dor de dente.

.....
E ela com aquela dentadura branca, alvinha, sem uma dor... Chorava. (7:139)

Note-se que em oposição aos demais passageiros, Marina é o único ser que se entrega inteiramente à experiência da viagem de trem, visto que representa singularmente para ela a realização concreta de um sonho antigo. Por isso despreza um índice externo da classe social que a marginaliza: o automóvel.

Por outro lado, na sua aspiração máxima não reconhece, ingenuamente, o valor real de uma das únicas partes brancas de seu corpo: a dentadura.

Mas a viagem prossegue e os transtornos provocados ora pelos maus modos das crianças Sousa Costa, ora pelos solavancos do trem, desesperam dona Laura e envergonham a gover-

nanta alemã. E só quando a fome bate no pessoalzinho, e Fraulein é obrigada a distribuir sanduíches, a pretinha Marina é trazida de novo à realidade:

... e Marina, pela primeira vez, saía do seu estarrecimento, se mexendo no lugar, lambendo os beijos...

.....
deu para Marina que ficou sufocada de comer na frente dos patrões. (7:146)

Esse retorno da personagem negra à realidade do interior do trem funciona estruturalmente como uma espécie de anti-clímax da ação dramática que vai se centrar nela. Com efeito, o clímax ou a cena culminante da viagem coincide com a ascensão efetiva de Marina ao papel de personagem central do drama a ser representado no espaço fechado do trem. Trata-se da passagem em que, apesar dela, a pretinha analfabeta é obrigada a demonstrar que é a única do grupo Sousa Costa a deter um saber, capaz de resgatar a família de uma grande inquietação e dolorosa vergonha. Isso ocorre quando Laurita, tendo esquecido o nome de uma estação que soletrara antes, pergunta para a mãe:

Mas ninguém na família se lembrava mais, não tinham prestado atenção. Só a pretinha, que escutava tudo, devorava tudo, decorava tudo. De repente deu o riso esganiçado, botou a mão na boca assustada e gritou sem querer:

- Ih... Barra do Pirai. (7:148)

decorava tudo

Nesse fragmento, o pólo da branquidade e adjacências branqueadas contrastam com o pólo oposto da negritude. Do ponto de vista sintático, o primeiro pólo exerce a função de

mero complemento de um sintagma nominal, cujo núcleo é ocupado pelo pronome indefinido de signo negativo "ninguém" ("ninguém na família"). A indefinição negativa do pronome se reitera no sentimento negativo de "genérico", "indiferenciado", imanente ao nome coletivo (no caso, "família") e na predicação negativa "não tinham prestado atenção". Assim, sobre o primeiro pólo converge um espessamento semântico negativo que anula a condição existencial de burgueses brancos e branqueados, meros complementos sociais, indiferenciados pela própria alienação cultural. Em oposição a isso, o pólo da negritude atualiza o núcleo de um sintagma nominal, com função de sujeito de uma oração complexa, cujo predicado está elíptico. Não por culpa dos negros, claro. O núcleo desse sintagma é ocupado por um adjetivo substantivado (a pretinha) que denota o individual, o singular, o diferenciado. Essa individualidade singular é reforçada pelo advérbio "Só" que a eleva acima do nada circundante. Como núcleo do sujeito, "pretinha" é o centro do qual parte uma construção paralelística composta de três orações adjetivas. Nessa construção paralelística ternária,

Só a pretinha, que

escutava tudo

devorava tudo

decorava tudo

o diferenciado (a pretinha) também exerce a função de sujeito, reproduzido pelo relativo "que". Tais frases adjetivas

têm como núcleo de seus predicados verbos transitivos ("escutava", "devorava" e "decorava") cujo sentido se completa num único objeto, expresso pelo pronome indefinido de signo positivo "tudo", englobando semanticamente a totalidade do mundo exterior. Por sua vez, os três verbos denotam ações que qualificam o sujeito ("a pretinha") com a capacidade de apreender física, psíquica e intelectualmente esse mundo exterior. Um deles, sobretudo, ao ocupar o centro da construção paralelística ("devorava") conota a potencialidade do sujeito negro não só para apreender o mundo que o rodeia, mas também para digeri-lo e transformá-lo antropofagicamente.

Laurita, porém, não escutara o grito de Marina e insistia na pergunta. Sentindo-se alvo de todos os olhares curiosos, Marina se vê presa de um ataque histérico que se intensifica à medida que a vergonha de saber toma conta dela. Instada autoritariamente por dona Laura a responder à pergunta de Laurita, Marina capitula, por fim, muito séria:

Falou devagar, estatelada, num sério de quem ia morrer:

- Barra do Piraí?

Como que interrogava, assombrada de saber. Todos sossegaram..., enquanto duas lágrimas grossas rolavam pela cara da pretinha. (7:148-149)

Mas que ironia a desse protagonismo involuntário de Marina! Para salvar os Sousa Costa de inquietações e dolorosa vergonha, geradas pela própria alienação, a personagem negra tem que experimentar a dor da revelação quase fatal de que ela própria é um ser de exceção, no meio da mediocridade.

Dor de saber, dor para ela vergonhosa e sem a dignidade da tão sonhada dor de dente.

Entretanto, se Marina não pôde se defender dessa situação dramática, o autor que é o responsável direto por sua escalada heróica, se vinga direitinho por ela. Nesse sentido, fecha o episódio da viagem com a anedota do Miquitório, protagonizada por Fraulein e os Sousa Costa, para risada geral do vagão e vergonha mortal dos protagonistas. Nesse sentido, se a ação dramática centrada na pretinha Marina se reveste da seriedade sublime do trágico, a situação que envolve brancos e meio-brancos aponta para a burla grotesca do cômico.

Para além da crítica da ideologia racial brasileira, talvez se pudesse interpretar o episódio da viagem em sua dimensão simbólica. A inclusão no romance desse episódio em que uma única personagem negra contracenava com europeus arianos e brasileiros misturados parece simbolizar uma descoberta consciente de nossas origens, sobretudo européia e africana. Não estando o elemento indígena representado no episódio, somos levados a inferir que, para Mário de Andrade, somente o branco europeu e o negro africano são os elementos invariáveis na constituição étnica de nossa americanidade. Talvez, por isso, aponta, ao longo do texto, para traços africanos disfarçados em alguns morenos claros que participam diretamente da ação. Atente-se para a seguinte referência ao casal Sousa Costa:

"Sousa Costa usava bigodes onde a brilhantina indiscreta suava negroses nítidos..."

Fora tão nu de preconceitos até casar sem pôr reparo nas ondas suspeitas da noiva.....
 Dona Laura retribuía a confiança do marido, esquecendo por sua vez que bigodes abastosos e brilhantizados são suspeitos também. (7:17-18)

e para esta outra, cujo alvo, nem tão alvo assim, é Maria Luísa:

Assim pálida está ver uma rainha brancarana de olhos negros muito rasgados e cabelos crespos demais. É que teve rainhas nas cinco partes do mundo. (7:111)

Por fim, sintetizando ironicamente o valor simbólico dessa peculiar viagem, como a busca e resgate das raízes africanas de nossa americanidade, o narrador focaliza a máquina, símbolo do progresso material e da velocidade dos tempos modernos. E o faz não apenas porque a máquina, figura central de um sonho da personagem negra, é o instrumento mecânico e involuntário da conversão desse sonho em realidade. Mas o faz também, e sobretudo, porque a máquina é o agente irracional da conscientização de nossa mestiçagem, cuja base negra a ideologia do branqueamento tenta mascarar e até anular:

Se a poeira abafava o ambiente, sujando de pardo qualquer suor, janela que se abrisse, principiavam entrando no vagão os carvãozinhos que a máquina enviava a todos e tudo se pontilhava de preto. (7:147)

Essa visão crítica, latente detrás do sentido simbólico, já o dissemos, contrasta radicalmente com a visão preconceituosa, acrítica, que se reflete na divagação da prota-

gonista alemã. Falta registrar, agora, as relações dialéticas horizontais que, no âmbito da questão racial, o romance mario-andradino estabelece com um certo diálogo de Canaã (cap.II), de Graça Aranha. Esse diálogo travado entre dois imigrantes alemães, Milkau e Lentz, configura duas atitudes possíveis da elite brasileira, diante da realidade racial no Brasil e suas relações sócio-culturais com o desenvolvimento material do país.

Por um lado, Lentz, como Fraulein e nossos intelectuais mais pessimistas consideravam que o negro era influência degradante, devido ao preconceito ou superstição de que a bestialidade e o servilismo lhe eram inatos. Para Lentz, o progresso só poderia advir da substituição de uma raça híbrida, como a dos mulatos, por europeus. Dizia ele: "Não acredito que da fusão com espécies radicalmente incapazes resulte uma raça sobre que se possa desenvolver a civilização. Será sempre uma cultura inferior, civilização de mulatos, eternos escravos em revoltas e quedas"... (27:70-71). Lentz refletia o pensamento racista ortodoxo em voga na época. Toda a sequência do romance de Mário, dedicada a explicar as relações entre Fraulein e o criado japonês (7:90-97), sugere o perigo que representa, para o futuro do Brasil, uma adesão ingênua a tal pensamento tendencioso que, no fundo, propõe a europeização do país. Atente-se, a propósito, para o conteúdo do seguinte fragmento:

Avisto Gobineau fraudulento a estudar o facies de Tupã. Odin e Budá inda Tupã podia vencer, que em brigas entre iguais a vitória parece discutível. Mas Gobineau é homem, Homo Europeus, e sempre constatee que os homens são muito mais fortes que os deuses. Gobineau vencerá pra maior gôzo de alemães. (7:96)

Por outro lado, Milkau, como nossos intelectuais mais otimistas, via na miscigenação um processo positivo, capaz de levantar a capacidade cultural e física do Brasil. Expressava o ideal de branqueamento baseado na presunção de que uma raça superior pode assimilar as inferiores. Articula, assim, o compromisso brasileiro com a teoria racista.

Contra os Gobineau da vida e contra a miopia crítica dos que não enxergam, na ideologia do branqueamento, o aval para uma neo-colonização européia do país, se insurge **Amar, verbo intransitivo**. Parece evidente que a inclusão posterior do episódio "da viagem de trem" cumpre uma função estrutural inequívoca. Ou seja, subverte a ordem dos fatores da assimilação proposta pela ideologia do branqueamento, desmascarando-a enquanto tal. Como a pretinha Marina, a etnia negra do país está potencialmente apta para desempenhar o papel civilizatório que lhe corresponde. Está apta, inclusive, para assimilar, antropofagicamente, os valores culturais tidos, pela elite, como privilégio de brancos e meio brancos.

O tratamento lírico do elemento racial negro, dentro do jogo entre objetividade e subjetividade e consequente dessacralização, ocorre ao final do idílio de Fraulein, simultaneamente ao enfoque análogo do índio. Por isso, analisemos a abordagem objetiva deste, deixando para mais adiante uma

análise que respeite o simultaneísmo imanente à poética implícita de **Amar, verbo intransitivo.**

Quanto ao índio, a segunda das etnias inferiores na concepção preconceituosa de Fraulein, não se pode dizer que seja objeto de uma visão crítica direta por parte do narrador e do autor ficcionalizado. Não estando representado no romance por nenhuma personagem, o índio é simplesmente objeto de referências ocasionais. Uma delas ocorre quando o narrador evoca ironicamente a cerimônia indígena de fumar o cachimbo da paz, para ilustrar o convencionalismo das relações matrimoniais entre os Sousa Costa:

Sousa Costa queimava o charuto no hol, como que tradicionalmente revivendo a cerimônia tupi. (7:25)

Outra referência remete à intertextualidade. É assumida pelo autor ficcionalizado que se intromete no romance, para falar de seu próprio livro, tornado espaço de reflexões críticas sobre si mesmo:

Quem cria, vê sempre uma Lindóia na criatura, embora as índias sejam pançudas e ramelentas. (7:21)

Como se vê, trata-se, antes de tudo, de uma crítica à idealização romântica do índio, tão recorrente em nosso indianismo, cuja consequência cultural no Brasil, aliada à xenofobia contra os portugueses, resultou numa falsa indianização da elite nacional. Nesse sentido, o índio só representa um pretexto para uma visão crítica indireta dos defenso-

res da ideologia do branqueamento.

Do mesmo modo e pelas mesmas razões estéticas que o negro, o índio só recebe tratamento lírico ao final do idílio de Fraulein. Suspenso, pois, o jogo entre objetividade e subjetividade relacionado com esses elementos étnicos, passemos à análise de como são percebidos os frutos do branqueamento em **Amar, verbo intransitivo**.

Na visão crítica dos brasileiros misturados, representados pela família Sousa Costa, ressalta o fato de que encarnam a burguesia industrial urbana no Brasil do começo do século. Assim, os convencionalismos burgueses, um dos temas de **Paulicéia Desvairada**, é objeto de mobilização no romance modernista. As normas que regem a vida familiar são meras fórmulas convencionais. Isso se observa, por exemplo, nas relações matrimoniais, na prática religiosa, na educação dos filhos, na reificação de valores culturais, nos hábitos de leitura de dona Laura, etc. Daí que, na descrição física das personagens adultas, o constante recurso ao grotesco evoca, na imaginação do leitor, verdadeiros quadros de pintura expressionista, sobretudo quando marido e mulher estão na cama. E se, como latino-americanos, o narrador e o autor ficcionalizado se sentem atraídos pela forma de expressão dos brasileiros misturados, por sua capacidade inventiva ou por sua natural tendência a se admirarem diante do inédito da vida, os Sousa Costa e todos os burgueses brasileiros são asperamente criticados, mediante o estilo dantesco, por sua indiferente burguesice diante da Natureza.

Descontado o fato de que o jovem Carlos também é fruto do ambiente ainda oitocentista em que se forma, é através dele que o autor intrometido disserta "cientificamente" sobre a origem de nossa miscigenação. Assim, da página 84 à 85, recorre a uma analogia com as experiências de seleção da espécie animal, para sugerir como se obtém, de acordo com a ideologia do branqueamento, um possível exemplar humano do tipo desraçado no Brasil:

E aos poucos, devido à clarividência dos criadores, os chifres diminuem, o focinho se torna uniformemente róseo, cascos róseos, e as malhas apanteradas alindam o pelo arroz-doce do bicho. Bem claro, inda não está... Mas lindo assim mesmo, não acha? Moreno rosado... terá mais deliciosa e masculina cor. (7:85)

A essa visão objetiva dos brasileiros misturados, contrapõe-se um tratamento lírico do material, em si bastante complexo. Isso ocorre, quase no final do idílio ou tese de amor de Fraulein, com nova intromissão do autor ficcionalizado no romance. Instaure-se, então, novo processo de transfiguração lírica do tecido narrativo. Tudo começa com uma oposição, recorrente no romance, entre o comportamento erótico do alemão e o do latino:

Isso é segredo de alemães. Os latinos nunca atingem tais extremos. Em verdade eles divagam no amor, não acha? O alemão fica. Ponto-final. O latino ondula.
Reticência.

E a gente então, os brasileiros misturados...
(7:152)

Esse fragmento guarda uma relação especular com a divagação de Fraulein que, como vimos páginas atrás, introduz a temática racial no livro. Lá, como se recorda, a protagonista alemã parte da convicção emprestada de sua superioridade racial, para decretar dogmaticamente a inferioridade dos negros, dos índios, dos latinos, e termina com uma indagação sugeridora de nossa mais absoluta inferioridade: "E então os brasileiros misturados?" Aqui, depois de recolher a oposição alemão-latino, que não confirma a hipótese pseudo-científica do europeu, mas antes reflete a simpatia pessoal pela inventividade latina, o autor ficcionalizado deixa escapar um começo de indagação: "E a gente então, os brasileiros misturados...". Vê-se que, mediante a atualização da forma linguística "a gente", sugere-se a simultânea participação afetiva do emissor (o autor ficcionalizado) e do destinatário (o leitor) do discurso no enunciado subsequente ("os brasileiros misturados"), vistos estes como mais inventivos ainda. Inversamente, porém, ao que ocorre na divagação da alemã, a incipiente pergunta do autor ficcionalizado e correspondente tensão dialética se resolve em distensão anímica. Essa distensão é representada ortograficamente por reticências, signo que se converte, no texto, em ícone do oscilar da esfera do consciente à esfera do inconsciente. Assim, se materializa, visualmente, a superposição do poeta lírico ao autor ficcionalizado, e o tecido narrativo se impregna de novo de magia poética. Se antes a sensualização de Fraulein provocara um processo de sensualização concomitante na linguagem do romance, agora a adesão sincera ao nosso misticismo faz bro-

tarem, do inconsciente do autor-poeta, associações simultâneas num estilo lírico só comparável com os melhores momentos de Paulicéia Desvairada. Nesta passagem, exatamente, é retomado o jogo entre objetividade e subjetividade que permanecia suspenso. Pela irrupção do primitivismo, são recolhidos simultaneamente os elementos étnicos disseminados ao longo do romance: o negro e o índio. A inicial resistência racionalista às forças inconscientes que emergem do sub-solo afro-indígena se reflete, linguisticamente, na estruturação do pensamento, mediante o uso de nexos gramaticais na construção de frases simples ou complexas. Interessante notar, no fragmento abaixo, uma subversão do eco do começo do discurso de Lentz (Canaã): "Não acredito...". Contudo, o poeta se sobrepõe ao autor ficcionalizado, permitindo que essas forças inconscientes aflorem. Então, num ritmo dinâmico tecido com frases nominais onde se atualizam, ao mesmo tempo, aliterações, sinestesia, imagem sonora, reduplicações e antítese, configura-se uma imagem lírica da negritude, como o caos primigênio, anterior à criação do mundo, dominado depois pelo branco:

Não acredito nas avatares indianas. Não acredito nessas vidas anteriores em que a gente foi um xeique das Arábias. Entretanto tantanam no fundo do mato... Negros pesados dançando o cateretê. Silêncio grosso de cheiros de cernes, folhas, flores, terra, carnes, queimaqueimados pelo sol. Olhos relampeando na escuridão da noite. Então a imaginativa trabalha. (7:152)

(*) Ao estudar anteriormente a polifonia temática em Paulicéia Desvairada (Italo, op. cit., capítulos da Introdução e do Capítulo 1, a polifonia temática), encontramos a seguinte passagem:

E como a imaginativa trabalha, são evocadas teogonias transandinas, cuja intertextualidade com Paulicéia Desvairada-



da é sugerida pela mobilização de motivos tais como "deserto", "a casta dos homens ruins" e "a casta dos homens bons", universais que integram o verso nuclear do poemário modernista(*).

Essa relação dialética vertical determina de novo a troca de máscaras. O autor ficcionalizado se substitui ao poeta, visto que o ímpeto lírico sempre tão breve, não pode perdurar, menos ainda no interior do tecido narrativo. Assim, pode-se voltar ao mundo da civilização burguesa, para criar ironicamente o "mito da orelhinha direita", inspirado pela inventividade erótica de Carlos. Mas tanto a natureza burguesa desse mito como o tom irônico de que se reveste sua criação dessacralizam a visão lírica do índio e do negro, misturados na americanidade do jovem protagonista burguês:

Aqui a latinidade se confunde com os índios songa mongas e a negralhada relumeante. Deu-se um Fiat, rapazes! Foi criado o mito da orelhinha direita. (7:153-154)

Assim se completa o jogo entre objetividade e subjetividade e posterior dessacralização, instaurado em **Amar, verbo intransitivo**, para expressar, polifonicamente, a visão do narrador e do autor intrometido, centrada na questão racial brasileira, que fora preterida pelo romance experimental naturalista. Enquanto brasileiros misturados, conscientes de

(*) Ao estudar anteriormente a polifonia temática em **Paulicéia Desvairada** (Stylos, nº 92), partimos da intuição do caráter nuclear de seu último verso: "Eu... os desertos... os Cains... a maldição..."

seu mesticismo, ambos sabem perfeitamente que não podem, como o "Eu" lírico de Paulicéia, negar o peso da tradição européia, embora fale mais alto a atração pelas primitivas raízes afro-indígenas. Quanto à tradição européia, o romance se nutre também de teorias de Sigmund Freud e de Friedrich Schiller. Mas valeu a vingança especular:

Minha vingança é que Freud não pode ter sensações

de tantãs no fundo do mato. Não pode sentir índios pesados, com dinamismos de ritual, dentro das gâmbias. Aliás nem Fraulein. Falando agora de Fraulein, de Freud, de Friedrich, pra usar unicamente efes, endurece-me a pena um decreto de ciência alemã. De ciência alemã. (7:154-155)

Poderíamos, sem sair do âmbito da polifonia temática, analisar outros temas que se fazem presentes em **Amar, verbo intransitivo**. Citemos por exemplo, "o ufanismo brasileiro", objeto de ampla digressão crítica na versão de 1927, mas que no texto definitivo se reduz a uma associação irônica com o desenvolvimento psicosssexual de Carlos, tão dado à multiplicação como todo brasileiro. Ou a abordagem irônica do sistema político vigente na época que, embora implícita no romance, se explicita na p.169 ("Não tem raciocínio que invalide a minha firme crença na felicidade destes dois cidadãos da República. Aristóteles...") e, sobretudo, na imagem da República como "Pão e Circo", quando as irmãs menores do infeliz amante abandonado tentam animá-lo, contando-lhe as proezas do palhaço Piolim (7:174-177). Ou ainda, quando a propósito da explicação sobre as relações entre Fraulein e o criado japonês, critica-se a indolência do brasileiro que, afeito

apenas ao serviço público, abandona o campo à mercê da neo-colonização européia e asiática. Ou, enfim, quando em meio à explicitação da autonomia da personagem do romance, o autor intrometido critica a poesia parnasiana, referindo-se aos sonetos de Bilac. Contudo, não é nosso propósito limitar nossa análise ao plano do conteúdo, pois ao longo dela apon-
tamos para possíveis enfoques de aspectos formais, que tentaremos desenvolver nas páginas subsequentes.

Trata-se, portanto, de personagens desprovidas de profundidade psicológica. Os indivíduos que compõem a família Souza Costa, por exemplo, representam, em conjunto, a típica família burguesa do começo deste século, cujo comportamento reflete a tradição cultural brasileira: (má) educação e (maus) modos. Carlos não foge à regra. Embora investido no papel de protagonista, não ultrapassa o tradicionalismo oitocentista brasileiro. Nesse sentido, essas personagens são tipicamente lineares, sempre iguais a si mesmas, sem surpreender o leitor por suas características específicas.

Quando assim, a maioria das criaturas do romance marcondradiano não reflete aparentemente uma superação da poética experimental dos escritores naturalistas. Não obstante, as personagens de Amar, verbo intransitivo não são destituídas de livre arbítrio. Muito pelo contrário. Como as criaturas de Machado de Assis, elas são o que podem ser. Gozam de total liberdade para agir de acordo com o seu próprio universo ideológico e psicológico bastante estreito. Portanto, o caráter linear dessas personagens advém da vulgaridade inerente à realidade humana representada no livro. Isso não

II.2. A estruturação polifônica da personagem

Do ponto de vista psicológico, não resta dúvida de que a maioria das personagens que integram o mundo social representado em *Amar, verbo intransitivo* se caracteriza pela linearidade ou previsibilidade lógica. Trata-se, portanto, de personagens desprovidas de profundidade psicológica. Os indivíduos que compõem a família Sousa Costa, por exemplo, representam, em conjunto, a típica família burguesa do começo deste século, cujo comportamento reflete a tradição cultural brasileira: (má) educação e (maus) modos. Carlos não foge à regra. Embora investido do papel de protagonista, não ultrapassa o tradicionalismo oitocentista brasileiro. Nesse sentido, essas personagens são tipicamente lineares, sempre iguais a si mesmas, sem surpreender o leitor por suas características específicas.

Sendo assim, a maioria das criaturas do romance mario-andradino não reflete aparentemente uma superação da poética experimental dos escritores naturalistas. Não obstante, as personagens de *Amar, verbo intransitivo* não são destituídas de livre arbítrio. Muito pelo contrário. Como as criaturas de Machado de Assis, elas são o que podem ser. Gozam de total liberdade para agirem de acordo com o seu próprio universo ideológico e psicológico bastante estreito. Portanto, o caráter linear dessas personagens advém da vulgaridade imanente à realidade humana representada no livro. Isso não

impede, porém, que Sousa Costa pai seja livre ao ponto de refletir, ainda que discretamente, a autonomia do ente de ficção para conceber e pôr em prática seu próprio projeto pedagógico.

E Fraulein? A protagonista do romance nos parece um caso à parte, pois é a imagem mesma da autonomia da personagem, tanto que, a propósito dela, se discute no livro esse princípio de criação dos seres de ficção literária modernos.

Já sabemos que Fraulein, além de ser autônoma para mudar de máscara, ao experimentar metodicamente seu idílio e espelhar de forma mecânica o racismo científico do século XIX, ainda usa de sua independência actancial para fechar-se, quando lhe convém, a certas incursões em sua interioridade, limitando, assim, a onisciência do narrador-autor:

Agora porém está fechada por despeito, dentro dela não penetra mais ninguém. (7:25)

Essa autonomia actancial, concreta e explicitada, parece constituir-se num fator necessário para uma metamorfose na representação do modo de ser da personagem alemã, a qual não apresenta, em princípio, aquela complexidade psicológica, peculiar ao indivíduo que dá a impressão de obedecer apenas a impulsos e intuições singularíssimos. Já vimos, a propósito, que, do ponto de vista sócio-cultural, Fraulein encarna o protótipo do burguês alienado que nem sequer tem consciência de sua artificialidade de ser civilizado moderno. Isso refletiria, de acordo com a crítica tradicional, a falta de profundidade psicológica que caracteriza a persona-

gem linear, previsível, em termos lógicos. Aliás, ao despin-
tar a Fraulein dele, o autor ficcionalizado parecia apontar
nessa direção. Mas como o romance modernista de Mário mistu-
ra tudo e confunde, assim, os que se atêm a estereótipos
críticos, digamos que, graças àquela única nota individuali-
zante, -- a forte libido da personagem reprimida no nível do
inconsciente --, Fraulein manifesta uma certa disponibilida-
de psicológica, suficiente para submeter-se à alquimia do
jogo estético, elevando-se, por fim, à categoria de símbolo,
embora carnavalizado. Aliás, nesse sentido, é interessante
notar uma oposição significativa que se estabelece sutilmen-
te entre a protagonista e as demais personagens mario-andra-
dinas. Quanto a estas, pode-se afirmar que sua representação
literária supõe, mimeticamente, raízes na própria realidade
histórica de cada uma, constituída pela família e respecti-
vos sobrenomes. Em contrapartida, embora a explicitação da
autonomia actancial da protagonista se dê sob a forma de uma
aparente motivação realista, a história pregressa de Frau-
lein ou Elza permanece um mistério para o leitor, reduzindo-
se, no plano familiar, à reminiscência de um irmão sem nome,
talvez um puro ente de ficção como ela própria. Sem família,
sem sobrenome, sem passado, Fraulein-Elza é o produto da
criação poética. Assim, ela se afirma esteticamente como
personagem de ficção, cuja misteriosa aura mítica permite,
por fim, sua dimensão simbólica. Não por acaso, talvez, à
semelhança do ente histórico Wagner, Fraulein se nutre, in-
conscientemente, da essência ficcional de outros seres de
papel, tão imaginários como ela própria.

A disponibilidade psicológica da personagem alemã, que permite a tensão criativa entre autonomia actancial e determinismo psicológico, é insinuada duas vezes, pelo menos, no texto, relacionando-se ambas com o caráter coerentemente incoerente de Fraulein. A primeira se refere à passagem em que a personagem afirma em defesa própria que "Hoje a Filosofia invadiu o terreno do amor", quando ela própria acredita, contraditoriamente, que Schiller lhe proporciona os fundamentos teóricos para a concepção e realização de seu projeto pedagógico. A segunda concerne ao envolvimento afetivo do experimentador com o objeto de seu experimento. Mas, ainda outra vez, terceira, o autor ficcionalizado não perde a ocasião de explicitar a disponibilidade psicológica da personagem coerentemente incoerente, como se pode depreender deste fragmento:

A casa desabou.

Pra Fraulein também - Ora essa! - Não me amolem com histórias de concordância psicológica. Vocês se esqueceram do deus encarcerado? (7:99)

O deus encarcerado parece apontar, aqui, para o mistério ("G e h e i m n i s") da protagonista, ou seja, para a magia oculta de sua subterrânea psicosssexualidade. É a partir desse estrato inconsciente da personalidade humana, que Fraulein-mulher vai ser objeto involuntário de dois processos de metamorfose, cujo resultado final é a dimensão simbólica da mulher-serpente-mãe: sua universalização poética.

Nesse sentido, se nos planos histórico e ideológico, Fraulein não passa, a princípio, de uma personagem vulgar

como as demais, em virtude do apego do homem-da-vida a fórmulas de um discutível racionalismo, sua sutil disponibilidade psicológica possibilita, ao final, que, no plano simbólico da obra, o Ouroboros morda a própria cauda e se envenene com o próprio veneno. Ou seja, ela configura uma imagem de circularidade que anula, fugazmente, não apenas sua mecânica ideologia como também sua não menos mecânica, mas concreta historicidade.

Com isso, mediante a técnica polifônica, coexistem, na obra, personagens lineares e uma personagem esférica que emerge de seu inicial *status* de personagem linear.

Paulo, precedido, se interessa e se segue rápidas cenas que têm cenários variados: chácara próxima a Jundiaí, cenas de viagens (trajeto Rio-São Paulo ou São Paulo-Santos). O autor opta pela concentração da ação em espaços fechados. Grande parte dela, incluindo diálogos entre personagens, diálogos do autor, ficcionalizados com os leitores e divagações de Franklin, ocorre no interior da "Vila Laura", localizada num bairro nobre de São Paulo.

A representação da ação tem seu início nos estúdios de cinema onde a professora de amor firma seus contratos de trabalho. Mas, diferentemente dos escritores naturalistas, Mário não estabelece uma relação determinística entre o meio físico em que vive a protagonista e sua profissão, a princípio, reificadora. Nela, as poucas notações espaciais remetem às atividades sexuais da instrutora de sexo:

Fence de livros sobre a escrivaninha, um piano. O retrato de Wagner. O retrato de Bismarck. (7:8)



II.3. A polifonia espaço-temporal

Em princípio, enquanto tentativa de superação estética da poética experimental naturalista, a geografia de **Amar**, verbo **intransitivo** é urbana e sua problemática é burguesa. Mas, como veremos, isso não corresponde a toda verdade do romance modernista.

A ação se desenrola sobretudo na cidade de São Paulo, com algumas cenas no Rio de Janeiro. Entre o eixo Rio-São Paulo, precedem, se interpõem e se seguem rápidas cenas que têm cenários variados: chácara próxima a Jundiaí, cenas de viagens (trajeto Rio-São Paulo ou São Paulo-Santos). O autor opta pela concentração da ação em espaços fechados. Grande parte dela, incluindo diálogos entre personagens, diálogos do autor ficcionalizado com os leitores e divagações de Fraulein, ocorre no interior da "Vila Laura", localizada num bairro nobre de São Paulo.

A representação da ação tem seu início no quartinho de pensão onde a professora de amor firma seus contratos de trabalho. Mas diferentemente dos escritores naturalistas, Mário não estabelece uma relação determinística entre o meio físico em que vive a protagonista e sua profissão, a princípio, reificadora. Nele, as poucas notações espaciais remetem às aparentes atividades da instrutora de sexo:

Penca de livros sobre a escrivanhinha, um piano. O retrato de Wagner. O retrato de Bismarck. (7:8)



Passando à Vila Laura não se pode precisar se a antite-se quartinho de pensão (imagem de pobreza) - mansão dos Sousa Costa (imagem de riqueza) tem lugar na consciência de Fraulein ou na do narrador, ou se em ambas, ao mesmo tempo. O que parece claro é que grande parte da ação se concentra nessa mansão localizada em Higienópolis, bairro de alta burguesia de São Paulo, cujos habitantes, "os ricos-de-repente" são figurados mediante uma imagem reificadora: "o mimetismo irônico e arisco dos bondes que nem badalam".

Concentrando-se a ação no espaço fechado da mansão dos Sousa Costa, os conflitos que carregam os protagonistas são gerados, sobretudo, por diálogos e pelo fluxo de consciência da protagonista. Na medida em que a ação pedagógica tem lugar na biblioteca da casa, sugere-se um espessamento gradual do espaço fechado. Tal fechamento espacial se espessa mais ainda, na medida em que são frequentes as divagações de Fraulein cujo conteúdo interior, às vezes, bloqueia e limita a onisciência do narrador-autor. As tentativas frustradas deste no sentido de estabelecer o limiar entre consciência e inconsciente sugerem que as camadas mais profundas do interior da personagem são impenetráveis. Nesse caso, avulta, no tratamento do espaço, sua dimensão interior. Quanto a outros espaços fechados, conotam superposição espacial ou adquirem dimensão simbólica, sem determinação espacial.

Nota-se, por exemplo, que a expressão da inventividade erótica de Carlos e a irônica criação do "mito da orelhinha direita" são precedidas do tratamento lírico de negros e ín-

dios, sob o signo do primitivismo. Daí que o cenário da ação posterior, a Vila Laura, simboliza outros espaços urbanos possíveis: contornos físicos tão diferentes.

Ao abordar a visão objetiva da etnia negra em Amar, ... porque agora já se está dormindo numa cama bem gostosa da avenida Higienópolis (que bem pode ser uma rua do Recife, uma praça de Porto Alegre...) (7:153)

Presa ainda da ternura por Carlos, Fraulein, em uma de suas últimas divagações, superpõe não apenas a imagem do adolescente brasileiro ao vulto do ariano tão trilhado, tal como já ocorre no início da obra (7:53), mas também superpõe à paisagem da cidadezinha alemã milenar a paisagem serrana de São Paulo e do Rio:

De que vale agora pensar em Carlos?... Ah... bocejava. A paisagem se esfriava, resvalando entre morros infantis. Os primeiros cortes escureciam o ambiente do trem. Davam a impressão de crepúsculos intermitentes... numa cidadezinha escura da Alemanha. Moço magro, pálido, acurvado pelo trato quotidiano dos manuscritos. Mês de outubro já frio. Ainda frio aqui..... Ele voltava da... do estudo... Alto da Serra..... Resgarde-se, que esta neblina daqui é perigosa. Iremos passar uns dias de férias na praia... Volta da Tijuca. (7:168)

Como se vê a condensação semântica que visa ao fechamento espacial supõe uma espécie de encaixe, de jogo de uma coisa dentro da outra, em que o fechamento do espaço interior se insere no fechamento de um espaço exterior à personagem, no caso o trem. Mas poderia ser a biblioteca ou qualquer outro espaço fechado. Se isso aponta para o recôndito do ser da protagonista, habitado por conteúdos secretos

("Geheimnis"), para a própria consciência dela, também sugere a liberdade do inconsciente para superpor e até misturar imagens de contornos físicos tão diferentes.

Ao abordar a visão objetiva da etnia negra em *Amar*, verbo intransitivo, distinguimos dois níveis de análise: o ideológico e o simbólico. Pelo ideológico, vimos que a ação dramática, representada no espaço fechado do trem e tendo como protagonista a pretinha Marina, pretendia desmascarar a ideologia do branqueamento e resgatar estruturalmente o negro de sua marginalização sócio-cultural no Brasil. Pelo simbólico, sugerimos que essa peculiar viagem representaria uma tomada de consciência de nossas raízes africanas. Talvez, o que se aplica à viagem se estenda metonimicamente ao espaço fechado do trem. Se por um lado, o trem se investe da função estrutural de cenário da ação dramática em que o elemento negro se eleva sobre o "deserto" de brancos e meio-brancos alienados; por outro, o espaço fechado do trem se abre, simbolicamente, como deserto ou espaço sagrado da revelação.

Em *Amar*, verbo intransitivo há dois espaços abertos que merecem atenção especial. Um deles é a Floresta do Alto da Tijuca e, outro, a Avenida Paulista. Ambos configuram o eixo Rio-São Paulo e se opõem, semanticamente, na medida em que representam o mundo natural e o espaço urbano, respectivamente.

Ao analisar o tratamento lírico dispensado ao ariano, vimos que, em contato com a natureza, o ser de Fraulein sofre um processo de sensualização que a faz parecer três se-

res distintos nascidos um do outro: criança, animalzinho e poeta da exploração. Mesmo contra a doutrina de Schiller em sua obra já citada, a personagem se abandona aos apelos faunescos e se confunde com a paisagem. Assim sensualizada, adquire alma vegetal e chega ao orgasmo telúrico. Simultaneamente, estando em disposição anímica idêntica à da personagem, o autor ficcionalizado se transmuta intermitentemente em poeta. Nesse sentido, breves passagens de seu discurso se impregnam de musicalidade e de sugestões mitológicas e folclóricas. Como o representado e a representação poética formam um todo indissolúvel, nessas breves passagens líricas se sugere a abolição do espaço logicamente delimitado, abrindo-se, assim, perspectivas infinitas.

No que concerne à paisagem natural inspiradora de uma tal irrupção do lírico, nota-se que alusões simbólicas relacionadas com alguns de seus elementos essenciais também conotam perspectivas que se abrem para o infinito.

Sendo a floresta do Alto da Tijuca uma montanha sobre a qual se assentam árvores e outras vegetações, suscita, no texto tornado lírico, alusões simbólicas, principalmente, montanha e árvore.

Quanto à montanha, por relação associativa com o dualismo inerente à protagonista (dupla caracterização onomástica, identificação com serpente, árvore e mãe), parece que a montanha evocada é a relativa ao número dois, oposta ao Olimpo ou montanha polar (correspondente a Júpiter e ao princípio ou número um). A primeira, concernente a Gêmeos, integra a idéia dos dois mundos, os dois aspectos essenciais

da criação manifestada: luz e trevas, vida e morte, imortalidade e mortalidade. Entretanto, neste polifônico romance, a montanha branca ou polar se insinua sutilmente, mediante uma referência à "ilha" que suscita associações com a ilha sagrada e montanha sagrada que, na lenda do Graal, representa o centro do labirinto, difícil ou impossível de se atingir:

Que bonita ilha! Dona Laura repare no mar! Ficou negro de repente! Nós estivemos lá encima!.
(7:136)

Daí que os valores simbólicos de componentes essenciais da montanha são evocados simultaneamente: altura e verticalidade. Pelo primeiro, sugere-se possibilidade de elevação interior; pelo segundo, eixo do mundo e até mesmo caráter sagrado de centro do mundo.

Quanto à árvore, em si já associada com a montanha sobre a qual aparece, ratifica alguns valores simbólicos da montanha. Como vida inesgotável ou imortalidade, a árvore é o centro do mundo. Por sua forma vertical, transforma esse centro em eixo, vida subterrânea que se eleva ao céu, assimilando-se à montanha, como símbolo da relação entre os três mundos: inferior, terrestre e superior.

Outros elementos naturais (gruta, água, pedra, grotas) são, como se sabe, símbolos da mãe, cujos valores se reiteram agora nas alusões simbólicas à paisagem.

Merece, ainda, menção especial a alusão a fogo (p.136), como agente de transformação, como germe que se reproduz nas



vidas sucessivas (associação à libido e à fecundidade). Neste sentido de mediador entre formas em desaparecimento e formas em criação, o fogo se assimila à água, sendo também um símbolo de transformação e regeneração.

Como Fraulein se confunde com a natureza, essa rede de alusões simbólicas ratifica a unidade ser-paisagem já implícita no fato de que, sensualizada, a personagem adquire alma vegetal. Com isso, se dilui, nas passagens líricas do livro, a determinação espacial e, conseqüentemente, a noção mesma de espaço, na medida que desaparece o confronto sujeito-objeto.

Contudo, todo esse espessamento simbólico que integra o tratamento lírico do elemento europeu é dessacralizado, instaurando-se de novo a noção racional de espaço.

Resta abordar, agora, o cenário da cena final do romance: a Avenida Paulista.

Nessa cena, como se sabe, representa-se a última fase de dois processos de metamorfose da personagem alemã (o psicológico e o ideológico) que se fundem sob o signo do irracional, tecido de sugestões simbólicas. Neste caso, tanto o representado como sua forma de expressão excluem qualquer participação da esfera do racional, anulando-se, assim, a noção de espaço físico ou geográfico. Mas o movimento descrito pela mulher-serpente sugere a direção do nível sexual ou inferior para o nível espiritual ou superior, configurando a imagem do eixo vertical que inclui o nível central ou terrestre (a Avenida Paulista). É exatamente neste último nível, que nos é revelado, em meio a uma "maravilhosa aluci-



nação", o mistério ("Geheimnis") da mulher-serpente, Elza ou Fraulein: ela é mãe de amor. E o medo que provoca se relaciona com a submissão do espírito humano a uma lei não formulada, mas implacável: o destino. A mulher-serpente-mãe representa a nostalgia do espírito pela matéria, que o torna, assim, fatalmente finito.

Sabe-se que o conceito de tempo no materialismo científico do século XIX vai-se refletir nos romances experimentais naturalistas. A história nessas obras se desenvolve segundo uma cronologia definida. Sendo linear, matemático, o tempo se torna uma medida inalterável para as ações humanas. A variada ação das personagens obedece a uma cronologia geométrica e exterior a elas. O tempo é o ponto de referência para os fatos. Estes ocorreram porque a memória registra a notação cronológica, indispensável para ordená-los e dar-lhes foro de verdade. Por isso, as datas são mais ou menos precisas, mas sempre exteriores às personagens. O rigorismo cronológico que se reflete em minuciosas notações temporais demonstra a relevância do tempo como fator determinante. Tudo se desenvolve como se o ritmo da ação se subordinasse mecanicamente ao ritmo regular do relógio.

Em oposição a isso, **Amar, verbo intransitivo** põe em tensão distintas dimensões temporais que se misturam no sentido da figuração da intemporalidade.

Todos os projetos representados no romance têm como referência uma fase da vida do protagonista: a adolescência. Tanto o projeto pedagógico de Sousa Costa pai, de filiação naturalista, como o projeto social da protagonista alemã,

síntese mais ou menos esquisita de naturalismo e idealismo, incidem nessa fase da vida de Carlos. Ambos partem da crença popular de que o instinto sexual só se manifesta na puberdade. Já o projeto estético-cultural do autor, que visa ao desenvolvimento psicosexual do protagonista, para depreender a formação de sua personalidade, parte de um pressuposto científico. Pressupõe freudianamente que o desenvolvimento da libido compreende fases ou estações, iniciando-se na mais tenra infância, quando as primeiras pulsões libidinosas estavam ligadas à lactância no peito materno. Assim, o primeiro objeto erótico seria a mãe, objeto que logo desaparece. Essa fase de florescimento da libido ou primeira primavera erótica sucumbe a um longo período de latência. O despertar da libido na adolescência significaria um período de reflorescimento da libido, uma nova primavera erótica, pois representa para o sujeito a reconstituição da felicidade perdida, ao dar-se o achado de objeto.

Do ponto de vista da configuração artística do tempo em **Amar, verbo intransitivo**, a síntese temática que se acaba de fazer, adquire máxima importância, pois aponta para nova tensão entre o nível das personagens e o nível do discurso.

No que concerne especialmente à perspectiva da protagonista, nota-se que a partir da visão racionalista do homem-da-vida se plasma, no livro, o tempo cronológico ou objetivo. Aliás o ser exterior de Fraulein materializa exatamente esse tipo de tempo mecânico, no seio da família Sousa Costa: "o ponteiro do relógio familiar" (7:15). Contudo, mesmo esse tempo objetivo não está marcado rigorosamente no romance,

nem se torna fator determinante da ação. Muito pelo contrário. O que ressalta no texto é exatamente a tendência a diluir, sutilmente, a materialidade e o rigorismo cronológico. Na passagem seguinte, por exemplo, lê-se:

... o pensamento cada vez mais sintético lhe dirá que viveu ano e pico na casa da família Sousa Costa. Não, isso não lhe dirá. (7:167)

(O grifo é nosso)

Como se vê, além da imprecisão quanto ao tempo de duração do idílio, curtíssima duração por tratar-se da forma narrativa de que se trata, ainda a auto-correção do narrador-autor desfaz completamente a importância do tempo para o caso. Na realidade, apesar do apego da protagonista autônoma ao mecanismo regular do relógio quando se trata de agir, as notações temporais no livro são imprecisas. Na segunda sequência narrativa, lemos:

Terça-feira o taxi parou no portão da Vila Laura.....
Dia primeiro ou dois de setembro, não me lembro mais. (7:8-9)

A memória não gravou a notação cronológica, porque a ordem dos fatos ligada à verdade científica, tão imprescindível para o romance experimental naturalista, aqui carece de importância. O científico na obra está representado para submeter-se à alquimia artística que visa à expressão de uma verdade imanente à criação poética. Daí que a imprecisão cronológica nos permite, no máximo, imaginar que a ação se

desenrola logo após a primeira Guerra Mundial concentrando-se arbitrariamente em São Paulo, no interior da Vila Laura. Mas mesmo isso não tem tanta importância. A ação poderia ter-se desenvolvido em outro tempo e outro espaço. O único dado importante é que, ao desenrolar-se grande parte da ação no interior de uma casa, criam-se as condições propícias para a intensificação do fechamento espacial que gera a criação do tempo psicológico, referido principalmente ao ser interior de Fraulein. Nas frequentes divagações da protagonista, o fluxo de consciência, tecido de mistura e associações, figura apenas a duração das emoções e o simultaneísmo de meros prelúdios de idéias. Figuram, enfim, vivências que não têm tempo nem espaço, onde ambos são, no máximo, circulares.

Parece-nos que é essa imagem de circularidade, sugerida pelo Ouroborus, o que predomina na criação do tempo em *Amar*, verbo intransitivo. A opção pela transfiguração artística do racionalismo científico de Freud já aponta nesta direção. A teoria sexual do psicanalista alemão compara as fases do desenvolvimento da libido com estações do ano, conferindo, metaforicamente, um caráter cíclico ao desenvolvimento afetivo da existência humana. Assim, se em outras esferas o homem está condenado à finitude progressiva do biológico, em sua potencialidade para amar ciclicamente, se assemelha ao fenômeno na natureza, marcado pelo signo da renovação.

Nesse sentido, as notações temporais que remetem ao caráter cíclico do desenvolvimento afetivo humano são figuras metafóricas relacionadas com as estações do ano. Já vimos que o fim da latência da libido no sujeito Carlos é su-

gerida pelo fim do inverno:

- Estes fins de inverno são perigosos em São Paulo.

Por outro lado, o fim do inverno é promessa de novo tempo de plenitude existencial. Essa iminência da primavera erótica é sugerida, sutilmente, mediante a notação cronológica já citada ("dia primeiro ou dois de setembro..."). A partir do momento em que começa a configurar-se, no inconsciente da personagem, a escolha de objeto e com ela o retorno da felicidade perdida, o texto se impregna de imagens primaveris, nas quais a rosa, símbolo da fugacidade do amor, predomina:

O sol de dezembro escaldava as sombras. No vestido alvíssimo vinham latejar as frutinhas da luz. O rosasal estalava duro, gotejando no ar um cheiro pesado que arrastava. (7:41)

Essa imagem figura o amadurecimento da libido que ocorre precisamente na puberdade. Mas simultaneamente sugere as ardências eróticas de Fraulein, personagem que simboliza a própria libido como um verão que não tem fim.

Sendo Carlos escandalosamente normal, seu amadurecimento psicosssexual ocorre demasiado rápido. Antes mesmo da satisfação da tensão sexual com a amante, o menino já está homem. Daí que na sequência narrativa imediatamente seguinte à primeira noite de amor, se insinua uma imagem de outono, cuja origem é difícil de discernir. Parece originar-se, ao mesmo tempo, na consciência da personagem Carlos e na do

narrador-autor: ...essa, um possível revestimento objetal é a promessa de nova primavera erótica, configurando-se, assim,

... descansar a fronte naqueles seios protetores... afundar o rosto nesse corpo... apertar Fraulein! molhar ela de beijos! morder, não sei!... Enlaçar, cheirar, unir... dormir... morrer... era no outono quando a imagem...

Que é!

- Dona Fraulein manda dizer pra senhor que é hora de lição. (7:99)

Essa impressão de simultaneísmo é conotada, paradoxalmente, pelas oposições "naqueles seios"/"nesse corpo", formas infinitivas e formas de "presente" ("Sei", "Que é!"/ forma de passado ("era no outono..."). Talvez a imagem de outono que parece saltar dissonantemente se deva à recordação lírica de experiências pessoais, sugerindo antecipadamente a fugacidade da paixão no homem. Fugacidade, aliás, já representada pelo símbolo da primavera erótica. E como signo de antecipação, essa imagem de outono se concretiza no rápido amornar-se das relações entre os amantes: "o amor realizado se torna logo parecido com amizade..." (7:101).

Por fim, a entrada do inverno ("os frios de julho se temperavam mais agradavelmente no Leme...") evoca o prenúncio da fatal perda do objeto amoroso que se consuma no final do idílio dos dois. Inverno erótico que não coincide necessariamente com o calendário cristão, pois se estende, sobrepondo-se ao convencional tempo de primavera: "Mes de outubro já frio. Ainda frio aqui" (7:168).

O inverno de que se trata há de durar o tempo, ou melhor, o estado de flutuação da libido do objeto em tensão até recair de novo no Eu. Mas como essa libido narcisista é

uma grande represa, um possível revestimento objetal é a promessa de nova primavera erótica, configurando-se, assim, o caráter circular da esfera afetiva no homem.

Não por casualidade, Fraulein, o ser reificado por seu próprio projeto social de base pseudo-idealista, aparece no projeto estético cultural do narrador-autor como a imagem da ardência erótica, nos "trinta e cinco janeiros" ou trinta e cinco verões. Visto que a associação com "fogo" é inevitável, o que importa não é a idade cronológica da personagem, mas seu valor simbólico de germe que se reproduz nas vidas sucessivas. Assim, Fraulein-mulher-serpente não tem tempo, ela representa o eterno feminino.

Sendo a noção de tempo indissociável da noção de espaço, não vamos repetir, aqui, o que já dissemos sobre este elemento estrutural do romance. Apenas queremos recordar que na dimensão simbólica do tratamento dos grandes temas, nas alusões mitológicas, folclóricas e, sobretudo, nas passagens líricas de **Amar, verbo intransitivo**, se sugere a diluição dos limites espácio-temporais.

Nesse sentido, graças ao inusitado emprego de técnicas polifônicas, a aparente linearidade espácio-temporal se resolve, no mínimo, em circularidade.

de uma nota do autor e três traduções distintas feitas por três poetas brasileiros diferentes (Gonçalves Dias, Manuel Bandeira e Mário de Andrade) de um Lied de Heine, tema de um ditado alemão na sequência vigésima quarta (7:50-51).



II.4. O estilo polifônico e a tensão dramática

Apreender leis e princípios estilísticos em **Amar, verbo intransitivo**, tal como o livro se apresenta a partir de 1944, implica necessariamente uma comparação com a edição de 1927.

Em sua versão original a obra mario-andradina compreendia setenta e nove sequências narrativas, das quais nove são suprimidas na versão definitiva. São elas: um episódio sobre as andanças do autor ficcionalizado pelo Rio de Janeiro e um garçom mulato que o atrai latino-americanamente (8:87-93); um poema (8:184); uma sequência sobre poética explícita (8:193-199); uma sequência de despedida do autor ficcionalizado (8:199-200); uma sequência onde se expõe o desenvolvimento afetivo de Carlos desde bebê (8:200-203) e quatro sequências versando as reações psicosssexuais de Carlos após a partida de Fraulein (8:222-227).

A partir de 1944, **Amar, verbo intransitivo**, que passa a integrar uma sequência nova (o episódio da viagem de trem), se articula em setenta e uma sequências narrativas, seguidas de uma nota do autor e três traduções distintas feitas por três poetas brasileiros diferentes (Gonçalves Dias, Manuel Bandeira e Mário de Andrade) de um Lied, de Heine, tema de um ditado alemão na sequência vigésima quarta (7:50-51).

Mas as diferenças não param aí. Há outras dignas de menção que passamos a enumerar:

- a extensão de algumas sequências comuns varia de um texto para outro, sempre tendendo, no texto definitivo, à concentração dramática;

- no texto definitivo inclui-se uma sequência nova de máximo rendimento estético para a economia da obra: "o episódio da viagem de trem";

- apenas na versão definitiva as citações literárias em alemão no corpo do texto são objeto de tradução para o português, em nota de rodapé do autor, assim tão cientificamente...

- a ordenação de algumas partes comuns varia, arbitrariamente, de um texto para o outro. Como possível exemplo, citamos a sequência dedicada a explicar as relações entre Fraulein e o criado japonês. Enquanto essa sequência se insere quase ao final do livro em sua versão original: "Porém antes de contar como Carlos se ajudou a sofrer não quero que Fraulein principie outro serviço sem discutir uma questão pansuda. Quais foram de deveras as relações entre Fraulein e o criado japonês?" (8:185-193); na versão definitiva aparece na metade da obra: "Mas como nos será impossível dormir, ao leitor e a mim, ambos naquela torcida pelo triunfo de Carlos, vamos gastar este resto de noite resolvendo uma questão pansuda: Quais eram de fato as relações entre Fraulein e o criado japonês?" (7:90-97).

Que consequências podemos tirar disso? Embora **Amar**, verbo intransitivo se ofereça como um cadinho onde tudo se

mistura mediante alquimia artística, pode-se sugerir que estas diferenças refletem a lei geral do épico: a autonomia das partes.

Entendendo por "partes", princípio, meio e fim, vê-se, entretanto, que essa autonomia não é a mesma autonomia de que gozam as partes da *Iliáda* e da *Odisséia* que não podem, por isso mesmo, ser consideradas como estruturas orgânicas. Note-se que a inorgacidade estrutural não corresponde, nem para Kant nem para Staiger nem para nós, a um critério de valoração estética. Na *Crítica do Juízo* (Kant), define-se "organismo" como uma formação em que cada parte isolada é ao mesmo tempo, meio e fim, valendo por si só e no contexto do todo. Nesse sentido, os poemas homéricos, que podem ser reduzidos à metade sem prejuízo para o todo, não são organismos. A independência das partes é possível e lógica nesses poemas, porque as partes da vida representadas são independentes.

Mas em *Amar*, verbo intransitivo a autonomia das partes é apenas relativa, pois se refere não às partes essenciais da obra, senão apenas a episódios cujo caráter supérfluo para a visão global do todo justifica sua exclusão. Se, por um lado, o corte de nove sequências, a redução na extensão de sequências comuns, a inclusão de uma sequência e a diferente ordenação de episódios no texto definitivo sugerem a autonomia de cenas isoladas da vida, confirmada pela autonomia do ente de ficção; por outro, esses mesmos fenômenos apontam para a concentração dramática, isto é para a lei do dramático: a funcionalidade das partes essenciais. Prova disso é a

inclusão do "episódio da viagem de trem", cuja eficácia estrutural consiste na função de complemento contrastivo da parte anterior, dentro do plano global da obra. Explicamos. A visão objetiva da etnia negra no Brasil se ordena imediatamente após o tratamento lírico e subsequente dessacralização do elemento ariano. Embora se trate de um episódio, a parte incluída está investida de máxima funcionalidade no jogo entre objetividade e subjetividade, e dessacralização com que a questão racial é tratada no livro. Ao seguir, portanto, o terceiro momento do jogo estético, o episódio da viagem de trem possibilita a inversão do jogo claro-escuro, segundo se viu em análise anterior.

Por fim, convém lembrar que casual e singularmente há momentos em que se modifica a organicidade do texto e predomina, então, a lei do lírico.

Vê-se que na versão definitiva de **Amar, verbo intransitivo** ressalta a extrema diversidade na extensão das partes. Embora predominem segmentos de curta extensão (característica do dramático), abarcando sessenta e quatro por cento (64%) do total do livro, encontramos uma sequência que ocupa treze (13) páginas ao lado de sequências mínimas de apenas uma linha, tais como as das páginas 39 e 179:

- Mamãe! olhe Carlos!

Tal diversidade sugere a tensão criativa entre expressão analítica e expressão sintética, motivada pelo plano do conteúdo. Se no episódio da viagem de trem se expressa a vi-

são objetiva do narrador-autor relacionada com a etnia negra no Brasil, o discurso tende naturalmente à análise ou julgamento do ideológico que cria o suporte para a conotação simbólica: a tomada de consciência de nossas raízes africanas. Por outro lado, como no caso das sequências mínimas trata-se de expressar uma sensação psicosssexual, a pressão da libido, basta um leitmotiv de apenas uma linha. Podemos citar outros exemplos. Na trigésima sétima sequência (7:90-97), o narrador-autor, ao modo de Sherazade (Contos das Mil e Uma Noites), como não pode ou não quer contar a cena do quarto, se propõe distrair o leitor, explicando as relações entre Fraulein e o criado japonês. Daí que a sequência narrativa é extensa na proporção direta da duração da primeira noite de amor dos amantes. Em contrapartida, uma sequência tão curta como uma visita de médico (7:119) representa exatamente uma visita de médico.

Outro aspecto relevante das sequências em que se articula a obra mario-andradina é a função significante assumida pelo aspecto gráfico:

Saiu.
Um filho...
Um filho...
Um filho...
Um... filho?
Meu Deus! UM FILHO.
Se atira na cama.
... um filho...
Horroroso! Não raciocinava, não pensava.
... um filho... (7:160-161)

A impotência da linguagem lógico-discursiva para expressar o clima emocional da personagem tomada pela expe-

riência concreta do medo, motiva internamente não apenas a desestruturação dramática do pensamento lógico, mas também a visualização desse fenômeno psíquico, mediante a utilização significativa do gráfico como ícone daquela experiência.

Internamente a obra se divide em capítulos e/ou cenas, fato que é explicitado pelo autor, seja mediante o uso dessas denominações, seja através de chamadas ao leitor-espectador. Essa articulação complexa se faz, externamente, por meio de pausas entre uma parte e outra, marcadas com espaços em branco maiores que os usuais. Embora isso remeta aparentemente ao princípio de composição épica, ou seja à parataxe ou justaposição das partes, não é o que ocorre sistematicamente no polifônico romance de Mário.

Assim, por exemplo, uma aparente ordenação das partes por justaposição oculta uma subordinação dramática que precipita ou objetiva a precipitação do fim de um projeto, o projeto pedagógico de Sousa Costa pai:

E falou pro pai que estava com vontade de aprender piano também. (7:30)

Sousa Costa não dava atenção. Corresse o caso bem depressa. (7:30)

Por outro lado, uma aparente justaposição ou uma aparente interrelação de partes mascara uma ordenação por superposição intencional:

Fraulein ficou imóvel. Deliciosamente batida. (7:21)

Não vejo razão pra me chamarem vaidoso se imagino que o meu livro tem nesse momento cinquenta leitores. (7:21)

Assim fora de contexto, causa estranhamento afirmar que entre o fim de uma sequência e o princípio de outra se estabelece um elo interno por meio de associações. Mas é isso mesmo que ocorre nesse romance singular.

O primeiro fragmento além de denotar o estado psicológico de imobilidade de Fraulein depois de um confronto físico com Carlos, conota também a imobilidade física e psicológica do modelo que posa para um quadro. Por outro lado, essa imobilidade suspende momentaneamente a representação da ação e o ato de sua leitura. Aproveitando a ocasião propícia, o autor ficcionalizado se intromete no livro. E o faz não apenas para marcar o simultaneísmo entre o ato de escrever e o de ler, mediante interpenetração de autor e leitor, ao estilo machadiano:

Esse um que lê com mais compreensão e entusiasmo um escrito é autor dele. (7:21)

Se esse livro conta 51 leitores sucede que neste lugar da leitura já existem 51 Elzas. (7:21)

o faz, sobretudo, para propor um cotejo entre as protagonistas imaginadas por nós e a sua Elza que, diferentemente do autor épico, ele vai mostrar, não pintando, mas despintando, a partir da Betsabê, de Rembrandt: "Se não fosse a luz excessiva, diríamos a Betsabê, de Rembrandt" (7:22). Sucede que a claridade épica não é o que importa, porque não se

trata, na realidade, de apresentação da personagem, mas da sugestão de um mistério. No claro-escuro do quadro holandês interessa a nebulosidade que sugere o essencial velado: a ardente sexualidade da protagonista "dum pardo em fogo interior" que vai servir de suporte metafórico para a sua ascensão simbólica.

Quase ao final da narrativa, entre duas sequências interligadas organicamente, se intercala um poema que rompe de forma casual e singular a estrutura orgânica da obra:

Ela apenas acumula, ponhamos, migalhas de pensamento,
 não, antes prelúdios de pensamentos, que
 A gente vê uma casa.
 Paz.
 A casa dorme em silêncio. (7:172)

Essa modificação individual do orgânico é possível e lógica porque, em oposição ao romance linear em geral e, em especial, ao romance experimental de extração zolesca no Brasil, cuja composição obedece a técnicas monofônicas, *Amar, verbo intransitivo* se oferece como um romance polifônico em todos os seus níveis. O simultaneísmo artístico se reflete até na configuração material da obra como texto literário e peça teatral, ao mesmo tempo. Mas as técnicas polifônicas permitem também a configuração do tom marcadamente lírico de muitas das passagens do texto, seja pela inserção singular de uma sequência-poema, seja pelo princípio de repetição que estrutura aquelas passagens e rege até mesmo a composição de partes da obra. Lembremo-nos, a esse respeito, do leitmotiv que constitui, por si só, sequências mínimas (7:39 e 7:79).

Contudo não basta ao escritor utilizar as técnicas e os procedimentos que os tempos modernos põem à sua disposição. É preciso explicitá-los, apontando para sua natureza ou procedência no próprio tecido narrativo, que passa a ser, simultaneamente, texto e metatexto.

Assim, por exemplo, tomando a personagem como espelho, desvenda-se a técnica polifônica e a sua origem liricamente musical:

Ela apenas acumula, ponhamos, migalhas de pensamento, não, antes prelúdios de pensamentos, que fica mais musical. Simultaneamente brotam na consciência dela desenhos inacabados, isto é, prelúdios de idéias. (7:70)

Parece-nos ser essa natureza musical da técnica que está sendo empregada, para compor **Amar, verbo intransitivo**, a motivação formal para uma série de recursos literários. Entre eles, destacamos a transcrição de peças musicais, alusões a músicos famosos, a recorrência de leitmotifs e a caracterização metonímica de personagens, focalizadas em suas vozes mediante metáforas musicais, sem falar em indicações para a interpretação musical de peças que exigem este ou aquele movimento.

Ainda no âmbito da explicitação de procedimentos empregados na construção do livro e, pressupostos no leitor, para que este possa participar no ato de criação, transcrevemos um fragmento que contém a imagem do livre jogo de associações, na pureza de seus estágios primordiais:

Fraulein... nome esquisito! nunca vi. Que bonitas
 assombrações havia de gerar na imaginação das
 crianças! Era só deixar ele descansar um pouco na
 ramaria embaralhada, mesmo inda com poucas folhas,
 das associações infantis, que nem semente que dor-
 me os primeiros tempos e espera. Então espigaria
 em brotos fantásticos, floradas maravilhosas como-
 nunca ninguém viu. (7:15-16)

Costuma-se filiar **Amar, verbo intransitivo** ao expres-
 sionismo alemão, numa tentativa estéril de classificar um
 livro que, por sua natureza experimental, escapa a qualquer
 esforço de classificação. Note-se que a sua estrutura poli-
 fônica já aponta para o problema mesmo de situar a obra en-
 tre as realizações concretas da forma narrativa teoricamente
 denominada romance. Se o romance mostra o homem como um ser
 que essencialmente se desenvolve numa tensão temporal, pare-
 ce-nos que **Amar, verbo intransitivo** só se coloca essa pro-
 blemática como pretexto ou moldura para questionar simulta-
 neamente outras inquietudes do espírito humano, entre elas a
 própria noção de tempo.

Se por expressionismo se entende um mergulho consciente
 na realidade nacional, para contrastar o grotesco de sua es-
 trutura de superfície com a trágica inconsistência de suas
 camadas profundas, através de uma linguagem tecida com fra-
 ses nebulosas ou sintéticas, então pode-se sugerir que, no
 polifônico romance ou livro (difícil decidir) de Mário tam-
 bém comparece a arte expressionista. Aliás, o próprio autor
 o explicita no texto. Assim, no que tange à representação
 antropofágica de certa ideologia européia, o jogo estético
 assimila necessariamente o estilo dito expressionista.

Sabe-se que a sintaxe alemã é sintética em oposição ao caráter analítico da sintaxe das línguas neolatinas: "quando ... meu Deus! a frase está muito longa, comecemos outra" (7:153). Mas como a sintaxe é a alma de uma língua e a alma do Latim já era sintética antes de surgir o Alemão, a clareza latina de nossa forma de expressão já deriva de uma possível antropofagia intra-histórica. Assim, à medida que a personagem alemã se vai latinizando, suas divagações, a princípio bastante racionalistas, vão perdendo em extensão (compare-se a longa divagação que se estende da p.32 à p.34 com a última que aparece na p.181), porque "expressam o pensamento cada vez mais sintético" (7:167).

Para que não paire dúvida sobre a natureza lúdica dessa antropofagia estilística, o autor ficcionalizado, em nota ao final da obra declara muito cientificamente: "Este ditado vai ser feito com um Lied de Heine, que traduzi também metrificado, me dando por divertimento ver si conseguia incluir o assunto da canção em versos ainda menores e mais sintéticos que os alemães" (7:183). Parece-nos que, nessa nota incluída na versão definitiva do texto, o verbo "traduzir" equivale semanticamente ao antropofágico "devorar", analisado páginas atrás, em outra sequência narrativa também posteriormente incluída. A única diferença está na consciência do autor e na inconsciência da personagem negra ante suas respectivas ações antropofágicas.

Outros níveis de estruturação linguística, o morfológico e o lexicológico, embora tendam, como o sintático, à fala brasileira, ou melhor, ao estilo literário brasileiro sem

limites regionais, todos contemplam também, de forma irônica ou não, outros estilos e outras línguas naturais. Mas isso seria tema para outro estudo que tratasse exclusivamente do experimentalismo estilístico em *Amar, verbo intransitivo*. O tema nos tenta, mas o cair na tentação nos afastaria da perspectiva comparativista em que nos situamos.

Aqui nos vão interessar as formas de linguagem que estruturam o texto para além do âmbito estritamente frasal, ou seja, as formas que plasam as sequências narrativas.

Tomando por base o total de setenta e uma sequências narrativas, procedemos ao levantamento estatístico da frequência das formas de linguagem que as plasam. Tal levantamento nos permitiu verificar que, do ponto de vista estritamente quantitativo, a narração parece predominar em torno de sessenta e um por cento (61%) da obra como um todo. Em ordem decrescente lhe seguiriam as seguintes formas: diálogo direto e indireto (21%), dissertação (7%), descrição onisciente (6%), descrição objetiva (4%) e discurso lírico (1%).

Se fôssemos ingenuamente racionalistas, nos contentaríamos com o mero dado quantitativo, sem atentar para o aspecto qualitativo do mesmo. Nesse sentido, arriscaríamos afirmar: em *Amar, verbo intransitivo* predominam as formas de linguagem que, segundo a convenção literária tradicional, caracterizam o romance linear em geral e, em especial, o experimental de corte naturalista. Mas isso seria assuntar apenas a superfície positivista dos fatos. Como trabalhamos com valores e não com dados matematicamente comprováveis, examinemos a dimensão qualitativa do fenômeno literário.



A predominância da narração no livro modernista de Mário é, no mínimo, enganosa, pois nem se apresenta em sua forma pura, nem sua tradicional função de resumir acontecimentos passados se cumpre totalmente na obra.

Quanto ao primeiro aspecto, note-se que sua essencial função referencial é rompida, não raro, por outros meios expressivos que põem em jogo outras funções da linguagem. Para isso colabora o emprego de uma pontuação abundante, cujas funções conativa e emotiva, não nos podem escapar. Assim frases interrogativas seguidas de uma resposta sugerem, às vezes, um incipiente diálogo, cujos protagonistas hipotéticos seriam o narrador-autor e o leitor. Outras vezes, interrogativas seguidas de resposta denunciam que a narração se vai resolver em descrição onisciente. Paradoxalmente, o ponto nem sempre encerra o conteúdo referencial de uma frase, mas o suspende abruptamente, sugerindo uma espécie de tensão entre o fluxo lógico e expressão inconclusa que cria, momentaneamente, no leitor uma expectativa: "Carlos era inocente por demais para supor que Fraulein já" (7:82). Todos esses casos têm como síntese musical o leitmotif "Será? Nunca ninguém saberá jamais". Por outro lado, frases exclamativas com ou sem reticências apontam para a função emotiva da linguagem que, frequentemente, reflete uma consciente ruptura da tradicional impassibilidade do narrador realista com relação ao que narra. Por fim, recursos estilísticos mais usuais na lírica (imagens fônicas, rimas, sequências aliterativas, sugestões mitológicas e simbólicas, frases nominais brevíssimas, etc.) interrompem súbita e inesperadamente o fluxo lógico.

gico da forma narrativa por excelência.

Quanto às sequências em que predomina a forma do diálogo, outro tanto se pode depreender. Enquanto expressão de dramas e conflitos de personagens, parece, não raro, que o diálogo se esvazia dessa função em **Amar, verbo intransitivo**. Talvez porque o Eu e o Tu, os protagonistas do drama representado pelo diálogo, encarnem no livro a própria imagem do vazio existencial. Assim sucede num retalho de conversação (7:29-30) onde o sujeito (Dona Laura) fala a um eventual interlocutor apenas implícito no contexto situacional, mas que não se manifesta verbalmente. A ausência, portanto, da função dialógica da linguagem nesse caso sugere a incomunicação. Às vezes, a aparente forma do diálogo serve, na realidade, a um verdadeiro torneio retórico em que duas personagens (Sousa Costa e Fraulein) discursam inflamadamente, como se estivessem diante de um tribunal, para defender-se de um ato de omissão consciente e/ou para defender seus propósitos pedagógicos, visando dramaticamente a um único ouvinte, uma terceira personagem (Dona Laura). Consequência lógica disso é que, terminado o torneio, o ouvinte sai sem entender nada e um dos discursantes capta apenas o que o outro pensou, mas não disse. Outras vezes numa sequência-diálogo se intercalam falas e linhas inteiramente pontilhadas, como ícones de silêncio e expectativa que remetem a um simples jogo de dizer e não dizer. Por fim, quando o diálogo plasma uma sequência mínima, se trata musicalmente de expressar uma sensação por meio de um leitmotif, cuja função emotiva está ainda marcada mediante o uso reiterado do signo de exclamação.

Diferentemente do que ocorre nos romances de tese naturalistas, em *Amar*, verbo intransitivo o comentário de passagens ou seu fundamento científico não se expressa pela forma puramente dissertativa. Em todos os casos de predomínio da dissertação, a função metalinguística que lhe é própria se mistura com a função conativa, na medida em que se estabelece um diálogo entre autor e leitor, e a função emotiva da linguagem, pelo uso reiterado de exclamações e reticências. Na quinta sequência (7:13-17), por exemplo, a faculdade prática de adaptação dos alemães em terra estranha se expressa numa aparente forma de dissertação que se resolve em imagem tentacular da família burguesa, em seguida dá lugar à imagem do processo de livre associação de idéias, para só ao final reinstaurar-se o tom dissertativo. Em outra sequência, a décima, o autor ficcionalizado se propõe discorrer sobre o mesmo tema. Nesse caso, o predomínio da dissertação abriga a tensão autor-leitor, derivando um jogo de palavras que, por sua vez, gera magicamente uma imagem sintética da Primeira Grande Guerra. Aqui o ritmo frenético dos versos descreve um movimento ascendente que, ao atingir um cume tensivo se troca em movimento descendente, configurando o contraste entre o ritmo dinâmico da experiência bélica e a imobilidade da morte:

Por adaptação? É. Será? Vejo Serajevo apenas como
bandeira. Nas pregas dela brisam ambições comerciais.
Pum! Taratá! Clarins gritando, baionetas
cintilando, desvairado matar, hecatombes, trincheiras,
pestes, cemitérios... Soldados desconhecidos. (7:28)

Na sequência vigésima sexta (7:60-63) o autor ficcionalizado se intromete no livro, para discutir princípios poéticos. Contudo, a aparente ou a esperada dissertação assume a forma de uma diatribe contra possíveis interpretações errôneas de seu livro ainda *in fieri*. Em tal caso instaura-se uma relação tensiva entre autor e leitores, sendo que estes se convertem em ouvintes-leitores. Por fim, o caráter predominantemente dissertativo da sequência em que se explicam as relações entre Fraulein e o criado japonês se impregna, não raro, de subjetivismo, não apenas pela evocação de um verso de Castro Alves, mas também pelo aflorar de temas (recordações, exílio, esperança, saudade) que criam um contexto anímico para um trecho de prosa lírica, talvez uma versão modernista da "Queimada" de Castro Alves:

Apalermados pela miséria, batidos pelo mesmo anseio de salvação, sufrenados pelo fogaréu do egoísmo e da inveja, na mesma rocha vão trêmulos se unir. A queimada esbraveja em torno. Os guaratãs se lascam em risadas chocarreiras de recos-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 quaribas. Os dois trigres ofegam. (7:95)

Quanto ao predomínio da descrição onisciente em quatro sequências narrativas, há alguns pontos que considerar. Primeiro, parece-nos que a opção por essa forma de linguagem para captar o fluxo de consciência de personagens, em detrimento de formas mais sofisticadas (monólogo direto e indireto) se deve a duas razões, pelo menos. Como se trata de personagens vulgares, circunstancialmente envolvidas em assunto

muito sério, sua falta de profundidade psicológica não justificaria esteticamente opção diferente. Por outro lado, embora a teoria freudiana seja o fundamento científico para o projeto estético-cultural do autor, questiona-se frequentemente no texto a possibilidade de estabelecimento das fronteiras entre as distintas esferas psíquicas, sugerindo-se mesmo que a psicologia moderna talvez não passe de uma teogonia nova: "Mas agora se fala tanto nos sentimentos sequestrados... O subconsciente se presta a essas teogonias novas. Fantasia? Ninguém o saberá jamais" (7:154).

Seja como for, também aqui não se trata do uso da forma pura de descrição onisciente. Na sequência décima-terceira, por exemplo, onde se expressa a divagação mais longa da protagonista alemã, o fluxo de consciência é interrompido por uma espécie de monodialogo tendo por interlocutores o homem-da-vida e o homem-do-sonho. Segue-se um comentário crítico do autor que, ao terminar em sequência aliterativa, introduz uma canção de Max Reger, incluindo indicação de movimento musical, cientificamente traduzida em nota de rodapé.

No que concerne à discreta predominância da descrição objetiva (4%), não vamos repetir aqui o que já dissemos páginas atrás. Recorde-se apenas que, referida a cenários ou a caracteres, a descrição não implica uma relação determinística, de acordo com os postulados científicos imperantes nos romances experimentais naturalistas. Quanto à pintura de caracteres, ou se despinta a personagem ou a observação de seu aspecto físico é pretexto para discorrer ironicamente sobre a nossa miscigenação. No primeiro caso, o único traço indi-

vidualizante e essencial para o projeto estético-cultural do autor é conotado mediante sugestão simbólica. No segundo, a ideologia do branqueamento é figurada através de analogia com as experiências de seleção da espécie animal.

Singularmente, apenas a sequência sessenta e cinco atualiza uma forma literária pura. Trata-se da única sequência-poema do livro. Parece-nos que, ao excluir na versão definitiva outra sequência-poema imediatamente anterior, o autor sabia perfeitamente o efeito estético a que visava:

A gente vê uma casa...

Faz.

À casa dorme em silêncio. (7:171)

Assim tão curto e tão lírico e tão só esse poema, a sequência narrativa nos predispõe para um estado anímico idêntico ao do poeta. Mas isso não impede que, com idêntica consciência crítica, nos demos conta de que tal individualidade solitária cumpre uma função essencial no todo da obra: a de irradiar sobre as sequências todas que lhe servem de contexto, sua silenciosa magia, impregnando-as de tom lírico. Mas a recíproca é verdadeira. Se por um lado, esse poema é o centro de forças poéticas do qual emana e energia lírica centrípeta, é, simultaneamente, o centro para o qual converge o lirismo centrífugo de muitas passagens da obra:



Retomando o conceito de romance como forma de expressar o desenvolvimento do ser numa tensão temporal, deparamos com o problema de que o mesmo não abarca o que pretendemos significar com a palavra "tensão". Isso porque chega-se à conclusão de que nem o rápido desenvolvimento psicosssexual de Carlos permitiu a apreensão do desenvolvimento de sua personalidade, já implícito na escandalosa normalidade do rapaz, nem o tempo em sua materialidade histórica importa tanto em **Amar, verbo intransitivo**.

Por outro lado, o conceito de tensão dramática de caráter problemático, só parcialmente pode vir em nosso auxílio. Para Staiger, a tensão dramática cria a interdependência das partes da obra, pois cada uma necessita a complementação da seguinte, gerando uma nova questão que, por sua vez, exige novo complemento até atingir-se o desfecho visado. Assim, o início da obra seria uma espécie de premissa ou apresentação de um problema e o fim, uma conclusão ou solução do problema proposto. As partes intermediárias configurariam uma precipitação calculada da ação, visando ao desfecho. Por outro lado, define o espírito dramático como aquele cujo interesse, contido na pergunta "Por que?", é de natureza metafísica, pois representa um questionamento acerca do sentido último da existência. Assim, o drama não representa, mas julga a vida.

Ora, como já vimos, a autonomia de partes em **Amar, verbo intransitivo** não só coexiste com a concentração dramática, como a torna possível na versão definitiva da obra. Por outro lado, ao incorporar hipoteticamente o idílio em virtu-



de da autonomia do ente de ficção, o livro mario-andradino reflete a autonomia de cenas isoladas da vida. E como que apontando para a organicidade imanente ao texto literário, a parte final, ao repetir a inicial ou o começo de novo idílio, fecha o mundo ficcional sobre si mesmo numa imagem de circularidade cujo símbolo é o Ouroborus. Não bastando tudo isso, a modificação individual do tipo orgânico se irradia, casual e singularmente, sobre o todo, impregnando-o de lirismo. Dir-se-ia, assim, que Amar, verbo intransitivo participa, como obra de arte autêntica, dos estilos épico, lírico e dramático, embora em diferentes graus. Contudo, é difícil ou talvez impossível afirmar, no caso, a predominância desse ou daquele estilo. O uso da técnica polifônica na estruturação desse romance experimental em todos os seus níveis descarta a possibilidade de se falar em predominância. Numa obra polifônica onde tudo está em tensão criativa, onde, enfim, se explicita que tudo é mistura e associação, não há lugar para quaisquer hierarquizações estéticas. Quando muito, talvez, a sugestão da necessidade de uma assimilação antropológica bem ao estilo latino-americano.

É verdade que o espírito dramático de que fala Staiger ressoa, de algum modo, em Amar, verbo intransitivo, pois o autor leva a cabo um projeto que aflora em meio às contradições dos projetos de suas personagens autônomas. Contudo, o interesse central desse projeto não é de natureza metafísica. Alheio, por opção consciente, ao sentimento trágico da vida, pois considera e canta que todo o humano, incluindo a arte, é inexoravelmente finito, nosso autor manifesta o in-

interesse em experimentar, através de seu livro modernista, as reais possibilidades de uma forma de expressão artística brasileira. Nesse sentido, seu projeto é de natureza essencialmente estético-cultural.

Se buscássemos apoio em manuais de teoria literária, tampouco nos seria útil o conceito de tensão dramática, gerada pelo confronto de conflitos individuais, cuja forma de expressão por excelência seria o diálogo. Já sabemos que o caráter vulgar e a falta de profundidade psicológica das personagens de *Amar, verbo intransitivo* não geram reais conflitos humanos e estes, portanto, não podem gerar tensão dramática, no sentido tradicional do termo. Por outro lado, a forma do diálogo não pode servir ao que praticamente inexistente.

Para explicar o que se deve entender por tensão dramática em *Amar, verbo intransitivo*, temos que remeter-nos aos resultados parciais de nossa leitura ainda "in fieri", pois dela intuímos esse princípio estruturador. Digamos que se trata de um princípio imanente ao texto experimental de Mário: um princípio de poética implícita e, ao mesmo tempo, de poética explícita irrepetível, em outro romance, claro.

O fato de *Amar, verbo intransitivo* se oferecer, simultaneamente, como texto e metatexto já aponta para uma tensão estético-cultural: é a própria gênese da tensão dramática a que nos referimos. Não basta inovar a arte do romance no Brasil, ainda dominado passivamente pelo peso da tradição européia, é preciso que, mediante troca de máscaras, o autor ele mesmo se ficcionalize, se converta em "dramatis perso-

nae" e contraste uma imitação alienada com a possibilidade de uma criação autêntica.

Enquanto tentativa de superação do romance experimental naturalista, o romance modernista de Mário começa, então, renovando o que há de realmente artístico numa obra, ou seja, não o que se diz, mas o como se diz. Sabe-se que, naquele romance, imperam as tradicionais técnicas monofônicas, cuja monotonia se ajusta perfeitamente à imitação acrítica de idéias pré-concebidas e fundadas em postulados científicos, igualmente importados. A opção por técnicas polifônicas na concepção e elaboração de **Amar, verbo intransitivo** representa a reiteração, no plano formal, da tensão dramática em germe na tensão estético-cultural apontada.

Mas em que consistem essas técnicas modernas? Elas derivam, já o sabemos, do próprio conceito de polifonia artística definido por Mário, como a superposição de idéias ou imagens poéticas. Nesse sentido, a tensão dramática latente no plano formal vai se repetir no plano do conteúdo da obra, pois mediante técnicas simultaneístas são postos em tensão criativa: projetos pedagógicos autônomos e projeto estético do autor; visão pseudo-científica da questão racial no Brasil e visão poética dessa questão; pseudo idealismo e materialismo; racionalismo científico e transfiguração lírica desse racionalismo; racionalismo e primitivismo; civilização germânica e civilização latina; tradição e modernidade, etc.

Essa tensão dramática que se reitera no tratamento temático vai se repetir, por sua vez, nos demais níveis da estrutura polifônica do romance. Assim, tem-se a representação

simultânea de temporalidade e não temporalidade, espaço e não-espaço, personagem linear e personagem esférica, linearidade e circularidade, determinismo psicológico e autonomia actancial.

Contudo, uma inovação estética que permanecesse nos níveis apontados não completaria sua revolução se não tivesse como objetivo principal a renovação da linguagem literária no Brasil. Assim, se repete a tensão dramática entre discurso narrativo e discurso lírico, entre logicidade e musicalidade, entre prosa e poesia.

Por fim, uma tal polifonia rompe os limites do mundo da ficção e estabelece relações dialéticas com códigos culturais os mais diversos, repetindo para fora de si mesmo a tensão dramática imanente ao texto.

Como o princípio de repetição caracteriza o discurso lírico, somos tentados a associar a estrutura polifônica de **Amar, verbo intransitivo** e sua linguagem peculiar com a idéia de um drama estético-cultural marcado de lirismo antropofágico.



II.5. A polifonia de vozes e o autor intrometido

Para ordenar as associações suscitadas por **Amar, verbo intransitivo**, em termos de foco narrativo, é preciso retomar a idéia da obra mario-andradina como texto e metatexto simultaneamente, enquanto figuração da tensão estético-cultural geradora de uma tensão dramática peculiar ao livro em todos os seus níveis. A instauração da polifonia de vozes permite, ainda o desvendamento simultâneo de convenções artísticas e de sua abordagem crítica.

Em **Amar, verbo intransitivo** o Eu, como expressão da consciência de si mesmo e como matriz geradora do Outro, caracteriza, em princípio, um narrador em 1ª. pessoa não-personagem que segue de perto e interessado os movimentos da ação representada. Sua onisciência, contudo, está limitada pela essencial autonomia do ente de ficção. Mas como as personagens autônomas de Mário são, ao mesmo tempo, vulgares e destituídas de profundidade psicológica, frequentemente o Eu se transmuta numa terceira pessoa, quando se trata de tentar penetrar a consciência das personagens, para descrever oniscientemente conteúdos não verbalizados. Singularmente isso ocorre, sempre, na descrição onisciente das divagações de Fraulein, talvez para preservar o mistério ("Sehnsucht") que a personagem, enquanto mulher-serpente, carrega nos meandros do seu inconsciente, e que é revelado simbolicamente apenas no final da obra.



Pode ocorrer também que, segundo o conteúdo e a intenção expressiva de uma sequência determinada, o narrador não-personagem em 1ª. pessoa se invista de uma tal impessoalidade que apenas se trai em raríssimos momentos. Tal é o caso do "episódio da viagem de trem", cuja ação dramática se centra progressivamente na única personagem negra do romance. Transformado o trem em espaço da representação dramática, seria de se esperar o predomínio do diálogo e o consequente desaparecimento do eu narrador. Contudo não é o que acontece. Embora se atualize a forma do diálogo, cuja força expressiva se faz sentir na passagem de máxima tensão dramática, predomina singularmente a narração objetiva. Isso porque, na verdade, o trem representa a consciência nacional e o drama representado é o drama da conscientização de nossas raízes africanas, mascaradas pela ideologia do branqueamento, de origem européia. Nesse sentido, a objetividade do narrado se trai, na medida em que o narrador deixa aflorarem formas diminutivas, cuja carga subjetiva conota o sentimento, pessoal e individualíssimo, de que, como brasileiro misturado, ele carrega em si valores culturais de um elemento étnico, ideologicamente marginalizado pela elite brasileira.

A transmutação ou troca de máscaras que reflete, de um lado, o reconhecimento dos limites intransponíveis do Outro em sua autonomia actancial, mantém, de outro, a consciência da radical individualidade do Eu. Daí que a tensão imanente a um tal conflito pode expressar-se mediante um sincretismo pessoal.

Na passagem do livro em que se configura o pensamento de amor gerado simultaneamente na consciência de Fraulein e de Carlos, em meio a um sincretismo formal envolvendo a 1a. e a 3a. pessoas verbais ("partisse, queria, sofresse") interrompe uma forma única de 1a. pessoa cuja origem consciente é difícil distinguir ("sei"):

E ele era mais forte, duma força de pureza! ven-
cia. Si partisse, tudo acabado. Oh não queria não!
Vai falar pro pai, não sei... Mesmo que sofresse
também, era capaz de trazer Maria Luisa pras li-
ções. (7:78-79)

A dificuldade para discernir a origem consciente da forma gramatical de 1a. pessoa na frase "não sei" se reitera em outra passagem da obra. Trata-se de uma descrição onis-
ciente tecida com verbos em forma infinitiva em que se rom-
pem os limites entre discurso narrativo e discurso lírico. Aí plasma-se a imagem da dessacralização do divino pela su-
perposição do profano. Nesse contexto a esperada terceira
pessoa, conforme a convenção literária estabelecida, se re-
volve em 1a. pessoa ("Não sei!"), cuja origem consciente po-
de ser a da personagem ou a do narrador não-personagem, si-
multaneamente. Esse simultaneísmo é marcado, ainda, por uma
pergunta exclamativa que tanto pode interromper o pensamento
da personagem como o fluxo lírico do narrador transmutado em
poeta:

Ajoelhar diante daquela boniteza matinal!... Ficar
assim extático, em silenciosa adoração... divina!
E lhe beijar submisso a fímbria pura dos vestidos,
mantos, mãos... descansar a fronte naqueles seios
protetores... afundar o rosto naquele corpo...

apertar Fraulein! molhar ela de beijos! morder,
 não sei!... Enlaçar, cheirar, unir... dormir...
 morrer... era no outono quando a imagem... Que é!
 (7:99)

Se a autonomia das personagens as deixa livres para agirem e pensarem de acordo com o seu próprio universo, também as transforma em vozes narradoras, em situação de diálogo ou de discurso, expressando-se gramaticalmente em forma de primeira pessoa que supõe a existência da segunda e a função dialógica da linguagem. Contudo, como toda convenção artística, a autonomia do ente de ficção, personagem ou narrador, desvenda a expressão concreta do Eu do ficcionista, enquanto matriz geradora do universo ficcional.

Nesse sentido, pode ocorrer que a transcrição indireta de um possível pensamento deixe aflorar um Eu cuja origem consciente é objeto de questionamento crítico:

Dona Laura, avisada, aceitou suspirando. Matutou assim: Afinal Fraulein partir... que massada! Tomara ao menos que eu arranje depressa governanta nova! Até de novo se acostumarem todos juntos... E estavam tão bem assim!... Ninguém desconfiava de nada.....
 Mas Dona Laura teria pensado mesmo tanta coisa! Não pensou. Eu também por mim não pensei. Então quem foi? (7:157)

(O grifo é nosso)

O comentário que se segue à transcrição de uma idéia autônoma introduz um Eu que pode ser o do narrador não-personagem. Mas a pergunta "Então quem foi?" extrapola os limites entre ficção e realidade radical do ficcionista, que se intromete subrepticamente no texto para questionar a moral

burguesa, que é do domínio do leitor situado fora da obra.

Isso nos leva, conseqüentemente, à transmutação consciente do narrador não-personagem no autor histórico ficcionalizado. Essa troca é marcada, no texto, por formas verbais que opõem a ação de contar, própria do narrador, à ação de escrever que aponta diretamente para o escritor da obra. Isso ocorre intencionalmente numa mesma página:

Diante da natureza, *eu já falei...*
 Porém *eu escrevi* que Fraulein era o guri do grupo... (7:131)

(O grifo é nosso)

Ora, a proximidade espacial entre ambos contextos e a manutenção da primeira pessoa revelam a autonomia do escritor para romper com a convenção literária e crítica que pretendem manter arbitrariamente separadas e independentes realidades, cuja íntima relação genética é instituída pelo ato de criação artística, tão histórico-cultural como o objeto concreto ao qual dá existência de papel.

Sabe-se que a intromissão do escritor é frequente em nossa ficção romântica, sendo que apenas Manuel Antônio de Almeida transformou suas entradas na obra num artifício literário eficaz, para dar cunho jornalístico às **Memórias de um Sargento de Milícias**. Contudo são as intromissões conscientes e irônicas de Machado de Assis que entram em relação dialética horizontal em **Amar, verbo intransitivo**.

Assim, como Machado de Assis, Mário de Andrade não pretende fingir, além do necessário, que o seu livro é uma obra

de ficção. Por isso afirma sua autonomia, não fora mas dentro do texto, interpelando sua personagem autônoma:

Ora, Fraulein, vá saindo! ninguém insistiu tanto assim. (7:74)

Também como Machado, Mário de Andrade ele mesmo se ficcionaliza para manter constante diálogo com o leitor. Daí que essa relação dramática, especialmente gerada pela tensão estético-cultural, que dá origem à polifonia artística de *Amar, verbo intransitivo*, instaura uma tensão permanente entre as virtualidades da figura do leitor.

Partindo-se, pois, da figura do leitor ingênuo, representada na obra pela personagem alemã, que reflete a imagem do burguês medíocre, extrapola-se o limite entre realidade representada e realidade radical do ficcionista, para sugerir, desde o início do romance, a existência de um leitor que, por sua concentração interessada e visão crítica, participa da construção da obra, identificando-se com a figura do autor:

Ninguém duvide: esse um que lê com mais compreensão e entusiasmo um escrito é autor dele. Quem cria vê sempre uma Lindóia na criatura, embora as índias sejam pançudas e ramelentas. (7:21)

É a esse leitor-autor interessado e crítico, que compartilha suas referências histórico-culturais, que o autor ficcionalizado interpela ironicamente ao longo de toda a obra, inclusive para, ao modo machadiano, dirigir-lhe a leitura:

(Aqui o leitor recomeça a ler este fim de capítulo do lugar em que a frase do etc principia.....)
(7:21)

Evidentemente, na medida em que o diálogo entre autor e leitor é constante, formas gramaticais de primeira e segunda pessoas remetem a ambos e apontam, simultaneamente, para dois mundos que se interpenetram: o universo ficcional e o universo histórico-cultural. Por outro lado, quando o escritor lança sua diatribe aos críticos medíocres (7:60-63), embora se mantenham as formas gramaticais de 1a. pessoa, as de segunda se diluem em formas impessoais ou indefinidas ("dizerem", "afirmarem", "ninguém"). Em outra passagem, uma diluição análoga, ao combinar-se também com formas verbais infinitivas, desencadeia a superposição de futuro e passado ao presente da enunciação. Através desse simultaneísmo temporal, a consciência crítica do autor, mediante livre associação, imagina a existência futura de 45 inimigos, entre as pessoas "presenteadas" com seu livro modernista ainda *in fieri*:

Ora dentre cinquenta presenteados, não tem exagero algum supor que ao menos 5 hão de ler o livro. Cinco leitores. Tenho, salvo omissão, 45 inimigos.
(7:21)

A autonomia do autor ficcionalizado é tal em *Amar*, verbo intransitivo que lhe permite, não apenas converter o seu texto em metatexto, mas também romper os limites entre linguagem literária e linguagem científica, entre discurso nar-

rativo e discurso lírico. Num caso, a troca de máscaras entre o narrador não-personagem e o autor se configura materialmente, através de traduções em notas de rodapé ou ao final da obra.

Noutro caso, mas igualmente gerada pela radical tensão estético-cultural, a transmutação do narrador não-personagem em poeta é patente não apenas no Eu que canta na sequência-poema, mas também no Eu que recorda musicalmente vivências ao longo de toda a obra.

Por fim, convém lembrar que, ainda como Machado, Mário de Andrade ficcionalizado submete tudo ao crivo da razão, mediante correções e auto-correções em todos os níveis da obra, inclusive o próprio ato da escritura:

Porém eu escrevi que Fraulein era o guri do grupo... Depois corriji pra animalzinho. Estou com vontade de corrigir outra vez, última. (7:131)

Vê-se, portanto, que partindo da consciência radical de si mesmo, o Eu afirma sua autonomia diante de convenções artísticas e críticas, transmutando-se em três seres distintos, mas intimamente compenetrados: o narrador não-personagem, o autor ficcionalizado e o poeta. Essas três máscaras que se expressam formalmente em 1ª. pessoa afloram e retornam a uma mesma individualidade, configurando a imagem de circularidade que fecha em si, não apenas o texto, mas também o mundo histórico-cultural em que se acha inserido. E o Ouroboros completa seu valor simbólico, ao mesmo tempo que se revela.

SÍNTESE COMPARATIVA

*"Vida que não seja consagrada a
procurar não vale a pena de ser
vivida". Platão.*

Atraídos pela profunda inquietude espiritual que se reflete no experimentalismo estético de Unamuno e no de Mário, nos propusemos analisar as obras revolucionárias desses autores, com vistas a um possível paralelo.

Intuímos inicialmente que **Niebla e Amar, verbo intransitivo** se colocavam sob o signo comum de ensaios de superação artística, correspondentes a propósitos análogos de renovação do romance, referidos a contextos histórico-culturais distintos. Com sua famosa *nivola*, Unamuno tentava superar, na Espanha, a praxis realista, à qual ele próprio fizera concessão com *Paz en la guerra*. Analogamente, com seu primeiro e único romance urbano Mário visava, no Brasil, à superação do experimentalismo pseudo-científico de escritores naturalistas.

Com base nessa intuição inicial, estabelecemos, como hipótese de trabalho, que a inovação estético-literária representada por **Niebla e Amar, verbo intransitivo** consistia, sobretudo, em seu imanente caráter polifônico cujo núcleo



gerador comum seria o princípio de autonomia do ente de ficção.

Do ponto de vista estritamente artístico, portanto, pareceu-nos válido supor que, em oposição ao uso de técnicas de composição linear, o escritor espanhol e o brasileiro teriam utilizado técnicas de composição polifônica, embora movidos por fins distintos: Unamuno, para converter o romance em instrumento de auto-conhecimento do homem-personagem, autor ou leitor-atormentado pelo sentimento trágico da vida; Mário, com o propósito de tornar consciente o nosso modo de ser mestiço, ao tematizar polifonicamente a relação entre a existência humana e a necessidade de amar.

A utilização dessas técnicas configurava, tanto em *Niebla* como em *Amar, verbo intransitivo*, uma estrutura singular que substituía o caráter linear ou progressivo da narrativa tradicional pelo efeito total final de simultaneísmo na representação de todos os seus elementos constitutivos. Essa estrutura ainda punha em tensão criativa múltiplos códigos culturais, dando ênfase especial aos artísticos, sobretudo, a música, a pintura e o teatro. Além disso, ao se converterem em espaço de reflexão sobre si mesmas, recolhendo, assim, momentos da evolução do romance desde suas origens, as obras unamuniana e mario-andradina se ofereciam, ao mesmo tempo, como texto e metatexto.

Vê-se, portanto, que embora partindo de atitudes opostas com relação à música, -- declarada resistência, no caso de Unamuno, e verdadeira paixão, no caso de Mário --, esses autores, ao realizarem seus respectivos experimentos estéti-

cos, teriam chegado a resultados paralelos, na medida em que, por propensão natural ou não, a ordem subconsciente pugna, em suas obras, com a ordem consciente.

Contudo, a essa diferença de atitude ante uma arte que realiza realmente a simultaneidade, corresponderia uma distinção quanto ao modo de explicitar cada poética individual. O autor espanhol, também poeta perseguidor de "versos duros", ao expor sua poética faminta de imortalidade, se vale, contraditoriamente, da superposição de múltiplos princípios estruturadores, cuja inerente tensão criativa apontaria, por isso mesmo, para uma inconsciente adesão à polifonia artística, peculiar aos criadores modernistas. Já o escritor brasileiro, também poeta emergente de **Paulicéia Desvairada**, ao completar suas pesquisas estéticas sobre a tradição, dentro de um mesmo projeto de renovação estético-cultural para o Brasil, nos remeteria a um empenho consciente de musicalização do romance modernista.

Assim, ao ordenar e discutir princípios subjacentes à concepção e elaboração de **Niebla** e **Amar, verbo intransitivo**, pareceu-nos que, apesar de guiados por contrárias orientações, chegávamos, por fim, à fundamentação teórica de nossa intuição inicial.

Com efeito, a calculada coerência interna de **Niebla**, construída geralmente segundo um processo de ritmo ternário, põe em jogo três princípios fundamentais, cuja tensão interna os investe de poder intrínseco para engendrar múltiplas contradições em cadeia. Nesse sentido, no plano estritamente estrutural, a ambígua autonomia do ente de ficção, figurada

como antítese entre determinismo actancial e livre arbítrio, gera a tensão entre história e ficção, escritura e leitura, fechamento convencional e abertura revolucionária. No âmbito crítico-literário, o pirandelliano humorismo do autor, originado pelo sentimento trágico da vida, ao figurar a personagem autônoma como um fluxo de contradições, evoca os conceitos aristotélicos de verossímil. A partir dessa tripla intersecção entre Unamuno, Pirandello e Aristóteles, desencadeia-se uma densa rede de novos opostos: classicismo e romantismo, trágico e cômico, coerência e incoerência, universal e individual, razão e fé, eternidade e imortalidade, verdadeiro e falso, pensamento e sentimento, épico e lírico, consciente e inconsciente, Dionísio e Cristo, mundo celeste e mundo subterrâneo, humano e divino, paganismo e cristianismo, razão e mito, linearidade e circularidade, tradição e modernidade. No plano da linguagem, a preeminência das formas de estilo direto, por sua tensão interna compatível com a tensão dramática própria do tragicômico, além de relacionar diálogo exterior e diálogo interior, introversão e extroversão, entra em contradição dialética com a distensão serena da linguagem narrativo-descritiva. Toda essa cadeia de opostos tecida a partir de um jogo artístico baseado geralmente em regras ternárias vinha conferir, apesar do autor, a necessária consistência intra-formal à utilização de técnicas polifônicas na composição de *Niebla*.

Em contraposição, a extrema coerência interna de *Amar, verbo intransitivo*, construída com vistas ao efeito total final de simultaneísmo em todos os níveis, parece derivar do

conceito de polifonia artística, aplicado, antes de tudo, às técnicas de composição da obra. Esse empenho de musicalização do romance, compatível com um escritor propenso a seguir a ordem subconsciente, seria reforçado pela transfiguração dramático-lírica da exploração psicanalítica de personagens, leitores e autor. Esta, por sua vez, ao pôr em jogo o consciente e o inconsciente, engendra uma cadeia de associações: a superposição do revolucionário determinismo psicológico ao tradicional determinismo biológico, na observação do comportamento humano; o simultaneísmo entre auto-observação e expressão da personalidade latino-americana do autor; a simbólica conscientização nacional de nossas reprimidas raízes africanas, mediante antítese entre trágico e cômico, sublime e grotesco, tradição e primitivismo; o aflorar de imagens líricas de nosso primitivo passado afro-indígena, no tratamento subjetivo simultâneo do índio e do negro; e, por fim, o poder mágico da palavra poética para tecer simbolicamente o mistério da mulher-serpente, atraente e fatal, ao mesmo tempo. Porém, um tal propósito de construir um romance polifônico pressupõe, tecnicamente, a autonomia do ente de ficção para se contar. Também, aqui, trata-se de uma ambígua autonomia actancial, mas não originada, como em *Niebla*, da relação de dependência entre criador e criatura, pois Mário se mantém alheio ao sentimento trágico da vida. A ambiguidade imanente à liberdade da personagem mario-andradina deriva, coerentemente, da tensão criativa entre livre arbítrio e determinismo psicológico, o qual, segundo Freud, está na base de suas escolhas decisivas e seus projetos. espécie de in-

Quanto às concepções da arte subjacentes a *Niebla* e a *Amar, verbo intransitivo*, evidencia-se nova oposição entre o autor espanhol e o brasileiro, derivada, talvez, do anti-realismo ou neo-romantismo do primeiro e do anti-naturalismo ou neo-realismo do segundo.

A própria palavra "nivola" referida apenas ao terceiro romance de Unamuno, pretende identificar um produto da criação vivípara, em tudo distinto do romance realista, enquanto obra de criação ovípara. Embora esse dado tenha sido irrelevante para a abordagem individual da obra unamuniana, deixa de sê-lo do ponto de vista comparativo, na medida em que, com a nova designação, o escritor tentaria dissimular o modelo realista em que se baseou para sua imitação transcendida: *El amigo Manso*, de Galdós. Mas como todo intento de superação implica necessariamente que se parta de um objeto determinado, o humorismo confusionista de Unamuno relaciona também duas concepções filosóficas opostas: a mimese aristotélica e a concepção platônica da arte como criação onírica. O conflito imanente a um tal dualismo engendra uma terceira concepção (latente) que, como síntese harmônica dos contrários, ao modo romântico, está investida do poder para engendrar todas as coisas: a concepção poética da arte como jogo ou construção. Nesse sentido, infere-se que a designação "nivola", dentro do jogo estético de Unamuno, objetiva confundir-se com a denominação tradicional "romance", de acordo com o mais "desenfrenado romanticismo" do autor.

Diferentemente disso, a infraposição do termo "idílio" ao título do romance brasileiro, evocando uma espécie de in-

cognita, além de insinuar que o texto modernista compreende sua fração de idílio sentimental, também aponta para a natureza lúdica de uma imitação cujo modelo romântico conota, ironicamente, o irracionalismo peculiar ao romance experimental naturalista a ser transcendido. Assim, em vez de dissimulação do modelo, cria-se em **Amar, verbo intransitivo** um contexto de crítica irônica à imitação acrítica, para explicitar-se um tipo de mimese que se dá do ponto de vista estrutural. Mas para participar no jogo estético de Mário, o leitor crítico deve detectar uma diferença fundamental entre o idílio francês e o idílio brasileiro. No primeiro, a demonstração da tese rousseauniana estaria a cargo de Bernardin de Saint-Pierre. No segundo, a experimentação da tese de amor, supostamente baseada no conceito de Schiller, correria por conta da personagem alemã, empenhada em seu projeto pedagógico. Daí, a explicitação de dois princípios estruturadores que tornam possíveis essa forma criativa de imitação e a superposição de uma versão realista do autor ao idílio pseudo-idealista imaginado por Fraulein, no âmbito desse polifônico romance: a autonomia da personagem e o seu universal caráter coerentemente incoerente. Nesse sentido, ao sugerir que a criação de **Amar, verbo intransitivo** se vincula, simultaneamente, à concepção clássica da arte como imitação e à concepção poética da arte como jogo ou construção, Mário aponta para a possibilidade de se realizar a polifonia artística num drama lírico, sem negar a praxis realista, cujo expoente máximo, no Brasil, fora Machado de Assis. *Ério a ser transcendido pelos respectivos autores dessas obras, observ-*

Considerando que o fator estrutural básico na utilização de técnicas simultaneístas, -- o entrecruzamento de várias histórias --, é de signo ternário tanto em *Niebla* como em *Amar, verbo intransitivo*, pode-se afirmar que se estabelece um perfeito paralelismo técnico entre ambos romances, no âmbito fundamental de composição: a polifonia temática.

Convertida a forma do primeiro em instrumento polifônico de auto-conhecimento, tenta-se chegar à consciência de si mesmo, penetrando a "niebla" como princípio e fim da existência concreta, a qual projeta o indivíduo em três planos de existência, distintos e simultâneos, correspondentes a três mundos diferentes, obrigando-o a uma tripla experiência da Outridade. Ao haver, assim, três mundos com os quais o ser existente estaria ligado por vínculos de referencialidade -- o histórico, o intra-histórico e o literário --, *Niebla* problematiza a misteriosa busca da personalidade humana em três planos concomitantes de existência que se enredam artisticamente na trama da obra.

Paralelamente, *Amar, verbo intransitivo*, ao propor-se recuperar, para o romance urbano brasileiro, seu caráter mais universalizante, experimenta o entrecruzamento de três projetos distintos e simultâneos desencadeados por três perspectivas diferentes: a materialista da personagem burguesa brasileira, a pseudo-idealista da personagem burguesa alemã e a estético-cultural do narrador e do autor ficcionalizado.

Contudo, se se atenta para o paradigma literário a ser transcendido pelos respectivos autores dessas obras, obser-

va-se que tais resultados paralelos não correspondem a experimentos artísticos de mesmo nível de superação.

No caso espanhol, a obra realista que teria inspirado, platônica e involuntariamente, a experimentação estética de Unamuno mantém em tensão criativa duas histórias simultâneas, referidas a dois dos três planos de existência representados em *Niebla*: o histórico e o literário. Esse caráter precursor de *El amigo Manso* permite inferir que a inovação unamuniana consiste, não exatamente na natureza das técnicas empregadas, mas no grau de complexidade que estas alcançam em *Niebla*. Assim, em vez de privilegiar a organização binária como Galdós, Unamuno, ao introduzir o metafísico no seu romance, opta pela organização ternária no emprego de técnicas polifônicas em todos os níveis de construção da obra.

Em contraposição, no caso brasileiro, a praxis literária que teria suscitado conscientemente o projeto estético-cultural de Mário, - a monofonia peculiar ao romance experimental dos naturalistas -, aponta para uma inovação estética consistente na natureza mesma das técnicas usadas na composição de *Amar, verbo intransitivo*, onde se dá, efetivamente, a substituição do lógico ou melódico pela polifonia artística.

Do ponto de vista temático, também se verifica uma série de oposições entre ambos romances, derivada, talvez, da marca essencial que distingue a mundividência de cada autor. De acordo com o pessimismo unamuniano, o individual sentimento trágico da vida origina uma tragicomédia de idéias que convergem para a fome de imortalidade do autor espanhol. Já

em consonância com o vital espírito crítico de Mário, a preocupação nacionalista engendra um drama estético-cultural sensualizado por associações líricas. A partir dessa distinção fundamental alinham-se múltiplas diferenças quanto ao tratamento literário da matéria em cada obra.

Em princípio, o polifônico auto-conhecimento do homem proposto por Niebla supõe a relação antitética entre duas esferas da existência concreta, com o poder de engendrar uma terceira, cuja simultânea dimensão literária e metaliterária funde em si, abstrata e ludicamente, história e intra-história.

Consequentemente, com base numa visão platônica do real, o aparente humorismo de Niebla, ao plasmar a história de um caso patológico, envolvendo o desenvolvimento psicosexual de Augusto Pérez, relaciona teoria freudiana e pensamento kierkegaardiano, com a mediação crítica de Pirandello. Diante do problema da sexualidade, a obra unamuniana reflete, a princípio, a atitude estética do paganismo, a qual, embora parta da consideração da sexualidade sob o ponto de vista do eros e do belo, é superada mediante o conceito do cômico. Mas o pirandelliano dar-se conta do contrário é transcendido pelo sentimento do contrário que, segundo Pirandello, caracteriza as obras de arte humorísticas. Com efeito, ao refletir sobre as causas profundas que levam Augusto a aferrar-se, fetichista ou esteticamente, ao eros e ao belo, já não podemos rir de seu fracasso existencial. Fetichista ou esteta, por contingências externas, com raízes inconscientes na infância, a personagem manifesta a auto-

consciência de seu caso patológico. Contudo, esse humorismo de superfície tem por fim despertar o espírito crítico do leitor para fazê-lo participar, também, num drama íntimo, profundamente tragicômico, vinculado ao antitético plano metafísico da obra.

Sendo inconsciente a intra-histórica dimensão eterna do homem, seu auto-conhecimento ou auto-sentimento supõe, para Unamuno, um mergulho nas profundezas do "eu", mediante atos sucessivos de auto-conscientização. Assim, a dimensão metafísica de Niebla estaria configurada pelas vivências interiores de Augusto Pérez, apresentado como fantástico poeta órfico, às voltas com o problema unamuniano de saber se existe ou não com alma imortal. Também aqui, o drama íntimo da personagem teria origem inconsciente na infância: a experiência absurda da morte do Outro. A imortalidade da alma no mundo, sem espaço nem tempo, da consciência humana seria, portanto, a questão nuclear, em torno da qual girariam outros temas filosóficos do autor, sobretudo sua teoria do conhecimento.

A transfiguração artística dessa problemática parece dar-se mediante uma viagem simbólica, representando a busca que vai das trevas do mundo profano (inconsciente, mãe) à luz, cujas etapas semelhariam ritos de purificação. Tratar-se-ia de um processo de auto-conscientização sob a forma mítica de viagem ao inferno, simbolizando uma descida ao inconsciente, uma tomada de consciência de todas as possibilidades do ser, com vistas à final ascensão às alturas paradisíacas. Essa simbólica viagem se articularia em três etapas.

A etapa inicial ou intelectualista, ao estar dominada pela filiação cartesiana da personagem autônoma, produziria a impressão de um auto-conhecimento inautêntico. Ao longo da mesma, a personagem-poeta não chega a superar o estado pré-consciente desencadeado pelo vislumbre do transcendente, na medida em que se constitui num fluxo de contradições: nostalgia de inconsciência e atração de consciência, trevas e luz, sedução dionisiaca e ímpeto apolíneo.

A segunda e antitética etapa, a vital-existencialista, estando representada por breve mas intensa irrupção do irracional, figuraria a imagem do auto-sentimento da personalidade humana. Ao chegar às profundezas vitais de seu contraditório ser, o viajante órfico evoca a imagem da portadora primordial de sua ânima e com ela toca, por fim, sua alma ou o órgão eterno do sentir humano. Contudo, estando de posse do mistério da vida e da morte, o auto-consciente Augusto nos surpreende com um pirandelliano dar-se conta do contrário, ao considerar o famoso entimema cartesiano como expressão do verdadeiro absoluto. De qualquer modo, suposta a autêntica certificação de seu ser individual, o poeta órfico estaria apto para tentar a subsequente auto-verificação prática na existência. Nesse sentido, decide suicidar-se, apagar-se voluntariamente como consciência pessoal, para perder no mundo da consciência humana.

A viagem de Augusto a Salamanca, para consultar Unamuno sobre seu propósito de suicídio, se investe de dupla função: ao mesmo tempo que marca o início da terceira e última etapa da viagem órfica, explicita o entroncamento e fusão do his-

tórico e do intra-histórico no estético-literário.

Enquanto terceiro ritual de purificação do mundo da realização da Idéia, a etapa final da viagem simbólica de Augusto ou etapa mítica supõe uma articulação quaternária. Seu primeiro momento ou "Revelação" (seq.XXXI) adquire dimensão literário-teatral. Ao julgar o propósito de suprema auto-verificação da personagem na existência, Unamuno revela o suposto mistério máximo da obra, sob a forma de um dar-se conta do contrário: Augusto não pode suicidar-se, por ser ente de ficção, mero sonho de seu criador. Ao tentar auto-verificar-se, então, como personagem autônoma, Augusto expressa sua dúvida sobre a existência do autor, gerando, assim novo dar-se conta do contrário. Essa impertinência do ente fictício determina sua sentença de morte. Abandonada por seu indiferente criador, a criatura, num supremo anelo de imortalidade, funde **Niebla** e o grande teatro do mundo, revelando-nos a essência onírica da existência humana. Mas a lágrima furtiva do autor, ao final dessa cena de máxima tensão dramática, parece refletir o sentimento do contrário, nascido da reflexão sobre as razões profundas para a ridícula ânsia de alma eterna, num ser que já não subsiste em Deus. No segundo momento dessa terceira etapa (seq. XXXII), ou "Morte", ao conhecimento racional e ao vital-existencialista, se superpõe o auto-conhecimento mítico da personagem-poeta. Como moderna encarnação do homem esférico primordial e final de Platão, Augusto se sabe, por fim, nascido do mental e, portanto, idéia eterna. Contudo, cumpre-se a cerimônia de sacrifício humano. O último retorno de Augusto à casa

materna representa, para ele, a reintegração do espírito no espírito; para nós leitores, a promessa pagã de salvação da essência espiritual humana. A sequência narrativa final prefigura, oniricamente, a ressurreição da personagem órfica. Por fim, em "Oración fúnebre por modo de epílogo", Orfeo, apresentado como verdadeiro Orfeu, sonha a "Ascensão" de Augusto ao mundo puro de Platão ou seu retorno às profundezas do inconsciente do autor. No romance brasileiro, embora a

Dado o alcance metaliterário de *Niebla*, seu experimentalismo estético visaria não apenas à história da existência literária da personagem, mas também à história da criação poética, remontando-se à gênese mítica da palavra criadora. Sendo a ficcionalidade o tema central do terceiro plano de existência humana, segmento temático e respectiva esfera existencial se confundiriam com a própria materialidade da obra como um todo: uma unidade orgânica, instaurada pela ação lúdica do ternário sobre um dualismo inicial. Na medida em que a construção desse plano essencialmente poético parte de uma síntese harmônica entre história e intra-história, ele está investido do poder para engendrar todas as coisas, inclusive o quaternário, cujo valor de totalidade o converte no verdadeiro sistema de organização imanente à obra. Por isso, a imagem retrospectiva de eternidade, sugerida no quarto momento da etapa final da busca unificadora do poeta órfico, seria a solução estético-literária para a fome de imortalidade do autor no mundo da realização da idéia, também representado pelo quaternário; na medida em que o leitor fosse amorosamente despertado para o sentimento trágico da

vida, embora o amor humano seja dessacralizado em **Niebla**.

Em contrapartida, em **Amar**, verbo intransitivo a amorosa busca de nosso modo de ser mestiço supõe a representação simultânea de três projetos amalgamados artisticamente num todo orgânico que se projeta também como espaço de reflexões sobre si mesmo. Mas isso não implica, como em **Niebla**, uma pedagógica oposição inicial, ao modo platônico, entre mundos e esferas existenciais. No romance brasileiro, embora a apreensão do efeito de simultaneidade exija uma articulação em três níveis de análise -- o diegético, o ideológico e o simbólico -- os três projetos entrecruzados na trama da obra mario-andradina se realizam todos num mesmo plano da existência humana: o histórico.

Nesse sentido, do ponto de vista da diegese, giram em torno do jovem Carlos, dois projetos pedagógicos autônomos e simultâneos, à primeira vista distintos, que se desencadeiam concomitantemente, após contrato comercial firmado entre o burguês brasileiro e a burguesa alemã. Ambos manifestam a crença popular de que o instinto sexual inexiste na infância, constituindo-se em processo de maturação da puberdade.

De filiação naturalista, o projeto de Sousa Costa pai pretenderia controlar a iniciação sexual de seu rico primogênito, para salvaguardar a futura integridade biológica de sua estirpe. Trata-se, portanto, de um projeto profilático e, ao mesmo tempo, futurista.

Quanto ao projeto de Fraulein, supõe a imbricação de dois projetos: um de natureza pessoal e outro ligado ao social.

Partindo do princípio aristotélico de que caráter é germe de ação, reconstruímos ludicamente o *ethos* da personagem, para melhor entender objetivos e fins de seu, em princípio, duplo projeto. Mediante recolha de elementos oferecidos pelo autor ficcionalizado, inferimos que Fraulein seria o protótipo do burguês alemão, em todos os aspectos. Fora do propriamente típico, ela seria portadora de uma forte e normal libido, reprimida na esfera do inconsciente, a qual estaria sugerida, no texto, por associações com valores simbólicos da serpente.

O projeto pessoal da personagem alemã se limitaria à aspiração pequeno-burguesa: casar-se um dia na Alemanha, gerar uma numerosa prole e ser vulgarmente feliz. Não sendo virgem, porém, talvez ela não pudesse concretizar seu modesto sonho. Por isso, recorria à idealização romântica. Assim, nos frequentes momentos de divagação, o homem-do-sonho de dentro de Fraulein elevaria o pequeno projeto, através da imagem de uma união sublimada com um etéreo estudioso de literatura. Para propiciar sua realização, o homem-da-vida trabalha duramente na terra americana.

Dotada de forte libido e sem a barreira social da virgindade, a professora de língua e de música se dedica, sobretudo, à rendosa profissão de instrutora de sexo de ricos adolescentes brasileiros, cobrando oito contos de réis por cada servicinho. Mas o homem-do-sonho também trata de sublimar o realismo cru e vulgar de seu projeto social, elevando-o à suposta categoria de idílio sentimental.

De acordo com a tese da alemã, o amor, que nasce das excelências espirituais, deve ser ensinado ao jovem burguês, para que ele seja feliz no seu futuro casamento, o qual representaria o ideal realizado de harmonia entre dever e instinto.

Um cotejo entre essa tese e as reflexões de Schiller permite inferir que, teoricamente, a experimentação da tese de amor alemão objetiva representar o ideal casal burguês do futuro.

As contradições e imperfeições do idílio de Fraulein se ligariam, não ao fato de Carlos ser brasileiro misturado, mas ao fato de que ela aceitara Schiller, sem compreendê-lo, adaptando, assim, conteúdos espirituais às suas necessidades exteriores. Por outro lado, esse fracasso da tese de amor da Brunilda mario-andradina, empenhada em seu maldito pé-de-meia, evocaria "a maldição do ouro" que paira sobre os nibelungos.

No nível do enredo, configura-se um terceiro projeto que, enquanto síntese harmônica da relação antitética entre os dois primeiros projetos autônomos, passa a integrar a polifonia artística de **Amar, verbo intransitivo**: o projeto estético-cultural do autor ficcionalizado.

Assim, mediante uma troca de máscaras entre o narrador não-personagem e o autor ficcionalizado, chegamos, simultaneamente versões opostas dos grandes temas do romance.

Enquanto mediador do idílio de Fraulein e nós leitores, o autor contrapõe, a uma postura pseudo-idealista que mascara ideologicamente a reificação do homem, uma postura mate-

rialista, de base freudiana, que poderia levar ao resgate do ser, mediante a universalização do individual.

Do ponto de vista intertextual, ao tentar apreender a formação da personalidade de Carlos, Mário, diferentemente de Unamuno e de escritores naturalistas, substitui casos patológicos pela observação e análise do desenvolvimento psicosssexual normal.

Sobrepondo ao idílio de Fraulein sua própria versão do mesmo, o autor ficcionalizado transfigura a teoria sexual de Freud, mediante um jogo sutil entre objetividade e subjetividade, e dessacralização. Assim, instaura-se no texto uma tensão criativa entre a descrição objetiva de situações e a musicalização da linguagem. Ao irromper o inconsciente e superpor-se ao consciente, o tecido narrativo-descritivo se impregna, casual e singularmente, de lirismo.

Como a presença da professora de amor fora redundante para a história da formação de Carlos, o romance prosseguiria para resgatar simbolicamente o ser humano reificado a oito contos de réis, como objeto na iniciação sexual profilática de adolescentes burgueses no Brasil.

Do ponto de vista da exploração psicoanalítica, as divagações de Fraulein permitiriam associações daquele diáfano vulto de homem com a reminiscência, singular e casual, do fruto de uma relação carnal, sugerindo, assim, que a personagem manifestaria o sentimento de maternidade sequestrado, o qual se reflete em seu estranho projeto social.

Nesse sentido, Fraulein sofre um processo de metamorfose psíquica, dividido em quatro fases. A última delas parece

coincidir com o final da última sequência narrativa, onde, em meio a um curso carnavalesco na Avenida Paulista, a personagem alemã, evocando a serpente Ouroboros, reinicia seu projeto social com outro jovem. Num ambiente de sugestões simbólicas relacionadas com "mãe" e "serpente", signos do inconsciente coletivo, Fraulein-serpente-mulher parece simbolizar a ascensão da força interior, desde a região dominada pelo sexo até o pensamento, ao ser presa de maravilhosa alucinação: ela é mãe de Amor.

Assim, diferentemente do que ocorre no romance espanhol, o amor humano aparece em **Amor, verbo intransitivo** como única força capaz de resgatar o ser, embora esse efêmero resgate evoque as farsas carnavalescas de Hans Sachs.

Ainda no âmbito da polifonia temática, o romance mario-andradino aborda a ideologia do branqueamento. Como espelho do racismo científico, tanto da protagonista alemã como da elite intelectual brasileira, destacamos o conteúdo ideológico de uma longa divagação de Fraulein.

Essa divagação refletiria o ponto de vista preconceituoso do burguês europeu, circunstancialmente obrigado a viver entre brasileiros misturados. Por outro lado, introduz os elementos étnicos formadores de nossa latinidade, rejeitada pela ariana: o índio, o negro e o latino-europeu (o português). Essa rejeição, por sua vez, seria a fase inicial de um processo de transformação ideológica da alemã, inserida num espaço geográfico marcado pela mistura de todas as raças.

Tal metamorfose refere-se basicamente à atitude que a alemã assume diante das raças misturadas, contrapostas ao seu alvíssimo ideal de pureza e superioridade. Esse processo também parece articular-se em quatro momentos. O último deles descreveria um movimento operado no nível inconsciente, coincidindo com o estágio final daquela metamorfose psíquica. O ideológico se funde e é assimilado pelo inconsciente. Em sua maravilhosa alucinação, Fraulein-serpente-mulher envolveria todos os brasileiros misturados que ela ensinara a amar.

Em contraste com a inicial atitude preconceituosa da protagonista alemã, ditada pela leitura acrítica de ensaios científicos, o narrador e o autor ficcionalizado assumiriam, primeiro, uma postura analítica na visão da realidade racial. Detinham-se, assim, no enfoque objetivo de todos os elementos étnicos formadores de nossa americanidade, percorrendo uma escala cromática que ia da raça branca à negra, passando pela síntese de ambas. A essa visão objetiva, segue-se um tratamento lírico de cada elemento étnico, configurando-se, assim, novo jogo entre objetividade e subjetividade. Mas também, aqui, o tratamento lírico é logo dessacralizado, sugerindo o retorno à visão crítica inicial.

Com essa versão dramático-lírica da questão racial, Amar, verbo intransitivo também visa à poética experimental de nossos escritores naturalistas, em termos de superação. Conscientes de seu modo de ser mestiço, o narrador e o autor ficcionalizado não poderiam, como o "Eu" lírico de Paulicéia, negar o peso da tradição européia, embora fale mais

alto a atração pelas primitivas raízes afro-indígenas que emergem, casual e singularmente, das profundezas do inconsciente. Quanto à tradição européia, o romance brasileiro se nutre também de teorias de Sigmund Freud, de Friedrich Schiller e de Jung. Mas valera a vingança especular, pois nem Freud, nem Schiller, nem mesmo Fraulein poderiam "ter sensações de tantás no fundo do mato", tampouco "sentir índios pesados, com dinamismos de ritual, dentro das gâmbias".

Quanto à estruturação da personagem, a oposição significativa entre **Niebla** e **Amar**, verbo intransitivo deriva também da diferença de grau ou de natureza da inovação estética representada por cada romance em particular.

Assim, ao aceitar e superar, em complexidade, técnicas polifônicas de signo dual ensaiadas por Galdós em **El amigo Manso**, Unamuno constrói suas personagens, mediante um simultaneísmo de lúdico signo ternário. Por isso, representa distintas personalidades, cujo *ethos* varia do extremo linear ou lógico ao extremo circular ou mítico, passando por um possível modo de ser intermediário.

Em contrapartida, ao propor-se transcender o tradicional monofonismo peculiar ao romance experimental naturalista, Mário, através do inusitado emprego de técnicas simultaneístas, representa a coexistência de personagens lineares e uma única personagem esférica que emerge, simbolicamente, de seu inicial "status" de personagem linear.

O cotejo entre o romance espanhol e o brasileiro, em termos de figuração espaço-temporal aponta para análogas oposição e origem.

Em *Niebla*, ao fundir humoristicamente os três mundos e três planos da existência, Unamuno, suposto herdeiro direto de Cervantes, tentaria apagar os limites espaço-temporais que os delimitam, confundindo, assim, os conflitos gerados em cada um deles. Restaria, apenas, a sugestão de imagem do ternário, abrindo perspectivas infinitas para o anelo de unidade espiritual do Eu — personagem ou autor — com o Outro: cada leitor persuadido, se convencido, pelo sentimento trágico da vida.

Em *Amar*, verbo intransitivo, a dimensão simbólica do tratamento dos grandes temas, as alusões mitológicas e folclóricas, mas, sobretudo, as passagens impregnadas de musicalidade permitem a diluição, singular e casual, dos limites espaço-temporais, abrindo-se, assim, perspectivas infinitas, sem espaço nem tempo. Nesse sentido, graças, ainda, ao emprego de técnicas revolucionárias, ao linear se superpõe a sugestão de circularidade, criando a tensão entre finitude e infinitude.

Com relação ao estilo polifônico em *Niebla* e *Amar*, verbo intransitivo, embora em ambos romances se verifique a coexistência do épico, o lírico e o dramático, propugnada por Staiger, apenas no primeiro parece evidenciar-se a predominância de um deles. Tal diferença corresponderia ainda àquela oposição fundamental de grau ou de natureza da inovação artística representada por cada obra separadamente.

Apesar da fusão intencional em *Niebla* dos três estilos descritos por Staiger, a introdução, em sua estrutura, de um plano de existência que falta em *El amigo Manso* já aponta

para o propósito de marcar o predomínio do estilo de tensão.

Assim, não seria apenas a antecipação do problema metafísico o que indica, no prólogo, a dimensão dramática do texto unamuniano. Este supõe outros elementos característicos do estilo de tensão: o *pathos* e sua força progressiva, o clímax, a acentuação do problema essencial por meio de momentos concentrados, a caracterização do herói, o drama como processo e a lei geral do estilo: a funcionalidade das partes essenciais. Além disso, ao atualizar os sentidos etimológicos de "prólogo" e de "epílogo", Unamuno constrói a moldura formal para a ação dramática de *Niebla*, enquanto suposta representação teatral em um ato.

Evidentemente, o espírito dramático definido por Stai-ger ressoa em *Amar, verbo intransitivo*, pois seu autor realiza um projeto que emerge das contradições dos projetos de suas personagens autônomas. Contudo, o interesse central de um tal projeto não é de natureza metafísica. Alheio ao sentimento trágico da vida, Mário experimenta as reais possibilidades de uma forma de expressão brasileira.

Ao oferecer-se como texto e metatexto, o romance modernista aponta para uma tensão estético-cultural como gênese da tensão dramática interna à obra. Não bastando inovar a arte do romance no Brasil, ainda dominado pelo peso da tradição européia, o autor se ficcionaliza para contrastar uma imitação alienada com a possibilidade de uma criação autêntica.

Enquanto tentativa de superação do romance experimental naturalista, *Amar, verbo intransitivo* começa revolucionando

o essencialmente artístico. A opção por técnicas simultaneístas supõe a reiteração, no plano formal, da tensão em germe na tensão estético-cultural. Tais técnicas procederiam do conceito de polifonia artística definido por Mário. Assim a tensão latente no plano formal se repetiria em todos os níveis de construção da obra.

Mas como essa revolução artística visa, sobretudo, ao estilo literário brasileiro, observa-se a tensão criativa entre discurso narrativo e discurso lírico, objetividade e subjetividade, logicidade e musicalidade, prosa e poesia.

Como o princípio de repetição caracteriza o lírico, pode-se associar a estrutura de **Amar, verbo intransitivo** e sua linguagem singular com a idéia de um drama estético-cultural, marcado de lirismo antropofágico.

A instauração da polifonia de vozes possibilita tanto em **Niebla** como em **Amar, verbo intransitivo** a confusão intencional de conceituações crítico-literárias pré-estabelecidas. Contudo, a diferença entre tensão espiritual, peculiar à gênese do romance espanhol, e tensão estético-cultural, subjacente à criação do romance brasileiro, parece determinar novas oposições entre ambos.

Assim, em **Niebla**, o Eu, como expressão da consciência de seu ser de sonho e como matriz geradora do Outro, igualmente onírico, assume tantas vozes diferentes quão diversas as máscaras utilizadas. Graças, porém, à coerência interna da obra que aspira à unicidade, observa-se uma supremacia pessoal, apontando para o subjetivismo radical do autor neoromântico, ficcionalizado e bastante intrometido, o qual

submete tudo ao crivo da razão, mediante correções e auto-correções, em todos os níveis da obra.

Auto-consciente de seu Eu faminto de imortalidade, Unamuno, para perpetuar-se no tempo, como subjetividade criadora de todas as subjetividades, se transmutaria em quatro seres distintos, mas intimamente compenetrados entre si: a personagem-nivolista, o narrador não-personagem, a personagem-poeta e o nivolista-personagem. Essas máscaras que se expressam eventual ou sistematicamente em primeira pessoa retornam a uma mesma subjetividade criadora, configurando uma imagem de circularidade que fecha em si o texto e o mundo histórico-cultural a ele referido.

Em **Amar**, verbo intransitivo, o Eu, como expressão da consciência crítica de si mesmo e como matriz geradora do Outro, caracteriza um narrador não-personagem em primeira pessoa que segue interessadíssimo os movimentos da ação representada; mas pode investir-se, às vezes, de uma impessoalidade que apenas se trai em raríssimos momentos. Ao estar limitada pela autonomia do ente de ficção, sua onisciência se expressa em terceira pessoa, quando se trata de descrever conteúdos não verbalizados.

Diferentemente do que ocorre em **Niebla**, a transmutação ou troca de máscaras supõe, ao mesmo tempo, o reconhecimento dos limites intransponíveis do Outro e a consciência da radical individualidade do Eu. A tensão imanente a um tal conflito se expressaria mediante sincretismo pessoal. Por outro lado, a autonomia actancial da personagem a converte em voz narradora e até em co-autora da obra.



Mediante transmutação do narrador não-personagem no autor ficcionalizado, este está livre para recriar as introduções irônicas de Machado de Assis, ou ainda para submeter machadianamente tudo ao crivo da razão, através de correções e auto-correções em todos os níveis do texto.

Assim, o Eu afirma sua autonomia ante convenções literárias e críticas, metamorfoseando-se em três seres distintos, mas intimamente compenetrados entre si: o narrador, o autor ficcionalizado e o poeta. Essas três máscaras encobrem uma única subjetividade, configurando uma imagem de circularidade que fecha em si o texto e o mundo histórico-cultural a ele amorosamente associado e misturado.

1. *Os Poemas de Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1971.

2. "Historia de Niebla", *Niebla*, ed. Mario J. Valdés. Madrid: Cátedra Letras Hispánicas, 1985. Pp.82-85.

3. *Diário Íntimo*. Madrid: Alianza, 1979.

4. "Escritor vivíparo". In: *Las Noticias* (Barcelona, 19 de abril de 1992).

II. OBRAS DE MÁRIO DE ANDRADE

5. *Azar, verbo intransitivo*. São Paulo: Martins, 1976.

6. *Azar, verbo intransitivo*. São Paulo: Antonio Tietz, 1927.



BIBLIOGRAFIA

9. "A escrava que não é Isaura", *Obra Imatura*. São Paulo: Martins, 1980. Pp.291-300.

I. OBRAS DE MIGUEL DE UNAMUNO

10. "A propósito de Amar, verbo intransitivo", *Diário Nacional*.

1. *Obras Completas I-V*. Madrid: Afrodísio Aguado, 1951.

2. "Una entrevista con Augusto Pérez", *Niebla*, ed. de Mario J. Valdés. Madrid: Cátedra Letras Hispánicas, 1985, Pp.73-81.

3. "Pirandello y yo", *Niebla*, ed. de Mario J. Valdés. Madrid: Cátedra Letras Hispánicas, 1985. Pp.82-85.

13. *Táxi e crônicas no Diário Nacional. Estabelecimento de*

4. "Historia de Niebla", *Niebla*, ed. Mario J. Valdés. Madrid: Cátedra Letras Hispánicas, 1985, Pp.86-93.

5. *Diário íntimo*. Madrid: Alianza, 1979.

6. "Escritor vivíparo". In: *Las Noticias* (Barcelona, 19 de abril de 1902)

15. *Aspectos da Música Brasileira*. São Paulo: Martins, 1965.

16. *Música de Feiticeira no Brasil*. Belo Horizonte: Ita-

II. OBRAS DE MÁRIO DE ANDRADE

7. *Amar, verbo intransitivo*. São Paulo: Martins, 1976.

8. *Amar, verbo intransitivo*. São Paulo: Antonio Tisi, 1927.



18. O espalhador de passarinho. São Paulo: Martins, 1972.
9. "A escrava que não é Isaura", *Obra Imatura*. São Paulo: Martins, 1980. Pp.201-300. São Paulo: Martins, 1980.
10. "A propósito de *Amar, verbo intransitivo*", *Diário Nacional* (São Paulo: 4 dez., 1927).
11. "Postfácio (Amar, verbo intransitivo)", *Amar, verbo intransitivo*. Ed. revista por Telê Porto Ancona Lopez. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.
- III. OBRAS DE OUTROS AUTORES
12. *Poesias Completas*. São Paulo: Martins, 1974.
13. *Táxi e crônicas no Diário Nacional*. Estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: Duas Cidades, 1976.
14. *Aspectos da Literatura Brasileira*. São Paulo: Martins, 1974.
15. *Aspectos da Música Brasileira*. São Paulo: Martins, 1965.
16. *Música de Feitiçaria no Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1983.
17. *Danças Dramáticas no Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1983.



18. **O empalhador de passarinho.** São Paulo: Martins, 1972.

pe, 1973.

19. **Pequena História da Música.** São Paulo: Martins, 1980.

29. MACHADO DE ASSIS, J. Maria. **Obra Completa I-III.** Rio de

20. **O baile das quatro artes.** São Paulo: Martins, 1975.

21. **Cartas a Manuel Bandeira.** Ed. organizada e anotada por
Manuel Bandeira. Rio de Janeiro: Simões, 1958.

31. SHAKESPEARE, W. **Obra Completa I-III.** Trad. Oscar Mendes.

III. OBRAS DE OUTROS AUTORES

22. CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. **La vida es sueño.** Buenos
Aires: Kapelusz, 1953.

23. CASTRO ALVES, Antônio de. **Obra Completa.** Rio de Janeiro:
Nova Aguilar, 1986.

24. CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. **El Ingenioso Hidalgo Don
Quijote de la Mancha.** Barcelona: Iberia, 1960.

25. GALDÓS, B. Pérez. **El amigo Manso.** Madrid: Alianza, 1984.

tencia religiosa. Madrid: Gredos, 1968.

26. _____. **Realidad.** Madrid: Taurus, 1977.

25. CORONADO, Guillermo de la Cruz. **O Selo cármico em Lisboa**

27. GRAÇA ARANHA, José Pereira da. **Obra Completa.** Rio de Ja-
neiro: CFC/MEC, 1969.

28. MACHADO, Antonio. **Poesías Completas**. Madrid: Espasa-Calpe, 1973.

29. MACHADO DE ASSIS, J. Maria. **Obra Completa I-III**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1971.

30. ROJAS, Fernando de. **La Celestina**. Madrid: Pérez del Hoyo, 1969.

31. SHAKESPEARE, W. **Obra Completa I-III**. Trad. Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1989.

IV. OBRAS SOBRE MIGUEL DE UNAMUNO

32. BARBUDO, Antonio Sánchez. **Estudios sobre Galdós, Unamuno y Machado**. Barcelona: Lumen, 1981.

33. CLAVERÍA, Carlos. **Temas de Unamuno**. Madrid: Gredos, 1970.

34. COLLADO, Jesús-Antonio. **Kierkegaard y Unamuno. La existencia religiosa**. Madrid: Gredos, 1962.

35. CORONADO, Guillermo de la Cruz. "O ódio caímico em Lúgia e Unamuno", **Letras de Hoje**, (Porto Alegre), 11: 72-79, 1973.

36. CORVALÁN, Octavio. "Unamuno y la novela contemporánea", **Atenea** (Concepción, Chile), XCVIII, 301: 5-21, 1950.
37. COWES, Hugo H. "Miguel de Unamuno: Ideas para una antología de la novela actual", **Razón y Fábula** (Bogotá), 24: 6-18, 1971.
38. DÍAZ, Elías. **Revisión de Unamuno**. Madrid: Tecnos, 1968.
39. DÍAZ-PETERSON, R. "Unamuno: Creación o Encarnación?", **Revista Interamericana de Bibliografía**, (Washington, DC), XXII, 4: 223-257, 1972.
40. FLÓREZ, P. Ramiro. "Sobre la paradoja en Unamuno y su interpretación", **Religión y Cultura III**, (Madrid), 26: 223-257, 1962.
41. GALBIS, Ignacio R.M. **Unamuno: tres personajes existencialistas**. Barcelona: HISPAM, 1975.
42. GULLÓN, Ricardo. **Autobiografías de Unamuno**. Madrid: Gredos, 1976.
43. JOSIA, U. "Pirandello y Unamuno", **Pirandello. Estudio y antología**. Madrid: Cía Bibliográfica Española, 1969. Pp. 76-86.
44. MOREJÓN, Julio García. **Unamuno y el Cancionero**. São Paulo: ...
45. NICHOLAS, Robert. L. **Unamuno narrador**. Madrid: Castalia, ...
46. PONSELA, S. Serrano. **El pensamiento de Unamuno**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1953.

44. KING, Willard F. "Unamuno, Cervantes y Niebla", *Revista de Occidente*, XVI: 219-231, 1967. ed. Madrid: Gredos, 1971.
45. MARIAS, Julián. *Miguel de Unamuno*. Madrid: Espasa-Calpe, 1976.
46. MARÍN, Vicente G. *La Cultura Italiana en Miguel de Unamuno*. Salamanca: Ediciones Salamanca, 1978.
47. MINAES, Ivone P. *O arcaísmo de formas verbais na narrativa de Unamuno*. Dissertação de Mestrado. IBILCE/UNESP, São José do Rio Preto, 1983.
48. MORA, J. Ferrater. "Unamuno y la idea de la ficción", *Ciclón*, (La Habana), 4:27-32, 1956.
49. MOREJÓN, Julio García. *Unamuno y el Cancionero*. São Paulo: Faculdade de Filosofia de Assis, 1966.
50. NICHOLAS, Robert. L. *Unamuno narrador*. Madrid: Castalia, 1987.
51. NUEZ, Sebastián de la. "Cartas de Miguel de Unamuno a Galdós", *Papeles de San Armadans*, (Madrid - Palma de Mallorca), XXXVII, 110: 145-178, 1965.
52. PONCELA, S. Serrano. *El pensamiento de Unamuno*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1953.



53. RIBBANS, Geoffrey. **Niebla y Soledad**. Madrid: Gredos, 1971. de la estructura", Cuadernos Hispanoamericanos, 263: 427-434, nov/1966.
 54. SERNA, Ramón Gómez de la. "La vida como sueño en Calderón y Unamuno", **Cultura Universitaria**, (Caracas), 40: 5-20, 1953. *lanos*", *Arbor*, (Madrid), LXIII: 39-56, enero/abril 1946.
 55. SERRANO-PLAJA, A. "Náusea y Niebla", **Revista de Occidente**, 26: 295-328, 1969.
- V. OBRAS SOBRE MARIO DE ANDRADE
56. TORNOS, Andrés M. "Sobre Unamuno y Kierkegaard", **Pensamiento**, (Madrid), 18:131-145, 1962. e Andrade. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1962.
 57. TURIENZO, F. Fernández. **Unamuno, ansia de Dios y creación literaria**. Madrid: Alcalá, 1966. um pouco. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.
 58. VALDÉS, Mario J. "El diálogo como modelo ontológico". In: **Niebla**, ed. de Mario J. Valdés. Madrid: Cátedra Letras Hispánicas, 1985. Pp. 11-21.
 59. _____. "Comentario de Niebla". In: **Niebla**, ed. de Mario J. Valdés. Madrid: Cátedra Letras Hispánicas, 1985. Pp.22-46. 59. Pp.11-43.
 60. _____. "Historia del texto". In: **Niebla**, ed. de Mario J. Valdés. Madrid: Cátedra Letras Hispánicas, 1985. Pp.47-56.

61. VENTO, Arnold. C. "Niebla: Laberinto intencionado a través de la estructura", **Cuadernos Hispanoamericanos**, 203: 427-434, nov/1966.
62. VILLAR, Alfonso Alvarez. "La psicología de los personajes unamunianos", **Arbor**, (Madrid), LXIII: 39-56, enero/abril 1966.

V. OBRAS SOBRE MÁRIO DE ANDRADE

63. ALMEIDA, Fernando Mendes de. **Mário de Andrade**. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1962.
64. ALVARENGA, Oneyda. **Mário de Andrade, um pouco**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.
65. BANDEIRA, Manuel. "Amar, verbo intransitivo", **A Semana**. Belém, 23 de março de 1927.
66. COSTA, Marta Moraes da. "O modernismo segundo Mário de Andrade". In: **Estudos sobre o Modernismo**. Curitiba: Criar, 1982. Pp.11-43.
67. DASSIN, Joan. **Política e Poesia em Mário de Andrade**. Trad. Antônio Dimas. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

68. DUARTE, Paulo. **Mário de Andrade por ele mesmo**. São Paulo: Edart, 1971.
69. FARIA, João Roberto Gomes de. "Mário de Andrade e a questão da língua brasileira". In: **Estudos sobre o Modernismo**. Curitiba: Criar, 1982, Pp.45-68.
70. GREMBECKI, Mari Helena. **Mário de Andrade et L'esprit nouveau**. São Paulo: IEB, 1969.
71. LÓPEZ, Telê Porto Ancona. "Uma difícil conjugação". In: **Amar, verbo intransitivo**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1982. Pp.9-37.
72. _____. "Arlequim e modernidade". **Revista do IEB**. (São Paulo), 21: 85-100, 1979.
73. LUCAS, Fábio. "Amar, verbo intransitivo", **Fronteiras Imaginárias**. Rio de Janeiro: Cátedra, 1971.
74. MELLO E SOUZA, Gilda de. **O tupi e o alaúde**. São Paulo: Duas Cidades, 1979.
75. MINAES, Ivone P. "A polifonia temática em *Paulicéia Desvairada*", **Stylos** (São José do Rio Preto, UNESP), 92: 1-30, 1986.

76. MONTENEGRO, Olívio. "Mário de Andrade e o romance moderno", **O romance brasileiro**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953.

77. JUNG, Carl G. (Org.). **O Homem e seus Símbolos**. Trad. Ma-

77. PACHECO, João. **Poesia e Prosa de Mário de Andrade**. São Paulo: Martins, 1970.

78. KANT, Manuel. **Crítica del Juicio**. Trad. Julián Besteiro.

78. SCHWARZ, Roberto. "O psicologismo na poética de Mário de Andrade", **A sereia e o desconfiado**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

VI. OBRAS DE FILOSOFIA, HISTÓRIA, PSICOLOGIA E SOCIOLOGIA

79. FREUD, Sigmund. "Psicopatologia da Vida Quotidiana",

Obras Completas, VI. Trad. Elias Davidovich. Rio de Janeiro: Delta.

80. _____. **Tres ensayos sobre teoría sexual**. Trad. Luis López-Ballesteros y de Torres. Madrid: Alianza, 1984.

81. GOMBRICH, E.H. **A História da Arte**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

82. HUIZINGA, J. **Homo ludens: o jogo como elemento de cultura**. Trad. João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 1971.

83. ULSON, Blauco. **O estado de Jung**. São Paulo: Ática, 1988.

VII. OBRAS DE HISTÓRIA, TEORIA E CRÍTICA LITERÁRIAS

84. HUIZINGA, J. **Homo ludens: o jogo como elemento de cultura**. Trad. João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 1971.

85. _____. **Tres ensayos sobre teoría sexual**. Trad. Luis López-Ballesteros y de Torres. Madrid: Alianza, 1984.

83. JOLIVET, Régis. **Las Doctrinas Existencialistas**. Trad. Arsenio Pacios. Madrid: Gredos, 1976. *Souza, Porto Alegre: Globo, 1986.*
84. JUNG, Carl G. (Org.). **O Homem e seus Símbolos**. Trad. Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964. *literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 1971.*
85. KANT, Manuel. **Crítica del Juicio**. Trad. Julián Besteiro. México: Porrúa, 1985. *Modernismo. São Paulo: Perspectiva, 1973.*
86. MOURA, Clóvis. **Sociologia do negro brasileiro**. São Paulo: Ática, 1988. *temas da Poética de Dostoiévski. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária.*
87. PINTO, Ronald Fernández. "La concepción ética de la vida en la filosofía de Kierkegaard", **Revista de la Universidad de Costa Rica**, 13: 173-188, 1973. *forma. São Paulo: Duas Cidades, 1975.*
88. SKIDMORE, Thomas E. **Preto no branco: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro**. Trad. Raul de Sá Barbosa. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976. *São Paulo: Abril, 1980. Pp.57-74.*
89. ULSON, Glauco. **O método de Jung**. São Paulo: Ática, 1988.

97. BOOTH, W. **A retórica da ficção**. Trad. Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.

VII. OBRAS DE HISTORIA, TEORIA E CRÍTICA LITERÁRIAS

98. BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**.
99. ADORNO, T.W. "A posição do narrador no romance contemporâneo". In: **Textos escolhidos**. Trad. Luiz João Baraúna et al. São Paulo: Abril, 1980. Pp.269-273.

90. BRITO, Mário da Silva. *Antecedentes da Semana de Arte*
91. ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. Porto Alegre: Globo, 1966.
92. AUERBACH, E. *Mimesis. A representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
93. ÁVILA, Affonso (dir.). *O Modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1975. 30-97, 1968.
94. BAKHTINE, M. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981. (Madrid) 12/septiembre, 1933: 67-81.
95. BARBOSA, João Aleixandre. *A imitação da forma*. São Paulo: Duas Cidades, 1975. Globo, 1969.
96. BENJAMIN, W. "O narrador". In: *Textos Escolhidos*. Trad. José Lino Grunewald et al. São Paulo: Abril, 1980. Pp.57-74.
97. BOOTH, W. *A retórica da ficção*. Trad. Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.
98. BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1970.
99. GERARDÓ, R. *Guillemes. Modernismo*. Barcelona: Montesi-
nos, 1983.

99. BRITO, Mário da Silva. **Antecedentes da Semana de Arte Moderna.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.

100. CARPEAUX, Otto Maria. **As revoltas modernistas.** Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1968.

lo diverso. Introducción a la literatura comparada. Barcelona: Editorial

101. CORONADO, Guillermo de la Cruz. "Segismundo y el amor", **Estudos Anglo-Hispânicos** (FAFI de São José do Rio Preto), 1: 30-97, 1968.

ética. Trad. Miguel Maillat. São Paulo: Mestre Jou, 1967.

102. FALLA, Manuel de. "Notas sobre Wagner en su cincuentenario", **Cruz y Raya - Revista de Afirmación y Negación** (Madrid) 15/septiembre, 1933: 67-81.

103. FORSTER, E.M. **Aspectos do romance.** Trad. Maria Helena Martins. Porto Alegre: Globo, 1969.

1980. Pp.57-102.

104. FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna.** Trad. Marise Curioni et al. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

114. BUYARD, M. Francois. A literatura comparada. Trad. Mary

105. FRYE, N. **Anatomia da Crítica.** Trad. Péricles Eugenio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

106. GENETTE, G. **Introduction a l'architexte.** Paris: Seuil, 1979.

Paulo Quintela. Coimbra: Arménio Amada, 1978.

107. GERARDÓ, R. Gutiérrez. **Modernismo.** Barcelona: Montesinos, 1983.

do Janeiro: Faculdade Nacional de Filoso-

108. GOLDMAN, L. **Sociologia do romance**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.
109. GUILLÉN, Claudio. **Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada**. Barcelona: Editorial Crítica, 1985.
110. GUIRAUD, Pierre. **A estilística**. Trad. Miguel Maillet. São Paulo: Mestre Jou, 1969.
111. GULLÓN, Germán. **El narrador en la novela del siglo XIX**. Madrid: Taurus, 1976.
112. GULLÓN, Ricardo. "El amigo Manso, novela galdosiana", **Técnicas de Galdós**. Madrid: Taurus, 1980. Pp.57-102.
113. _____. **La novela lírica**. Madrid: Cátedra, 1984.
114. GUYARD, M. François. **A literatura comparada**. Trad. Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1956.
115. KAYSER, W. **Análise e interpretação da obra literária**. Trad. Paulo Quintela. Coimbra: Armênio Amada, 1970.
116. KOHNEN, O.F.M., Mansuelo. **História da Literatura Germânica I**. Rio de Janeiro: Faculdade Nacional de Filoso-



fia (UB), 1960.

126. NORA, Eugenio de. *La novela española contemporánea*. Ma-

117. LAFETÁ, João Luís. **1930 - a crítica e o modernismo**. São Paulo: Duas Cidades, 1974.

127. PACHECO, João. "O Realismo". *A literatura brasileira* -

118. LAÍN ENTRALGO, Pedro. **La generación del noventa y ocho**. Madrid: Espasa-Calpe, 1970.

119. LEITE, Dante Moreira. **Psicologia e Literatura**. São Paulo: HUCITEC-Editora UNESP, 1987.

do Rio Preto, UNESP, 97:1-32, 1970.

120. MELLO E SOUZA, Antonio Candido de. **Formação da Literatura Brasileira**. São Paulo: Nacional, 1978.

João Olympio, 1959.

121. ____; CASTELO, J. Aderaldo. **Presença da Literatura Brasileira III - Modernismo**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1968.

1964.

122. _____. **Tese e Antítese**. São Paulo: Nacional, 1978.

131. PINARELLO, Luigi. "El Humorismo", *Obras Escogidas*.

123. _____. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

124. MOISÉS, Massaud. **A criação literária**. São Paulo: Melhoramentos, 1973.

10: CULLEX/EDUSP, 1974.

125. MONTEIRO, Adolfo Casais. **Figuras e problemas da literatura brasileira contemporânea**. São Paulo: IEB, 1972.



1963.

126. NORA, Eugenio de. **La novela española contemporánea.** Ma-

134. drid: Gredos, 1969. *dos Santos. Análise do texto li-*
terário. Curitiba: Cria, 1981.

127. PACHECO, João. "O Realismo". **A literatura brasileira -**

135. **roteiro das grandes literaturas III.** São Paulo: Cul-
trix, 1963. *de Salgado. Rio de Janeiro: Tempo Brasilei-*
ro, 1967.

128. PAREYSON, Luigi. "O verossímil na poética de Aristóte-

136. **les", Stylos, Trad. Wilson Salles Navarro.** São José
do Rio Preto, UNESP, 97:1-32, 1990.

129. PEREIRA, Lúcia Miguel. **Prosa de Ficção.** Rio de Janeiro:

José Olympio, 1950. *Porto Alegre: Globo, 1971.*

130. PICHOTIS, Claude e ROUSSEAU, André M. **La Literatura Com-**

parada. Trad. Germán Colón Domenéch. Madrid: Gredos,
1964.

137. WELER, René. **História da Crítica Moderna. 1750-1950**

131. PIRANDELLO, Luigi. "El Humorismo", **Obras Escojidas.**

Trad. Ildefonso Grande et al. Madrid: Aguilar, 1956.

139. Pp.895-1077. *Austin. Teoria da Literatura. Trad. Jo-*
sé Palla e Carmo. Lisboa: Publicações Europa-América.

132. POUILLON, J. **O tempo no romance.** Trad. Heloysa de Lima

Dantas. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1974.

133. SCHILLER, F. **Poesía Ingenua y Poesía Sentimental.** Trad.

Juan Probst y Raimundo Ltda. Buenos Aires: Nova,

VIII. 1963. DE REFERÊNCIA

134. SILVA, Antonio Manoel dos Santos. **Análise do texto literário**. Curitiba: Criar, 1981.
135. STAIGER, E. **Conceitos Fundamentais da Poética**. Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.
136. TELES, Gilberto M. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro**. Petrópolis: Vozes, 1976.
137. TOMACHEVSKI, B. et al. **Teoria da Literatura**. Trad. Ana Maria Ribeiro et al. Porto Alegre: Globo, 1971.
138. TORRE, Guillermo de. **Historia de las literaturas de vanguardia**. Madrid: Guadarrama, 1965.
139. WELLEK, René. **História da Crítica Moderna. 1750-1950 IV**. São Paulo: Herder-USP, 1972.
140. _____.; WARREN, Austin. **Teoria da Literatura**. Trad. José Falla e Carmo. Lisboa: Publicações Europa-América, 1962.

VIII. OBRAS DE REFERÊNCIA

141. ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. Trad. Afredo Bosi et al. São Paulo: Mestre Jou, 1970.

142. CHASSARD, J.; WEIL, G. **Dictionnaire des oeuvres et des thèmes de la littérature allemande**. Paris: Hachette, 1973.

143. CIRLOT, Juan-Eduardo. **Diccionario de símbolos**. Barcelona: Labor, 1979.



