

DANTE GATTO

**A TRAGÉDIA NA FICÇÃO DE MÁRIO DE ANDRADE**

ASSIS  
2004

DANTE GATTO

## **A TRAGÉDIA NA FICÇÃO DE MÁRIO DE ANDRADE**

Tese apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Letras (Área de Concentração: Teoria Literária e Literatura Comparada).

Orientadores: Prof. Dr. Luiz Roberto Velloso Cairo  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Diléa Zanotto Manfio

ASSIS  
2004

**Catálogo de acordo a AACR2**

D192t Gatto, Dante  
A tragédia na ficção de Mário de Andrade/ Dante Gatto. - -  
Universidade Estadual Paulista, 2004.  
XXX p.: il. 31cm.

Tese de Doutorado, apresentada à Faculdade de Ciências e  
e Letras de Assis - UNESP, como requisito parcial para obtenção  
do título de Doutor em Letras.

Orientadores: Cairo, Dr, Luís Roberto Velloso  
Manfio, Dr.<sup>a</sup> Diléa Zanotto

1. LITERATURA BRASILEIRA 2. TEORIA LITERARIA  
3. MARIO DE ANDRADE 4. ROMANCE 5. TRAGÉDIA  
6. CONTO I. Título

CDU:821.134.3 (81)

DADOS CURRICULARES  
DANTE GATTO

NASCIMENTO	21.04.1957 - SÃO PAULO/SP
FILIAÇÃO	Luiz Gatto Irene Gonçalves Gatto
1988/1989 1992/1993	Curso de Graduação. Faculdade de Ciências, Letras e Educação de Presidente Prudente (SP).
1996/1999	Curso de Pós-Graduação em Letras, nível de Mestrado. Faculdade de Ciências e Letras de Assis — UNESP.
1998/1999	Professor Auxiliar do Departamento de Letras da UNEMAT – Universidade do Estado de Mato Grosso, Campus de Tangará da Serra (MT).
1999/2004	Professor Assistente do Departamento de Letras da UNEMAT – Universidade do Estado de Mato Grosso, Campus de Tangará da Serra (MT).
2000/2004	Curso de Pós-Graduação em Letras, nível de Doutorado, na Faculdade de Ciências e Letras de Assis — UNESP.

À Selma, sempre presente.

Ao DI, síntese de tudo.

## AGRADECIMENTOS

A realização deste trabalho só foi possível graças à colaboração direta ou indireta de muitas pessoas. Manifestamos nossa gratidão a todas elas e de formas particular:

à Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Diléa Zanotto Manfio, orientadora, cuja confiança e estímulo, além da orientação, revelaram-se essenciais;

ao Prof. Dr. Luiz Roberto Velloso Cairo pela boa vontade de assumir a orientação quando se fez preciso;

à CAPES, pela bolsa de estudos;

à minha família;

ao IEB;

aos colegas da UNEMAT e da UNESP.

Estou com desejos de desastres...  
Com desejos do Amazonas e dos ventos muriçocas  
Se encostando na canjerana dos batentes...  
Tenho desejos de violas e solidões sem sentido  
Tenho desejos de gerar e de morrer.

Mário de Andrade (“O poeta come amendoim”)

GATTO, D. *A Tragédia na ficção de Mário de Andrade*. Assis, 2004. 366f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Assis, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.

## RESUMO

Combinou-se uma pesquisa bibliográfica fundamentada na teoria literária, privilegiando o encontro da tragédia com a narrativa ficcional do século XX, no caso, a ficção de Mário de Andrade até, e inclusive, *Amar, verbo intransitivo*. Examinando-a diacronicamente (contos e romance), discerniu-se dedutivamente os componentes trágicos e nacionalistas que compõe sua estética e, por fim, indutivamente, aproximou-se esses elementos para configurar tal estética. Em 1923, Mário de Andrade dividiu-se em dois caminhos, esteticamente falando. Um deles resultou em *Amar, verbo intransitivo*, em que a reflexão racional e a selvagem e apaixonada manifestação dos afetos aparecem separados por limites formais bem precisos – como acontece na própria tragédia grega – e com uma personagem (Fräulein Elza), digamos assim, de desempenho trágico clássico, em que arroubos dionisíacos e sonhos apolíneos tiveram lugar no plano da narrativa. Este processo veio sendo contemplado nos contos de *Primeiro andar* com menos ênfase. O romance significou um aprofundamento dos ganhos obtidos anteriormente, neste sentido. O outro caminho estético teve como produto inicial *Os Contos de Belazarte* em que o sentimento trágico da vida se dilui no cotidiano das vidas sem relevo, sem aquela saliente separação entre razão e paixão. No plano da *narrativa* (enunciado) encontrou-se apoio fundamentalmente na filosofia de Nietzsche, privilegiando suas reflexões em torno da tragédia, desenvolvidas principalmente em *O Nascimento da tragédia*, do qual se buscou uma teoria organizada no sentido de configurar uma *atitude trágica como experiência do cotidiano*, adequada à modernidade, em que o herói chega a uma clara consciência de si

mesmo promovendo uma harmonia entre vida e pensamento. No plano da *narração* (enunciação), notadamente com o apoio do *Discurso da narrativa* de Gerárd Genette, o desempenho do narrador mariodeandradiano foi o foco privilegiado. O confronto narrador e personagens, nos contos, deram lugar ao discurso modalizado em que as constatações ficam no nível do *parecer*, da possibilidade, mas em *Amar, verbo intransitivo* o narrador tem por característica tentar explicitar, digamos assim, nossa impotência diante da vastidão das possibilidades humanas. As intrusões do narrador configuram-se como o resultado da combinação pouco usual do discurso modalizado com a focalização externa, levada ao extremo. Isto parece contradizer a atitude estética sugerida por ele, em que a técnica deveria vir acompanhada da consciência do mundo, mas sem se sujeitar a uma ideologia. Demonstrou-se, pois, que se o narrador intervém por demais, por uma lado, o faz motivado por preocupações de ordem nacionalistas, resultando naquilo que Genette chamou de função ideológica; por outro, o faz no sentido de negar um discurso ideológico à medida em que se recusa a conceber uma universalidade fechada. Por fim, se o nacionalismo estético enformou a tragédia na estética de Mário de Andrade, está não perdeu a prerrogativa máxima, assimilada das tragédias: a busca do autêntico fundamento natural do caráter humano. Anunciou-se, também, uma tragédia pessoal subjacente: entre o grito do artista e o compromisso do intelectual, o sofrimento aparece consciente (sacrifício), operando uma separação entre vida e pensamento.

**PALAVRAS-CHAVE:** Mário de Andrade, Tragédia, Conto, Romance.

GATTO, D. *The Tragedy in the fiction of Mário de Andrade*. Assis, 2004. 366f. Thesis (Doctorate in Letters) – Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Assis, Universidade Estadual Paulista; Júlio de Mesquita Filho.

## ABSTRACT

Agreed a bibliographical research based on the literary theory, privileging the meeting of the tragedy with the fictional narrative of century XX, in the case, the fiction of Mário de Andrade until, and also, *Amar, verbo intransitivo*. Examining it diacronicamente (shorts stories and romance), one deductive discerned the tragic components and nationalistic that its aesthetic e composes, finally, inductively, one came close these elements to configure such aesthetic one. In 1923, Mário de Andrade was divided in two aesthetic ways. One of them resulted in *Amar, verbo intransitivo*, where the reflection rational and the savage and gotten passionate manifestation of the affection appear separate for well necessary formal limits – as greek happens in the proper tragedy – e with a personage (Fräulein Elza), let us say thus, of classic tragic performance, where dionisiacs ecstasies and apollonian dreams had had place in the plan of the narrative. This process came being contemplated in shorts stories of *Primeiro andar* with little emphasis. The romance meant a deepening of the gotten profits previously, in this direction. The other aesthetic way had as initial product *Os contos de Belazarte* where the tragic feeling of the life if dilutes in the daily one of the lives without relief, without that salient separation between reason and passion. In the plan of the narrative (statement) support in the philosophy of Nietzsche met, privileging basically its reflections around the tragedy, developed mainly in *The Birth of the tragedy*, of which if it searched a theory organized in the direction to configure a tragic attitude as experience of the daily one, adjusted to modernity,

where the hero arrives exactly at a clear conscience of itself promoting a harmony between life and thought. In the plan of the narration (articulation), noted with the support of the *Speech of the narrative* of Gerárd Genette, the performance of the mariodeandradiano narrator was the privileged focus. The confrontation narrator and personages, in shorts stories, had given place to the modalizado speech where the verifications are in the level of seeming, of the possibility, but in *Amar, verbo intransitivo*, the narrator has for characteristic to try to explicitar, says thus, our impotence ahead of the vastness of the possibilities human beings. The intrusions of the narrator are configured as the result of the little common combination of the speech modalizado with the external focalização, led to the extremity. This seems to contradict the aesthetic attitude suggested by it, where the technique would have to come folloied of the conscience of the world, but without if subjecting to an ideology. It was demonstrated, therefore, that if the narrator intervém for excessively, for a side, makes it motivated for nationalistic concerns of order, resulting in that Genette called ideological function; for another one, it makes it in the direction to deny an ideological speech to the measure where if it refuses to conceive a closed universality. Finally, if the aesthetic nationalism formed the tragedy in the aesthetic one of Mário de Andrade, is did not lose the maximum prerogative, assimilated of the tragedy: the search of the authentic natural bedding of the human character. It was announced, also, an underlying personal tragedy: it enters the shout of the artist and the commitment of the intellectual, the suffering appears conscientious (sacrifice), operating a separation between life and thought.

Keywords: Mário de Andrade, Tragedy, Short Story, Romance.

## SUMÁRIO

### INTRODUÇÃO 13

### 1. AS PREOCUPAÇÕES DE MÁRIO DE ANDRADE EM TORNO DA ARTE 25

### 2. GÊNEROS E FORMAS 34

2.1 A TRAGÉDIA E O ROMANCE.....	34
2.2 A TRAGÉDIA E O TRÁGICO.....	47
2.3 O CONTO .....	53

### 3. O PENSAMENTO ESTÉTICO DE MÁRIO DE ANDRADE 57

3.1 UMA <i>TÉCNICA PESSOAL</i> NO PROCESSO DE REALIZAÇÃO DO INDIVÍDUO .....	57
3.2 UMA <i>ATITUDE ESTÉTICA</i> COM CONSCIÊNCIA PROFISSIONAL.....	66
3.3 UMA TENSÃO CRIATIVA .....	75
3.3.1 Dilaceramento e superação .....	75
3.3.2 Vocação sacrificial.....	79
3.3.3 Tensão criativa .....	83

### 4. PRIMEIROS PASSOS NO *PRIMEIRO ANDAR* 91

4.1 TRAGÉDIA NO “CONTO DE NATAL” .....	91
4.2 OUTRO PASSO SIGNIFICATIVO .....	104

### 5. ATITUDE TRÁGICA COMO EXPERIÊNCIA DO COTIDIANO 108

5.1 O <i>SURGIMENTO</i> DA TRAGÉDIA.....	108
5.2 O <i>NASCIMENTO</i> DA TRAGÉDIA.....	109
5.3 O ESPÍRITO APOLÍNEO E O ESPÍRITO DIONISIÁCO (COMO <i>ÇÃO</i> E INTELIGÊNCIA).....	113
5.4 O MUNDO COMO VISÃO ESTÉTICA.....	116
5.5 A TITUDE TRÁGICA COMO EXPERIÊNCIA DO COTIDIANO .....	122
5.6 ETERNO RETORNO.....	126
5.7 MÁRIO TRÁGICO.....	128

### 6. *PRIMEIRO ANDAR* NO CAMINHO DE *AMAR*. 131

6.1 “CAÇADA DE MACUCO”: CHEGAM DIONISIO E APOLO .....	131
6.2 O <i>PRIMEIRO SALTO</i> : A TRANSIÇÃO DA ESTÉTICA TRÁGICA NA CONCILIAÇÃO .....	137
6.3 “CASO PANSUDO”: AINDA O CAMPO E UMA VISÃO CERRADAMENTE TRÁGICA DO MUNDO .....	142
6.4 “GALO QUE NÃO CANTOU”: POUCA TRAGÉDIA, APESAR DA MÚSICA.....	147
6.5 “EVA”: A MULHER.....	155
6.6 “BRASILIA”: APOLO INATINGÍVEL NA ESTÉTICA DO NACIONALISMO .....	158
6.7 “HISTORIA COM DATA”: A TRAGÉDIA NO ENCONTRO DOS EXTREMOS .....	164
6.8 “MORAL QUOTIDIANA”: A TRAGÉDIA DA CIVILIZAÇÃO.....	171
6.9 UMA GUINADA PARA O PRIMITIVISMO .....	173

### 7. NO TEMPO DE *AMAR* 179

7.1 A <i>EXPRESSÃO</i> DA CULTURA NACIONAL.....	179
7.2 NACIONALISMO E LITERATURA.....	184
7.3 <i>AMAR</i> E A PREOCUPAÇÃO CULTURAL.....	187
7.4 A PERSONAGEM NO NACIONALISMO ESTÉTICO.....	195
7.5 <i>AMAR</i> E <i>AMAR</i> : INTRANSITIVIDADE E IDÍLIO .....	198
7.6 UMA QUESTÃO DE <i>RECONHECIMENTO</i> .....	203
7.7 UM NARRADOR BRASILEIRO.....	209

<b>8. FRÄULEIN: UMA TRAGÉDIA GERMÂNICA EM TERRA BRASÍLICA</b>	<b>216</b>
8.1 UMA AMBIGÜIDADE PSICOLÓGICA COMO CAUSA TRÁGICA.....	216
8.1.1 Bismarck, o homem-da-vida .....	223
8.1.2 Wagner, o homem-do-sonho .....	227
8.1.3 Nietzsche, o homem-do-sonho.....	233
8.1.4 Sócrates, o homem-da-vida .....	241
8.2 O ORGULHO PROFISSIONAL.....	243
8.3 O ORGULHO RACIAL.....	255
8.4 O EFEITO DIONISIÁCO NA EMBRIAGUEZ... ..	259
8.5 O EQUILÍBRIO APOLÍNEO NO SONHO... ..	262
8.6 IDÍLIO E TRAGÉDIA .....	270
<b>9. UM IDÍLIO ENTRE O NACIONALISMO E A TRAGÉDIA</b>	<b>278</b>
9.1 RECONHECIMENTO E ENCANTAMENTO .....	278
9.2 O NACIONALISMO ESTÉTICO NO RECONHECIMENTO .....	280
9.3 A TRAGÉDIA NO ENCANTAMENTO .....	290
9.4 AFIRMAÇÃO NACIONALISTA .....	293
9.5 ACABAMENTO TRÁGICO.....	300
9.5.1 Fräulein, “Mãe de amor” .....	304
9.5.2 Do sublime .....	309
<b>10. UMA ESTÉTICA ENTRE O NACIONALISMO E A TRAGÉDIA</b>	<b>317</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>339</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	<b>352</b>
MÁRIO DE ANDRADE.....	352
SOBRE MÁRIO E SUA OBRA .....	353
TRAGÉDIA E ADJACÊNCIAS .....	357
BIBLIOGRAFIA DE APOIO .....	360

## INTRODUÇÃO

A passagem do pensamento científico antigo para o moderno pode ser exemplarmente explicada aproximando-se da questão da *Verdade*. A dinâmica da ciência moderna é produto de uma busca desesperada pela verdade, já que não conseguimos abarcá-la por causa do ocultamento e da complexidade do mundo moderno. O impasse da ciência, portanto, pode ser sintetizado pela combinação da complexidade da realidade e a limitação do campo perceptivo do sujeito cognoscente. Se, pois, soçobramos num mar revolto em busca da verdade, não nos desesperançamos dela. Resta-nos manifestações claras que podemos chamar de *evidências*. No jogo de ocultamento e desvelamento do objeto, a evidência é uma luz sobre a verdade: em si, uma pequena e transitória verdade. A *certeza*, por fim, podemos dizer que “é o estado de espírito que consiste na adesão firme de uma verdade, sem temor de engano”.<sup>1</sup> A transitoriedade de uma verdade, afinal, é o que lhe dá vida, tendo em vista a impropriedade do absoluto.

Tal consciência, no entanto, ao contrário que possa em princípio parecer, não é justificativa para nos despreocuparmos da verdade. Essa preocupação, sem dúvida, deve ser o ponto de partida e o de chegada de toda pesquisa científica, mas nas pesquisas em ciências humanas, nas Letras, e tudo que se aproxima da arte, diante dos inimagináveis caminhos do fenômeno humano com seu caráter inusitado, e depois de sermos limitados pelas inevitáveis inferências, sentimo-la oscilante. Temos aqui a nossa verdade. Queremo-la, por ambição, com a substância que tiveram as verdades que a edificaram. E se a oscilação faz parte da sua indômita natureza (apesar de perscrutável), contentar-nos-emos em cuidar que tal oscilação

---

<sup>1</sup> CERVO, A. L.; BERVIAN, P. A. *Metodologia científica*. 3. ed. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1983. p.16.

não nos iniba, por perfunctória, de nos aproximar dela. O que queremos, afinal, é apresentá-lhes uma verdade aproximável e só substituível por um salto qualitativo.

Percy Lubbock<sup>2</sup> argumenta que ao crítico fica impossível apresentar um relato realmente científico de um livro. Seria impossível mesmo que sua memória fosse infalível. Um quadro, por exemplo, permanece imóvel e permite visões que convergem sobre ele, e ainda assim duas visões encontrarão dificuldades na crítica. No caso do livro, não há nada para apontar senão o volume. Os eventuais erros, portanto, se evidenciam mais facilmente numa escultura ou num quadro. Bem, isto se aplica ao romance, também, se se tratar de um erro por demais escandaloso. Há romances, no entanto, que sobrevivem, apesar de mal construídos. Assim, podemos concluir que a arte da ficção se relaciona com a forma, com o plano e a composição de uma forma diferente que as outras artes. E “o crítico literário precisa reconhecer que seu desejo de ser preciso, definido, claro e exato nos enunciados é irremediavelmente inútil”. Eis, pois, a impossibilidade de que falávamos, da crítica de um livro. Isso, é claro, não se estende ao autor ou às personagens que figuram nele. A única coisa que se pode dizer é que o livro talvez possa ser abordado, um pouco mais de perto de um *jeito* que de outro. Apresentaremos aqui algumas questões introdutórias que criarão condições propícias aos assuntos primordiais que haveremos de iluminar. Além disso, apresentaremos nossas intenções e nosso *jeito*.

Como sabemos, Mário impôs-se, gradativamente, no cenário nacional e o fez construindo uma obra que vai culminar com a adesão à realidade e ao povo brasileiro. Teorizou a literatura em função da cultura brasileira.<sup>3</sup> As condições subjacentes a tal adesão farão parte de nossas preocupações uma vez que enformaram sua atitude estética trágica, podemos dizer assim. Como acreditamos, houve um envolvimento, por falta de outra palavra

---

<sup>2</sup> LUBBOCK, P. *A técnica de ficção*. Trad. Octávio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 1976. p.16-7 passim.

<sup>3</sup> LOPEZ, T. P. A. *Mário de Andrade*: Ramais e Caminhos. São Paulo: Duas cidades, 1972. p.11.

mais específica, da tragédia (uma das formas de *arte desinteressada*, de caráter universal, presente em sua estética) pelas pressões do nacionalismo (*arte interessada*, pela consciência da necessidade de independência artística, social e econômica brasileira).

Para o estudioso do teatro e da literatura é fundamental a ocupação com a tragédia grega. Para Northrop Frye, ela garante (como era um dos interesses de Mário de Andrade) uma *condição desinteressada* à experiência literária.

Sem as tragédias, todas as ficções literárias podem ser plausivelmente explicadas como expressões de afetos emotivos, quer de realização de desejo, quer de aversão [...] É largamente através das tragédias da cultura grega que o sentido do autêntico fundamento natural do caráter humano ingressa na literatura.<sup>4</sup>

Examinaremos o profundo envolvimento da estética de Mário de Andrade por esse *autêntico fundamento natural do caráter humano* (Aliás, interesse do modernismo brasileiro, notadamente na sua vertente primitivista), e sua preocupação com elementos não necessariamente tão fundamentais. Se a tragédia está separada do *epos* por um enorme abismo, como demonstraremos, a ficção mariodeandradiana tem por característica estética promover uma sólida aproximação.

Houve, explicando melhor aonde queremos chegar, três momentos que delinearam a estética mariodeandradiana: o momento individualista (inconsciente, impulsão lírica e irracional, tragédia, arte desinteressada); o momento antiindividualista (consciente, inteligência, conformação social, nacionalismo, arte interessada) e, por fim, a superação no conceito de *técnica pessoal* (nível consciente), síntese de inteligência técnica profissional e a condição de *fora da lei*. O que necessariamente nos interessa, na inevitável delimitação que

---

<sup>4</sup> FRYE, N. O *mythos* do outono: a tragédia. In: \_\_\_\_\_. *Anatomia da crítica*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix. p.203-19. p.203.

deve ser imposta a todo trabalho científico, são os dois primeiros momentos, que coexistiram, que implicaram a morte da tragédia grega na ficção mariodeandriana. Tal fenômeno não chegou a ser uma completa renúncia à arte desinteressada, mas está ligado ao *sacrifício* que Mário de Andrade se impôs, sacrifício estético e pessoal, e, como acreditamos, teve poder para inibir sua força criadora, configurando-se, mesmo, como uma tragédia pessoal.

Cumpramos anunciar aqui, ainda, o *trágico* como *categoria estética* que, apesar de encontrar na forma estética da tragédia sua expressão mais poderosa, não está necessariamente ligado a nenhuma forma. A colocação de Anatol Rosenfeld, no “prefácio da edição brasileira” de *A tragédia grega* de Albin Leski, esclarece bem o que queremos dizer. Ele adverte que o conceito ultrapassa em muito a sua concretização específica na tragédia, podendo manifestar-se também no romance, na música, nas artes plásticas, às vezes até na comédia, estendendo-se para a tragicidade de situações da vida real.<sup>5</sup> Ora, a “tendência para transgredir os limites impostos pela condição humana não é inerente aos deuses ou aos heróis ou aos nobres mortais gregos. Ela não se limita a tempo, a espaço ou a quaisquer padrões rígidos”.<sup>6</sup>

É compreensível que os gêneros literários sofram o influxo da voragem reformadora e, conforme argumentou Bakhtin,<sup>7</sup> dinâmicos e movidos busquem formas inéditas que se adaptem à nova visão de mundo. Na incursão pelos gêneros literários, de Aristóteles à concepção moderna, não deixamos de considerar que cada época possui seu estilo.

---

<sup>5</sup> ROSENFELD, A. Prefácio da edição brasileira. in: LESKI, A. *A tragédia grega*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001. p.14.

<sup>6</sup> SILVA, C. S. Tragédia grega à brasileira. Disponível em <<http://www.ufop.br/ichs/conifes/anais/LCA/lca2503.htm>>. Acesso em 31 jul. 2003.

<sup>7</sup> BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997. p.106.

Para Mário de Andrade, como haveremos de apreciar, a tragédia é regida essencialmente pela fatalidade.<sup>8</sup> Uma “inspiração fatal” ou “instinto primeiro de beleza a conquistar” que acaba por comandar todos os aspectos formais.

Apesar de tentarmos nos concentrar nas formas recorrentes da tragédia, por questões de delimitação, inclusive pelo *corpus* selecionado (*Primeiro Andar* e *Amar, verbo intransitivo*), tornou-se inevitável o contato com o trágico. Não fica difícil perceber que, por vezes, a fronteira entre um e outro se torna exasperadamente ênue. É verdade que toda obra ficcional de Mário de Andrade transpira o *sentimento trágico da vida*, mas se pode senti-lo melhor por meio do estudo da tragédia grega, como faremos, que está mais vivamente presente nas suas primeiras produções ficcionais, como priorizamos, e que, com certeza, abraja perspectiva de um olhar mais amplo envolvendo toda a sua obra.

O momento de *Amar, verbo intransitivo* foi extremamente significativo dentro do posicionamento estético mariodeandradiano. O romance-idílio estava inserido no projeto de renovação estético cultural que Mário de Andrade ambicionava para o Brasil, que começou com *Paulicéia Desvairada*, em 1922. Com este a proposta era a superação artística da poesia parnasiana. Com o seu primeiro romance, o objetivo específico consistia na superação do experimentalismo pseudocientífico dos escritores naturalistas.<sup>9</sup> Para nós, no entanto, o que mais interessa é o aproveitamento estético da tragédia por Mário de Andrade que no idílio intransitivo de *Fräulein* atinge o ápice. Estudaremos tal aproveitamento, como já dissemos, considerando as pressões do nacionalismo estético.

Podemos inferir que ao buscar conhecer o povo brasileiro por suas expressões simbólicas, Mário de Andrade se deparou, em sua pesquisa, com preocupações sociológicas e

---

<sup>8</sup> ANDRADE, M. Do trágico. In: \_\_\_\_\_. *O Empalhador de passarinho*. 4. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002. p.113-8. p.113.

<sup>9</sup> MINAES, I. P. O Experimentalismo em *Amar, verbo intransitivo*. *Revista de Letras, UNESP*, v.33, p.71-80, 1993. p.71.

antropológicas que o levaram ao estudo do folclore, uma vez que se tratava de um fenômeno portador da identidade nacional. Era preciso “redotar o Homem de meios propícios a um reequilíbrio de sua natureza, abalada por excesso de racionalismo e desmitificações da cultura”.<sup>10</sup> Isto, sem dúvida, influenciou-o em sua escolha estética pela tragédia.

Entendemos o texto literário como um universo onde ideologia e estética se completam na criação artística que, por sua vez, atualiza o paradoxo da condição humana, tornando dizível o indizível. Como argumenta Bosi,<sup>11</sup> toda interpretação tenta recompor aquele movimento para um sentido que atravessou o discurso a ser lido: um sentido teleológico “que imanta e dá coerência aos dados colhidos a respeito da gênese psíquica e social do texto”. Gênese esta que nunca é determinação absoluta, mas pressupõe “um sentido inteligível, que torne universal o teor de um texto recebido”. O intérprete busca nos vários extratos do *querer-dizer* aquele *evento* complexo, subjetivo e histórico, ao qual o poeta deu uma forma. Entende-se por evento<sup>12</sup> todo acontecer vivido da existência que motiva as operações textuais, nelas penetrando como temporalidade e subjetividade. Um evento, “aquilo que me sobrevêm, a mim e em mim, constitui-se como uma experiência significativa do sujeito, vivência aberta e múltipla, e que a forma só aparentemente encerra nos seus signos e símbolos”. Ora, entendemos que esse *evento* para Mário de Andrade significa tragédia.

A experiência analítico-interpretativa que vivenciamos aqui suscita ainda algumas considerações preliminares. Ratificamos as reflexões de Alfredo Bosi<sup>13</sup> ao mesmo tempo em que denunciemos nossa experiência.

---

<sup>10</sup> LOUBET, M. S. *Estudos de estética*. Campinas: Unicamp, 1993. p.113. A pesquisadora trata neste ponto da “Dimensão da pesquisa” no que se refere à “Estética e identidade cultural”.

<sup>11</sup> BOSI, A. *Céu, inferno*. São Paulo: Ática, 1988. p.274-8 passim.

<sup>12</sup> Cfe Bosi (op. cit., p.275), os termos *evento* e *forma* foram luminosamente vistos por Carlo Diano (*Linee per una fenomenologia dell'arte*). Uma das vantagens teóricas da sua abordagem é deixar de lado a palavra *conteúdo*, tradicionalmente atada à palavra *forma*, e preferir outra, mais rica e complexa, *evento*.

<sup>13</sup> Id., *ibid.*, p.283-6 passim.

Mundo histórico e mundo natural não são absorvidos da mesma maneira: só o mundo histórico pode ser internamente revivido pela memória. Ora, a história foi feita pelo Homem, mas ele não fez a natureza. O homem só pode entender o que foi produzido historicamente, o que acaba por converter-se em *conceito* e em *verdade*. A relação entre o histórico e o ‘verdadeiro’ é de contínua retroalimentação. A palavra histórica (filologia) se transforma em compreensão do agir e do pensar (filosofia). Os testemunhos pedem a crítica; a crítica remete aos testemunhos. Das teorias às fontes e vice-versa, o processo confere um círculo filológico e hermenêutico. A análise mostra efeitos da realidade, cuja suposta verdade só se desvenda pela interpretação.

A *explicação* está em procurar as *causas*, utilizando-se de procedimentos similares aos da ciência da natureza; a *compreensão*, por sua vez, opera-se subjetivamente, conforme particularidades da ciência do Homem. (Não cabe neste trabalho discutir o problema epistemológico que neste ponto claramente se evidencia). A explicação causal acaba por ser redutora, uma vez que tende a explorar dicotomias. À compreensão, no entanto, não cabe o discurso monolítico. O princípio agora é outro. O símbolo, ao mesmo tempo em que revela, tende a ocultar; “explícita, mas traz implícito um processo subjetivo e histórico que o funda e o ultrapassa”.<sup>14</sup> A compreensão não se completa, digamos assim, com critérios explicativos absolutos e excludentes, mas implica conhecer os modos de ser do universo simbolizado que podem ser múltiplos, às vezes opostos, e não podem ser substituído por dados exteriores ao fenômeno tal como este se nos apresenta. A razão mesmo, como sabemos, segundo Kant, é a faculdade das idéias, as quais, como postulado, ultrapassam o conhecimento conceitual e científico que é domínio do entendimento. Um romance polifônico, por exemplo, exige uma análise-interpretação plural. O *evento*, corpo da escrita, se articula num espaço tempo habitado pelo sujeito poético, narrativo ou dramático que não é o espaço natural. A

---

<sup>14</sup> Id., *ibid.*, p.284.

hermenêutica, ao lidar com relações coexistentes na escrita, tem pela frente um problema de linguagem: “como dizer o processo, que vai da *arché* ao *telos* da obra, da origem ao sentido, e se articular nas operações propriamente literárias da composição e do estilo?”<sup>15</sup> Como falar metanarrativamente de uma formação simbólica que é romanesca? A resposta, ressalvando-se de um *a priori* normativo, se levanta a cada interpretação em particular. Qualquer resposta, entre empírica e indutiva, seria cair num total relativismo, tendo em vista que cada época tem seus modelos de interpretação e é por demais evidente que Sainte-Beuve lendo Pascal não é Barthes lendo Balzac. E nesta pós-modernidade, os caminhos a escolher seriam de uma dispersão alucinante.

Sentimos, de fato, com intensidade o estilo ambivalente do intérprete: incômodo às vezes, inevitável sempre. Parece ser isto inerente e estrutural. Inclino-nos a esquecer que o livro é um objeto de arte e a tratá-lo como um fragmento da vida. Perdemos por vezes na ilusão que cria o romance. Nessa circunstância não há como recriar a forma do romance. “Em lugar de nos extraviarmos no mundo do romance, precisamos mantê-lo apartado de nós, vê-lo com imparcialidade e usá-lo como um todo, para formar a imagem que buscamos, o livro em si.”<sup>16</sup> No entanto, é difícil encarar assim uma grande e emocionante obra de ficção.

Há de estar atento, no entanto, às vibrações e ao tom da obra. Depois, o lento trabalho de discernimento da luta expressiva nas frases e palavras onde se conjugam motivação pessoal e convenção suprapessoal (ideologia literária) que fundam o texto como polissenso. Se, por um lado, o discurso do hermeneuta conserva o calor que as ondas da escrita lhe comunica; por outro, ele se afasta-se, como fizemos, do efeito imediato da leitura para perguntar o sentido daquelas figuras que não cessam de atraí-lo para o seu círculo mágico. O distanciamento pode ser alienante, bem como o texto pode turvar a nossa consciência histórica. Ou, ainda, como

---

<sup>15</sup> Id., *ibid.*, p.285.

<sup>16</sup> LUBBOCK, P., *op. cit.*, p.14.

não destruir o texto com uma explicação? A sugestão de Bosi, está em manter-se rente ao processo da escrita com consciência histórica e crítica. Uma posição não invalida a outra. Foi, pois, o que tentamos fazer. “Refazer a experiência simbólica do outro cavando-a no cerne de um pensamento que é teu e é meu, por isso universal, eis a exigência mais rigorosa da interpretação.”<sup>17</sup>

Haveremos de considerar, como Genette orientou,<sup>18</sup> a autonomia e especificidade da instância narrativa, na subjetividade da linguagem, isto é, passagem dos enunciados à das relações entre esses enunciados e a sua instância produtiva, a *enunciação*. Uma situação narrativa é um conjunto complexo no qual a análise requer retalhamento do tecido de relações entre o ato narrativo, protagonistas, determinações espaço-temporais e a sua relação com as outras situações implicadas na mesma narrativa. História e narração só existem para nós por intermédio da narrativa.<sup>19</sup> Mas, reciprocamente, a narrativa, o discurso narrativo não pode sê-lo senão enquanto *conta* uma *história*, sem o que não seria narrativo, e porque é *proferido por alguém*, sem o que não seria, em si mesmo, um discurso. “Enquanto narrativo, vive da sua relação com a história que conta; enquanto discurso, vive da sua relação com a *narração* que o profere.”<sup>20</sup>

Prendemo-nos, ainda Genette, na taxionomia em torno da *voz* (assunção das condições de enunciação pela instância narrativa) que nos parece relatar fundamentalmente do nível da narração. Portanto, *voz* designa ao mesmo tempo as relações entre *narração* e *narrativa* e entre *narração* e *história*. Cabe lembrar que Genette, ainda, se utiliza duas outras categorias

---

<sup>17</sup> BOSI, A., op. cit., p.287.

<sup>18</sup> GENETTE, G. *O discurso da narrativa*. Lisboa: Veja Universidade, s.d.

<sup>19</sup> Genette (op. cit., p.23-5 passim) denomina *história* o significado ou conteúdo narrativo, a narrativa, propriamente dita, o significante, enunciado ou texto narrativo em si, e *narração* o ato narrativo produtor e, por extensão, “o conjunto da situação real ou fictícia na qual toma lugar”. Acrescenta ainda, em nota, que “narrativa e narração passam bem sem justificação”. Lembra ele que história, tem uso técnico, decerto mais restrito, mas bastante bem admito depois de Tzvetan Todorov propôs distinguir a narrativa como discurso e a narrativa como história. Emprega ainda no mesmo sentido o termo *diegese*, que vem dos teorizadores da narrativa cinematográfica.

<sup>20</sup> Id., *ibid.*, p.27.

para formular os problemas de análise do discurso narrativo: as de *tempo* que estão ligadas às narrativas temporais entre narrativa e diegese<sup>21</sup> e as de *modo* que estão ligadas às modalidades – formas e graus – da *representação* narrativa. Estas funcionam ao nível das relações entre *história e narrativa*.

Preocupamo-nos em aplicar a teoria de Genette, mas necessariamente no que se refere à grande variação terminológica resultante do desdobramento consecutivo dos planos de consideração analítica. Não consideramos o caso, mas a proliferação de conceitos num sistema refinado de nomenclatura, em que a distinção entre os termos se torna tênue, é um complicador para o estudo da teoria. Procuramos, pois, conscientes da indeterminação dos limites, por vezes, teorizar com um olhar crítico.

Resumindo e concluindo: envolvemos a *atitude estética* de Mário de Andrade (criador), para discernir, dedutivamente, uma *atitude trágica* (criação) que, por sua vez, se trata de um resultado estético do seu *dilaceramento* interior. Não pudemos deixar de considerar, como parte do processo, a construção de uma *técnica pessoal* (superação do dilaceramento) que, por fim, conviverá com uma inusitada *vocação sacrificial*. As crônicas sobre poesia, música e artes plásticas foram examinadas com rigor neste sentido. Combinamos uma pesquisa bibliográfica fundamentada na teoria literária, privilegiando o encontro da tragédia com a narrativa ficcional do século XX, no caso, como não poderia deixar de ser, a ficção de Mário de Andrade até, e inclusive, *Amar, verbo intransitivo*. Se o enfoque principal é o estético, não ficou de fora o histórico-ideológico. Como já deve ter ficado claro, foram inevitáveis, também, considerações de ordem biográfica no enfoque da referida *atitude estética*, como foi inevitável, também, apontar para uma tragédia pessoal subjacente. Utilizamo-nos da sua obra epistolar (delimitados ao *corpus* mais significativo, tendo em vista que se trata de uma rede de comunicação epistolar jamais vista na história

---

<sup>21</sup> Termo grifado por Maurice-Jean Lefebvre. Constitui-se na realidade definida e representada pela narração,

literária brasileira) como ele esperava que se fizesse, afinal, sabia: ‘tudo será posta a lume um dia’.<sup>22</sup> Há de se considerar, também, que “[...] Mário não era homem de fingir o que quer que fosse, o que está nas suas cartas estava na sua alma. E o que estava na sua alma é que crepita nas cavernas interiores da sua obra”.<sup>23</sup> Cuidamos, também, das suas entrevistas, onde, inclusive, ele expõe os tropeços em busca de um caminho de maior coerência, “caminho que não exclui para o público a análise que pode fazer de si próprio. Aberto, vulnerável e, por isso mesmo grandioso em sua humanidade”.<sup>24</sup>

Quanto ao *corpus* literário utilizado, não queremos dizer que o conteúdo narrativo da ficção de Mário de Andrade não possua qualquer relação com sua vida, mas uma não vale para o estudo da outra, temos clareza disto e consideramos que não se fazem necessárias maiores explicações. Por vezes, no entanto, assombramo-nos com evidências e não pudemos deixar de explicitá-las, de passagem.

Examinamos diacronicamente os contos de *Primeiro andar* e o romance *Amar, verbo intransitivo*, discernindo dedutivamente os componentes trágicos e nacionalistas que compõe sua estética e, por fim, indutivamente, aproximamos esses elementos para configurar tal estética. No plano da *narrativa* (enunciado), que entendemos como o encadear-se dos elementos configurativos da ação, encontramos apoio fundamentalmente na filosofia de Nietzsche, privilegiando suas reflexões em torno da tragédia, desenvolvidas principalmente em *O Nascimento da tragédia*, do qual buscou-se uma teoria organizada que visa configurar uma *atitude trágica como experiência do cotidiano*. No plano da *narração* (enunciação), que entendemos como a linguagem organizada em formas pelas quais o texto quer dizer-se, o

---

como um mundo existente.

<sup>22</sup> MORAES, M. A. Atribuições de um príncipe carteador. *D. O. Leitura*, São Paulo, ano 21, n. 10, p.23-29, out. 2003. p.25. (ANDRADE, M. Fazer história. *Folha da manhã*, São Paulo, 24 ago. 1944).

<sup>23</sup> LIMA, A. A. Mário de Andrade e o catolicismo. In: \_\_\_\_\_. *Companheiros de viagem*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1971. p.50-9. p.55.

<sup>24</sup> LOPEZ, T. P. A. Reunindo entrevista e depoimentos. In: ANDRADE, M. *Entrevistas e depoimentos*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1983. p.1-3. p.2.

desempenho do narrador mariodeandradiano foi o foco privilegiado. Além de se reportar constantemente à figura do herói trágico, atualizando-a diante de forças opressoras que se estruturam emergindo de concepções religiosas, da organização familiar, do contexto econômico, de códigos de honra, cujo dogmatismo determina as formas de comportamento humano.

Os capítulos, ambicionando independência do todo, acabam por acentuar uma completa interdependência. Não há idéia que valha por si mesma e, por isso, poderia ser retirada do sistema sem prejuízo. Considerações e informações que pesavam na unidade foram excluídas ou, em certos casos, removidas ao rodapé, salvaguardando certos limites epistemológicos. No entanto, há ainda muito que enxugar, bem como acrescentar.

Optamos por ir enfocando as questões que sustentam esta pesquisa aos poucos, se bem que sempre anunciando o devir. A redundância revela a importância que tem certas idéias para o autor. No caso, não se trata de repetir, mas a necessidade de vários enfoques, por diferentes ângulos, num crescente de profundidade e complexidade. Aprendemos mesmo com Mário de Andrade que a inteligência precisa da sensibilidade. É preciso, pois, criar canais de sensibilidade para se fazer compreensível em certos aspectos. Além disso, são oportunos os vários enfoques por permitirem uma assimilação gradual que solidifica o entendimento, isto para aqueles (mesmo aos iniciados) que optarem por ler o trabalho todo, capítulo por capítulo, na seqüência em que são apresentados. No entanto, para aqueles que preferirem ir ao capítulo propriamente que lhes interessa, não terão o mesmo aproveitamento: deparar-se-ão com expressões do tipo, “conforme anunciamos (discutimos, explicamos, enfocamos...) em capítulo anterior”, apesar da retomada com explicação.

Tal configuração, bem como os elementos e o método apontados acima, por fim, serviram para compor e dar unidade à pesquisa, como resume o título, “a tragédia na ficção de Mário de Andrade”.

## 1. AS PREOCUPAÇÕES DE MÁRIO DE ANDRADE EM TORNO DA ARTE

A reflexão sobre a situação de impasse da arte contemporânea, conforme Eduardo Jardim de Moraes,<sup>1</sup> parece ter sido a motivação das teses de Mário de Andrade. Cabe aqui refletir sobre algumas questões (históricas, sociológicas e teóricas, além das de caráter biográfico) que fundamentam as referidas teses e que influenciaram sua atitude estética.

Desde 1917, com *Há uma gota de sangue em cada poema*, até 1945, quanto ainda estava em plena atividade e maturidade criadora, com 51 anos, Mário de Andrade assistiu, não indiferentemente, os grandes acontecimentos do século: revolução russa, guerra na Espanha, expansão do nazismo e as duas grandes guerras que, curiosamente, estão nos extremos desses eventos, coroando de enorme amplitude trágica o seu percurso. A política interna viveu a queda gradativa das velhas oligarquias e o advento do Estado Novo. Foi, pois, nesse período de transformações radicais que Mário de Andrade fez-se um intelectual público, na mais ampla acepção da palavra, participando da criação e da experiência de várias instituições culturais e discutindo os mais diferentes assuntos. Exerceu, ainda, com empenho apaixonado, o seu ofício de escritor, vivendo o drama do artista contemporâneo, ao mesmo tempo artista e homem, que não quer abandonar nem os *direitos desinteressados* da arte pura, nem as *intenções interessadas* do homem social. Uma predestinação messiânica, com poder polarizador, repousa subjacente, uma vez que se trata do homem público enaltecido por

---

<sup>1</sup> MORAES, E. J. A estética de Mário de Andrade. In: FABRIS, A. (Org.). *Modernidade e Modernismo no Brasil*. Campinas: Mercado das Letras, 1994. p.133-44. p.134-6 passim.

seguidas gerações de artistas e intelectuais, configurando-se mesmo como um dos marcos da nossa história literária, apesar da negação de qualquer proselitismo.<sup>2</sup>

A arte tem representado, desde a Pré-história, uma atividade fundamental do ser humano. Atividade que, ao produzir objetos e suscitar certos estados psíquicos no receptor, não esgota absolutamente o seu sentido nessas operações, uma vez que ela se desenvolve na esfera mais elevada da “conciliação dos contrários”<sup>3</sup> e, sendo assim, revela-se *substituta* da vida: equilíbrio com o meio circundante, do homem ansiando transcendência e superação. Aliás, características estas peculiares e inerentes ao fenômeno humano. É aceita, e fundamental, a arte, à medida que tal equilíbrio nunca se realizará, mesmo na mais desenvolvida das sociedades, motivado, é claro, pela mesma transcendência.

Um enigmático objeto de fascínio, a arte tem sido preocupação da filosofia desde sempre. Aliás, conforme Pessanha,<sup>4</sup> a filosofia desenvolveu um “compromisso atávico com a criação artística” e quando, ainda com Empédocles de Agrigento, procurou expressar sua peculiaridade, confundiu-se com ela, à medida que, conforme Empédocles confessa em um dos seus poemas, o conhecimento verdadeiro deve ser produzido a partir da experiência de todos os sentidos. No entanto, da Grécia antiga à pós-modernidade, desenvolveu-se um profundo abismo neste planalto, surgindo duas montanhas que se elevam próximas, ligadas na base pelo vale. “*Poiesis* conceitual e *poiesis* artística: expressão, segundo Bachelar, dos humanos direitos de pensar e de sonhar, na complementaridade do dia e da noite?” Há possibilidade de fusão entre as duas montanhas? De qualquer forma, a relação se faz íntima e constante apesar do enorme fosso.

---

<sup>2</sup> Ainda em “A escrava que não era Isaura” (*Obra imatura*), Mário manifesta-se: “É mentira dizer-se que existe em S. Paulo um igreja literário em que pontifico. O que existe é um grupo de amigos independentes, cada qual com suas ideias próprios e ciosos de suas tendências naturais. Livre a cada um de seguir a estrada que escolher. Muitas vezes os caminhos coincidem... Isso não quer dizer que haja discípulos pois cada um de nós é o deus de sua própria religião” (ANDRADE, 1980, p.201). Foi mantida a ortografia original.

<sup>3</sup> HEGEL, G. W. F. *Curso de estética: o belo na arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1996. p.72.

<sup>4</sup> PESSANHA, J. A. M. Enigmático objeto de fascínio. In: LOUBET, M. S. *Estudos de Estética*. Campinas: Unicamp, 1993. p.7-12. p.9-12 passim.

O gosto pelo ficcional pressupõe uma tentativa de escapar a uma existência insatisfatória. Por que nossa existência não nos basta? Por que este desejo de completar nossa vida? Como resposta está aquela busca de *totalidade e plenitude*. Plenitude de vida que nos é fraudada pela individualidade e todas as suas limitações. Se fosse da natureza humana a individualidade então seria o homem um todo pleno. O desejo de se desenvolver e completar indica que ele é mais do que um indivíduo. Sente que só pode atingir a plenitude se se apoderar das experiências alheias que potencialmente lhe concernem, que poderiam ser dele. Ora, uma individualidade que ansiosamente busca a transcendência. A arte é, pois, o meio indispensável para essa união do indivíduo com o todo. Tudo que a humanidade como um todo é capaz reflete a infinita capacidade humana para a associação, para a circulação de experiências e idéias. No entanto, não será essa definição demasiado romântica? Não conterà a arte, também, o contrário dessa perda dionisíaca de si mesmo? Não conterà a arte igualmente o elemento apolíneo de divertimento e satisfação? O modelo é a natureza que transcende aos limites da razão. O que *não* acontece com o poema, por exemplo, cujo efeito de beleza nasce da unidade profunda das representações. No entanto, neste também, é claro, não está alheio o trabalho da inteligência. O trabalho para um artista, ainda com o mais desabusado e particular lirismo, é um processo altamente consciente e racional, um processo ao fim do qual resulta a obra de arte como realidade dominada, e não – de modo algum – necessariamente, um estado de inspiração embriagante. Tal estado pode sim ser uma parte do processo: a razão reluz por detrás da embriaguez que tende sempre a escarnecer dela e transformá-la. No trabalho do artista “é necessário dominar, controlar e transformar a experiência em memória, a memória em expressão, a matéria em forma”.<sup>5</sup> Além do dionisíaco e do apolíneo, portanto, a tensão e a contradição dialética fazem-se inerentes ao processo.

---

<sup>5</sup> FISCHER, E. *A necessidade da arte*. 9. ed. Trad. Leandro Konder. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987. p.14.

Uma ciência sem consciência humana tende a levar o homem ao uso de uma inteligência sem a compreensão simbólica de sua finalidade. Isto é, a *função cognitiva* tem de ser acompanhada à *função fabuladora*, que não deixa de ser outra modalidade de cognição, que, mais profunda e essencial, suspende o cotidiano em busca de respostas daquilo que mais nos interessa, daquilo que é mais nosso. Utilizando-se da feliz metáfora de Carlos Drummond de Andrade: “por o pé no chão do seu coração.”<sup>6</sup>

Que considerações devem estar presentes quando se procura decidir se uma peça é uma obra de arte? A questão, resumida aqui a modo de introdução, é da mais alta complexidade. Os objetos podem converter-se em formas estéticas quando são apreciados numa perspectiva ou dimensão diferente da simples utilidade, isto é, por exemplo, quando os *olhamos* apenas como um simples arranjo formal capaz de provocar um sentimento de agrado ou desagrado. A poética do Barroco iluminou o conceito de arte à medida que discerniu nitidamente as possibilidades humanas de *fazer (talento)* para além das doações divinas (*natural*). O impressionismo, nesse processo, abriu caminho às correntes estéticas que consagraram efetivamente o estatuto do objeto artístico, que consiste em princípios estruturais específicos às contingências humanas. Na verdade, a *técnica* produziu, ao longo da história de cada arte, um conjunto de regras úteis ao projeto e à execução da obra. Desde a Antiguidade formou-se uma tradição normativa; no entanto, as leis estéticas dos períodos clássicos foram relativizadas pelas regras do século XX e as pesquisas antropológicas.

A autonomia da estética começou a ser implantada apenas no século XVIII graças às contribuições concomitantes dos estudos psicológicos dos chamados ensaístas ingleses (notadamente, Shaftesbury, Hutcheson, Home e Burke) e das meditações filosóficas do alemão A. G. Baumgarten. Os primeiros contribuíram apresentando as qualidades distintivas do prazer provocado por uma obra de arte. Baumgarten, em *Aesthetica* (1750), apresenta um

---

<sup>6</sup> DRUMMOND DE ANDRADE, C. O homem; as viagens. In: \_\_\_\_\_. *As impurezas do branco*. 3. ed. Rio de

estudo unitário dos fenômenos ligados à experiência artística, entendendo que a arte é a representação confusa, mas clara, que absorve a contradição inerente, tal como algo pode ser *perfeito* no mundo sensível, em contraste com o conceito que é objeto do conhecimento racional.

O impulso do pensamento estético moderno se deu, ainda, na Alemanha, durante o mesmo século XVIII, por influência do filósofo Johann Gottlieb Fichte, que considerava a beleza uma virtude moral e a arte, individual ou social, a satisfação de um importante propósito humano. A idéia da arte como jogo foi proposta na *Crítica do Juízo* de Kant em termos de atividade *desinteressada*, embora não arbitrária, porque, é claro, está sujeita aos limites da natureza humana. Trata-se, pois, de questão das mais sutis como o é esta imponderável *natureza*.

A noção de *desinteresse*, historicamente, adquiriu preeminência em oposição à noção de *egoísmo inteligente*. Lorde Shaftesbury (1671-1713) contrapôs a *atenção desinteressada*, essencial ao que denominamos de *atitude estética* (as predisposições que o homem revela para produzir, mas também para valorizar em termos emotivos), a qualquer desejo de usar, possuir ou manipular o objeto da atenção. “O nosso interesse, quando estético”, diz ele *termina* no objeto e nós nos sentimos totalmente absortos na percepção, na contemplação e no aperfeiçoamento da nossa consciência do objeto que nos prendeu a atenção”.<sup>7</sup> As considerações estéticas excluem “o útil, o agradável, o adequado ou o conveniente do objeto”.<sup>8</sup> Shaftesbury propôs, como paradigma dessa atitude, o prazer que nos dá a matemática. Francis Hutcheson avançou e distinguiu a percepção estética da compreensão analítica e discursiva: ao contemplarmos alguma coisa, esteticamente, dirigimos a percepção

---

Janeiro: José Olympio, 1976. p.22.

<sup>7</sup> OSBORNE, H. *Estética e teoria da arte*. 4. ed. Trad. Octávio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 1983. p.137-8.

<sup>8</sup> Id., *Ibid.*, p.138.

às qualidades (é o que hoje chamamos de *propriedades estéticas*) que não são suscetíveis de medida nem análise, mas fazem parte do objeto como um todo unificado e não podem ser desenvolvidas a partir dos elementos em que ele é analisado para fins científicos. Neste sentido, Hutcheson antecipou Baumgarten, evidenciando o contraste entre a percepção científica e a percepção estética.

Quando Shaftesbury formulou o conceito do desinteresse deu o passo decisivo para destacar a estética como modo distintivo de experiência, cuja existência era uma idéia radicalmente nova para o pensamento ocidental. O conceito de desinteresse na teoria da arte tinha o seu correspondente na noção de *belas-artes*, que pela primeira vez se destacou na mesma ocasião e se baseava na idéia de uma classe de artefatos fabricados única e principalmente para serem contemplados esteticamente. Diferia do conceito medieval das *artes liberais*, consolidados em oposição às ocupações intelectuais e manuais e se aproximava da noção grega das artes ministradoras do prazer.<sup>9</sup> Foi o descobrimento de uma nova dimensão de autoconsciência, não, simplesmente, o aparecimento de uma teoria nova, mas o reconhecimento do “ ‘impulso estético’ latente, que, desde os tempos paleolíticos, embora não reconhecido, estivera em operação nas artes e ofícios da manufatura de modo a tornar-se um motivo autoconsciente”.<sup>10</sup> O século XVIII não compreendeu plenamente tais idéias, desviado, como sabemos, por interesses em torno do Romantismo com seu acentuado individualismo, mas está instaurada a origem da suposição mais poderosa e geral da estética contemporânea e da crítica de arte prática: as obras de arte devem ser avaliadas e apreciadas, ao menos em

---

<sup>9</sup> A autonomia da arte pode, pois, ser reputada aos gregos. Conforme Arnold Hauser (1972, p.115), referindo-se à arte no século IX a. C. que assiste ao nascimento do pensamento racional: “Estamos aqui em presença de uma concepção de arte completamente nova; ela já não é um meio de atingir um fim em si mesmo. Na sua origem, todas as formas de empreendimento espiritual são totalmente determinadas pelo propósito útil a que servem; mas essas formas contêm em si a capacidade e a tendência a romperem as ligações com os seus fins originários e deles se libertarem, tornando-se independentes. [...] a arte que começou por ser mera servidora da magia e ritual [...] torna-se, até certo ponto, uma atividade pura, autônoma.”

<sup>10</sup> OSBORNE, H., op. cit., p.141.

parte, por padrões estéticos autônomos e que esses padrões se relacionam com a sua capacidade de se tornarem objetos de uma atitude especial de atenção desinteressada.

O conceito de Shaftesbury chega aos poucos na teoria estética moderna com Edward Bullough<sup>11</sup> e sua idéia de *distância estética* que pode ser exemplificada por um nevoeiro no mar: o que em princípio afigura-se como causa de desconforto pode transformar-se em fonte de deleite à medida que nos libertamos da inconveniência e nos fixamos nos aspectos que se nos apresentam. Ao assumirmos uma atitude estética, desligamo-nos do eu prático, real, deixando o objeto em questão fora do mundo das nossas necessidades. Mas à medida que experimentamos medo ou preocupações reais com o nevoeiro, ou atentamos para as preocupações apropriadas à situação não estamos respondendo esteticamente ao fenômeno. Nos contatos artísticos, enquanto permanecerem na esfera estética, há de haver, necessariamente, abstenção do pleno comprometimento com as pressões e valores da vida ordinária. Corresponde ao que Schlegel, de maneira absolutamente radical, chamou de “condição ouriço”,<sup>12</sup> sintetizado pela terceira visão Kantiana, que designava a experiência propriamente estética: a obra de arte é plena em si, independente do mundo que a circunda, armada de espinhos, como o ouriço, demonstra-se impermeável a qualquer ideologia, religiosa ou política.

A arte, para Mário de Andrade, deve ir além da pura preocupação estética, circunscrita às formas, técnicas e representação da beleza, isto é, não deve almejar nunca ser apenas beleza, mas intentar não fugir a uma funcionalidade social. Em 1944, num artigo dedicado a Shostocovitch para o *Correio da Manhã*, Mário de Andrade argumenta que servir somente a arte parecia-lhe um erro, uma vez que o artista estaria, assim, sendo um instrumento nas mãos

---

<sup>11</sup> Id., *ibid.*, p.143. BULLOUGH, E., A distância física como fator na arte e como princípio estético. *The British Journal of Psychology*, vol.5, n.2, p.87-118.

<sup>12</sup> LIMA, L. C. Literatura e nação: esboço de uma releitura. *Revista Brasileira de literatura comparada*. Rio de Janeiro: ABRALIC, n.03. p.33-9, 1996. p.34. SCHLEGEL, F. Arthenäum Fragmente. In EICHNER, Hans (Org.) *Friedrich Schlegel. Kritische II: Charakteriken und Kritiken I*. Munique, Padervorn, Viena: Verlag F. Schöningh e Thomas Verlag, 1797.

dos poderosos e, “na sua ilusão de arte livre”, ele não se daria conta disso: “É o caso dos escritores apolíticos, que são servos inconscientes do fascismo, do capitalismo, do quintacolonismo.”<sup>13</sup>

Nietzsche, ao contrário, promove a superação da dicotomia entre arte e vida, em que a primeira se caracteriza pelo desinteresse e a segunda pelo pragmatismo: a arte é visceralmente interessada enquanto exposição do sentido radical da existência, em uma intensidade que a própria vida não alcança, a não ser quando revelada em sua perspectiva trágica. Mário de Andrade com certeza não discordaria desse ponto de vista, principalmente no que se refere ao trágico, como veremos. No entanto, ele nunca alcançou esta profunda síntese dialética da vida, magnetizado que ficou pelas ideologias que marcaram o seu tempo e pelas marcantes particularidades do momento brasileiro que, aliás, lhe permitiu ser o perspicaz analista da decadência da arte moderna. Devemos considerar, ainda que os conceitos de técnica e de arte são necessariamente transitórios, infundidas pela transformação dialética da realidade.

A discordância da concepção de arte de Mário de Andrade em relação à de Jacques Maritain (*Art et Scolastique*), referência explícita em suas obras, esclarecerá precisamente o aspecto que queremos salientar aqui. Observa Moraes<sup>14</sup> que Maritain ressaltava a separação da *práxis* ou da moral e do *fazer* ou da arte. “É possível” que considerasse tais questões impróprias à natureza da arte se bem que, exteriormente, com ela se relacionassem. A proposta de Mário de Andrade foi a de considerar a questão moral imbricada no próprio modo de ser do fazer artístico.

Em *A Educação Estética do Homem*, de Friedrich Schiller, está a formulação do conceito de atitude estética que teria influenciado Mário de Andrade.<sup>15</sup> Schiller inspirou-se

---

<sup>13</sup> ANDRADE, M. *Entrevista e depoimentos*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1983. p.103. Diretrizes, ano 4, n. 184. Rio de Janeiro, 6 jun. 1944, p.1-25.

<sup>14</sup> MORAES, E. J. *Limites do Moderno: o pensamento estético de Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999. p.73-4.

<sup>15</sup> Id., *ibid.*, p.18 *passim*.

nas teses da *Crítica da Faculdade do Juízo*, de Kant, e indicou a Mário o caráter desinteressado da experiência estética. Para ele, “o desinteresse tem a função de assegurar a comunicação e a unidade das dimensões sensível e formal que compõe a natureza do homem”. Para Mário de Andrade, também, “a arte encontra-se desviada do seu destino, que é de ser a base da vida dos homens em sociedade”. Isto, desde o Renascimento, com a exacerbação do formalismo que – para ele – se manifesta no fato de a técnica não mais atender às exigências materiais contidas no artefazer. Além do formalismo, Mário questionará, também, o exacerbado individualismo. Portanto, uma atitude desinteressada poderia conduzir à superação da perspectiva individualista moderna e a supressão do auto-interesse. Haveremos de examinar essa questão mais de perto.

## 2. GÊNEROS E FORMAS

### 2.1 A Tragédia e o Romance

O caminho que vai da tragédia ao romance, gênero representativo da burguesia, se faz, para nós, um percurso bastante significativo: por um lado, exhibe a degringolada da arte moderna, conforme identificou Mário de Andrade, e, por outro, subsidiar-nos-á nas reflexões sobre as propriedades estéticas de sua ficção. É claro que, oportunamente, nos ateremos, também, ao conto, tendo em vista o *corpus* literário selecionado.

O Renascimento foi o último momento da arte clássica. O equilíbrio e a ordem da Renascença produziram obras que representavam a expressão de uma grande arte utópica e não de um mundo harmonioso. O maneirismo, por sua vez, entre dois momentos contraditórios, esmagado na tensão da Idade Média Cristã (estática), e a nova ordem científica (dinâmica), implicava a antítese das doutrinas estéticas baseadas nos princípios da ordem, proporção e economia de meios, e, por considerar a complexidade paradoxal da realidade, acabava por representar um reflexo mais verdadeiro da arte. O otimismo humanista se sustentava na crença de uma harmonia da ordem divina e humana, na harmonia da religião e da justiça, da fé e da moral. A Renascença mesmo pode ser vista já como anunciadora de um momento de crise do humanismo: a fé no homem perdeu o sentido e deu vazão ao espírito anti-humanista da Reforma de Lutero, que trazia implícita a idéia de predestinação. A insegurança que adveio de tal princípio (paradoxo moral religioso da escolha sem mérito) combinava-se ao ceticismo na filosofia (Montaigne), ao relativismo na ciência (Copérnico,

Galileu, Kepler), ao duplo-padrão de moralidade na política (Maquiavel), e, por fim, ao espírito de *je ne sais quoi* em estética. É bastante significativo o fato de que a época tenha produzido a tragédia shakespeariana. Numa era de contradições insolúveis, por homens dilacerados por anseios ambivalentes e aspirações inconciliáveis, a tragédia foi a resposta de como a vida pode ser significativamente vivida. “O herói trágico prefere o desastre às contradições internas, às lealdades divididas e a uma vida de compromisso humilhante.”<sup>1</sup>

Na Antigüidade e na Idade Média, a arte tinha uma finalidade social à medida que possibilitava a expressão dos valores fundamentais, articulada com a experiência religiosa. Não se constituía, pois, alguma coisa independente da vida daqueles povos. Não *tipos*, como diria Lukács, mas a expressão artística constituía verdadeiros protótipos, apontados para uma idealidade superior. No entanto, conforme Hegel,<sup>2</sup> quando o intelecto transformou Deus numa “simples coisa pensada”, isto é, a partir do momento em que se deixou de acreditar na “manifestação do espírito divino na realidade concreta”, rasgando um abismo entre o “Deus do pensamento” e a realidade, a arte só poderia obter representações incompatíveis com a arte em se pensando na visão da totalidade. Abandonadas as abstrações míticas, o intelecto encontrará o concreto por meio da razão, mas aqui fica claro que já se trata de uma arte prosaica. Somos inclinados a pensar no *fim* da arte, notadamente se considerarmos a relação que tem o homem de hoje com ela.

O sentido que Heidegger deu a expressão hegeliana *fim da arte*, como observa Moraes,<sup>3</sup> não se reduziu a um princípio finalístico, mas ao de uma situação de “máximo velamento da essência da arte”, dado ao plano secundário que hoje ela ocupa nas nossas vidas, de “acentuada indigência de tudo que a arte poderia proporcionar”. Apesar da relação de

---

<sup>1</sup> COSTA, L. M. da; REMÉDIOS, M. L. R. *A tragédia: estrutura e história*. São Paulo: Ática, 1988. (Fundamentos, 28). p.34.

<sup>2</sup> HEGEL, G. W. F. *Curso de estética: o belo na arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1996. p.558.

<sup>3</sup> MORAES, E. J. *Limites do Moderno: o pensamento estético de Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999. p.13-6 passim.

parentesco com a técnica, (aliás, já mereceram, arte e técnica, a mesma expressão, *tekne*, que – na origem da nossa civilização – nomeava o modo produtivo do desvelamento da verdade ‘no brilho do que aparece’), a essência da arte foi posta a salvo dos ataques da civilização técnica. Ocorreu um recuo em que a natureza guardou-a, num sentido de autoproteção, uma vez que, por meio dela, superar-se-ia a era da técnica.

O artista romântico do século XIX já não está mais numa comunidade, mas cria para si uma comunidade: “traz uma nova mensagem de conciliação e, como um marginal da sociedade, paga por esta pretensão, sendo com seu fazer artístico somente um artista para a arte.”<sup>4</sup> O que expressa com isso é a cisão: de um lado, a arte como *religião formativa*; e, de outro, arte como *provocação* do artista moderno. Mário de Andrade trataria a questão ao nível da irresponsabilidade. “Até o século XVIII, o intelectual era um empregado dos príncipes. Vivia, portanto, preso aos seus Mecenas. Ele era pago para louvar. Com o século 19, veio a arte livre. O intelectual se libertou. E com a liberdade se desmandou. Tornou-se um irresponsável.”<sup>5</sup>

A arte absorveu o drama da organização social do trabalho sob a regulação capitalista. A hierarquia piramidal, própria do capitalismo, não existia. A figura do produtor se fazia presente, anteriormente, tanto na base como no topo do processo produtivo. A nova ordem, portanto, representou o fim da aspiração do aprendiz em se fazer mestre: já não compartilhavam o mesmo trabalho. O *processo* já não podia ser acessível a todos. Surgiu, também, o intermediário entre produtor e mercado, resultando na perda do controle do *produto*, sem contar a divisão que se estabeleceu entre os que planejam e os que executam. A alienação, como sabemos, torna o trabalho sem sentido, reduzindo a relação do trabalhador

---

<sup>4</sup> GADAMER, H. G. *A atualidade do belo: a arte como jogo, símbolo e festa*. Trad. Celeste Aida Galeão. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1985. p.16.

<sup>5</sup> ANDRADE, M. *Entrevistas e depoimentos*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1983. p.103. *Diretrizes*, ano 4, n. 184. Rio de Janeiro, 6 jun. 1944, p.1-25.

com a empresa (já que agora pode-se falar em empresa) à mera barganha. Tal espírito econômico converte o trabalhador num mero lançamento no cálculo de investimento e produto, de lucro e perda, de ativo e passivo. É a racionalidade própria do capitalismo que pode ser sintetizada na perda da consciência da totalidade. A racionalização sacrificou a tradição, e todo fator no processo de produção passou a ser considerado somente em bases materiais, de modo totalmente independente de seus aspectos humanos, pessoais e emocionais. Tudo isto representou condições propícias para a emergência do individualismo. Na sociedade capitalista, o sentido do *possuir*, nascido da alienação, colocou-se no lugar de todos os sentidos físicos e espirituais. Há, de se considerar, no entanto, que o ser humano precisou ser reduzido a essa absoluta pobreza para que ele pudesse engendrar de dentro de si mesmo a sua riqueza íntima.<sup>6</sup> Sustentamo-nos e crescemos apoiados em contradições. A arte, mesmo assim, resiste. Aliás, *com* isto e *por* isto resiste.

A arte, nesse universo de perdas, é inflacionada do homem indivíduo: a personalidade do artista passa adiante da funcionalidade da obra. Na Antigüidade Clássica, na Idade-Média e mesmo na Renascença, em que teve princípio esse processo, não seria possível compreender a idéia do artista expressar-se por meio da sua arte. Foi a exaltação romântica do artista, combinada à prioridade à originalidade a causa disto. Os homens comuns, pensava-se no período romântico, seriam beneficiados por meio da expressão do artista-gênio. Aliás, os clássicos entendiam a palavra *expressão* como os movimentos faciais etc. No Romantismo, é

---

<sup>6</sup> Contemporaneamente, para dar conta da alta competitividade, as teoria de recursos humanos e a pedagogia – discernindo termos como *homem integral*, *homem organizacional* ou *funcional* (valoriza-se o primeiro em detrimento ao segundo) e *fenômeno humano* – tenta resgatar a *participação*, relativizada pela barganha capital trabalho. Fenômeno humano seria, pois, conforme Toledo (1983, p.40), o “fenômeno que o homem buscou durante os milênios de sua evolução, e busca teimosamente hoje, condições de liberdade para poder assumir a responsabilidade na condução de seu projeto. A não-participação seria, então, a institucionalização do ser humano, como ser condenado a ter seu destino preestabelecido por minorias e por estas ser comandado, organizado e manipulado, seja coercitivamente, seja com a generosidade aparente de um paternalismo possessivo”. Resumindo drasticamente o processo: a *participação* gera *envolvimento* que, por sua vez motiva à *criação* que é uma característica inerente ao fenômeno humano. O criador fará a diferença diante do oferecido pela concorrência. É evidente que dentro da prerrogativa do lucro, próprio do sistema capitalista, esse *criador* deve se ajustar às contingências do sistema, configurando-se, mais uma vez, como o *homem organizacional*, cuja *máscara* lhe dará uma sobrevida até que a própria dialética da competitividade condenará o seu *perfil*.

o próprio artista-gênio que está sendo expresso. O artista, portanto, se torna o tema da obra de arte, passou a ocupar o centro das atenções da estética. A arte passou a depender desta individualidade privilegiada como meio de expressão dos estados de alma do artista. O resultado é o virtuosismo, que consiste na perda da consistência interna e obediência à critérios exteriores. *Artista virtuose* será a expressão de Mário, tratando do fenômeno.

No período de 1770 a 1848, a Europa e a América conheceram o peso de diversas revoluções liberais, de cujo espírito a Revolução Francesa (1789) se tornou símbolo: foi o apogeu, digamos assim, da *vitória* da burguesia. Era preciso, para a completa preponderância dos valores burgueses, fazer-se a revolução estética. A perspectiva sociológica considera que o Romantismo representou tal revolução. Antes da hegemonia burguesa, enquanto preponderava o domínio das elites nobres, a arte resultava do estudo paciente da cultura greco-latina. A nova classe, porém, não possuía nem cultura nem tradições aceitas pela nobreza. Estava assim privada de expressão reconhecida. A saída foi inverter radicalmente os valores: a arte passou a ser a expressão sincera de aspectos selvagens da vida (paixão, sonho, amor, loucura, infância) e não o redimensionamento artificioso da cultura clássica. Desenvolveu-se o gosto pelo exótico das manifestações nacionais e populares, de que a Idade Média tornou-se a fonte mais viva. Agora, o *dulci* e o *utile* horacianos, que mostram assumir a criação literária as funções hedonística e utilitária, perdem o sentido diante da metamorfose sem trégua do princípio dionisíaco, decorrência inevitável das múltiplas atitudes subjetivas então surgidas. Um dos mais fortes relativizadores do puro tecnicismo foi, e tem sido – diga-se de passagem – o postulado romântico da inspiração, ou estro, que deita raízes no pensamento platônico e em tradições arcaicas de origem dionisíaca.

Os homens, à época das tragédias gregas, se sentiam mais ou menos enraizados no mundo, trazendo, ainda, um sentimento de posse do mesmo. A modernidade rompeu esses laços, legando-lhes uma espécie de desconforto de serem apenas tolerados no mundo. O herói,

como era entendido no mundo antigo, perde, de uma certa forma, sua razão de ser (*páthos*) após o Romantismo. Se houve anti-heróis imortalizados pela literatura (Lazarinho, D. Quixote etc.) em períodos anteriores, agora eles pululam: alienados, oportunistas, canalhas, *sem nenhum caráter* etc. O herói moderno, por sua vez, passou a aceitar o seu destino de derrota e a encará-lo como necessário e se é herói trágico, o é devido à grandeza de seu caráter, e não por causa de suas ações.

Esta unidade relativa do universal e do individual é inalcançável na vida burguesa. A separação entre as funções sociais e as questões privadas condena toda poesia civil burguesa à universalidade abstrata; é precisamente pelo seu caráter patético que esta poesia perde o seu *páthos* no sentido antigo da palavra.<sup>7</sup>

O *páthos* foi deslocado para a ordem privada.

Mas o fechar-se nas questões privadas e o recíproco isolar-se na sociedade burguesa não são um fenômeno casual, mas sim uma lei universal, e por isso as buscas do *páthos* da vida moderna nesta direção podem, até certo ponto, ser bem sucedidas.<sup>8</sup>

A tragédia é mais bem e facilmente estudada no drama, admite Frye,<sup>9</sup> no entanto, “não se limita ao drama, nem as ações que terminam em desastre”, mas podem terminar serenamente, ou num estado de espírito ambíguo, difícil de definir. O estado sombrio, que faz parte da unidade da estrutura trágica, não intensifica o efeito trágico. Foi do drama, no entanto, que os traços do trágico adquiriram seu cunho válido, sobretudo para os ocidentais.

---

<sup>7</sup> LUKÁCS, G. O romance como epopéia burguesa. In: LUKÁCS, G., BACHTIN M. et al. *Problemi di teoria del romanzo; metodologia letteraria e dialéttica storica*. Trad. Letizia Zini Antunes. Torino: Einaudi, 1976. p.131-178. (Mimeogr.). p.17-8.

<sup>8</sup> Id., op. cit.

<sup>9</sup> FRYE, N. O *mythos* do outono: a tragédia. In: \_\_\_\_\_. *Anatomia da crítica*. Trad. Pércles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix. p.203.

Tal cunho exerceu profunda influência através dos tempos. Creizenach, citado por Leski,<sup>10</sup> vale lembrar, adverte, em sua *Geschichte des Modernen Dramas (História do drama moderno)*, que o renascimento da tragédia no Ocidente foi o evento máximo da mais recente história da literatura. Por um lado, a fonte do efeito trágico deve ser buscada, como Aristóteles esclareceu, no *mythos* trágico ou estrutura do enredo; por outro, apesar dos temas trágicos surgirem dos mitos, “também se encontra preparada neles aquela delimitação de ordem social que, até bem pouco, pela época moderna adentro foi considerada válida para as possibilidades do trágico”.<sup>11</sup> O que temos de sentir como trágico, ratifica Leski, “deve significar a queda de um mundo ilusório de segurança e felicidade para o abismo da desgraça iniludível”.<sup>12</sup> O efeito trágico nasce, pois, do “imperativo da existência humana que não se rende”.<sup>13</sup> Como em toda narrativa, em todos os tempos, o conflito lhe é inerente.

Nas histórias romanescas, adverte Frye,<sup>14</sup> as personagens são personagens de sonho; na sátira tendem a ser meras caricaturas; na comédia as suas ações acomodam-se às exigências de um final feliz. Na tragédia plena, no entanto, a ordem natural está presente exigindo que as personagens libertem-se do sonho, libertação que é ao mesmo tempo restrição. “Por mais densamente que ela possa estar juncada de espectros, presságios, bruxas ou oráculos, sabemos que o herói trágico não pode simplesmente esfregar uma lâmpada e invocar um gênio que o tire do apuro.”

O mito tem a sua lógica própria, uma coerência intrínseca que lhe permite ser *verdadeiro* em muitos planos por muito afastados que estes estejam do plano em que o mito originário se manifestou.<sup>15</sup> Segundo Mircea Eliade,<sup>16</sup> o mito pode “degradar-se” em lenda

<sup>10</sup> LESKI, A. *A tragédia grega*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001. p.26.

<sup>11</sup> Id., op. cit., p.32.

<sup>12</sup> Id., ibid, p.33.

<sup>13</sup> Id., ibid, p.165.

<sup>14</sup> FRYE, N., op. cit., p.203.

<sup>15</sup> ELIADE, M. Função dos mitos. In: ELIADE, M. et al. *O poder do mito*. São Paulo: Martin Claret, s.d. p.9-31. p.26.

<sup>16</sup> Id., op. cit. p.29-31 passim.

épica, em balada ou em romance, ou então sobreviver em forma diminuída nas superstições, hábitos, nostalgias etc. Apesar da degradação, cada vez a níveis mais baixos, o arquétipo<sup>17</sup> continua com seu potencial criador, de valor inestimável, e sobrevive em narrativas, por exemplo, as provas, os sofrimentos dos candidatos à iniciação (poderíamos nos referir ainda, como exemplos, ao mito de renovação, de construção etc.). Isto está em Ulisses, Enéias, Persifal etc. O herói épico tem de suportar sofrimentos e vencer obstáculos no caminho dos seus objetivos. É claro que não no mesmo plano iniciático, mas as aventuras de Ulisses ou a procura do Santo-Graal avançam, subjacente aos romances século XIX. A luta do “gênio bom” contra o “gênio mal”, por exemplo, na figura do detetive e do criminoso, figuram nos romances policiais e em toda a chamada literatura de pacotilha. A multiplicação das especificidades da “cor local” e da sensibilidade popular, promoverão um obscurecimento da transparência original, mas o tema permanecerá, permanecendo, também, válidos, à consciência moderna, os modelos oriundos de passado remotíssimo. A ilha dos romances modernos, ou a “Ilha dos Amores” de Camões, ou a “Ilha do bom selvagem” de Daniel Defoe, não têm menor valor cultural das ilhas da literatura medieval. Os mitos da “procura”, e das “provas iniciáticas” que foi o nosso exemplo, revelam, sob uma forma plástica e dramática, o próprio ato pelo qual o espírito transcende um cosmos condicionado, polar e fragmentário, para reencontrar a unidade fundamental anterior à criação. As “intuições arquetípicas” são uma herança à qual o homem está irremediavelmente preso, criadas no momento em que ele tomou consciência da sua situação no cosmos. O homem moderno, desta maneira, revela sua nostalgia do paraíso perdido e o faz nos atos mais banais.

O *absoluto* não pode ser extirpado: ele é tão-só suscetível de degradação. E a espiritualidade arcaica sobrevive, à sua maneira, não como *ato*, não como

---

<sup>17</sup> O termo foi utilizado pelo psicólogo Carl G. Jung para designar resíduos psíquicos acumulados no inconsciente da Humanidade através dos séculos, e revelados como imagens primordiais que ressurgem sempre na intuição dos poetas, independentemente do tempo e do espaço.

possibilidade de realização real para o homem, mas como uma nostalgia criadora de valores autônomos: arte, ciências, mística social...<sup>18</sup>

Não encontramos o termo *Romance* em Aristóteles. Aliás, em nenhuma das grandes poéticas do passado, nem em Horácio, nem em Boileau. Vitor Manuel de Aguiar e Silva<sup>19</sup> faz o adequado discernimento do romance, quanto à origem greco-latina, com a tragédia e a epopéia. Apesar de na literatura helenística e na literatura latina aparecem narrativas de interesse literário, como o *Satiricon* de Petrônio, o romance é uma forma literária relativamente moderna. Será com o romantismo que ele atingirá sua maturidade enquanto escritura.

Segundo Lukács,<sup>20</sup> que se reporta a Hegel, essa *forma* só adquirirá um caráter típico na sociedade burguesa. O filósofo de Berlim constrói a sua teoria do romance baseado na contraposição entre o caráter poético do mundo antigo e o caráter prosaico da civilização burguesa. O prosaísmo da moderna época burguesa é fruto, segundo ele, do inevitável desaparecimento tanto da atividade espontânea quanto da ligação imediata do indivíduo com a sociedade. Embora considere impossível eliminar esta contradição entre poesia e civilização, Hegel pensa que seja possível atenuá-la: o romance como epopéia burguesa deve conciliar as exigências da poesia com os direitos do prosaísmo e achar uma média entre eles. Isto, na linha do pensamento bakhtiniano, é resultado do plurilingüismo próprio desta forma literária.

A dialogicidade interna do discurso romanesco exige a revelação do contexto social concreto, o qual determina toda a sua estrutura estilística, sua “forma e seu “conteúdo”, sendo que os determina não a partir de fora, mas de dentro; pois o diálogo social ressoa no seu próprio discurso, em todos os seus elementos, sejam eles de “conteúdo” ou de “forma”.<sup>21</sup>

---

<sup>18</sup> ELIADE, M., op. cit., p.31.

<sup>19</sup> AGUIAR e SILVA, V. M. *Teoria da literatura*. 8. ed. Coimbra: Almedina, 1997. p.672.

<sup>20</sup> LUKÁCS, G., op. cit., p.131.

<sup>21</sup> BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética*. A teoria do romance. São Paulo: Unesp-Hucitec, 1988. p.106.

O prosador-romancista introduz em sua obra as intenções alheias da língua, feita de diferentes linguagens, não destruindo as perspectivas sócio-ideológicas. Isto implica a utilização de discursos já povoados pelas intenções sociais de outrem, que agora servem ao autor. Por conseguinte, as intenções do prosador *refratam-se* e o fazem *sob diversos ângulos*, segundo o caráter sócio-ideológico de outrem, segundo o reforçamento e a objetividade das linguagens que refratam o plurilingüismo.<sup>22</sup>

O processo é outro com o poeta. O lirismo permite um trabalho de expurgação de todos os momentos, intenções e acentos alheios da linguagem em nome de um forte unidade. No caso do épico, argumenta Bakhtin: “Esta unidade pode ser ingênua e existir somente nas épocas mais raras da poesia, quando ela não saía além dos limites de um grupo social ingenuamente fechado sobre si mesmo e ainda não diferenciado, cuja ideologia e linguagem ainda não havia se estratificado efetivamente.”<sup>23</sup> O mundo clássico permitia a realização de formas épicas como a epopéia que possuía uma perspectiva única e exclusiva, na qual o herói agia em sua perspectiva particular, apesar da tensão permanecer imanente. Ora, “habitualmente sentimos esta tensão profunda e consciente através da qual a linguagem poética única da obra literária se eleva do caos das diferentes falas e línguas, caos este da linguagem literária viva que lhe é contemporânea”.<sup>24</sup>

Lukács, ainda, encara o romance como sendo o lugar de confronto entre o herói problemático e o mundo do conformismo e das convenções. O herói problemático está ao mesmo tempo em comunhão e em oposição ao mundo, encarnando num gênero literário, o romance. A forma interior do romance não é senão o percurso desse ser que, a partir da submissão à realidade despida de significação, chega à clara consciência de si mesmo. Isto

---

<sup>22</sup> Id., *ibid.*, p.105.

<sup>23</sup> Id., *ibid.*, p.104.

<sup>24</sup> Id., *loc. cit.*

implica dizer que, em maior ou menor grau, o romance absorve e reproduz o espírito da tragédia. Seria melhor dizer, por fim, que essa *clara consciência de si mesmo* é um ponto essencial que aproxima todas as formas de arte, ficando a diferença numa questão de nível.

Ainda, Bakhtin<sup>25</sup> considera a natureza acanônica do romance. “Trata-se da sua plasticidade, um gênero que eternamente se procura, se analisa e que reconsidera todas as suas formas adquiridas. Tal coisa só é possível ao gênero que é construído numa zona de contato direto com o presente em devir.” A crescente reificação capitalista, a padronização do modo de vida e o nivelamento do indivíduo (ainda Lukács<sup>26</sup>), geram, no âmbito do romance realista, as formas mais variadas de expressão do "protesto subjetivo". Completa Aguiar e Silva,<sup>27</sup> tal gênero “não cessa ... de revestir novas formas e de exprimir novos conteúdos, numa singular manifestação da perene inquietude estética e espiritual do homem”.

A história e a tradição emprestam matéria não mais para as epopéias e as tragédias, como antes na Antigüidade Clássica, mas agora para o romance com seu ideal de objetividade. Na obra épica, o herói está mitificado, é um personagem nacional que ocupa o posto central da história. No romance histórico, no entanto, ele nunca passa de ser um *herói médio* que concilia os dois extremos da luta de classes, nascido da burguesia e com a burguesa. Aqui, o histórico toma um segundo plano e as relações entre o público e o privado, o individual e o social, são bem distintas. Como já nos referimos, Lukács estabelece sua teoria segundo a qual o romance cumpre, na moderna sociedade burguesa, o mesmo papel da epopéia no mundo antigo. Neste sentido, o romance histórico viria a ser a *épica moderna*.

Conforme se adentra no século XIX, o romance atende, de maneira muito especial, ao mundo material e cultural: costumes, ambiente, forma de viver, instrumentos etc. As

---

<sup>25</sup> BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética*. A teoria do romance. São Paulo: Unesp-Hucitec, 1988. p.427.

<sup>26</sup> LUKÁCS, G., op. cit., p.32.

<sup>27</sup> AGUIAR E SILVA, V. M., op. cit., p.684.

circunstâncias, pois, importam mais que o herói e se propaga a idéia do *herói passivo*. A degeneração das idéias estéticas realistas, nascidas do romantismo, produzira o naturalismo documental. Amado Alonso assim conclui: “La técnica propia de la novela y la atitute filosófica romântica-positivista se han alternado o se han unido a lo largo del siglo XIX para producir e fijar importantes características en el nuevo género literario que llamamos novela histórica.”<sup>28</sup>

Sintoma da nossa modernidade, como aliás o processo do próprio surgimento do romance e do anti-herói, foi o enredo psicológico. Agora já não há fatos evidentes, uma vez que não correspondem a ações concretas do personagem, mas sim a explicitação dos estados de alma que constituem os movimentos interiores da personagem. A verdadeira narrativa tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária. O narrador era, pois, um homem que sabia dar conselhos até, é claro, os conselhos se tornarem obsoletos. Ora, as experiências estão deixando de ser comunicáveis. O conselho tecido na substância viva da existência tem um nome: sabedoria. A *arte de narrar* está definindo porque a sabedoria – o lado épico da verdade – está em extinção. Este processo, no entanto, não é um sintoma da modernidade, observa Benjamin,<sup>29</sup> e se tem “desenvolvido concomitantemente com toda uma evolução secular das forças produtivas”. O gêneros literários, neste sentido, debatem-se à procura da forma de expressão adequada. O posicionamento de Mário de Andrade sobre a *forma* da tragédia é esclarecedor:

A forma é um elemento direto (esteticamente imprescindível) da atuação exercida pela obra-de-arte sobre o espectador. E é neste sentido que afirmo ser ela um elemento de compreensão, necessário ao grande ideal artístico. Quer dizer: a tragédia, para nos dar a sensação presente do trágico, exige que a sua forma tenha aquela grandeza latente, aquela grandiosidade imanente,

<sup>28</sup> ALONSO, A *Ensayo sobre la novela histórica*. Madri: Gredos, 1987. p.26.

<sup>29</sup> BENJAMIM, W. O narrador. In \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1987. p.197-221, passim.

aquele arrebatamento de proporções que sentimos diante do que é verdadeiramente trágico. A grandeza da fatalidade...<sup>30</sup>

Tem ele ainda, para nossa tranquilidade, a necessidade de esclarecer melhor o que entende por *forma*: “entenda-se de uma vez que digo forma no sentido de psicologia da forma, de que tudo decorre, e não fisiologia restrita da forma, quadraturas, ternaridades, ingentes proporções.”<sup>31</sup>

Toda esta argumentação está subjacente ao que haveremos ainda de refletir. O que queremos referendar aqui, como já adiantamos, é a possibilidade da tragédia no romance como demonstraremos, com mais clareza, iluminando *Amar, verbo intransitivo*, que apresenta uma personagem de porte trágico clássico, Fräulein Elza. Aliás, a concepção de que o acontecer trágico deveria ser protagonizado por reis, homens de Estado ou heróis teve fim somente no século XIX com o desenvolvimento da tragédia burguesa.<sup>32</sup>

Refletimos o fenômeno literário romance apoiados no seu parentesco com a epopéia. Neste altura, pois, cabe uma questão que, aliás, se constitui numa pergunta explicitada por Leski,<sup>33</sup> refletindo sobre o trágico e que vale a pena salientar aqui para darmos em bom termo este capítulo: o conteúdo trágico, generalizando o uso do termo, só aparece na tragédia ou na criação literária dos gregos já se encontram raízes desse fenômeno? A maioria dos cantos épicos (a *Ilíada* e a *Odisséia* inclusive, as edas e as sagas dos islandeses, as lendas heróicas dos povos do Ocidente à China) transmitidas pela tradição oral, apresentam elementos trágicos. A tragédia se mantém subjacente à glória do herói, radioso e vencedor, nessas criações literárias: “ele se ergue do fundo escuro da morte certa que, também a ele, arrancará das suas alegrias para levá-lo ao nada, ou a um lúgubre mundo de sombras não melhor do que

---

<sup>30</sup> ANDRADE, M. Do trágico. In: \_\_\_\_\_. *O Empalhador de passarinho*. 4. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002. p.113-8. p.114.

<sup>31</sup> Id., *ibid.*, p.114-5.

<sup>32</sup> LESKI, A., *op. cit.*, p.32.

<sup>33</sup> Id., *ibid.*, p.23-6 *passim*.

o nada.” Em Homero, essa tensão é intensificada ao fato que nela o homem é colocado face aos deuses, suscetíveis de atitudes discrepantes, dos agrados à evidência de um abismo insondável entre a bem aventurança divina e os tormentos humanos pela sua condição de mortais. Não é, portanto, sem justificativa que críticos antigos considerem Homero o *pai* da tragédia. Há um sentido profundo nisto e não simplesmente os elementos miméticos da epopéia, sobretudo o diálogo. No entanto, “a epopéia homérica não é mais do que um prelúdio [apesar de grandioso] à objetivação do trágico na obra de arte”.

## 2.2 A Tragédia e o Trágico

Toda a problemática do trágico, por mais vasto que sejam os espaços por ele abrangidos, “parte sempre do fenômeno da tragédia ática e a ela volta”.<sup>34</sup> Sentiremos isto em todos os momentos das reflexões entabuladas neste trabalho. Por vezes, no entanto, a distância se faz significativa. Sentiremos isto também.

Devemos encarar o trágico não só como um processo artístico, mas em termo ontológicos, isto é, como condição da existência. O fenômeno estético pressupõe o existencial. A análise do trágico como processo artístico e condição da vida implica duas questões fundamentais: por um lado, o trágico tem sua especificidade, uma identidade única; por outro sua gênese está nos primórdios da representação dramática, em Dioniso.

É perfeitamente natural que a tragédia tenha, digamos assim, se diluído no trágico. Os gêneros literários adaptam-se em novas formas que sejam mais adequadas à nova visão de mundo que se apresenta. A tragédia, apesar de ser a mais pura criação da cultura grega antiga,

---

<sup>34</sup> Id., *ibid.*, p.23.

quando transplantada para outras culturas não encontrou a mesma receptividade. Leitores modernos freqüentemente sentem uma sensação de estranhamento e desconforto frente ao desenrolar das tragédias. Representa, sem dúvida, um golpe por demais brusco à sensibilidade moderna, uma vez que estamos fora de seu quadro de referência. Isso se deve ao fato de possuímos concepções religiosas, jurídicas e políticas muitas vezes tão diferentes que nos impossibilitam penetrar no cerne dos acontecimentos trágicos.

Um pouco de história, de caráter introdutório, nos ajudará, preliminarmente, a abarcar tal fenômeno. O origem do teatro dramático foi a antiga Grécia, mais precisamente o século V a.C. O mundo grego, podemos dividi-lo em três momentos fundamentais:<sup>35</sup> o micênico, a invasão dórica e a formação da polis e do pensamento racional. O período micênico vai do século XVI ao XII a.C. Ocorre um processo de integração com o Oriente por meio da ligação dos gregos às civilizações do Mediterrâneo Oriental. A sociedade inspirava-se no mito, dobrando-se à figura do rei divino, investido de todos os poderes: administrativos, econômicos, militares e religiosos. Este é o grande momento dos valores palacianos e aristocráticos. O palácio representa a projeção espacial do absolutismo real. Tratava-se de uma fortaleza protegida por muralhas, localizado num ponto estratégico e tendo a sala do trono, o *anáx*, como centro. Além da família real, o *anáx* abrigava a aristocracia militar que tinha a função de defender o absolutismo e o teatro real. A partir do século XII a.C., a monarquia cede lugar à grupos oligárquicos controlados pelos *basileus*, um conjunto de figuras proeminentes da hierarquia social. Desaparece o termo *anáx*, cujos escribas detinham a escritura que, também, desaparece e só retornará no século IX a.C., por influência dos fenícios e já não é mais privilégio do rei, mas serve para transmitir os diferentes aspectos da sociedade grega. Quatro domínios substituem o poder real absoluto: o religioso, o guerreiro, o agrícola e o mágico. É um período de transição onde o mágico ligava-se às forças do fogo

---

<sup>35</sup> VERNANT, J. P. *As origens do pensamento grego*. 3. ed. São Paulo: Difel, 1981. passim.

que, combinado à prática dos artesãos, resultou naquilo que chamamos a *idade do ferro*. O aparecimento do pensamento filosófico e a valorização do pensamento racional só alcançariam luz nos séculos VIII e VII a.C. A palavra adquiriu o *status* de instrumento de comunicação e persuasão. “As manifestações sociais e artísticas são conhecidas pela força da palavra, mostrando que a *polis* só existia porque existiam instituições que eram do domínio público.”<sup>36</sup> Aliás, o primeiro significado da raiz *lógos* é *palavra* – e, para os povos antigos, o mito era a palavra que funcionava como instrumento lógico para a compreensão do mundo. Essa associação não é clara hoje porque o que conhecemos como lógica não é mais o *lógos* e sim a razão cartesiana.

Adverte Vernant,<sup>37</sup> que o historiador de religião grega deve “guardar-se” de ‘cristianizar’ a religião que estuda e marcar o afastamento entre os politeísmos e os monoteísmos das grandes religiões do Livro, não desqualificando os primeiros como aconteceu aos defensores da escola antropológica inglesa após J. G. Frazer e J. E. Harrison, que os retira do plano religioso, relacionando-os a um fundo de crenças primitivas e práticas mágico-religiosas. A fé do monoteísmo carece da *revelação*: de imediato, a crença apoia-se no sobrenatural, uma vez que Deus não é cognoscível. Para dar-se a reconhecer, Ele precisa de mediadores. O politeísmo grego, no entanto, não repousa numa revelação, mas apoia-se na adesão, no uso. O culto não precisa de uma justificação a não ser a sua própria existência. É a expressão da relação que sempre tiveram os gregos com o além. A religião grega não pode ser encarada como um setor à parte dos demais segmentos da vida social, mas interpenetram-se. O indivíduo, como tal – neste tipo de religião – não ocupa um lugar central, como criatura singular, preocupada com a salvação de sua alma, mas representa o papel socialmente aceito: magistrado, membro de uma tribo, matrona, jovem etc. A religião, neste caso, consagra uma

---

<sup>36</sup> COSTA, L. M. da; REMÉDIOS, M. L. R., op. cit., p.07.

<sup>37</sup> VERNANT, J. P. *Mito e religião na Grécia antiga*. Campinas: Papyrus, 1992. p.9-17 passim.

ordem coletiva. Mesmo os cultos de Elêusis, voltados para a sorte dos iniciados no *Hades*, não tratam da purificação da alma ou coisas do tipo: “O fiel não estabelece pois com a divindade uma relação de pessoa a pessoa.” Os deuses gregos são Potências e como tal são dotadas de um estatuto superior. Apesar de possuírem a mesma origem dos humanos, constituem “uma raça” que encarna não o absoluto nem o infinito, mas a plenitude dos valores que representam, o prêmio da existência sobre esta terra: beleza, força, juventude eterna, esplendor permanente da vida.

Pois bem, o domínio privado da sociedade micênica é substituído pelo domínio público, surgem as instituições e a democracia. A força do absoluto morre à força das palavras e o pensamento mítico encontra seu correspondente no pensamento filosófico, racional por natureza. O mundo grego, neste contexto, florescia numa ambigüidade: uma luta entre a *diké* (justiça) mítica e a *diké* racionalista. A arte grega assume sua autonomia, desvinculando-se dos cultos e rituais religiosos, frutificando tal ambigüidade que se torna numa maneira de ser e estar no mundo. A religião, ao mesmo tempo em que subjaz ao mundo mítico, continua sendo alimentada por ele, apesar do encontro com a racionalidade.

Os gregos possuíam uma concepção relativa ao destino (*moira*) e à necessidade (*ananké*) aos quais estão submetidos os deuses, semideuses e heróis desta religião politeísta. Apesar de imortais, esses deuses não tinham poder para intervir no andamento do mundo. A religião olímpica – a oficial –, por sua vez, funcionava como organizadora do universo, sob pena da instalação do caos, e reduplicava a organização social aristocrática.

A fonte dos dramaturgos gregos, na busca da expressão precisa da palavra poética, será o choque entre a *diké* mítica e a *diké* racionalista, sendo a principal característica da tragédia, a relação lúdica entre a *moira* e a *ananké*. Assim, os atos humanos se inserem numa ordem que ultrapassa o homem e se articula com os deuses. A personagem trágica, cabe redundar, vive o conflito de duas ordens diferentes: a do passado mítico, cheio de um poder

religioso fortemente mítico, e a do presente, onde a cidadania ganha em autonomia. O herói passou a ser um cidadão e está sujeito ao veredicto de um tribunal. Tal conflito haverá de suscitar um choque na consciência do herói, entre o *ethos* (caráter) que quer se afirmar e o *dáimon* (gênio mal), força a qual está inevitavelmente subordinado. Revela-se, disto tudo, a *hybris* do herói (desequilíbrio interno, inconsciente, desmedida...), sentimento que o conduz à violação da ordem estabelecida através de uma ação ou comportamento que se assume como um desafio aos poderes instituídos (leis dos deuses, leis da cidade, leis da família, leis da natureza).

“Os gregos criaram a grande arte trágica e, com isso, realizaram uma das maiores façanhas no campo do espírito”, afirma Leski,<sup>38</sup> mas não desenvolveram nenhuma teoria do trágico que tentasse ir além da plasmação deste no drama e chegasse a envolver a concepção do mundo como um todo. Aliás, perdeu-se no helenismo posterior boa parte da elevada concepção do acontecer trágico, isto é, as multivariadas refrações que se revela na tragédia clássica, sempre com majestosa grandeza. A palavra trágico desenvolveu-se em dois sentidos: significando “o horrível, o desagradável, o sangüinário”, e não há, neste sentido, aquele “emaranhado profundo a que é induzido o homem por suas paixões, ou num certo estado do mundo que permite, ou mesmo determina, tal ocorrência”; além disso, “trágico” pode significar também “empolado e bombástico”. O fato é que não se encontra no classicismo helênico a palavra com o peso da cosmovisão com que aparece em nossos dias, “destinos fatídicos de caráter bem definido e, acima de tudo com uma bem determinada dimensão de profundidade,” como temos em Mário de Andrade, ou, como preferiria Soren Kierkegaard, uma maneira muito definida de ver o mundo, separado de Deus por um abismo intransponível. A noção de que o mundo é trágico em sua essência é bem antiga, mas nossa época vive dominada por idéias desse tipo.

---

<sup>38</sup> LESKI, A., op. cit., p.26-27 passim.

Uma das muitas conseqüências da atualização da compreensão do trágico, com o passar do tempo, com a atenuação do mito, consiste na tragédia atualizar-se em novas formas literárias, e o herói, o que seria inimaginável no século V a.C., encontrar uma saída na *conciliação*. Teremos oportunidade de refletir adequadamente este fenômeno dos mais significativos para este trabalho.

A *catarse* (identificação profunda com o destino do herói), cabe ainda inserir aqui preliminarmente, não mostra coerência com as reduções morais da tragédia. “Para aclarar o mito trágico”, argumenta Nietzsche,<sup>39</sup> “o primeiro reclamo é justamente o de procurar o prazer a ele peculiar na esfera esteticamente pura, sem qualquer intrusão no terreno da compaixão, do medo, do moralmente sublime”. Aliás, entender a tragédia como uma proposta moralizadora soa como uma interpretação cristã, apesar de que Platão considerava a tragédia perigosa à moral dos cidadãos a ponto de expulsá-la de sua República ideal.

Na *Poética*, não há nada que indique uma purificação do Espírito, uma ascese da alma. Os espectadores não se sentem melhores por expulsar o mal de suas almas, como seria do gosto do cristianismo da Idade Média. Wolfgang Schadewaldt (“Terror e compaixão”, citado por Leski<sup>40</sup>) reconheceu que o conceito de *catarse* deve sua origem ao domínio da medicina e, apoiado no próprio Aristóteles, coloca o sentido do termo como alívio combinado ao prazer dos afetos.

Há muito ainda que se refletir sobre o trágico, bem como aprofundar as questões que já anunciamos, mas o faremos em momento oportuno, quando se fizer necessário, isto é, diante da ficção mariodeandriana. Vamos, pois, neste sentido. No entanto, cabe ainda mais uma parada para falar, mesmo que rapidamente, do gênero conto.

---

<sup>39</sup> NIETZSCHE, F. W. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Trad. J. Guinsburg. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p.141.

<sup>40</sup> LESKI, A., op. cit., p.28.

### 2.3 O Conto

Tivemos oportunidade de penetrar o suficiente no gênero romance, com um pouco de teoria e história da literatura, em capítulo anterior, apontando seu parentesco com a epopéia e a tragédia. Ora, muito do que se disse para o romance serve, também, para o conto. São parentes enquanto forma narrativa, mas enquanto totalidade – irreduzível a uma simples soma de frases – guardam aquilo que Paul Ricoeur<sup>41</sup> chamou de “*disposition*”, um arranjo (disposição, distribuição, inclinação, tendência) que os diferenciam enquanto forma narrativa. Manteve sua tipicidade, inclusive, às experimentações vanguardistas do início do século XX.

O conto sempre demonstrou enorme desenvoltura. Sua adequação à era moderna deveu-se ao fato de acompanhar a evolução da imprensa – que, alias, o modificou e lhe deu as características básicas – e das publicações periódicas. Afinal, foi através do fracionamento em episódios que a *epopéia da classe burguesa* assegurou, também, sua sobrevivência e pujança.<sup>42</sup> Ao romance ficou a condição de homólogo à sociedade: insere-se nele a complexidade da ação que opera a metamorfose da personagem. O conto é uma “forma

---

<sup>41</sup> RICOEUR, P. *La métaphore vive*. Paris: Seuil, 1975. p.277.

<sup>42</sup> ANDRADE, M. Contos e contistas. In: \_\_\_\_\_. *O Empalhador de passarinho*. 4. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002. p.9-12. Argumenta Mário que “seria bem possível e bem justa a lei [“já que estamos num período de muitas leis”] que impedisse os escritores de publicar livros de contos, antes que estes fossem experimentados nas revistas. Porque assim, só seriam possíveis em livros justificáveis de contos, os grandes contistas verdadeiros, os Bocaccio, os Hoffman, os Kipling, os Mark Twain, os Machado de Assis, bem mais numerosos que esta curta evocação sentimental. E também deixariam de publicar livros de contos os autores dum ocasional conto bom”. Além disso, argumenta Mário, que o leitor ocasional, num livraria, “põe de lado” um livros de contos, que ele poderá ler nas revistas. O romance, ao contrário, “deve ser publicado de uma só vez. O romance publicado aos pedaços mensais pelas revistas, é um psicológico desacerto, que diminui de metade os seus leitores possíveis”. O livro de contos, ainda, na concepção de Mário de Andrade seria responsável por uma “fadiga psicológica”: “A leitura de vários contos seguidos, nos obriga a todo um esforço penoso de apresentação, recriação e rápido esquecimento de um exército de personagens, às vezes abandonados com saudade. É incontestável esta impureza estética com que, nas histórias de qualquer tamanho, nosso ansioso poder de amor e de ódio nos faz acompanhar apaixonadamente os personagens, em suas vidas livrescas.”

simples” (como a legenda, saga, mito, adivinha, ditado, caso, memorável, chiste)<sup>43</sup> que elaborada artisticamente, num recorte, tende a captar a individualidade. As formas lógicas na sociedade industrial permitiram sua popularização cuja articulação, baseada comumente numa anedota, requer uma apurada conjugação de causa e efeito com o objetivo de contar a formação de uma cena dramática, situações ou caracteres contrastivos, e o seu conseqüente desenlace.

Numa crônica, datada de 13 de setembro de 1938, intitulada “Contos e contistas,”<sup>44</sup> Mário de Andrade refere-se a um “inquérito” promovido pela ‘Revista Acadêmica’ para saber quais eram os dez melhores contistas brasileiros. Tal inquérito suscitou a questão: afinal “o que é conto?” Mário de Andrade se refere ao assunto como um “inábil problema de estética literária”, e acrescenta: “em verdade, sempre será conto aquilo que seu autor batizou com o nome de conto”. No entanto, esta é uma daquelas questões que se recusam a um prolongado silêncio e, ao final da crônica, a pergunta *sobe* novamente à tona “como a melhor lição do inquérito” e temos outra resposta que, por fim, não invalida a primeira: “Em arte, a forma há de prevalecer sempre esteticamente sobre o assunto. O que estes autores [Machado, Maupassant, Flaubert etc.] descobriram foi a forma do conto, indefinível, insondável, irreduzível a receitas.” A consciência do criador, no entanto, conviverá com a tensão do homem que exige suas verdades, conforme ele confessara na voz do narrador de “Vestida de preto”, notadamente autobiográfica: “Tanto andam agora preocupados em definir o conto que não sei bem se o que vou contar é conto ou não, sei que é verdade.”<sup>45</sup> Faz-se, pois, bastante significativo, o conselho dirigido a Fernando Sabino, em carta de janeiro de 1942:

Não se amole de dizerem que os seus contos não são ‘contos’, são crônicas etc. Isso tudo é latrinário, não tem a menor importância em arte. Discutir

<sup>43</sup> JOLLES, A. *Formas simples*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.

<sup>44</sup> ANDRADE, M., loc. cit.

<sup>45</sup> Id., *Vestido de preto*. *Contos novos*. 16. ed. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Villa Rica, 1996. p.19.

‘gêneros literários’ é tema de retoriquitez besta. Todos os gêneros sempre e fatalmente se entrosaram, não há limites entre eles. O que importa é a validade do assunto na sua forma própria.<sup>46</sup>

Podemos, no entanto, sem a pretensão de apresentar uma *receita*, discernir a tipicidade do conto que anunciamos acima: a condensação de meios com maior intensidade dos efeitos torna-o breve e denso, aproximando o conflito (único) do desfecho. É o que Edgard Allan Poe chamou de *Single effect* e *Preconceived effect*: todas as partes da composição, assim, dependem exclusivamente do efeito preconcebido, ou seja, da cena final, que realiza a unidade temática do conto que busca um só efeito.<sup>47</sup> Mesmo com o *desfecho regressivo* (B. Tomachevski) em que o final ilumina os antecedentes temáticos e implode as contradições, é válida a opinião de Boris Eichenbaum, que se aproxima à de Poe: o conto se constrói sobre a base de uma contradição e *tudo*, todos os recursos estéticos, tendem à conclusão.<sup>48</sup> Finalizando, ainda Poe, na composição interna, não deveria haver palavra alguma cuja tendência, direta ou indiretamente, não estivesse em função de um plano preestabelecido. Ou como disse A. L. Bader: “uma linha progressiva” que o leitor segue até a crise e resolução final.<sup>49</sup>

A unidade e o efeito dramático do conto permite compará-lo ao soneto: os dois quartetos apresentam uma exposição e suscitam uma expectativa; o primeiro terceto é o núcleo, uma vez que exhibe a situação vigente e anuncia o devir; e o último terceto apresenta o desfecho. Tal desfecho deve proporcionar prazer, além de satisfação pela lógica da argumentação.<sup>50</sup> A ficção moderna, no entanto, com o esfacelamento do enredo, criou

<sup>46</sup> Id., *Cartas a um jovem escritor*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1982. p.23.

<sup>47</sup> LUCAS, F. O conto no Brasil moderno. In: PROENÇA FILHO, D. (Org.). *Livro do Seminário*. São Paulo: LR, 1983. p.103-64. p.108-9.

<sup>48</sup> EIKHENBAUM, B. et al. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1971. p.162.

<sup>49</sup> BADER A. L. The Structure of the Modern Short Story. In: SUMMERS, H. *Discussions of the Short Story*. Boston: D.C. Heath, 1963. p.40.

<sup>50</sup> MOISÉS, M. *A criação literária*. 4. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1971. p.97.

condições para o surgimento do chamado *conto de atmosfera* em que há uma aproximação maior da expressão poética: “uma atenção maior ao processo da escrita, para um referencial menos extenso e mais voltado para o próprio processo narrativo, enfim, para uma literaridade mais abundante.”<sup>51</sup> Com tal configuração não dá para compará-lo a uma forma fixa como o soneto ou com o drama que explora o clímax. O conto limita-se, neste caso, a comportar-se como um poema.

Uma esfera seria a forma adequada para se comparar ao conto, segundo Cortázar, que relata sua experiência:<sup>52</sup> No processo da escritura de um romance, na rica exploração das personagens e situações, alguma coisa reluz inconclusa, um acidente não comum da vida que assume existência própria. Temos aí o embrião do conto. Utilizando-se, ainda, de uma feliz colocação sua, o conto ‘se move nesse plano do homem onde a vida e a expressão escrita dessa vida travam uma batalha fraternal’.<sup>53</sup>

Enquanto forma e técnica de composição, como podemos observar, há muitos pontos em comum que aproximam o conto à tragédia.

---

<sup>51</sup> LUCAS, F., op. cit., p.107.

<sup>52</sup> Id., loc. cit. Júlio Cortázar em conversa com Frank Macshane, cfe “The New York Time Book Review”.

<sup>53</sup> GOTLIB, N. B. *Teoria do conto*. 6. ed. São Paulo: Ática, 1991. (Princípios, 2). p.10.

### 3. O PENSAMENTO ESTÉTICO DE MÁRIO DE ANDRADE

#### 3.1 Uma *técnica pessoal* no processo de realização do indivíduo

As preocupações de Mário de Andrade com os problemas estéticos são levadas ao público já no começo dos anos 20: é sempre ela que está em questão nos seus textos, é dela que se ocupa incansavelmente o artista, o crítico e o intelectual. Um exemplo são as críticas *Mestres do Passado*,<sup>1</sup> os comentários sobre música feitos para *Klaxon*, *A Escrava que não é Isaura*, a *Carta aberta a Alberto de Oliveira*, publicada no terceiro volume de *Estética*, em 1925, o *Ensaio sobre Música Brasileira* de 1928, o *Compêndio de História da Música*, mais tarde publicado com o título de *Pequena História da Música*, o ensaio sobre o Aleijadinho, também de 1928, e *Cultura Musical*, oração de paraninfo, de 1935. Além disso toda sua correspondência e muitas das entrevistas são marcadas por preocupações dessa ordem.

“O Artista e o Artesão” foi preparado a partir das teorias que vieram sendo gestadas em todos estes textos e constitui o núcleo do pensamento de Mário de Andrade sobre arte. Foi publicado em 1943 em *O baile das quatro artes*. Trata-se da aula inaugural, de 1938, para o curso de História e Filosofia da Arte, da Universidade do Distrito Federal (UDF). Estão nele perfeitamente delineadas as idéias de *técnica pessoal* e *atitude estética* que muito nos interessam. Os textos teóricos de Mário de Andrade que se seguiram são sustentados pelas idéias nele desenvolvidas. Haveremos de contemplá-los oportunamente, a saber, conforme

---

<sup>1</sup> Trata-se de uma série de sete crônicas reproduzidas por Mário da Silva Brito (1974, p.254-309). Os “Mestres do Passado”, originalmente, foram apresentados ao público por Oswald de Andrade que cedeu a Mário o seu lugar no *Jornal do Comercio*, em 1921.

delimitação: os demais ensaios de *O baile das quatro artes*, as crônicas de *O empalhador de passarinhos*, os ensaios de *Aspectos da literatura brasileira* (1943) e as crônicas escritas para o *Diário de Notícias* do Rio (*Vida literária*). Além destes, temos também as duas importantes interpretações da história social das músicas norte-americana (1940) e brasileira (1941), a apresentação da obra de Lasar Segall, feita com base no texto do catálogo da exposição de 1943, incluída posteriormente em *Aspectos das Artes Plásticas no Brasil*.

No período que vai de 1938 até 1945, as reflexões mariodeandradianas sobre a arte ganharam amplitudes ainda não experimentadas. Foi o momento também marcado pela desilusão de projetos frustrados, pela tensão provocada pelo Estado Novo no meio intelectual, pela expectativa dos desdobramentos da Guerra, pelas confissões pessoais de desamparo e, por fim, pela doença que o levaria à morte.

Vamos, pois, encaminhar aqui as idéias desenvolvidas em “O artista e o artesão” e, por vezes, confundiremos as vozes, nossa e a de Mário. Nossa intenção é iluminar sua posição de artista e de intelectual notadamente a atitude estética que ele recomenda, para que possamos avaliar as propriedades estéticas da sua narrativa ficcional.

Reconhece Mário de Andrade três manifestações diferentes, ou etapas, na técnica de fazer obras de arte: o *artesanato*, a *virtuosidade* e a *solução pessoal do artista*. Para ele, em arte, o que existe de principal é a obra de arte e considera isto uma verdade do artista que é consciente do seu destino e da sua missão no mundo. A finalidade, regras e valores, “espantosamente” foram os próprios filósofos escolásticos que mais claro afirmaram.<sup>2</sup> Para que a obra de arte se faça é necessário pôr em ação o elemento material: o som, em suas múltiplas maneiras de manifestação, a cor, o lápis, o papel etc. O *ensinamento* facilita muito este *pôr em ação*. Nesse processo, no entanto, se estabelece a confusão entre arte e artesanato.

---

<sup>2</sup> ANDRADE, M. O artista e o artesão. In: \_\_\_\_\_. *O baile das quatro artes*. 3. ed. São Paulo: Martins, 1975. p.9-33. p.12. Mário cita “*Arte et Scolasrique*”, p.10 e 11 de Maritain.

É evidente que todo artista tem de ser artesão. “E desde que vá se tornando verdadeiramente artista, é porque concomitantemente está se tornando artesão.”<sup>3</sup> As exigências do material, o artesanato, isto é ensinável, “e de ensinamento por muitas partes dogmático, a que fugir será sempre prejudicial para a obra de arte”.<sup>4</sup> No entanto, está claro que o *ser* da obra de arte, a finalidade mesma da arte, não exclui os caracteres e exigências humanas, individuais e sociais, do “artefazer”. Abster-se do artesanato é prejudicial para a obra de arte, argumenta Mário, mas não o é para o artista. O artista, na opinião dele, prescinde das leis técnicas, não em benefício da obra de arte, mas de si mesmo. O romantismo mesmo significou esta *expressão de si mesmo* pelo artista, enquanto que a obra de arte, cada vez mais pessoal, tornou-se inatingível ao povo. O artesanato não é a técnica, mas uma parte dela que não deve ser nunca desprezada. É a parte que pode ser ensinada. A concretização de uma verdade interior do artista, por outro lado, não pode ser ensinada: “esta parte da técnica obedece a segredos, caprichos e imperativos do ser subjetivo, em tudo o que ele é, como indivíduo e como ser social.”<sup>5</sup>

A virtuosidade, na falta de uma palavra específica, do artista criador é o conhecimento e prática das diversas técnicas históricas da arte, enfim, o conhecimento da técnica tradicional. Também, a virtuosidade é ensinável. A organização moral do artista poderá evitar os perigos terríveis que esconde a virtuosidade: o artista pode se deixar levar a um tradicionalismo técnico meramente imitativo com perda das “virtudes sociais”, reduzindo-se assim a um “passadismo” (“academismo” será outro termo muito utilizado nestes casos por Mário de Andrade). Pode, o artista, tornar-se assim vítima de suas próprias habilidades, um *virtuose* que não chega ao princípio estético da arte pela arte (“sempre respeitável,” considera ele), satisfazendo-se com malabarismos de habilidades pessoais ao prazer do aplauso ignaro. O

---

<sup>3</sup> Id., loc. cit.

<sup>4</sup> Id., *ibid.*, p.11.

<sup>5</sup> Id., *ibid.*, p.13.

conhecimento abalizado de como épocas e artistas resolveram seus problemas de artefazer é de grande utilidade para o artista, se bem que não seja ela imprescindível.<sup>6</sup>

A *solução pessoal do artista*, por sua vez, faz parte do talento, embora não seja todo ele: “É de todas as regiões da técnica a mais sutil, a mais trágica, porque ao mesmo tempo imprescindível e inensinável.”<sup>7</sup> (Interessante o uso que Mário de Andrade faz da palavra *trágica*, utilizando-a mesmo com sinônimo de criação). Seria, pois, a *afirmação* da solução pessoal do artista, sem prescindir do artesanato e da virtuosidade, que consistiria na *técnica pessoal*.

No contexto tradicional, desconhecia-se a concepção de *beleza* como um valor autônomo. Mário observa que na arte egípcia, ou na grega, consegue-se distinguir fases técnicas diversas, mas é raro a percepção das soluções técnicas pessoais. O princípio que regeu os quarenta séculos da arte egípcia não fora a obtenção da beleza, mas “a pesquisa do perdurável que assegurasse aos deuses e aos homens uma vida feliz e eterna”.<sup>8</sup> Não era, no entanto, o princípio de utilidade que inibia a assinatura de uma obra, mas esses artistas se contentavam na observação em consciência, “como si se tratasse de mero ofício”, as regras que o ensinamento de seus mestres declaravam necessárias ao bem das almas humanas ou divinas, permanecendo alheios ao desejo de imortalidade pela glória, ao contrário do que acontece, por vezes, no nosso caso. É assombroso o caráter de uniformidade que o Egito imprimiu a sua arte, recusando em alterar assuntos e tipos tradicionais. O temperamento pessoal do indivíduo, portanto, não se evidencia, mas é revelado por detalhes quase imperceptíveis. A quem os estude por alto permanece aquela impessoalidade coletiva.

---

<sup>6</sup> Id., *ibid.*, p.14-5 *passim*. Mário insere uma anedota que ajuda a compreender a necessidade imprescindível do artesanato e a desnecessidade imediata da virtuosidade. Um moço pergunta a um eminente poeta do seu tempo: “como fazer versos?” Este respondeu: “no princípio põe-se a maiúscula e no final a pontuação”. “E no meio”, indagou o moço. “Hay de poner talento”, respondeu o poeta. Maiúscula e pontuação fazer parte do artesanato, já as diversas soluções métricas, estróficas, sonoras, a linguagem poética de Gôngora, Quevedo etc., fazem parte da virtuosidade e são desnecessárias em princípio.

<sup>7</sup> Id., *ibid.*, p.15.

<sup>8</sup> Id., *ibid.*, p.16.

A arquitetura é outro exemplo contra a afirmativa de que técnica individual é imprescindível. Condiçãoada às exigências da engenharia, a arquitetura é regida pelo princípio da utilidade. Aliás, este é um dos problemas mais nebulosos de estética: resolver se a arquitetura é realmente uma das belas-artes ou arte aplicada. A beleza, no caso, se tradicionaliza e se transforma em verdade e todos se utilizam dela sem acusação de plágio. “Um pouco tiranicamente”, admite Mário de Andrade,<sup>9</sup> na arquitetura, uma técnica pessoal só serve para criar “obras extravagantes”, como a Torre Eiffel, em Paris.

Há, pois, dois argumentos: um religioso (arte egípcia) e um funcional (arquitetura) para contradizer a necessidade de uma *técnica pessoal*. Mário de Andrade,<sup>10</sup> defendendo-a, interpõe outros dois argumentos contra aqueles. Em primeiro lugar, as soluções de técnica pessoal são muito mais difíceis de serem percebidas na escultura e na arquitetura do que na pintura, nem por isso aquela distinção deixa de existir. O próprio Maspero lembra que o temperamento pessoal do indivíduo se revela por detalhes de fatura quase imperceptíveis. Além desse argumento de ordem psicológica, há outro de ordem histórica. Se diversos princípios de utilidade de ordem religiosa e profana dominaram a criação artística em tempos passados, houve vários elementos que se desenvolveram, tornados conscientes ao artista: a *beleza*, com elemento intrínseco da arte e o *individualismo*, como elemento intrínseco do artista.

A noção de beleza sempre existiu, sendo uma das três grandes idéias normativas do ser humano, argumenta Mário de Andrade.<sup>11</sup> Nas manifestações artísticas, isentas da concepção da primordialidade do indivíduo trazidas pelo Cristianismo, a criação artística era condicionada pelo princípio da utilidade e a beleza era muito mais consequência do que finalidade, um meio cujo fim utilitário estava muito longe dela. Mário considerava isto uma

---

<sup>9</sup> Id., *ibid.*, p.17.

<sup>10</sup> Id., *ibid.*, p.18.

<sup>11</sup> Id., *ibid.*, p.19.

explicação às admiráveis pinturas do homens madalenianos nas cavernas de Altamira, na Espanha. Certamente essas pinturas não se destinavam à contemplação. Eram utensílios de religião, de magia, com utilidade imediata para aqueles homens. Com o Renascimento, no entanto, com o desmoronamento dos valores comunitários tradicionais, é que a beleza principiou se impondo como finalidade nas artes plásticas e alcançou uma posição de insulamento. Tornou-se cada vez mais objeto de pesquisa para o artista, e, “por uma conversão natural de conceito, a beleza, pesquisada por si mesma, se tornou essencialmente objetiva e experimental, materialista por excelência, para não dizer por exclusividade”.<sup>12</sup>

Tanto o sentimento de eternidade dos egípcios como o nariz reto dos gregos,<sup>13</sup> não eram apenas *um ideal de beleza*, mas, também, *uma beleza ideal*. A sensação de beleza que esta estatuária nos dá não se reduz às linhas, aos volumes, claro-escuro, mas são de exigências espirituais do indivíduo e sua finalidade. É um ideal necessário à coletividade. Tratam-se de dois momentos sublimes, complexos e completos da arte: a “finalidade da obra de arte, condicionada aos destinos totais de ser humano que a faz”.<sup>14</sup>

Na procura desse “ideal de beleza”, argumenta Mário, já no Alto Renascimento (Ticiano, Velasquez, Rembrandt, Poussin), raramente encontramos a noção de “beleza ideal”. A beleza se materializa, se desidealiza, tornada objeto de pesquisa de caráter objetivo. Acentua-se o individualismo. Nas artes plásticas, pelo menos, não dá pra saber se a materialização da beleza é consequência do individualismo ou o contrário é que se sucede, de

---

<sup>12</sup> Id., *ibid.*, p.21.

<sup>13</sup> Os egípcios, buscando figurar na pedra indivíduos ou deuses que iriam habitar aquela pedra, simplificaram as esculturas para que ela resistisse o mais possível à corrupção do tempo. A escultura, assim, obedeceu às exigências da pedra. Ora, sendo a pedra resistente ao tempo, resistiria a escultura que lhe conservasse as propriedades mais intrínsecas. Daí aquele maravilhoso caráter hierático, aquela dureza, aquela rijeza inamovível de uma serenidade, de uma eternidade incomparáveis. Os gregos estavam muito mais orientados pelas sensualidades da vida terrestre, mais – ainda – determinados por um conceito social da vida. No caso, não se baseavam nos corpos como os egípcios e se imitavam corpos não era o indivíduo a preocupação artística deles, transportando a realidade a uma idealidade superior. Criaram, pois, protótipos, muito além de meros tipos, “de ordem utilitária e de função social unitarista, unionista, unanimista. Daí o nariz grego, essa fusão perfilar de testa e nariz a uma linha praticamente reta, que se tornou um ideal de beleza, por todo repetido” (*id.*, *loc. cit.*).

<sup>14</sup> Id., *ibid.*, p.22.

tal forma ambos se deduzem um do outro. O que se verifica historicamente do Renascimento até agora é que o conceito de beleza objetiva não se submete a uma progressão gradual e é mais consciente em uns que em outros. Não se trata, por fim, de uma evolução, ao contrário, houve uma acentuação do individualismo até desembocar no desbragado experimentalismo contemporâneo, que tanto experimenta objetivamente, com o cubismo e os abstracionistas, como subjetivamente com o expressionismo e os super-realistas.

A procura técnica de resolução do problema pessoal diante da obra de arte foi acrescida do espírito do tempo. Com a pesquisa experimental da beleza e o individualismo que se impuseram a arte após o Renascimento, a técnica pessoal tomou importância não só de grande primazia, como de verdadeira fatalidade. Agora não se trata apenas daqueles “detalhes de fatura quase imperceptíveis”, mas “uma consequência do espírito do tempo, uma necessidade imperiosa e imprescindível do vastíssimo personalismo da arte contemporânea”.<sup>15</sup>

Mário de Andrade, neste sentido, identifica a situação da arte contemporânea como um completo caos. Erguem suas bandeiras, modernos, modernistas, cubistas etc., e, de outro lado, os reacionários em nome de “leis eternas da beleza”. Os primeiros, pelo menos, intitulam-se representantes do espírito do tempo, enquanto os outros levantam o passado e a tradição, ou apenas o bom-senso. São todos, afinal, representantes do mesmo espírito do tempo com receitas, soluções e verdade pessoal. Vê-se, pois, a necessidade imprescindível de uma técnica pessoal, se se quiser “artistas criadores legítimos”. Cada qual deverá encontrar sua técnica pessoal que é inensinável, para poder se expressar com legitimidade e adquirir uma “perfeita consciência profissional”. Este, aliás, era o seu conselho inicial a qualquer jovem artista.<sup>16</sup> “Está se destruindo a consciência profissional”, argumenta ele. O “humano e

---

<sup>15</sup> Id., *ibid.*, p.24.

<sup>16</sup> Id., *Entrevistas e depoimentos*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1983. p.84. *Revista do Brasil*, n. 24, Rio de Janeiro, jun. 1940, p.64-8.

coletivo” conceito da técnica perde o seu caráter intrínseco à obra de arte, tornando-se “apenas um tapejara, um mentor, um Vergílio acomodaticio, que acompanha o artista na descida aos infernos das suas paixões”.<sup>17</sup>

Referindo-se ao intelectual, técnico da inteligência (consciência revigorada pelo conhecimento do mundo e pela prática política), Mário de Andrade expõe o conceito de técnica pessoal. Cabe citá-lo:

não entendo por técnica do intelectual, simploriamente o artesanato de colocar bem as palavras em juízos perfeitos. Participa da técnica, tal como a entendo, dilatando agora para o intelectual o que disse noutra lugar exclusivamente para o artista, não somente o artesanato e as técnicas tradicionais adquiridas pelo estudo, mas ainda a **técnica pessoal, o processo de realização do indivíduo**, a verdade do ser nascida sempre de sua moralidade profissional. Não tanto o assunto, mas a maneira de realizar o seu assunto.<sup>18</sup> (grifo nosso).

Tal *processo* (realização do indivíduo) parece ter emergido como preocupação primeira diante da incoerência da Guerra. *Primeiro*, foi a utopia unanimista na sua formação que, como lembra Lopez,<sup>19</sup> tão bem casa à sua ambiência doméstica (“... média burguesia, bem dotada intelectualmente, incrustada na fé do Catolicismo e da moral conservadora”, e que, como fenômeno da época, vive “a contradição sutil entre o conservadorismo ético e liberalismo político”, este último também, no entanto, de caráter conservador), uma vez que, apesar do tom crítico, o unanimismo era o que menos causava impacto aos valores constituídos, de todas as outras doutrinas em voga no período. Mário, aliás, confessa sua formação francesa, desde antes de 1918 (a partir desta data, o estudo da marginália viria ser possível e seria a grande evidência desta poderosa influência). Examinando *Há uma gota de*

<sup>17</sup> Id., Romantismo musical. In: \_\_\_\_\_. *O baile das quatro artes*. 3. ed. São Paulo: Martins, 1975. p.37-66. p.46.

<sup>18</sup> Id., Elegia de abril. In: \_\_\_\_\_. *Aspectos da literatura brasileira*. 5. ed. São Paulo: Martins, 1974. p.183-195. p.193-4.

<sup>19</sup> LOPEZ, T. P. A. *Mário de Andrade*: Ramais e Caminhos. São Paulo: Duas Cidades, 1972. p.21-5 passim.

*sangue em cada poema* vê-se que ele encontrou o eco da fraternidade cristã nos unanimistas, aos quais insere a religiosidade e o misticismo de Claudel. Havia neles o compromisso por uma reformulação por meio do eu coletivo, conforme inspiração que lhes vinham de Whitman, Verhaeren e, até, Victor Hugo. A poesia de Jules Romains e seus amigos de *L'Abbaye* apela a “uma realidade vivencial voltada para a comunicação entre os homens, vistos em sua problemática essencial e existencial, sem implicações de ordem econômica”. Estão neles (Romains, Duhamel, Vildrac, Arcos), também, como experiência objetiva, a vivência da fraternidade, “sentem-se próximos ao homem comum e não desprezam o lirismo popular”. O pacifismo surge, então, como consequência da necessária união dos homens. O sentimento de horror bebidos em Victor Hugo, completados com soluções poéticas de Verhaeren, Mário de Andrade, nos poemas, junta ao pacifismo de Jules Romains.

O expressionismo, no seu viés moralizador, também, pode ter muito que ver com isto (processo de realização do indivíduo). Mário de Andrade, como veremos com mais detalhes, manteve um contínuo contato com as vanguardas européias. De Novalis, segundo Antunes<sup>20</sup>, por meio de "Cartas para a educação estética da humanidade", encontradas no IEB/USP, aponta que no século XX, depois do grande florescimento das escolas e academias de arte na Europa da virada do século, viu renascer, entre as duas absurdas guerras mundiais, as esperanças de que pelo *amadurecimento estético* a humanidade pudesse superar os impasses que a levaram tão longe no caminho da destruição. “O expressionismo alemão, a *Bauhaus*, entre tantas outras iniciativas de vanguarda, de certa forma não fizeram senão retomar essas idéias do aprimoramento espiritual, de que a humanidade deveria resgatar as suas aptidões

---

<sup>20</sup> ANTUNES, J. P. Expressionismo Alemão: pela educação estética da humanidade. *Usina de Letras*, Brasília, 17.06.2001. Disponível em: <<http://www.usinadeletras.com.br>> <[http://www.usinadeletras.com.br/exibelotexto.phtml?cod=146&cat=Teses\\_Monologos](http://www.usinadeletras.com.br/exibelotexto.phtml?cod=146&cat=Teses_Monologos)>. Acesso em: 20 nov. 2002.

estéticas reprimidas.” Para eles, repetindo Nietzsche, a condição humana é essencialmente estética, devendo, pois, o homem acordar para o seu enorme potencial.<sup>21</sup>

Conforme Moraes,<sup>22</sup> Maritain pretendia um resgate da sabedoria antiga por meio de um diálogo entre filósofos e artistas que funcionaria também como paliativo à imensa confusão herdada do século XIX. A modernidade, para ele, teria perdido o sentido do *honesto fazer*. A obra de Maritain foi publicada no período em que se seguiu ao fim da Primeira Grande Guerra, momento em que foram feitas importantes avaliações da época. O que queriam, basicamente, era colocar em questão a realidade do mundo moderno. São referências à época, neste sentido: *A Decadência do Ocidente* de Spengler, *Ser e Tempo* de Heidegger, um importante ensaio de Ortega Y Gasset intitulado *A Desumanização da arte* e, por fim, as sérias advertências de Max Weber, nas duas conferências sobre a ciência e a política como vocação.

A concepção de técnica pessoal de Mário de Andrade, certamente, bebeu dessas fontes e metabolizou-as de maneira a condenar o formalismo moderno e o exacerbado individualismo.

### 3.2 Uma atitude estética com consciência profissional

---

<sup>21</sup> Em a "Educação das energias artísticas" (*Erziehung der künstlerischen Kräfte*), publicado no décimo quarto ano da revista, caderno 10, em outubro de 1923, p. 145-148, Lothar Schreyer assim se manifesta: “Amigos! Nenhuma decisão ocorre sem sacrifício, nenhum conhecimento, sem renúncia. Porém, a decisão do homem só é correta, quando, através dela, ele luta contra o seu próprio erro, e não contra a irracionalidade dos outros. A luta contra si mesmo, a purificação do que seja mentiras, é uma purificação do homem interior. Quem vive essa purificação, nele brilha a força da vida como uma luz. Essa purificação é educação da nossa vida interior. Precisamos abandonar com firmeza o errado. Ter paciência com aqueles que cometem a falsidade. Se fazemos o certo e formamos a nossa obra sob a imposição de uma boa consciência, atuamos, nós mesmo, como seres humanos. Com absoluta certeza” (trad. José Pedro Antunes).

<sup>22</sup> MORAES, E. J. *Limites do Moderno: o pensamento estético de Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999. p.62-3.

O “caoticismo” da arte atual, no entanto, não deriva da enorme variabilidade da técnica pessoal.

A técnica, por mais que ela possa ser concebida como expressão de um indivíduo e da sua atitude em face da vida e da obra de arte, não pode de forma alguma levar ao caos e à desorientação. Não pode, simplesmente porque ela é um fruto de relação entre um espírito e o material. E si, psicologicamente, podemos conceber um espírito tão vaidoso de suas vontadinhas que se sujeite, que se escravize às mais desbridadas liberdades, a matéria por seu lado, isto é, a pedra, o óleo, o lápis, o som, a palavra, o gesto, a tela o pincel, o camartelo, a voz etc. etc., tem suas leis, porventura flexíveis mas certas, tem suas exigências naturais, que condicionam o espírito.<sup>23</sup>

Como pode parecer desavisadamente, não há aqui um condicionamento de ordem social. Para Mário de Andrade,<sup>24</sup> ao artista, o que falta é uma *atitude* que consiste em “adquirir uma severa consciência artística que o ... moralize”. Acrescenta imediatamente depois: “se posso me exprimir assim.” Isto evidencia a tensão entre pontos antitéticos que constrói seu pensamento.

Moraes<sup>25</sup> argumenta que ele questiona os limites do moderno. A modernidade significou uma relativa independência às determinações das outras esferas da experiência, suscitando um “novo politeísmo”, situação na qual não temos argumento racionais para tomar partido: ‘uma coisa pode ser verdadeira, conquanto não seja bela nem santa nem boa’. Mário pretendia se afastar dos perigos desse politeísmo moderno. Isto implicava na utilização dos critérios que não sendo externalistas, derivassem, em última instância de preocupações de natureza ética e política. Sendo assim, ele sempre se esforçou em buscar uma compreensão do vínculo entre os aspectos estéticos e artísticos desvinculados de subordinação, mas buscando a integração dos dois em uma única experiência como fez Schiller, para quem tanto na natureza

---

<sup>23</sup> Id., O artista e o artesão. *O baile das quatro artes*, p.25.

<sup>24</sup> Id., *ibid.*, p.27 et seq.

<sup>25</sup> MORAES, E. J., *op. cit.*, p.19-21.

racional como na sensível-racional, isto é, humana, há esta aptidão moral capaz de ser desenvolvida pelo entendimento, bem como “uma tendência estética que pode ser desperta por certos objetos sensíveis e cultivada pela depuração de seus sentimentos até atingirem esse impulso idealístico da alma”.<sup>26</sup> Se, por um lado isto coloca a posição mariodeandradiana no limite da modernidade; por outro, devemos considerar que não há somente uma orientação modernista e, também, há fases e posições diferenciadas. Se bem que é cabível considerar o modernismo com espaço para conter sua própria negação.

A atitude estética, para Mário de Andrade, “antes de mais nada humana” deve “orientar e coordenar a criação”. Mas o caminho moralizador que sugere não compromete a criação. Para o esteta, explica, a beleza é uma criada que o serve, mas para o artista ela é uma criança de que ele se utiliza.<sup>27</sup> Tal metáfora cabe bem para dar a medida da *obediência* do artista “diante de elementos que têm pra com ele a complexidade, a variabilidade, a inconstância e a independência da própria infância”. Comprova-o a história da arte: o dogma de uma estética perfeitamente orgânica nunca prendeu legítimos artistas. As doutrinas estéticas cabem melhor aos filósofos e há de se considerar que tais doutrinas não puderam explicar ou mesmo aceitar todas as obras primas da humanidade. O fato é que os limites doutrinários prefixados não tiveram força para conter os verdadeiros artistas. “É porque realmente, em arte, a regra deverá ser apenas uma norma e jamais uma lei. O artista que vive dentro de suas leis será sempre um satisfeito. E um medíocre.”<sup>28</sup> Portanto, a técnica no sentido que a concebe Mário de Andrade, e lhe parece “universal”, “é um fenômeno de relação entre o artista e a matéria que ele move. E si o espírito não tem limites na criação, a matéria o limita na criatura”.<sup>29</sup>

---

<sup>26</sup> SCHILLER, F. *Teoria da tragédia*. São Paulo: Herder, 1964. p.47.

<sup>27</sup> Schulze Soelde, “Das gesetz der Schönheit”, p.14.

<sup>28</sup> ANDRADE, M., op. cit., p.28.

<sup>29</sup> Id., *ibid.*, p.25.

A possibilidade da arte social, ainda, apesar de valorizada por muitos na época, é descartada por Mário de Andrade, uma vez que seus defensores pretendiam reduzir a arte a uma função meramente ideológica. Argumenta ele que “não houve mais ignorância nem diletantismo que não se desculpasse de sua miséria, como se a arte, por ser social, deixasse de ser simplesmente arte”.<sup>30</sup> Portanto, em oposição à ótica externalista de várias correntes da época, ele tratará o conceito dentro de uma visão francamente internalista: “Toda arte é social porque toda obra-de-arte é um fenômeno de relação entre seres humanos.”<sup>31</sup>

Mas, escudados nessa descoberta de que a arte é coisa social, muitos dos nossos artistas têm feito da arte um exclusivo instrumento de combate. Ainda estou de acordo com eles. A arte pode ser evidentemente um instrumento de combate e aí estão admiráveis instrumentos de luta com o “inferno”, de Dante, o *D. Quixote* de Cervantes, o *Guerra e Paz*, do Tolstoi, e tantos mais.

Porém, o que ninguém pode negar é que todos estes combatentes foram admiráveis artistas e que é justamente pela beleza da exposição formal do seu pensamento que eles adquiriram o valor de combate que têm.<sup>32</sup>

Em 1939, quando isto foi escrito (Entrevista ao quinzenário *Mensagem*), Mário de Andrade, também, condenaria a cisão que identificava entre “o campo dos artistas e o campo dos combatentes sociais”, em nome de uma “fusão harmoniosa entre a beleza e as ideologias”.<sup>33</sup>

<sup>30</sup> Id., A Elegia de abril. *Aspectos da literatura brasileira*, p.188.

<sup>31</sup> Id., *O Banquete*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1989. p.61. *O Banquete* foi escrito entre 1944 e 1945 na forma de artigos publicados na *Folha da manhã*. Colhido pela morte, Mário de Andrade não teve tempo de terminar. Texto recheado de personagens descaradamente simbólicos, *O banquete* conta os preparativos e a consumação de um almoço na cidade de *Mentira*. Por causa do DIP, Mário não podia dizer que a história se passava no Brasil. O banquete é promovido por uma mecenas judia chamada Sarah Light, que nada entende de música, para tentar fazer o encontro do compositor brasileiro Janjão, por quem estava apaixonada, e o subprefeito de *Mentira*, Félix de Cima, fascista e representante de um governo totalitário (como o de Getúlio) que poderia produzir a obra do músico. Do banquete também participam uma cantora lírica de origem espanhola, Siomara Ponga, e o jornalista e vendedor de apólices de seguros Pastor Fido. Cada um dos personagens representa uma posição definida em torno da meditação estética mariodeandradiana.

<sup>32</sup> Id., *Entrevista e depoimentos*, p.16.

<sup>33</sup> Id., loc. cit.

Ele se opõe ao conceito de romance de tese,<sup>34</sup> redefinindo o significado do caráter social da arte. Para Mário de Andrade,<sup>35</sup> a arte social, além de definir a concepção do assunto e a própria técnica, estaria apenas, mais uma vez, expressando a moderna hipervalorização da figura do indivíduo-artista em toda a sua desconsideração da objetividade da própria obra. A pregação doutrinária, em circunstância alguma, deveria prevalecer sobre o arte.

Tal postura, aliás, não era diferente nem mesmo na Antigüidade Clássica de Aristóteles, cujas idéias são válidas neste sentido, mesmo não se podendo ainda falar em luta de classes:

Homero, merecedor de louvores por tantos outros títulos, é, ainda, o único poeta que não ignora o que deve fazer em seu próprio nome. O poeta deve falar em seu nome o menos possível, pois não é nesse sentido que é um imitador. Os outros representam um papel pessoal de extremo a extremo, imitando pouco e poucas vezes, enquanto ele, após breve preâmbulo, introduz logo um homem, uma mulher ou alguma outra figura, nenhuma despersonalizada, todas com o seu caráter.<sup>36</sup>

As experiências da Alemanha e da Rússia são bastante significativas. As restrições impostas à liberdade do artista são meramente sociais e ditatoriais, resultado da necessidade de defender as instituições novas. Não, como deveria ser, das necessidades da obra de arte e do múltiplo e obscuro destino da arte ou, ainda, do justo equilíbrio entre o artista e a

---

<sup>34</sup> Lukács (1968, p.37-8) lembra o problema da chamada arte de tendência ou de *tese*, que corresponde a uma tendência política ou social do artista que ele quer defender com sua própria obra de arte. Marx e Engels, retomados por Lukács, ironizam esses projetos, uma vez que o escritor, nessa demonstração, violenta a realidade objetiva. “Considero que a tese deva brotar da situação e da ação, sem que a ela se faça referência de maneira explícita, e o poeta não está obrigado a por nas mãos do leitor já pronta a solução histórica para os conflitos históricos por ele descritos.” A tese se concilia com a arte desde que brote organicamente da essência artística da obra, da representação artística, quer dizer, da realidade mesma, da qual a arte constitui o reflexo dialético. A arte de tese é uma evidência da sugestão de que todo escritor, em uma sociedade dividida em classes, para ser grande, deve ter um posicionamento de esquerda. No entanto, justamente os autores preferidos de Marx e Engels, demonstraram o contrário. Shakespeare, Goethe, Walter Scott, Balzac não tiveram um posicionamento de esquerda.

<sup>35</sup> ANDRADE, M., O Artista e o Artesão. *O Baile das Quatro Artes*, p.30.

<sup>36</sup> ARISTÓTELES. Poética. In: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A Poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 1981. p.17-54. p.47.

sociedade. De tal forma, argumenta Mário de Andrade,<sup>37</sup> nestas ditaduras, por enquanto o artista não adquiriu aquele retorno ao mero artesão que teve no Egito e mesmo na Idade Média. Deixa, pois, de ser um artista livre, mas não retorna ao anônimo artesão, torna-se um orador de comício disfarçado sob a máscara da arte. Assume, pois, uma atitude social e não uma *atitude estética* que lhe caberia como artista (*estética*, explica ele, não enquanto ciência do belo, mas por ser fundamentalmente o elemento normativo diferenciador do fenômeno artístico). Cabe citá-lo, ratificando-se a este e outros aspectos anteriormente abordados:

E é justamente isto que uma limitação de conceitos estéticos deve e pode dar ao artista: uma atitude estética diante da arte, *diante da vida*. E é isso justamente, essa atitude estética, o que falta à grande maioria dos artistas contemporâneos: essa contemplação, essa serenidade oposta ao engeguencimento de paixões e interesses, como a caracterizava Schiller. *E é justamente por isso que também, numa enorme maioria, eles puseram de lado essa importantíssima parte do artesanato que deve haver na arte, que tem de haver nela pra que ela se torne legitimamente arte.*<sup>38</sup>

É de se notar, diga-se de passagem, a aproximação do pensamento de Mário de Andrade aos escritos de Lukács, na “Introdução aos Escritos Estéticos de Marx e Engels”, primeiro capítulo do seu *Ensaio sobre literatura*. Quando a evolução de um personagem entra em confronto às concepções do escritor, afirma Lukács,<sup>39</sup> “este o deixa desenvolver-se livremente até as últimas conseqüências, e não se incomoda com a anulação das suas mais profundas convicções pela contradição em que ficam face à autêntica e profunda dialética da realidade”. Nisto, aliás, consiste, avança Lukács (loc. cit.), “a honestidade do grande artista (...) Tal é a honestidade que podemos localizar e estudar em Cervantes, em Balzac, em Tolstoi”. O triunfo do realismo, na acepção marxista, significa um rompimento com aquela

---

<sup>37</sup> ANDRADE, M., op. cit., p.31.

<sup>38</sup> Id., loc. cit.

<sup>39</sup> LUKÁCS, G. *Ensaio sobre Literatura*. Trad. Leandro Konder. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. p.37.

concepção vulgar da literatura e da arte que deduz mecanicamente o valor da obra literária a partir das concepções políticas do escritor, revelada da sua pseudopsicologia de classe.

Referindo-se à inteligência brasileira, no seu apostolado de intelectual público, Mário de Andrade apelou para consciência das “elásticas verdades transitórias”.<sup>40</sup> E acrescenta: “Não convém à inteligência brasileira se satisfazer tão cedo de suas conquistas. A satisfação, com a felicidade [entendida como facilidade, dentro do espírito da compensação capitalista do consumo] é um empobrecimento.” Pouco à frente, tratando da *técnica pessoal*, adverte: “Mas a superação que pertence à técnica pessoal do artista como do intelectual, é o seu pensamento inconformável aos imperativos exteriores. Esta a sua verdade absoluta.”

Deveria haver, segundo confessa em entrevista,<sup>41</sup> uma relação de compromisso entre o artista e a sociedade. “Se a sociedade está em perigo, conclui-se que o escritor tem a obrigação indeclinável de defendê-la.” No entanto, não é isto que acontece não só por falta de consciência profissional, mas falta de consciência de espécie alguma. Não há para onde fugir e ficar alheio às competições sociais. Afinal, “a guerra não é um teatro, que a gente possa assistir comodamente, como se estivesse sentado num camarote. Todos participam da luta, mesmo contra a vontade”. Condena, neste sentido, os intelectuais brasileiros que continuam colaborando em jornais fascistas: “Muitos desses escritores, bem sei, não são fascistas. Acabarão sendo. Pelo menos eles já estão servindo ao fascismo.”

Aprimorando-se na teoria e na experiência da vida, acreditava Mário de Andrade, o crítico torna-se um técnico de sua inteligência.<sup>42</sup> Isto permitirá o cumprimento do seu ofício com mais objetividade e consistência, e quanto mais íntimo à matéria e suas “exigências

---

<sup>40</sup> ANDRADE, M, A Elegia de abril. *Aspectos da literatura brasileira*, p.193-4.

<sup>41</sup> ANDRADE, M. *Entrevistas e depoimentos*, p.103-4 passim. *Diretrizes*, ano 4, n. 184. Rio de Janeiro, 6 jan. 1944, p.1-25.

<sup>42</sup> “Imagino que uma verdadeira consciência técnica profissional poderá fazer com que nos condicionemos ao nosso tempo e o superemos, o desbastando de suas fugaces aparências em vez de a elas nos escravizarmos. Nem penso numa qualquer tecnocracia, antes, confio é na potência moralizadora da técnica. E salvadora... Essa mesma técnica que se salvou Sócrates e Rikiú pela morte, salvou Fídias, salvou o Bach da *Missa em Si Menor*, salvou os medievais, os egípcios e tantos outros, dentro da mesma vida” (ANDRADE, 1974, p.193).

naturais que condicionam o espírito”,<sup>43</sup> mais realizar-se-ia enquanto artista, mais expressiva e convincente a sua manifestação: “a técnica entra sim em linha de conta e é por ela que o artista prevalece,”<sup>44</sup> inclusive como *fora da lei*.<sup>45</sup> Desde a Grécia, nas confissões, escritos e ditos dos artistas verdadeiros,<sup>46</sup> há uma atitude estética diante da arte que faziam. Mesmo nos mais fatalizados pela deformação do tempo ou das liberdades pessoais (Miguel Ângelo, Mozart, Goethe) há “uma segura vontade estética, uma humildade e segurança na pesquisa, um respeito à obra de arte em si, uma obediência ao artesanato” que parece não existir mais nos artistas contemporâneos. O Salão de Maio, em São Paulo, foi para ele uma evidência da falta de uma verdadeira atitude estética na maioria dos artistas vivos: à primeira vista se tem a impressão de uma pesquisa humilde e apaixonada, mas à medida que se examina mais profundamente esses técnicos pretendidamente obedientes aos mandos do material, percebemos em quase todos, apesar da sinceridade, que são pouco pesquisadores, mas orgulhosos afirmadores de si mesmos. O que é dominante e determina-lhes a ação não é aquela atitude estética de um Greco, um Rembrandt ou mesmo um Canova, apesar da aparência tão individualistamente afirmativa. O que há nesses artistas do Salão de Maio é uma “ vaidade de ser artista”. Em lugar de uma atitude artística tem-se uma atitude sentimental.

Aliás, para Mário de Andrade, a vaidade é um dos traços principais da psicologia do artista.<sup>47</sup> O caso de Siomara Ponga, personagem de *O Banquete*, “cantora virtuosa celeberrima” é exemplar para ratificar sua posição neste aspecto. Apesar de todos os artistas

<sup>43</sup> Id., O artista e o artesão. *O Baile das Quatro Artes*, p.25.

<sup>44</sup> Id., Da Criança Prodígio. *Taxi e Crônicas do Diário Nacional*. São Paulo: Duas Cidades, 1976, p.138.

<sup>45</sup> “O intelectual não pode ser um abstencionista; e não é o abstencionismo que proclamo, nem mesmo quando aspiro ao revigoramento novo do ‘mito’ da verdade absoluta. Mas se o intelectual for um verdadeiro técnico da sua inteligência, ele não será jamais um conformista. Simplesmente porque então a sua verdade pessoal será irremovível. Ele não terá nem mesmo esse conformismo ‘de partido’, tão propagado em nossos dias. E se o aceita, deixa imediatamente de ser um intelectual, para se transformar num político de ação. Ora, como atividade, o intelectual [e o artista, é claro] por definição, não é um ser político. Ele é mesmo, por excelência, o ‘out-law’, e tira talvez a sua maior força fecundante justo dessa imposição irremediável da ‘sua’ verdade” (ANDRADE, 1974, p.193).

<sup>46</sup> Id., O Artista e o artesão. *O Baile das quatro artes*, p.31 et seq.

<sup>47</sup> É um dos pontos básicos à introdução da correspondência com jovens escritores, como fez com Fernando Sabino: “Eu sei o que é a desconfiança de si mesmo: os maiores a têm. Mas esta pseudo-desconfiança na verdade

serem “monstros também pela vaidade”, a vaidade de Siomara era inconcebível: a cultura que alcançara deveria tê-la levado a um “processo de superação da vaidade, de dignificação da vaidade, que a fecunda, e a transforma num orgulho mais útil. Como o dos virtuosos que se dedicam sistematicamente à educação do seu público, ou dos que travam batalha pela música do seu tempo”.<sup>48</sup> A obra de arte, nestas circunstâncias, quase desaparece pela desmedida inflação do eu. Não pesquisam sobre o material e nem sobre si mesmos, “o que também pode ser uma atitude estética”.

São escravos da determinação contemporânea *de que é preciso pesquisar*. E o resultado é esse engano de descobrirem, descobrirem não, de imporem uma ou outra suposta verdade. E imporem, afirmarem essa verdade numa obra de arte, que não é mais o objeto de uma pesquisa, mas apenas o veículo de uma mais ou menos gratuita afirmação. Um grande, um doloroso, um verdadeiramente trágico engano.<sup>49</sup>

(Cabe observar novamente a utilização do termo *trágico*, aqui não condicionado ao destino ou necessidade, mas ao erro de compreensão, *Angst*).

Existe, no entanto, segundo Mário de Andrade<sup>50</sup> uma vontade de acertos em nosso tempo, desesperada e desapoderada, que sofre a inflação do individualismo, da estética experimental, do psicologismo: “desnortearam o verdadeiro objeto da arte” que passou a ser, hoje, o artista e não a obra de arte. É preciso que a arte “retorne às suas fontes legítimas”. Para isto, é imprescindível adquirir “uma perfeita consciência”. Ainda mais “um perfeito comportamento artístico diante da vida”, “uma atitude estética disciplinada, apaixonadamente insubversível, livre mas legítima, severa apesar de insubmissa, disciplina de todo o ser, para

---

é confiança, a gente sente que podia dar mais, é insatisfação de si mesmo, é um sofrimento horrível causado justamente pela confiança que temos em nós, pela ambição voluntariosa, pelo orgulho. Esse orgulho que é o despimento das vaidades minúsculas – essa vaidade tão comum nos artistas menores, nos artistas frouxos, que se satisfazem com migalhas” (ANDRADE, 1982, p.20-1).

<sup>48</sup> Id., *O Banquete*, p.50

<sup>49</sup> Id., *O Artista e o artesão. O Baile das quatro artes*, p.32.

<sup>50</sup> Id., *ibid.*, p.32-3 passim.

que alcancemos realmente a arte. Só então o indivíduo retornará ao humano. Porque na arte verdadeira o humano é a fatalidade”.

Nesta inevitável fatalidade ligada à arte e ao humano, podemos entender que a tragédia, para Mário de Andrade, enquanto psicologia da forma, é a estética mais acabada. Certamente, podemos inferir, ele nunca falou numa *atitude estética trágica*, como fazemos, or se configurar numa desnecessidade pela redundância.

### 3.3 Uma tensão criativa

#### 3.3.1 Dilaceramento e superação

O amadurecimento, até chegar ao conceito de *técnica pessoal*, no entanto, não se efetivou sem conflito. Aliás, diga-se de passagem, o conflito trágico prevaleceu na consciência do escritor modernista, bem como, revelou-se uma constante a tensão entre arte interessada e arte desinteressada. Mas vamos, apesar de tudo, pensar aqui na *superação*, apesar da impossibilidade do equilíbrio.

Para Schwarz,<sup>51</sup> a sensibilidade mariodeandradiana oscila do “psicologismo rousseaniano”, de inspiração individualista e subconsciente, ao “psicologismo freudiano”, sustentado pelas relações sociais que imprimem sua ação coercitiva. A co-existência de ambas as forças, no entanto, se realiza numa contradição insuperável. Schwarz defende a idéia de

---

<sup>51</sup> SCHWARZ, R. O psicologismo da poética de Mário de Andrade. In: \_\_\_\_ . *A sereia e o desconfiado*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1981. p.13-23. p.18.

que não há uma síntese dialética entre os dois momentos da impulsão lírica: o individualista e o antiindividualista, a grafia do inconsciente no primeiro caso, e a técnica organizadora que a tornaria socialmente significativa, no segundo. Nesse quadro de oposições maniqueístas e antitéticas, a poesia perde sua especificidade, confundindo-se com a verdade psicológica. Não há possibilidade de superação num plano estético, “a única possibilidade é mudar de lado: ser lírico ou técnico, obedecer ao subconsciente ou a consciência, ser individualista ou político”. Subjaz, portanto, a dilaceração, ou, como preferimos, um *dilaceramento* incontornável. Dilaceramento artístico e humano, como veremos. O conceito de *técnica pessoal*, que já apresentamos, em que um lirismo específico (subconsciente individual) encontra *uma técnica* (nível consciente) capaz de realizá-lo no plano do significado geral, representa um *terceiro* momento na poética mariodeandradiana, presente nas suas últimas composições, configurando-se como *superação*.

Operada a síntese entre os dois pólos da sensibilidade mariodeandradiana no conceito de *técnica pessoal*, a postura sugerida por Mário de Andrade, como já comentamos, implica uma “consciência técnica profissional” moralizadora que deveria se ajustar à condição de *fora-da-lei* inerente ao artista. Tal condição de “fora-da-lei” era bastante polêmica nos anos 40, “quando parcela significativa dos escritores queria consagrar sua atividade intelectual a uma nobre missa redentora”.<sup>52</sup> Lê-se, pois, a saída pela arte social (ideológica) que, como vimos, Mário não aprovava. Neste sentido ele tenta recuperar a humanidade do artesão com seu olhar para a totalidade, apelando, para isso, à “verdade absoluta” (pré-capitalista) que aqui se refere a uma idéia saudável de superação; combinando-a ao sopro iconoclasta da postura dionisíaca. Não se trata, pois, de pensamentos antitéticos como pode parecer em princípio.

---

<sup>52</sup> RUSSEFF, I. Mário de Andrade: um arlequim como intelectual orgânico. *O guardador de Inutensílios*, Caderno de cultura, Campo Grande: UCDN, n.4, p.34-44, maio de 2001. p.34.

Em “O movimento modernista”,<sup>53</sup> há uma nota explicativa da nítida separação entre um *estado de poesia* e um *estado de arte*. No primeiro, o artista escreve sem qualquer tipo de coação tudo o que lhe chega à mão, como manifestação da “sinceridade do indivíduo”. Em seguida, vem o momento lento e penoso da arte: a “sinceridade da obra de arte”, coletiva, funcional, bem mais relevante que a do indivíduo. Aliás, desta sinceridade sempre se ocupou Mário, em suas diversas fases. Numa carta a Fernando Sabino, ele chega a se insurgir contra a “pura sinceridade” (verdadeiramente mergulhado nas contingências do seu tempo), que seria porta aberta a preguiças, ignorâncias e até “safadezas morais”.

Enquanto crítico, Mário de Andrade fez sua ‘declaração de princípios’<sup>54</sup> no “Começo de Crítica” ao estreitar em “Vida literária”:<sup>55</sup> Crença em Deus, e nas artes, e, como não cansava de lembrar, “nem é propriamente na arte que acredito, e sim nas obras de arte ... na ciência não acredito muito não”; e uma tendência a ser infenso a quaisquer políticas. Definirá, por fim, a intenção de ser de alguma forma útil (“O princípio da utilidade regeu sempre a minha vida pública, e se me contemplo no passado, confesso guardar uma tal ou qual satisfação de mim”), por meio de uma diretiva “nem exclusivamente estética nem ostensivamente pragmática, mas exatamente aquela verdade transitória, aquela pesquisa das identidades ‘mais’ perfeitas, que ultrapassando as obras, busque revelar a cultura de uma fase e lhe desenhe a imagem”. Examinaremos, em tempo oportuno, como tal “princípio da utilidade” recebeu um olhar mais acabado do escritor modernista, configurando-se como condição da sua tragédia pessoal.

O relacionamento de Mário de Andrade com o jovem crítico musical José Antonio Ferreira Prestes é significativo. Para Mário, conforme o necrológio “J. A. Ferreira Prestes”,

<sup>53</sup> ANDRADE, M., O movimento modernista. *Aspectos da literatura brasileira*, p.231-255. p.234.

<sup>54</sup> SACHS, S. Um crítico no jornal. In: ANDRADE, M. *Vida Literária*. São Paulo: Hucitec e Edusp, 1993. p.IX-XXXII. p.XII.

<sup>55</sup> ANDRADE, M., Começo de crítica. In: \_\_\_\_\_. *Vida literária*, São Paulo: Hucitec e Edusp, 1993. p.11-6 passim. De março de 1939 a setembro de 1940, o escritor assinou semanalmente a coluna “Vida Literária” do *Diário de Notícias* do Rio de Janeiro.

citado por Moraes,<sup>56</sup> ele [Prestes] se destacava pela ‘extrema honestidade’ com que praticava seu ofício, uma vez que seus julgamentos eram amparados por aprofundados estudos de música, história, estética e crítica. Um crítico cuidadoso e especializado, longe do diletantismo praticado na época por jornalistas descompromissados da técnica e da consciência profissional (“cobertura da vadiagem e do apriorismo dos instintos”<sup>57</sup>). Figurava, pois, Prestes como um representante da juventude esperançosa, ‘um crítico, no sentido mais social do termo’ pela ‘consciência severa’ em orientar o gosto público. ‘Um eficiente elemento da cultura musical’, concluía Mário, citado por Moraes (op. cit.). ‘Em Prestes, como se vê, o criador de *Macunaíma* encontrava muitos de seus próprios valores, intenções e gestos.’<sup>58</sup> Houve um distanciamento, no entanto, à medida que, pouco a pouco, ele (Prestes) absorvia as qualificações de ‘esteta independente’, de ‘pensador musical’ a caminho da teoria, da abstração, “enquanto Mário, resoluto, fincava o pé na percepção da crítica como sentido de ação cultural, brasileira”.<sup>59</sup>

Em se pensando na tensão *arte interessada* e *arte desinteressada* que ocupou desde sempre a consciência artística de Mário de Andrade, como demonstra a exposição de motivos que viemos apontando, cabe lembrar que, por fim, enquanto crítico, ele se posicionará abertamente pela segunda possibilidade. No ano de 1939, em “um inquérito”, promovido pelo *Revista Acadêmica*, no caso para avaliar os dez melhores romances brasileiros, negou a condição de “romancista inato” a Macedo e Bernardo Guimarães: “... o plano de criação deles é bastante inferior, e foge do domínio das artes propriamente desinteressadas.”<sup>60</sup> No entanto, particularmente, confessará em 1944:

---

<sup>56</sup> MORAES, M. A. “Meu pobre Zé Antonio” (Mário de Andrade e o jovem crítico musical José Antonio Ferreira Prestes). *D. O. Leitura*, São Paulo, ano 20, n.11, p.36-43, nov. 2002. p.40. O necrológio foi publicado no *Diário Nacional* duas semanas depois do suicídio do crítico, ocorrido em 12 de maio de 1931.

<sup>57</sup> ANDRADE, M., A Elegia de abril. *Aspectos da literatura brasileira*, p.189.

<sup>58</sup> MORAES, M. A, op. cit., p.40

<sup>59</sup> Id., loc. cit.

<sup>60</sup> ANDRADE, M., *Entrevista e depoimentos*, p.65.

Não faço arte pura. Nunca fiz. Neste particular, sinto estar em desacordo com amigos e camaradas queridos, amigos e camaradas que tenho na conta de mestres. Sempre fui contra a arte desinteressada. Para mim, a arte tem de servir. Posso dizer que desde o meu primeiro livro faço arte interessada. Naquele tempo, em 1917, se quisesse poderia ter arranjado um livro de versos menos ruim para aparecer em público. Tenho cadernos e mais cadernos cheio de sonetos e poesias, que reputava melhores que os de *Há uma gota de sangue em cada poema*. Mas não. Senti que precisava publicar o meu livrinho de poemas pacifistas, escritos sob as emoções da guerra de 14. Eles pareceram mais úteis que os sonetos e as poesias rimadas.<sup>61</sup>

Acreditava, Mário de Andrade, por fim, haver uma convicção grande, um desprendimento principal regendo os seus pragmatismos.<sup>62</sup> Uma verdadeira *vocação* para o sacrifício.

### 3.3.2 Vocação sacrificial

A atitude estética, acreditava Mário de Andrade, define o critério que deve nortear o artista para alcançar a *vocação* social da arte e o aprimoramento como ser humano. No posfácio de *A Escrava que não é Isaura*, aquela indisposição ao “paisagismo sentimental”, que observava, “já vai aos poucos terminando porque a inteligência é orgulhosa de si e manda que cada coisa conheça o seu lugar”.<sup>63</sup> Era preciso, pois, reprimir o arlequim: “(...) E enroupei de acerba seda o arlequinal do meu dizer...”<sup>64</sup>

<sup>61</sup> Id., op. cit., p.104-5. Diretrizes, ano 4, n. 184, Rio de Janeiro, 6 jun. 1944, p.1-25.

<sup>62</sup> Id., Começo de crítica. *Vida literária*, p.13.

<sup>63</sup> ANDRADE, M. A escrava que não é Isaura. In: \_\_\_\_\_. *Obra Imatura*. 3. ed. Belo Horizonte: Martins, Itatiaia, 1980. p.195-300. p.299.

<sup>64</sup> Id., A Costela do Grão Cão. In: \_\_\_\_\_. *Poesias Completas*. São Paulo: Círculo do Livro, 1976. p.297-8. Trata-se do poema “Dor”, parte V do “Grão Cão de Outubro”.

Dizendo do interior da dilaceração e da multiplicação, reconhecendo-se ‘trezentos e cinquenta’, o poeta pede paciência. Não reconhecendo em seu canto um domínio de todo o espaço nacional (...) entrega ao esquecimento a tarefa de resumir, esquecimento de um passado-presente dilacerado, em favor de uma coesão futura.<sup>65</sup>

A influência da música, por um lado, é reveladora de tal *dilaceramento*; por outro, mas necessariamente a preocupação com os efeitos psicofisiológicos da música, conforme ele desenvolveu na “Terapêutica musical”,<sup>66</sup> ajusta-se, também, ao “processo de realização do indivíduo”, outra de suas preocupações como comentamos. A realização da poesia, sem a linguagem das palavras, implica um poder dinamogênico, rítmico, pulsional, sedutor, capaz de empolgar o corpo e a mente. A música é poder, e esse poder está batucando no fundo da poesia.<sup>67</sup> Mas vamos ao dilaceramento.

Observa Wisnik<sup>68</sup> que a música percorre a obra literária de Mário de Andrade, do começo ao fim, e não como mera referência ou inspiradora de formas a serem imitadas, “mas como mito interno, horizonte implícito, às vezes explícito, mas sempre incontornável da palavra literária”. Uma influência, pois, “num sentido forte e quase doentio: *influenza*”, a serviço do resgate da identidade cultural do brasileiro. De uma trama da poesia com a música resgatar-se-ia o “tecido da cultura popular”. Pode-se estabelecer um trilogia poético-musical das três grandes inflexões programáticas da obra de Mário de Andrade: a vanguarda modernista (*Paulicéia Desvairada*), a pesquisa da cultura popular (*Macunaíma*) e o

<sup>65</sup> KNOLL, V. *Paciente arlequinada: uma leitura da obra poética de Mário de Andrade*. São Paulo: Hucitec, 1983. p.214.

<sup>66</sup> ANDRADE, M. Terapia musical. In: \_\_\_\_\_. *Namoros com a medicina*. 4. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980. p.11-59.

<sup>67</sup> Sabemos do profundo conhecimento de Mário de Andrade sobre música. Diplomou-se em piano no Conservatório dramático e musical de São Paulo e ali foi professor de estética e história da música prolongando suas aulas no *Compêndio* e na *Pequena História da Música*. Consta que teria desistido da carreira de concertista por causa de um tremor das mãos, decorrência de uma profunda crise emocional desencadeada pelo excesso de trabalho e pela morte do irmão Renato, em 1913, aos 14 anos, devido a complicações decorrentes de uma cabeçada num jogo de futebol.

<sup>68</sup> WISNIK, J. M. Mário e a Música. *Revista da biblioteca Mário de Andrade*. São Paulo, v.50, p.80-1, jan./dez. 1992. p.80-1 passim.

engajamento político (*Lira paulistana*, *O café* e *O Banquete*). “Em suma, é marcante o fato de que, na teoria como na prática, formalista ou politicamente empenhado, cosmopolita ou nacionalista, Mário modula as questões literárias segundo uma clave musical sempre presente.” Mesmo se considerando as mutações da sua poética, pode-se concluir que é um dos seus princípios centrais “o caráter ambivalente da palavra, limiar entre a escultura e a música, a forma e a força, a referência e o não-senso”. O poder da música é hipnótico e leva ao transe ritual (disposição dionisíaca) ou ao ânimo político (disposição prometéica). Em ambos os sentidos, a poesia de Mário parece não poder dispensar a música. Em *O café*, “parece que não consciente”, há a tentativa de ajuntar o dionisismo musical (a energia musical da sua poesia) com a revolução. O relacionamento de literatura e música, por fim, revelam o dilaceramento do autor:

agônica, dividida entre uma propensão digamos “nietzscheana”, que afirmaria a força irradiadora da música como originária e fundante da poesia, e uma propensão “socrática”, em que a música, como n’ *A república* deveria evitar o transe e servir à palavra, ao invés de dominá-la (é o que se vê Mário mais programático, pai severo e muitas vezes assumidamente castrador e auto-reprimido que organiza a cultura). Macunaíma e anti-Macunaíma, é como se Mário tivesse que afirmar a poesia-música em suas radicalidades formais e expressionais, e ao mesmo tempo expulsá-la da República. Mas é também como se, assim como no sonho de Sócrates, um demônio lhe dissesse sempre aquilo que se entreouve em surdina na sua poesia: “componha e faça música”.<sup>69</sup>

Entre Nietzsche e Sócrates, instinto e razão, primitivismo e civilização, Macunaíma e não-Macunaíma, tragédia e nacionalismo (o que pretendemos iluminar aqui), a estética de Mário de Andrade trava uma batalha dolorosa. Repousa, como já ficou claro, em tal postura um *sacrifício*. Confessado, aliás: “Nós, os modernistas de minha geração, sacrificamos

---

<sup>69</sup> Id., *ibid.*, p.81.

conscientemente, pelo menos alguns, a possível beleza das nossas artes, em proveito de interesses utilitários. (...) tão mártires como os que se iam cristianizando chineses.”<sup>70</sup>

Em carta ao amigo Manu, ainda em 1931, Mário repete a obstinada prédica moral que acreditava devia submeter-se intelectuais e artistas que estivessem comprometidos com seu povo e sua realidade.

Quando falei que houve um sacrifício de mim, e há, no que faço, creio que não me referi ao sacrifício de linguagem (...) O sacrifício penoso é o das minhas liberdades morais cerceadas. O mais penoso ainda é o das minhas **verdades intelectuais**, independentes até de mim, e por mim mesmo rejeitadas no que escrevo e ajo, em proveito da normalização, da fixação, da permanência de outras **verdades humanas, sociais** que eu friamente sei que são mais importantes.<sup>71</sup> (grifo nosso)

Pois bem, a tensão se faz entre *verdades sociais* que ele considerava mais importantes a suas *verdades intelectuais*. Sacrifício estético e sacrifício pessoal se confundem e se tais sacrifícios não impediram uma vida artística ampla e fecunda, foi extremamente significativa para delinear a estética de sua ficção que é o que necessariamente pretendemos aprofundar.

A avaliação de Alceu Amoroso Lima, por fim, ratifica o que queremos dizer:

Sua obra, aparentemente confusa e desconexa, é o oposto da improvisação ou da criação sem rumo. Ela representa uma procura exaustiva pela expressão exata, pela palavra adequada, pela cena representativa, em suma pela precisão. Toda a sua arte está impregnada por essa obsessão da verdade, embora cômico de que a verdade estética transcende em muito a verdade científica.<sup>72</sup>

É, pois, sua obra, o que mais nos interessa, antes de falarmos novamente de sacrifício.

<sup>70</sup> ANDRADE, M, A Elegia de abril. *Aspectos da literatura brasileira*, p.191.

<sup>71</sup> Id., *Cartas a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d. p.205.

<sup>72</sup> LIMA, A. A. Mário de Andrade e o catolicismo. In: \_\_\_\_\_. *Companheiros de viagem*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1971. p.50-9. p.50.

As reflexões até agora entabuladas representam, na verdade, um pano de fundo adequado para as reflexões que se seguirão em torno dos contos de *Primeiro andar* e do romance *Amar, verbo intransitivo*. Carecemos, no entanto, de focar ainda uma questão, uma tensão que permaneceu latente.

### 3.3.3 Tensão criativa

A realidade brasileira, para Mário de Andrade, deveria sintonizar sensibilidade e inteligência.<sup>73</sup> Aliás, o fundamento da inteligência para ele é a *sensibilidade*. Acreditava que a inteligência, no exercício do cotidiano, é premeida por ela. “Uma circunstância incontestável da vida.” A diferença entre o exercício da inteligência e o da sensibilidade, “é que esta se cotidianiza, vira costume, se esquece de si, se esquece do amor, dos sentimentos, ao passo que a inteligência jamais esquece de se exercer, na justificação malabarista dos nossos quotidianos descaminhos”. “Principalmente, a inteligência artística, que há de sempre funcionar impulsionada por um grande amor”<sup>74</sup>, conforme diagnóstico de Pastor Fido. O amor seria o elemento fundamental da “inteligência completada”. Resultava disto, conforme Alceu Amoroso Lima, uma “combinação estranha”:

Era [Mário de Andrade] um espírito tremendamente analítico a quem não escapavam os entretons mais sutis, tanto da realidade psicológica, como das formas sensíveis, e daí o paradoxo dessa combinação estranha de um estilo ‘derramado’, como diria Machado de Assis, mas a serviço de uma inteligência extremamente rigorosa em sua ânsia de precisão e objetividade.<sup>75</sup>

<sup>73</sup> ANDRADE, M., A Elegia de abril. *Aspectos da literatura brasileira*, p.194.

<sup>74</sup> Id., *O Banquete*, p.58.

<sup>75</sup> LIMA, A. A., op. cit., p.52-3.

O dilaceramento, motivado pela falta de resolução dialética como comentamos, gerou uma tensão que, no entanto, de forma alguma significou abstinência ou fuga. Como formador de opinião, remonta ao começo da década de 20 as suas primeiras manifestações, incomodando a consciência intelectual do país e estimulando os jovens a *participarem* mais da vida, como fez com Carlos Drummond de Andrade,<sup>76</sup> e sugerindo “botar um pouco mais de responsabilidade social coletiva”, como fez com Fernando Sabino.<sup>77</sup> Havia um ingrediente fundamental neste *carpe diem* mariodeandradiano: os livros. Se, por um lado, era necessário abandonar a elitização da leitura do mundo; por outro, não se devia desprezar sua compreensão profunda, que se obteria por meio do estudo.

Ainda, conforme ratifica Clark Peres,<sup>78</sup> nos textos de Mário de Andrade há uma constante indicação de que o instante de criar, “não sabido”, brota da experiência da vida, evidenciando-se assim uma verdadeira apologia do *viver* e do *experimentar*. Esse viver intenso busca realizar-se desvinculado do conhecimento livresco. Em 1924, salienta que estudar é bom, mas que depois do estudo e do ‘gozo do livro’ vem ‘o estudo e o gozo da ação corporal’. As situações mais variadas provocam esse gozo de viver: “parar e puxar conversa com gente baixa e ignorante; ver negros, sobretudo uma negra dançando samba, vivendo a dança; amar, devotar-se inteiramente aos amigos; trabalhar; divertir-se numa festa; fazer uma barba, ou melhor, estar prestes a fazê-la etc. etc.” Está nisto, também, o *viver* o Brasil, a nação, uma constante nas suas preocupações, sem ‘literatices e inteligentices’, independentemente de teorias e estéticas, *viver* a natureza, os homens, o lirismo; *viver* a cidade, a realidade, em toda a diversidade da vida, espiritualmente com seriedade, com crítica

---

<sup>76</sup> DRUMMOND DE ANDRADE, C. *A lição do Amigo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1988. p.21.

<sup>77</sup> ANDRADE, M. *Cartas a um jovem escritor*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1982. p.18.

<sup>78</sup> CLARK PERES, A. M. O saber em Mário de Andrade: sabedoria, sabor, sabaença. In: CLARK PERES, A. M. et al. *Escrituras del imaginario latinoamericano en veinte años de Archivos*. Poitiers: Universidad de Poitiers, 2001. p.103-12.

interior e, principalmente, com paixão. Baudelaire sintetizou o perfil deste homem moderno, não um simples *flâneur*:

Assim ele vai, corre, procura. O quê? Certamente esse homem, tal como o descrevi, esse solitário dotado de uma imaginação ativa, sempre viajando através do grande deserto dos homens, tem um objetivo mais elevado do que o de um simples flâneur, um objetivo mais geral, diverso do prazer efêmero da circunstância. Ele busca esse algo, ao qual se permitirá chamar de Modernidade.<sup>79</sup>

A convivência dessas formas de conhecimento em princípio antagônicas (sensibilidade e inteligência, corpo e intelecto, estudar e viver. Poder-se-ia dizer, também, teoria e prática, em se tratando da arte que imita a vida), no entanto, não se deu em estado de plena harmonia (podemos, aliás, acrescentar mais este ingrediente no dilaceramento mariodeandradiano): “acabam por dialogar e se conjugar, denunciando, reiteradamente, um saber que não cessa de se constituir.”<sup>80</sup>

Mário de Andrade tentava promover, nesse processo, uma aproximação do erudito com o popular. As preocupações críticas com conceitos filosóficos, neste sentido, eram condenadas por ele, em favor de um pragmatismo que privilegiava a fecundidade das idéias sob o ponto de vista da aplicação prática no momento brasileiro, conforme confessa a Manuel Bandeira: “a manifestação artística só se dá quando a obra-de-arte chegou ao destino a que foi destinada.”<sup>81</sup> Neste sentido, recusava a impessoalidade, atribuindo grande importância à dimensão comunicativa da arte, o seu caráter social. Nada que comprometa seu conceito de *técnica pessoal*. Podemos, no caso, utilizar o exemplo de Siomara Ponga que procurava revelar o artista (Fauré e Schubert) “na sua permanência, na sua mensagem”.<sup>82</sup> A posição de

<sup>79</sup> BAUDELAIRE, C. *Sobre a modernidade*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1997. p.24.

<sup>80</sup> CLARK PERES, A. M., op. cit., p.104.

<sup>81</sup> ANDRADE, M., *Cartas a Manuel Bandeira*, p.81. Tal confissão nasceu da insistência do amigo em discutir o conceito de manifestação artística embutido nas suas teses sobre a estética musical.

<sup>82</sup> Id., *O Banquete*, p.129.

Mário se casa com a de Janjão que recusa essa eternidade da arte e, como aliás já comentamos, “propõe uma relação personalizada que revele a reação do artista num momento transitório diante da obra. Ele prefere a febre de entregar-se totalmente a uma apresentação pessoal – e desse modo atual – da obra interpretada”.<sup>83</sup>

“A aplicação prática no momento brasileiro”, que há pouco falávamos, não implica, digamos assim, numa folclorização da arte que reduziria o artista a um conformista. As palavras de Janjão, (o sincero criador em detrimento do academicismo de Siomara Ponga), neste caso, também, são significativas para enformar o pensamento do autor. O compositor responde ao questionamento do Pastor Fido que afirma que ele (Janjão) faz arte para o povo.

Não. Infelizmente não. Pelo menos enquanto o povo for folclórico por definição, isto é: analfabeto e conservador, só existiria uma arte para o povo, a do folclore. E os artistas, os escritores principalmente, que imaginam estar fazendo arte pro povo, não passam duns teóricos curtos, incapazes de ultrapassar a própria teoria. O destino do artista erudito não é fazer arte pro povo, mas pra melhorar a vida. A arte, mesmo a arte mais pessimista, por isso mesmo que não se conforma, é sempre uma proposição de felicidade. E a felicidade não pertence a ninguém não, a nenhuma classe, é de todos. A arte pro povo, pelo menos enquanto o povo for folclórico, há-de ser a que está no folclore.<sup>84</sup>

Pode-se observar que há um posicionamento um tanto quanto aristocrático de Janjão nesta impossibilidade de conceber uma arte popular com a prerrogativa de um inconformismo latente que é inerente à atitude estética. Esta questão, por demais importante, merecerá outros olhares. Haveremos, pois, de retomá-la oportunamente.

O posicionamento mariodeandradiano, no entanto, conforme Russeff,<sup>85</sup> estava impregnado de “positiva contradição”, uma vez que “aliava o generalismo cívico dos

---

<sup>83</sup> COLI, J.; DANTAS, L. C. S. Sobre O Banquete. In: ANDRADE, M. *O Banquete*, 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1989. p.9-41. p.26.

<sup>84</sup> ANDRADE, M., op. cit., p.61.

<sup>85</sup> RUSSEFF, I., op. cit., p.37.

publicistas de antiga tradição republicana, ao profissionalismo técnico exigido pelos ‘novos tempos’ ”. Tal aliança, no entanto, por um lado, não era vivida com harmonia e equilíbrio; mas, por outro, evitava os extremos tanto do ufanismo xenófobo integralista, ao qual poderia descambar a sua “consciência social de raça”, quanto do “profissionalismo desumanizador e alienante” dos escritores que não participavam ativamente dos conflitos sociais de seu tempo, conforme Lukács, ‘apologistas estéreis e mentirosos’. Como pregava Mário de Andrade: não bastava fazer tudo certinho, como a personagem virtuose de *O Banquete*, Siomara Ponga, que abdicava de uma carreira expressiva da música nacional – que daria um *sentido de utilidade* profunda a sua arte – reduzindo-se a um *convencionalismo* que, como vimos, ele abominava: “o conformismo domesticado, a subserviência às classes dominantes”.<sup>86</sup>

A aproximação de Mário de Andrade ao comunismo, também, é interessante à medida que nos oferece dados do dilaceramento mariodeandradiano. Em 1926, em artigo publicado em *Terra Roxa e outras terras*, em que Mário de Andrade analisa três obras do escritor uruguaio Sales Subirat, opondo-se ao ideário futurista, manifesta-se: “Si a gente considera a frondosa **imbecilidade humana**, o Comunismo é talvez a solução mais exata que se possa dar para o homem social”<sup>87</sup> (grifo nosso). Mário revelara a sua preocupação, não com a teoria marxista, mas com a sua prática, o comunismo. Não concorda com Subirat quanto à substituição do *indivíduo* pelo *homem social*. Em sua trajetória ideológica, no entanto, por momentos mostrar-se-á pessimista neste aspecto: “sabe que Cristo valorizou a realização individual, mas o sentido legítimo dela fora perdido pelos homens.”<sup>88</sup>

A identificação humanitária de Cristão (“Deus é uma espécie de constância do meu ser”<sup>89</sup>) que apresenta no seu primeiro livro *Há uma gota de sangue em cada poema* (1917), de

---

<sup>86</sup> ANDRADE, M., op. cit., p.53.

<sup>87</sup> Id., Sales Subirat. *Terra Roxa e outras terras*. São Paulo, 17 set. 1926, p.7.

<sup>88</sup> LOPEZ, T. P. A., *Mário de Andrade*: Ramais e Caminhos, p.57.

<sup>89</sup> ANDRADE, M., Começo de crítica. *Vida literária*, p.13.

clara influência unanimista, continua motivado substancialmente pela mesma identificação que adquire com o passar do tempo: maior objetividade de análise e maior informação.<sup>90</sup> Isto, no entanto, não se deu sem conflito: o problema religioso o perseguiu a vida inteira, como uma obsessão. De um lado, a crença em Deus e em Cristo, e, de outro, a impossibilidade de se curvar ante as exigências morais e sociais do catolicismo, motivado por uma profunda irritação contra os católicos e a Igreja de uma maneira geral. Como observa Alceu Amoroso Lima:<sup>91</sup> “era um fanático, um intolerante, um iconoclasta, que não admitia acomodações com o mundo, nem atenuações nas exigências do Dogma.” Ou tudo, ou nada. “Alma inteiriça”, não admitia meios-terminos nem acomodações. Sustentava, assim, pela impossibilidade de um acordo ou renúncia de sua fé, aquilo que ele chamava de o seu ‘*paracatolicismo*’ que mantinha a contradição interior: não *estava* no catolicismo ao mesmo tempo em que não conseguia *sair* dele. “É uma pena mas eu tenho porventura que cumprir o castigo de ter algum dia excessivamente confiado na Terra e nos homens da Terra.”<sup>92</sup> Sua consciência do dever da militância intelectual e do desejo de ver realizado um tipo de convivência humana fraterna e democrática resulta no esforço em relacionar o catolicismo com o marxismo que realizou de maneira originalíssima. Sua estrutura ideológica, portanto, se apoiará numa, para muitos, incoerência teórica entre materialismo histórico e *mistério* essencial. Por um lado, não vemos neste ponto nenhuma incoerência teórica, mas por outro, aceitamos ser isto incompreensível para quem não consegue relacionar os vários planos da vida. De qualquer forma, Mário de Andrade manteve sempre extrema coerência de temas e posições, tendo no centro de sua preocupação um critério de validade ética. Acaba construindo, conforme Facioli,<sup>93</sup> uma síntese que se sustenta em proposições suas, fazendo dele o pensador eclético que

---

<sup>90</sup> LOPEZ, T. P. A., op. cit., p.22 e 71.

<sup>91</sup> LIMA, A. A., op. cit., p.56-7.

<sup>92</sup> ATHAYDE, T. Cartas de Mário de Andrade. *Leitura*. Rio de Janeiro, n. 73, jul. 1963. p.30.

<sup>93</sup> FACIOLI, V. Amores de Mário. *Memória*, v.17, p.58-62, 1993. p.60.

conhecemos. “Pensa ser marxista e pensa ser católico, ao mesmo tempo em que reconhece não ser verdadeiramente nenhum dos dois.”<sup>94</sup> O problema religioso ficou sempre como o elemento fundamental do caráter e da obra de Mário de Andrade. “A despeito de tudo o que em sua obra escandaliza os moralistas,” afirma Alceu Amoroso Lima, “o que notamos acima de tudo é a presença oculta de Deus”.<sup>95</sup>

A valorização da realização individual, entre outros pontos que ainda haveremos de enfocar, aproxima Mário de Andrade de Nietzsche. Marx e Nietzsche, afinal, situam-se nos extremos de ambições similares, como observa Antônio Cândido:<sup>96</sup> se o primeiro ensaiava transmutar os valores sociais no âmbito da coletividade, o segundo imprimia uma transmutação do ângulo psicológico do homem, determinado pela espécie e processado pela civilização. “São atitudes que se completam”, uma vez que não é suficiente rejeitar a herança burguesa ao nível das produções e das ideologias, mas, como fez Nietzsche (“psicólogo artista”), é preciso *escavar* o subsolo pessoal do homem moderno, iluminando-o enquanto indivíduo, “revolvendo as convenções que a ele se incorporam, e sobre as quais assenta a sua mentalidade”. A estética mariodeandradiana absorverá muito da contribuição de Nietzsche, principalmente no que se refere à tragédia.

A tensão, entre tantas outras, presente na estética mariodeandradiana é o ponto que mais nos interessa. Como comentamos, resumindo o que discutimos anteriormente, ele acreditava que a técnica artística deveria ser direcionada a uma atitude estética que, por sua vez, consistia na necessidade dos procedimentos técnicos aderirem às exigências da matéria, evitando uma intervenção caprichosa do artista sobre uma matéria como se esta fosse informe. Fica banida desta proposta toda idéia de gratuidade formal e excluída a menção a qualquer

---

<sup>94</sup> LOPEZ, T. A. P., op. cit., p.71. Mário confessa em carta a Alceu Amoroso Lima (1971, p.54): “O estado de insolação é tamanho, veja isto, que se um anti-religioso me pergunta que sou, secundo que católico – mas se quem pergunta é católico, secundo que não.”

<sup>95</sup> LIMA, A. A., op. cit., p.50-1.

<sup>96</sup> CÂNDIDO, A. O portador (1946). In: NIETZSCHE, F. W. *Obras incompletas*, São Paulo: Nova Cultural, 1987. 2v. (Os Pensadores). v.1, p.5.

forma de virtuosismo artístico, por onde se poderia insinuar o retorno de resíduos do ideal romântico. Na obra de arte, Mário de Andrade dará grande importância ao princípio da economia formal, no que se refere ao relacionamento de funcionalidade da técnica artística com o material empregado. Isto é, em arte deve haver uma combinação da dimensão comunicativa, o seu caráter social, e a reivindicação da postura de contenção formal. De fato, como aceitar a relevância do caráter comunicativo da arte, que remete à sua dimensão social básica, à sua funcionalidade e, ao mesmo tempo, reconhecer o avanço estético e a reivindicação de um conceito de arte pura? Tal tensão, devemos reconhecer, está na base de toda teoria da arte, sempre retomada e sempre inconclusa. Foi vivendo esta tensão que se fez a estética da ficção de Mário de Andrade. É verdade que ele buscou sempre aliar os conteúdos das duas teses envolvidas em suas reflexões, precisando-as, articulando-as entre si. Isto pareceu tornar-se possível na concepção do critério social da arte como componente intrínseco da feitura da obra.

Estamos agora prontos, sem mais, para examinar a ficção artística de Mário de Andrade.

## 4. PRIMEIROS PASSOS NO *PRIMEIRO ANDAR*

### 4.1 Tragédia no “Conto de Natal”

*Primeiro Andar* guarda um conjunto de contos notadamente heterogêneos, começando por uma alegoria religiosa de 1914, “Conto de Natal”, em que ainda perdura a estética naturalista com um certo toque de *art nouveau*, passando por narrativas de 1917 e 18 que se ajustam às composições regionalistas do início do século, “Caçada de Macuco” e “Caso Pansudo” respectivamente, até produções que contestam a incorporação acrítica e servil dos padrões literários europeus pela cultura brasileira. Faremos uma abordagem diacrônica, refletindo sobre as contribuições da estética da tragédia na ficção mariodeandradiana.

No que se refere aos aspectos estéticos que queremos salientar, “Conto de Natal” isola-se do restante da ficção mariodeandradiana. Apresenta-se como um produto das profundas raízes católicas do autor. (Se por um lado, ele nunca deixou de ser católico; por outro, abraçou outras posições teóricas, realizando, por fim, uma síntese que se sustenta em proposições suas, sempre com extrema coerência de temas e posições, apesar do ecletismo.) Há, no entanto, neste conto uma evidente contribuição da estética trágica, anunciando a linha que Mário de Andrade haveria de acentuar como demonstraremos.<sup>1</sup> Aproveitaremos, pois, para anunciar e refletir certas questões fundamentais sobre a tragédia e o trágico que não aparecem nos outros contos em que há um acabamento bem mais dialético para o conflito,

---

<sup>1</sup> Há uma nota na terceira edição de *Obra imatura*, de 1980, indicativa de que a dúvida com a qual convivemos à leitura do conto, foi similar à do editor e a do próprio Mário, sem que sejam pelas mesmas razões: “Foram encontrados, nos apontamentos de trabalho de Mário de Andrade, duas notas contraditórias a respeito deste

bem como encontraremos condições propícias para o adequado aprofundamento de algumas questões que envolvem o contato dos respectivos gêneros literários.

A questão da transmutação genérica, em se pensando na tragédia inserida no conto, influencia significativamente, notadamente pela presença ostensiva do narrador. Não há como conceber o gênero literário em sua pureza. Distinguiremos, no entanto, o que seria puro em cada gênero, no sentido de apontar com mais clareza a diferença entre a tragédia e o conto moderno: na lírica, não se configuram personagens. O *eu* se funde ao mundo, o poema lírico é concentrado, expressivo, curto, musical. O gênero épico, por sua vez, é mais objetivo. O mundo está fora do narrador, que o narra a alguém. O narrador quer comunicar sua visão do mundo exterior e esta visão é objetiva e, de certa forma, serena. O narrador, portanto, não descreve os seus estados de alma e não finge estar fundido com seus personagens. Quando muito finge ter sido testemunha de tudo, mas a boa testemunha está fora. O mundo na lírica está completamente subjetivado, na épica verifica-se a oposição sujeito-objeto e no gênero dramático é o sujeito que, por assim dizer, desapareceu, e tudo passa a ser objeto, o objeto do drama. Qualquer interferência estranha que ajude o desenvolvimento dos acontecidos já não é puramente dramática. O drama rigorosamente é como um mecanismo que se move sozinho, deve caminhar para frente, não pode voltar no tempo (o *flashback* é épico): a ação dramática acontece aqui agora. Neste sistema fechado tudo motiva tudo, o todo às partes, as partes ao todo.

Temos em “Conto de Natal” um autor implícito, trabalhando as informações e promovendo anisocronias.<sup>2</sup> No teatro, os sentimentos são exteriorizados por meio do gesto, da palavra ou da ação. Na narrativa, tudo isso pode ser interiorizado. Não temos, no conto, a presença do coro. Este, como sabemos, representa ordinariamente a sociedade e exprime uma

---

conto: ora para ser, ora para não ser incluído nesta edição de ‘Obras Completas’. Na impossibilidade de verificar qual a nota mais do gosto do Autor, fazemos está inclusão para apreciação final dos leitores”.

<sup>2</sup> Cfe Genette (s.d., p.85), o tempo da história diverge do tempo do discurso.

norma social, de acordo com o qual a *hybris* do herói possa ser medida.<sup>3</sup> O narrador, portanto, enquanto instância narrativa, substitui o coro e os diálogos e por meio de um discurso avaliativo (Nível do *ser*, postura firme, afirmativa, apropriado à focalização *zero*, onisciente. É o discurso da sanção, mostra *mais* a face do narrador e contrasta com o discurso modalizado que fica no nível do parecer.), sumariza os últimos acontecimentos:

Todo jornal comentava o caso no dia seguinte. O público lia, rebolcado no inédito do escândalo, as invenções idiotas, as mentiras sensacionais dos noticiaristas.

Entanto, nas múltiplas edições dos diários, relegado às derradeiras páginas, repetia-se o estribilho perdido que ninguém leu. Homessa! curioso ... Um guarda-noturno achara rente a uma casa em construção uma pequena mala de viagem. Aberta na mais próxima delegacia, encontraram nela entre roupas usadas e de preço pobre uma taboinha com dizeres apagados, quatro grandes cravos carcomidos pela ferrugem e uma coroa feita com um traçado de ramos em que havia nódoas de sangue velho e restavam alguns espinhos.<sup>4</sup>

O personagem de “Conto de Natal” ratifica, pois, sua condição trágica (o fato de estar a meio caminho da sociedade humana e algo além<sup>5</sup>), de forma explícita no enredo. Aliás, nem precisava ser assim explícito. Quão significativamente diferente o desfecho de “Conto de Natal”, aberto a tantas inferências, se apresenta em relação à tragédia grega *Édipo Rei*, por exemplo, com sua mensagem direta aos cidadãos de Tebas:

CORO – Ó cidadãos de Tebas, pátria nossa! Vede bem Édipo, decifrador dos terríveis enigmas! Quem não invejava a sorte de tão poderoso homem? E agora vede, em que abismo de desgraças submergiu! Por isso, não tenhamos por feliz homem algum, até que tenha alcançado, sem conhecer doloroso destino, o último de seus dias.<sup>6</sup>

<sup>3</sup> Cfe Aristóteles (1981, p.39), “o coro também deve ser contado como uma das personagens, integrada no conjunto e participando da ação, não à maneira de Eurípides, mas à de Sófocles”.

<sup>4</sup> ANDRADE, M. Conto de Natal. Primeiro andar. In: \_\_\_\_\_. *Obra Imatura*. 3. ed. Belo Horizonte: Martins, Itatiaia, 1980. p.49-58. p.51. Todas as citações de *Obra imatura* conservam a ortografia original.

<sup>5</sup> FRYE, N. O *mythos* do outono: a tragédia. In: \_\_\_\_\_. *Anatomia da crítica*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix. p.203-19. p.205

<sup>6</sup> SÓFOCLES. *Édipo Rei; Antígona*. São Paulo: Martin Claret, 2002. p.77.

Reiterando o que já dissemos, o *páthos* perde o sentido antigo da palavra quando deslocado à universalidade abstrata. A relativa unidade do universal e do individual da Grécia antiga é inalcançável na vida burguesa que impõe a separação entre as funções sociais e as questões privadas. O nível de complexidade que alcançaram as relações humanas através dos tempos acentuou o caráter de fragmentação dos valores, das pessoas, das obras. Antes havia um modo de narrar que considerava o mundo como um *todo* e conseguia representá-lo: era a cultura da *pólis* que estava em jogo. Discutia-se o que era importante para todos os cidadãos. Na tragédia grega todos tinham razão. Havia uma *falha* trágica (*hamartia*) que foi substituída por toda sorte de erros. Perdeu-se o ponto de vista fixo e passou-se a duvidar do poder de representação da palavra: cada um representa parcialmente uma parte do mundo que, às vezes, é uma minúscula parte de uma realidade só dele. O que era verdade para todos passa ou tende a ser verdade para um só. Resumindo, houve uma transformação na sociedade que implicou uma transformação estética: a sociedade mítica de expressão lírica e épica foi substituída pela sociedade prosaica (burguesa) com discursos especulares de uma ordem pragmática.

“Conto de Natal” como a tragédia grega na sua forma mais elementar, a de vingança,<sup>7</sup> tem uma estrutura simples, que se poderia caracterizar como binária. O herói provoca animosidade que desencadeia um movimento antitético ou de contrabalanço, cuja conclusão determina a tragédia. Aliás, tal estrutura se ajusta admiravelmente aos gêneros literários em questão. O enredo de uma narrativa tradicional, por sinal, revela estreiteza com este modelo. Suas fases foram classificadas pelo romancista inglês Henry James: *apresentação, complicação, desenvolvimento, clímax e desenlace*. Pela *motivação* de algum acontecimento, a *situação inicial* de equilíbrio sofre uma primeira *transformação*. As sucessivas situações acabam trazendo uma conseqüência daquela motivação desequilibradora. Chega-se, então, a

---

<sup>7</sup> FRYE, N., op. cit., p.204.

uma *situação final*, que corresponde a um outro equilíbrio.

Leski<sup>8</sup> lembra que há muita controvérsia no que se refere à natureza trágica de temas cristãos, mesmo entre pensadores decididamente cristãos. Para Theodor Haecker, o cristianismo representa a superação do trágico, visto este como marca do verdadeiro paganismo. Para Joseph Bernhart, no entanto, “a Redenção não invalida nem as leis da natureza nem as formas contingentes da história”: ‘Aquele que reflete sobre a estrutura do acontecer histórico não poderá escapar à compreensão de que esse acontecer foi prescrito por uma lei trágica’. Leski sumariza lembrando que a possibilidade do trágico dentro do cristianismo, geralmente, foi negada por aqueles que não partiram do ponto de vista religioso. Mário de Andrade reflete sobre a questão. Observa ele<sup>9</sup> que Otávio de Faria, no prefácio de “Três tragédias à sombra da cruz”, “prova inquieto” que os poetas do Cristianismo afastaram-se sempre das tragédias de temas cristãos, ao passo que retornaram assiduamente aos temas trágicos da Antigüidade. Isso deriva, argumenta ele, de ser impossível, ou pelo menos difícilimo, com o santo, ou com o herói cristão, infundir horror e piedade que são prerrogativas da tragédia. Melhor citá-lo:

A fatalidade, na tragédia, domina o limitado humano, de forma que o desenlace, o que vai suceder e sucede mesmo, NÃO TEM COMPENSAÇÃO. Não pode ter compensação, porque si tiver, deixa de ser exatamente trágico, não inspira horror nem piedade ... Na tragédia, e por isso ela é tão causticante, quando o herói morre, a gente guarda a sensação de que tudo acabou para o herói, como símbolo de um destino. Édipo como Otelo, como Prometeu, não tem compensação.<sup>10</sup>

A idéia do Natal (a festa do nascimento de Jesus, celebrada no dia 25 de dezembro) está ligada ao mito do Deus na cruz. O versículo 16 do terceiro capítulo do Evangelho de S.

<sup>8</sup> LESKI, A. *A tragédia grega*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001. p.40.

<sup>9</sup> ANDRADE, M. Do trágico. In: \_\_\_\_\_. *O Empalhador de passarinho*. 4. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002. p.113-8. p.117.

<sup>10</sup> Id., loc. cit.

João, talvez, tenha sido significativo para o ultracatólico e fervoroso Mário de Andrade, notadamente no momento em que o conto foi escrito: "Porque Deus amou o mundo de tal maneira que deu o Seu Filho Unigênito [o Senhor Jesus Cristo] para que todo aquele que nele crê, não pereça, mas tenha a vida eterna."<sup>11</sup> Realmente, esse fato representa uma enorme responsabilidade para o crente. No entanto, não obstante a profusão do espírito religioso brasileiro, quase todas as festas que acompanham o evento são acrescidas dos ingredientes da prática capitalista, que se exprime por meio do comércio, e não do que realmente importa que é a ascese de *encontrar* o Senhor Jesus Cristo, do Natal e da Cruz, em Pessoa. Orações, confissões e arrependimento fazem parte da postura recomendada ao cristão. É claro que, inserido nestas meditações estão, como observa Campbell,<sup>12</sup> questões de ordem prática como “de onde vem e para onde vai” o nosso dinheiro, visto como contingência inevitável da nossa sobrevivência. Todo dinheiro, afinal, é “energia congelada”. Esta energia, no conto, digamos assim, é *descongelada* em momento pouco recomendado.

Lembrando novamente Frye,<sup>13</sup> a tragédia parece conduzir a uma epifania da lei. Não é por acaso que as duas grandes manifestações do drama trágico, do século dezessete europeu e do século V a.C., em Atenas, tenham vindo acompanhadas do surto da ciência (jônica e renascentista). O recrudescimento científico teve como resposta o trágico (a dialética da realidade se realiza no choque de forças contrárias). As primeiras linhas do conto (num sumário<sup>14</sup>) preparam um terreno propício à epifania e apresentam o herói:

---

<sup>11</sup> O NOVO TESTAMENTO DE NOSSO SENHOR JESUS CRISTO. São Paulo: Os Gideões internacionais, 1982.

<sup>12</sup> CAMPBELL, J.; MOYERS, B. O mito e o mundo moderno. ELIADE, M., et al. *O poder do mito*. São Paulo: Martin Claret, s.d. p.47-85. p.64.

<sup>13</sup> FRYE, N., op. cit., p.205.

<sup>14</sup> Cfe Friedman (*Point of View in Fiction*, p.119-20), citado por Leite (1987, p.26) “sumário narrativo é um relato generalizado ou a exposição de uma série de eventos abrangendo um certo período de tempo e uma variedade de locais, e parece ser o modo normal, simples, de narrar; a cena imediata emerge assim que os detalhes específicos, sucessivos e contínuos de tempo, lugar, ação, personagem e diálogo, começam a aparecer. Não apenas o diálogo mas detalhes concretos dentro de uma estrutura específica de tempo-lugar são os sine qua non da cena.”

Seriam porventura dez horas da noite...

Desde muitos dias os jornais vinham polindo a curiosidade pública, estufados de notícias e reclamos de festa. O Clube Automobilístico dava o seu primeiro grande baile. Tinham vindo de Londres as marcas do cotilhão e corria que as prendas seriam de sublimado gosto e valor. Os restaurantes anunciavam orgíacos revelhões de Natal. Os gremios carnavalescos agitavam-se.<sup>15</sup>

Temos, no que se refere à teoria que envolve o narrador, segundo a abordagem e terminologia de Genette, a fórmula *nível* extradiegético e *voz* heterodiegética.<sup>16</sup> Um narrador não personagem que se aproxima do autor implícito (instância narrativa que representa o elo entre o autor *real* e o mundo ficcional) que narra de um *tempo ulterior*. A *narração ulterior* “é aquela que preside a imensa maioria das narrativas produzidas até hoje. O emprego de um tempo do pretérito basta para a designar como tal, sem por isso indicar a distância temporal que separa o momento da narração do da história”.<sup>17</sup> Ora, narrativa implica pretérito: uma anterioridade da história em relação à narração. A narração fictícia de uma narrativa é considerada como não tendo qualquer duração, ou, mais exatamente, tudo se passa como se a questão da sua narração não tivesse qualquer pertinência. Pois bem, este narrador, em

<sup>15</sup> ANDRADE, M., Conto de Natal. Primeiro andar. *Obra Imatura*, p.49.

<sup>16</sup> Diegese é um termo grifado por Maurice-Jean Lefebvre e muito utilizado pelos teorizadores da narrativa cinematográfica. Constitui-se na realidade definida e representada pela narração, como um mundo existente. Usa-se o termo diegese que está próximo mas não é sinônimo de história (pois tem um alcance mais amplo) para designar a história e seus circuitos, a história e o universo fictício que lhe é associado. Na *focalização heterodiegética* o narrador não é um dos atores da diegese romanesca, enquanto que na *focalização homodiegética* o narrador participa como agente da diegese narrada. Quanto ao “extra”, referimo-nos ao nível narrativo. Cf. Genette (s.d., p.227 e 247), o extradiegético consiste no afastamento do narrador dos acontecimentos narrados por uma questão temporal ou espacial. O intradiegético, por sua vez, o narrador participa dos acontecimentos. O metadiegético é uma terceira possibilidade: consiste numa narrativa de segundo grau. “Se se definir, em qualquer narrativa, o estatuto do narrador ao mesmo tempo pelo seu nível narrativo (extra ou intradiegético) e pela sua relação à história (hetero ou homodiegético) pode-se figurar por um quadro de dupla entrada os quatro tipos fundamentais de estatuto do narrador: 1) *extradiegético-heterodiegético*, paradigma: Homero, narrador do primeiro nível que conta uma história da qual está ausente; 2) *extradiegético-homodiegético*, paradigma: Gil Blas, narrador do primeiro nível que conta a sua própria história; 3) *intradiegético-heterodiegético*, paradigma: Xerazade, narrador do segundo grau que conta histórias das quais está geralmente ausente; *Intradiegético-homodiegético*, paradigma: Ulisses nos cantos IX a XII, narrador do segundo grau que conta a sua própria história”. Na focalização homodiegética, o narrador pode ser o protagonista (narrativa em primeira pessoa), caso em que recebe o nome de *focalização autodiegética*, como é o caso do conto *Brasília*.

<sup>17</sup> GENETTE, G. *O discurso da narrativa*. Lisboa: Veja Universidade, s.d. p.219.

discurso avaliativo, focalização externa,<sup>18</sup> visão “de fora”, segundo Pouillon,<sup>19</sup> por meio de um *alongamento*<sup>20</sup> e uma frequência anafórica repetitiva,<sup>21</sup> acentua a contradição espetacular ou “inconciliável”, segundo Goethe:

Seria porventura dez horas da noite, quando esse homem entrou na praça Antonio Prado. Trazia uma pequena mala de viagem. Chegara sem dúvida de longe e denunciava cansaço e tédio. Sírio ou judeu? Magro, meão na altura, dum moreno doentio abria admiravelmente os olhos molhados de tristeza e calmos como um bálsamo. Barba dura sem trato. Os lábios emoldurados no crespo dos cabelos moviam-se como se rezassem. O ombro direito mais baixo que o outro parecia suportar forte peso e quem lhe visse as costas das mãos notará duas cicatrizes como feitas por balas. Fraque escuro, bastante velho. Chapéu gasto dum negro oscilante.<sup>22</sup>

Temos, pois, o herói tragicamente caracterizado à medida que está envolvido no mistério de sua comunhão com aquele *algo além* do qual só podemos ver através dele, e que é a fonte de sua força e também de sua sina. “O típico herói clássico situa-se nalgum lugar entre o divino e o ‘demasiado humano’.”<sup>23</sup>

---

<sup>18</sup> Na *focalização interna* o narrador apresenta o que se passa na interioridade das personagens, enquanto que na *focalização externa*, o narrador apresenta somente o que aparece: fisionomia, vestuário, hábitos, havendo, por isso, uma valorização dos diálogos.

<sup>19</sup> Jean Pouillon, no seu livro *O tempo no romance*, prevê três possibilidades na relação narrador-personagem: a visão *com*, a visão *por trás* e a visão *de fora*. Na visão *por trás*, o narrador domina todo um saber sobre a vida da personagem e sobre o seu destino. É onisciente, poderíamos dizer. Sabe de onde parte e para onde se dirige, na narração, o que pensam, fazem e dizem as personagens; uma espécie de Deus. Na visão *com*, o narrador limita-se ao saber da própria personagem sobre si mesma e sobre os acontecimentos. Finalmente, a visão *de fora*, o narrador renuncia até mesmo ao saber que a personagem tem, limitando-se a descrever os acontecimentos, falando do exterior, sem que possamos adentrar nos pensamentos, emoções, intenções ou interpretações das personagens.

<sup>20</sup> O *alongamento* nos oferece o efeito oposto ao *sumário*: o discurso dura mais que a história. São as passagens em câmara lenta como acontece, por exemplo, em *Grandes sertões: veredas*, em que às narrações somam-se as digressões.

<sup>21</sup> Consiste em repetir mais de uma vez no discurso aquilo que só acontece uma vez na história: “Seriam porventura dez horas da noite”. A frequência é um aspecto essencial da temporalidade narrativa. É a capacidade do discurso de “reproduzir” os acontecimentos recorrentes. É condição da iteração generalizante, própria das formas verbais durativas, em que assenta um procedimento estilístico corrente: “não exibem uma ação específica, mas uma atividade serial, reincidente, um hábito, um *østume*” (NUNES, 1995, p.34). Nunes cita VARGAS LLOSA, M. *A orgia perpétua, Flaubert e Madame Bovary*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979. p.131

<sup>22</sup> ANDRADE, M., Conto de Natal. Primeiro andar. *Obra Imatura*. p.49-50.

<sup>23</sup> FRYE, N., op. cit., p.204.

O narrador de “Conto de Natal”, por vezes, deslocando a narrativa das falas para o discurso direto, que – sem dúvida – corresponde a um ganho em credibilidade, vai exibindo a escandalosa contradição. De um lado, o espírito de Natal e dos valores cristãos como família, caridade, humildade etc.; de outro, o 24 de dezembro cuja ordem é “divertir-se”. O herói, procurando um abrigo, vaga confuso pela assanhada metrópole paulista até chegar num miradouro em que se via a cidade “irrequietamente estirada sobre colinas e vales de surpresa. Os revérbos confundiam-se na claridade ambiente e nos longes recortados um grande halo mascarava de santa a Paulicéia”.<sup>24</sup> Se isto, a *máscara*, já não bastasse, o narrador completa: “Apótese”. Conforme Ferreira,<sup>25</sup> apótese é a “posição que se deve dar a um membro fraturado, uma vez ligada a fratura”. Não há lugar, portanto, ao herói, com sua *hybris* cristã, na cidade adoentada.

O que o herói percebe, afunilando-se para um recinto fechado, é “a orgia escancarada”. “Em torno de todas as mesas, como refrão do prazer rico repetia-se a mesma tela: Homens rudes acoitados pelo desejo, mulheres incastas perfeitas maravilhosas.”<sup>26</sup> Do prazer do tango, o narrador descreve a voluptuosidade com riquezas de detalhes e sensualismo estilístico. O judeu, que olhava, atinge o ápice de sua indignação e se põe prontamente a aplicar um corretivo, surrando “formosuras” e “bêbedos” com uma “trífida correia de couro”. Ora, o herói trágico não se conforma com o seu destino. Está é a sua essência. De pronto, tal fúria remete-nos a Jesus expulsando do templo os vendedores e os cambistas (João 2:13-16; Mateus 21:12-13). No entanto, o Jesus de “Conto de Natal” acaba, depois de causar o maior tumulto pelo comportamento em si e pela estranheza dele, contido e espancado pela “comparsaria heterogênea” e só sobrevive por intervenção da polícia, levado “entre insultos”.

---

<sup>24</sup> ANDRADE, M., op. cit., p.53.

<sup>25</sup> FERREIRA, A. B. H. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. p.119. “Do Gr. *apóthesis*, pelo latim *aphotese*”.

<sup>26</sup> ANDRADE, M., op. cit., p.55.

É a passagem do mito para o humano sob a ótica artística do jovem católico Mário de Andrade, conformando o espetáculo trágico da expiação de Cristo às contingências do gênero conto: um recorte, um caso, uma noite, vinte séculos depois do mito.

Édipo é um caso exemplar da passagem do mito para o humano. Quando Édipo nasceu, o seu destino já estava traçado: mataria o pai e se casaria com a mãe. Na tragédia *Édipo Rei*, de Sófocles, o que fica evidente é a luta do herói contra o destino. É esta luta que o humaniza e lhe dá dimensão de herói trágico.<sup>27</sup>

Como sabemos, a tragédia grega nasce do conflito entre *ethos* (caráter) e *dáimon* (a força, o gênio mal) e se efetiva pela tensão entre o relacionamento de dois planos: o divino e o humano. A personagem trágica sofre o choque do passado mítico, revestido de religiosidade que se opõe ao presente, cuja ordem é estabelecida pela cidadania, e ele é um cidadão passível de julgamento humano. Em essência, pois, a tragédia mostra uma *diké* contra outra, como já comentamos. “A contradição trágica pode situar-se no mundo dos deuses, e seus pólos opostos podem chamar-se Deus e homem, ou pode trata-se de adversários que se levantam um contra o outro no próprio peito do homem.”<sup>28</sup> O artifício de fazer a vingança vir de outro mundo (deuses, fantasmas, oráculos etc.) que é muito comum nas tragédias gregas, “expande os conceitos tanto de natureza como da lei além dos limites do óbvio e do tangível”.<sup>29</sup>

Temos, na tragédia grega, um herói trágico perturbando o equilíbrio natural e a ação trágica será a resposta da lei natural como uma *lex talionis*. No caso de “Conto de Natal”, o herói é que vem de outro mundo, e, substituindo o choque da *diké* mítica e a *diké* racionalista, temos, também em choque, a justiça do capitalismo que imporá sua ordem, ignorando a justiça divina, sob a compreensão católica.

---

<sup>27</sup> FEIJÓ, M. C. *O que é herói*. São Paulo: Brasiliense, 1984. (Primeiros Passos, 139). p.59-60.

<sup>28</sup> LESKI, A., op. cit., p.31.

<sup>29</sup> FRYE, N., op. cit., p.206.

A personagem de “Conto de Natal” permite-nos muitas reflexões. “O herói trágico é muito grande se comparado conosco”, lembra-nos Frye,<sup>30</sup> “mas há algo nele, algo que fica do lado oposto à audiência, comparado com o que ele se mostra pequeno. Esse algo pode ser chamado Deus, deuses, fado, acaso, fortuna, necessidade, circunstância ou qualquer combinação entre eles”. A tragédia grega, de fato, deixa-nos a impressão da submissão dos deuses ao destino. Aliás, os deuses existem essencialmente para ratificar a ordem natural. Uma individualidade divina nunca exerceria um veto sobre a lei, mesmo possuindo tal poder. O Cristianismo em si, também, exhibe tal contradição trágica, tendo em vista o sacrifício do Filho em detrimento ao poder do Pai.

A situação trágica não depende somente da compaixão e do horror que são sentimentos morais relevantes. Em Hamlet, Otelo, Macbeth, Lear, exemplifica Frye, argumentando com exemplo modernos, “há a sensação de algum mistério de longo alcance do qual esse processo moralmente inteligível é apenas uma parte. O ato do herói virou uma chave em máquina maior de que sua própria vida ou mesmo do que sua própria sociedade”.<sup>31</sup>

Leski<sup>32</sup> lembra que o efeito moral da tragédia ática sobre o Ocidente foi responsabilidade principalmente de Sêneca com sua tendência estoíca, que, por sua vez, teria se ligado ao cristianismo com sua consciência do pecado.<sup>33</sup> O tratamento deste tema também se estende através dos séculos e forma um capítulo importante na história do pensamento ocidental. Sêneca, portanto, ofereceu uma outra configuração à tragédia ática, ajustando-a ao espírito do estoicismo. O palco trágico converteu-se no cenário dissuasivo das paixões, que, por força do *logos*, eram combatidas como a fonte de todo o mal. Em tal contexto, compaixão e terror como efeito estético, perdem espaço à admiração pela contenção dos instintos. O

---

<sup>30</sup> Id., *ibid.*, p.204.

<sup>31</sup> Id., *ibid.*, p.207.

<sup>32</sup> LESKI, A., *op. cit.*, p.41-44 *passim*.

<sup>33</sup> Leski (*op. cit.*, p.41) apoia sua reflexão em Kurt von Fritz: *Tragische Schuld und Poetische Gerechtigkeit (Culpa Trágica e Justiça Poética)* (Stud. Gen., 1955).

efeito desta influência foi avassalador: *‘Le théâtre est le thronne de la justice.’* Neste sentido, Leski considera que *Édipo Rei*, notadamente, teve a compreensão comprometida por uma minuciosa e mesquinha busca de culpa moral. Não devemos ver, pois, a *falha trágica* como uma falha moral. Aristóteles, inclusive, investe (capítulo XIII) em prevenir-nos neste sentido, sugerindo o *caráter médio* (um pouco melhor do que somos, na verdade) na construção das personagens. Isto implica numa rejeição, de antemão, do herói virtuoso e do vilão do drama didático estóico. Schiller compartilhava desse posicionamento: se nobres além da medida, não temos condição de participar dela. Ora, a verdadeira tragédia deve deixar sempre aberta a possibilidade de relação com o nosso próprio ser. “Por isso, longe de provar qualquer coisa, chega até a humilhar-nos, a nós que somos apenas fracos mortais. Contudo, como seres humanos, participamos virtualmente da *capacidade* do comportamento heróico.”<sup>34</sup>

Tanto no Renascimento Italiano,<sup>35</sup> como no Classicismo francês, devemos considerar, a *Poética* foi interpretada sob poderosas pressões ideológicas. Leski<sup>36</sup> observa com espanto o que fizeram com a obra de Aristóteles. A falha trágica deve ser entendida como “falha intelectual do que é correto, uma falta de compreensão humana em meio dessa confusão em que se situa nossa vida”. Não se trata simplesmente de conceber tal falha como erro sem culpa que se contraponha ao crime condenável. Devemos antes supor, seguindo o pensamento antigo, que aceitar uma culpa que subjetivamente não é imputável e que, no entanto, objetivamente existe com toda a gravidade é odioso aos homens e aos deuses. O trágico dá-se, pois, no âmbito de uma falha que é culpa, mas não no sentido cristão ou estóico. Em *Ésquilo*, há a culpa moral, em nosso sentido, como elemento motor. No entanto, não se trata de ajuste culpa/expiação, mas há a atribuição da culpa moral com mais um dado real. A falha é dada

---

<sup>34</sup> ROSENFELD, A. Introdução. In: SCHILLER, F. *Teoria da tragédia*. São Paulo: Herder, 1964. p.7-11. p.9-10.

<sup>35</sup> Girolamo Vida (1527), Robortello (1548), Segni (1549), Maggi (1550), Vettori (1560), Girardi Cinthio (1554), Minturno (1559), Scaliger (1561), Trissino (1563), Castelvetro (1570). O papel deste último foi decisivo no sentido de recriar a Poética aristotélica.

<sup>36</sup> LESKI, A., op. cit., p.44-5 passim.

junto com a existência do homem. Confirma-se, pois, na *Poética* “um verdadeiro germe de uma teoria do trágico” que não foi, ainda, desenvolvido.

Uma vez descartados moral e pecado, o ato que desencadeia o processo trágico deve ser uma violação da lei, seja humana ou seja divina, em suma, a de que a *hamartia*, ou falha aristotélica, deve ter uma ligação essencial com um *erro* verossímil que se objetiva do encontro do destino (*moira*) e da necessidade (*ananké*). A piedade ou a compaixão é uma sensação causada pela desgraça das personagens. A platéia, que era extremamente exigente e ativa no teatro grego, sente pena e repugnância. A força destas emoções é um prazer causado pela *mimesis* destes personagens, que leva à *catarse* das emoções. A *catarse* nada mais é que uma mistura de alívio e prazer. No entanto, mesmo um espírito agnóstico teria dificuldade de associar a *diké* divina, que permeia a *hybris* do nosso herói, a um erro condenável. Aliás, já configuramos Jesus como um personagem trágico e, apesar disso, podemos acrescentar: inocente, como, também, Antígone, Cordélia, Ifigênia e mesmo Sócrates. Na verdade, no choque da *diké* católico-cristã com a *diké* racional-capitalista, em “Conto de Natal”, condenamos a segunda, condenamos o absurdo da lei atravessada pela parca fé dos homens. Em *Antígone*, por exemplo, não é tão fácil um posicionamento entre a lei da *polis* – criada por Creonte – que proibia o sepultamento de Polinice, julgado como traidor de Tebas; e a lei arcaica que não permitia que um parente permanecesse insepulto, pois assim ele não receberia as honras que lhe fossem devidas no *Hades*. Ficamos do lado da heroína, é verdade, mas somos capaz de entender as razões e o conflito de Creonte. O que há no conto, por fim, é um anacronismo irônico que ilumina as tácitas contradições da sociedade no começo do século passado que, aliás, só se intensificaram e de que, por vezes, participamos também. A *catarse* (identificação profunda com o destino do herói) teria aqui um efeito moral à medida que o leitor se sente (se é que se sente) melhor por iluminar o mal de sua alma. Vale lembrar o argumento da *compensação* levantado por Mário de Andrade. O Jesus de “Conto de Natal” é

herói e é santo. O nosso compadecimento por ele não vibra com tanta força como nossa repulsa pela valores burgueses de que, paradoxalmente, compartilhamos. Vamos considerar, pois, que se trata de uma tragédia cristã, cuja *catarse* tem um grande peso moral e esta, epifanicamente, recai sobre nós mesmos.

Na opinião de Paulillo,<sup>37</sup> *Há uma gota de sangue em cada poema*, escrito três anos mais tarde, já traria um catolicismo de orientação bem mais social. Aliás, segundo a pesquisadora, o “caráter moralista e doutrinário” de “Conto de Natal” “destoa do espírito ameno e até malicioso da ficção mais representativa da época”, bem como denuncia “ausência de uma compreensão mais dialética do mundo” que, aliás, corrobora seu feitiço trágico. A ficção madura do autor alcançara essa *compreensão mais dialética*, mas, como veremos, não deixara de ser trágica.

## 4.2 Outro passo significativo

O estilo retórico e amaneirado de “Conto de Natal” exibindo preciosismos vocabulares (“As narículas quasi vítreas palpitavam voluptuárias como asas de pombas”<sup>38</sup>) é substituído por procedimentos estilísticos-literários realistas e até românticos, nos dois contos que se seguem: “Caçada de Macuco” e “Caso Pançudo”, de 1917 e 1918 respectivamente. Apesar de pertencerem ao mesmo filão regionalista, são contos relativamente diferentes. O trágico exhibe-se em ambos em alta medida, como veremos: “Caso Pançudo”, como o próprio título indica,

---

<sup>37</sup> PAULILLO, M. C. R. A. *Mário de Andrade contista*. São Paulo. 124f. Dissertação (Mestrado em literatura brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 1980. p.8.

<sup>38</sup> Observação e exemplo destacado por Paulillo (op. cit., p.6).

aproxima-se do caso do caipira (*causo*); “Caçada de Macuco”, por sua vez, trata-se de um conto sombrio e denso, uma tragédia passional. O narrador onisciente neutro, extra e heterodiegético, aqui, chega a praticar focalização interna (discurso indireto livre), numa onisciência seletiva. Trata-se, pois, de um narrador com preocupações de análise psicológica. Paulillo<sup>39</sup> argumenta que a reflexão psicológica exprime, em algumas passagens, certa influência da psicanálise e adverte que a questão não é o tema – a paixão de um jovem pela esposa de seu autoritário pai – que tem sua tradição na literatura universal, mas os “desejos inconscientes”, atribuídos à personagem Maria. A pesquisadora, reportando-se a Lopez<sup>40</sup>, lembra que os primeiros contatos de Mário de Andrade com a psicanálise se deram por volta de 1923. Portanto, seis anos depois da elaboração da narrativa. A possibilidade de Mário de Andrade ter feito alterações posteriores à luz de novos conhecimentos, tendo em vista que *Primeiro Andar* só foi publicado em 1925, não é descartada: *Amar, verbo intransitivo* foi revisto por quatro vezes antes de publicado; os contos (*Contos novos*), também, sofreram acréscimos e modificações até a versão definitiva,<sup>41</sup> sem falar nos múltiplos “momentos” de *Balança, Trombeta e Battleship*<sup>42</sup> e *Vento*.<sup>43</sup> “Sua criação vive um tempo dilatado de notas, esboços, várias versões e troca de idéias com amigos, como podemos observar na parcela a que temos acesso, a que ficou registrada na sua correspondência”,<sup>44</sup> porque, apesar do desvelo de preservar manuscrito de outros autores, ele tinha por hábito eliminar os registros das etapas de criação de seus próprios textos, destruindo manuscritos ou esquecendo-os nas gráficas.

---

<sup>39</sup> Id., *ibid.*, p.9.

<sup>40</sup> LOPEZ, T. P. A. *Mário de Andrade: Ramais e Caminhos*. São Paulo: Duas Cidades, 1972. p.105.

<sup>41</sup> COSTA, R. A. S. *Os Caminhos entrecruzados do desejo*. História de um desejo maior: manuscritos de *Contos novos* de Mário de Andrade. 2001. 321f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2001. p.53.

<sup>42</sup> Trata-se, *Balança, Trombeta e Battleship*, de um texto inédito e inacabado, publicado em 1994 por ocasião das comemorações do Centenário do nascimento do escritor, apresentando um notável trabalho de crítica textual, feito por Telê Porto Ancona Lopez. Fica ao leitor “um bom número de indagações sobre a transposição literária da experiência na arte de Mário” (ARRIGUCI JR., 1994, p.178).

<sup>43</sup> SANTOS, T. M. L. *Vento, esboço de um romance*. *D. O. Leitura*, São Paulo, ano 21, n. 10, p.30-7, out. 2003.

<sup>44</sup> Id., *ibid.*, p.31.

Há, também, a possibilidade de outra fonte no que se refere às idéias ligadas ao inconsciente como a filosofia de Nietzsche. A filosofia vitalista nietzscheana, aliás, foi uma das fontes em que o pai da psicanálise foi buscar alimento intelectual: em diversas passagens do seus escritos, ele expressa a admiração que causava o profundo conhecimento de si mesmo, demonstrado pelo filósofo. Nietzsche, também, se apresentou tão cultuado pelas vanguardas européias justamente pela forte presença do *primitivismo* em sua filosofia. Sua formação acadêmica, cabe lembrar aqui, vinculam-no aos estudos literários. Começou a estudar Filologia Clássica na Universidade de Bonn, em 1864. Entre 1869 e 1879, lecionou a mesma disciplina na Universidade da Basileia, na Suíça. Seu primeiro livro, *O Nascimento da tragédia no espírito da música*, lançado em 1872, inscreve-se nesse percurso acadêmico, porque responde, de certo modo, às aspirações de um jovem professor de alçar vôos mais altos em sua carreira docente. Zilberman<sup>45</sup> observa que *O Nascimento da tragédia* constitui, de certo modo, o único livro em que Nietzsche se volta inteiramente para temas, via de regra, abrigados pela teoria e pela história da literatura. O impacto e a originalidade de suas conclusões foram tais, que obrigaram doravante os pensadores da Poética e da Estética a levarem-nas em conta, posicionando-se contra ou a favor delas, mas nunca as ignorando.

Comprovamos que Mário de Andrade foi leitor de Nietzsche. Constam do seu acervo alguns títulos da “*Collections D’ auteurs Etrangers*”, da Mercure de France, a saber: “*Les cas Wagner*” *suive de Nietzsche contra Wagner*, de 1914; *Le Voyageur et son Ombre*, de 1919; quatro volumes do *Humain, trop Humain*, saídos em 1921, 1941 (2) e 1943; *Ainsi parlait Zarathoustra*, de 1921 e, finalmente, *L’Origine de la Tragédie ou Hellenisme et Pessimisme*, sem data. Como há, também, biografias, artigos e críticas ao filósofo. No entanto, muito mais importante que essas pequenas evidências bibliográficas que, se não podem ser desconsideradas, pouco revelam, são as associações que pululam nas páginas da ficção

---

<sup>45</sup> ZILBERMAN, R Nietzsche and the history of literature. *Cadernos Nietzsche* 2 São Paulo, mai. 1997.

mariodeandradiana, nas quais nos deteremos. A filosofia de Nietzsche, em muitos momentos, sustentará nossas reflexões.

Segundo Frye,<sup>46</sup> o estado sombrio e as ações que terminam em desastre, que fazem parte da estrutura trágica, *não* intensificam o efeito trágico. A tragédia pode terminar serenamente, ou num estado de espírito ambíguo, difícil de definir, difuso no cotidiano. Precisamos, pois, ampliar o nosso olhar em busca das fontes do efeito trágico. Acreditamos que a personagem Maria, dentre outras personagens de Mário de Andrade, comporta uma *atitude trágica*. Vamos, pois, discerni-la, caminhando em busca da estética trágica mariodeandradiana. A argumentação necessária neste sentido é longa. Retornaremos oportunamente ao conto em questão.

---

Disponível em: <[http://www.flch.usp.br/df/gen/cn2\\_zilberman\\_e.htm](http://www.flch.usp.br/df/gen/cn2_zilberman_e.htm)>. Acesso em: 04 dez. 2003.

<sup>46</sup> FRYE, N., op. cit., p.204.

## 5. ATITUDE TRÁGICA COMO EXPERIÊNCIA DO COTIDIANO

### 5.1 O surgimento da tragédia

O surgimento da tragédia se deu do cruzamento de diferentes tendências religiosas. Os cultos populares gregos conviviam com a religião oficial, apesar do feitiço aristocrático desta. Surgiram esses cultos muito antes, aliás. Estão, entre os mais importantes, os Mistérios de Elêusis, os Cultos de Dioniso e o Orfismo. Dentre eles, o mais significativo para a formação da tragédia foi o dionisíaco. Há, pois, a junção dos cultos religiosos com o tesouro dos mitos heróicos do povo helênico. Arte *interessada* diria Mário de Andrade, à medida que utilizava os mitos (bem comum do povo) para discutir seus problemas morais, religiosos e filosóficos.

Conforme Renata Pallottini,<sup>1</sup> que cita a *Storia del teatro drammatico* de Silvio D'Amico, o culto a Dioniso (deus estrangeiro vindo da Trácia) realizava-se, em princípio, apenas no campo. Era uma festa que consistia na caça de um animal que, de algum modo, encarnava o próprio deus:

Música, dança, vinho e talvez a fumaça de certas sementes excitavam os fiéis à orgia mística; estando eles disfarçados com peles e chifres de animais selvagens, chegam a uma espécie de furor, que os induz a precipitar-se no rastro do animal sagrado, o qual, uma vez encontrado, é morto, despedaçado e devorado, numa furiosa confissão humana de sede do divino e confuso anúncio da 'comunhão' cristã.

---

<sup>1</sup> PALLOTTINI, R. *Dramaturgia: construção do personagem*. São Paulo: Ática, 1989. (Primeiros vôos, 20). p.6.

O primitivo cortejo de Dioniso, diz ainda Silvio D'Amico,<sup>2</sup> é composto de sátiros e mênades que representam uma tentativa de união entre o homem e a natureza selvagem. Celebrava-se de tudo nas festas dionisiacas, desde a colheita da uva até a morte e ressurreição da vinha, para se ter uma idéia da assombrosa popularidade destes rituais. No entanto, ritos estrangeiros, celebração acompanhada de embriaguez, morte de animais e uso de seus restos causavam medo e estranheza. Não é sem justificativa, portanto, que os conservadores gregos viam como suspeitos os seus ritos, considerando-os pretextos para atrozes dissoluções. Atenas, de início, participava através de uma delegação, não consentindo que adentrassem os seus muros. Sua aceitação consistiu num processo de estilização e estetização, configurada nos princípios apolíneos. A tensão Dioniso/Apolo, tão extraordinariamente importante para toda criação artística dos gregos e para o mistério da arte helênica, confirma Leski,<sup>3</sup> “está profundamente arraigada na história da formação do povo grego, na heterogeneidade dos elementos que nele se encontram reunidos”.

## 5.2 O nascimento da tragédia

*O Nascimento da tragédia*, de Nietzsche, fecha-se em temas próprios à teoria e história da literatura. Hoje, ao tratarmos de poética e estética fica difícil a indiferença a essa obra, tamanho foi seu impacto. Vida, religião e poesia combinam-se em torno às teses nele desenvolvidas. A tragédia merecera seu adequado lugar numa linha de tempo com início, meio e fim, considerando sua breve vida: em menos de cem anos, Ésquilo, Sófocles e

---

<sup>2</sup> Id., *ibid.*, p.6-7.

<sup>3</sup> LESKI, A. *A tragédia grega*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001. p.35.

Eurípides, os principais representantes, encetaram brilhantes trajetórias e desaparecem.

Nietzsche já tinha alguns estudos anteriores em torno do pensamento helênico. Em 1870, produziu *O drama musical grego e Sócrates e a tragédia*; Em 1873, "A filosofia na época trágica dos gregos". Como que fechando um ciclo dedicado à cultura da Antiguidade, candidatou-se, em 1871, à cátedra de Filosofia. Não obteve sucesso nesse sentido. Representou, no entanto, um evidente indicativo da sua preferência pela filosofia.<sup>4</sup>

Nietzsche, ao apresentar seu estudo sobre a tragédia, introduz uma diferença semântica que implica outro posicionamento metodológico: refere-se a *nascimento* e não a *origem*. As tragédias mais antigas, as de Ésquilo, são exemplares para ele. Não se trata de uma forma primitiva que teria sofrido correções na pena de seus sucessores. Quando se fala em *origem*, só dispomos do mito. Eis por que as histórias literárias recorrem ao modelo narrativo do mito de origem para darem início ao texto, reportando-se a um passado remoto de que adveio a trajetória da comunidade responsável pela criação da tragédia. Mas as tragédias de Ésquilo já estavam prontas quando vieram à luz, tendo em vista que continham os elementos básicos indispensáveis: o coro e o herói trágico. Depois, sobreveio a ruptura, dada a introdução do socratismo nas peças de Eurípides. Aliás, no campo artístico-filosófico, *O Nascimento da Tragédia* é colocado na linha de frente do processo de "remitologização" da cultura.<sup>5</sup>

Assim sendo, na perspectiva nietzscheana, a história da literatura caracteriza-se pela descontinuidade porque não provém de algum começo, nem ruma para o cumprimento de um

---

<sup>4</sup> Pertence à tradição germanista a preocupação com os estudos clássicos. No início do século XIX, a Alemanha tornou-se o centro europeu tanto de estudos tradicionais como de novos estudos. O percurso remonta ao século XVIII, com Johann Joachim Winckelmann, autor de *Reflexões sobre a arte antiga*, de 1755. Acentuou-se nas pesquisas de Friedrich August Wolf, na poesia de Hölderlin e nas reflexões sobre o trágico encontráveis em ensaios de Schiller, Schelling e Hegel. Havia já cem anos que os alemães dedicavam-se a estudar os gregos: por uma parte para chegar à reconstrução da Antiguidade em *todos* seus detalhes reais; por outra, para encontrar no drama grego parâmetros para o estabelecimento de um teatro nacional, como desejavam Lessing e Schiller. *O Nascimento da tragédia*, primeiro livro de Nietzsche, lançado em 1872, inscreve-se neste percurso e pode ser relacionado à ascensão da história da literatura, que, na Alemanha, tem entre seus fundadores Friedrich Schlegel, autor de *Sobre o estudo da poesia grega*, de 1795 e de *História da literatura antiga e moderna*, de 1815, e August Wilhelm Schlegel, autor do *Curso de literatura dramática*, de 1809.

<sup>5</sup> MIELIETINSKI, E. M. *A poética do mito*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987. p.25.

destino. As obras acontecem e dão certo quando ocorre de modo espontâneo e acabado o encontro entre Apolo e Dioniso, corporificação dos espíritos vitais existentes na natureza. A arte, em qualquer época, varia conforme o impulso ou tendência operante.

Nietzsche reconhece que o gênero se diferencia pela presença do coro e busca entender sua função e representatividade, contestando a assertiva tradicional de Schlegel.<sup>6</sup> O espírito socrático no caso foi o responsável pela morte da tragédia. A tensão entre Dioniso e Apolo no fundo representa harmonia e está do lado do físico, isto é, do *corpo*. Não há lugar na tragédia ao racionalismo socrático, otimista, para quem toda a verdade é racionalmente acessível. *O Nascimento da tragédia* representa a esperança de um retorno saudável ao espírito da tragédia. A música trágica que, antes, teve sua expressão mais acabada nas criações de Ésquilo, seria corporificado na *Gesamtkunstwerk* de Richard Wagner.

Nietzsche rejeita a idéia de conceber a Grécia como um paraíso distante e perdido no tempo, mas prefere pensá-la como paradigma para a arte revolucionária de que o presente carece. Também não faz história da literatura enquanto uma narrativa do passado, em que se vai a busca do início. Seu objetivo é contar o crescimento e o processo de maturação, retratando sua evolução rumo ao aperfeiçoamento contínuo. As histórias literárias produzidas pelo Romantismo (o positivismo também acabou por sustentar tais idéias) vão a busca do herói fundador, ou um componente mítico do mistério original, aquele que deu origem ao processo de produção literária a partir de um tipo de separação radical: seja entre a literatura e as criações populares, seja entre a literatura do país dominador e a do país dependente, ou entre a literatura da Metrópole e a da colônia, então convertida em nação autônoma. Observa Zilberman que “*O Nascimento da tragédia* parece querer contestar de modo visceral essa

---

<sup>6</sup> Trata-se de August-Wilhelm Schlegel (1767-1845). Foi um dos principais promotores do movimento romântico alemão, sendo particularmente conhecido pelas suas magistrais traduções de Shakespeare e pela importância de suas contribuições críticas e teóricas com respeito à estética do romantismo, em cujo âmbito figuram as *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* (Preleções sobre arte dramática e literatura), de onde procede a menção feita por Nietzsche.

forma de fazer história”.<sup>7</sup> O objetivo de Friedrich Nietzsche é sim encontrar na tragédia um meio de refletir sobre a natureza da criação literária. O verdadeiro artista é aquele que dá vazão aos espíritos vitais da natureza, quando o ser humano não se distingue do todo, podendo contemplar o que é sua existência enquanto aniquilação e ruína, mas sem sofrer as conseqüências da catástrofe. A preocupação é a condição essencialmente trágica do homem, encarnada pelo protagonista: O herói da tragédia grega, Édipo ou Prometeu, é o modelo original para o *Übermensch* de Nietzsche, o super-homem e *O Nascimento da tragédia* coerentemente, o “protótipo de toda sua filosofia”.<sup>8</sup>

Como legado, observa Zilberman,<sup>9</sup> o pensamento aristotélico está na base de várias idéias nietzscheanas, entre as quais a premissa inicial, em que informa que o gênero nasceu entre os solistas do ditirambo, de onde proveio o primeiro ator, virtualmente o herói trágico. Aristófanes lhe inspirou a avaliação da tragédia de Ésquilo, contraposta à de Eurípides, verborrágica, racionalista, cheia de artifícios facilitadores, como os que Nietzsche denuncia, provavelmente informado por *As rãs*. A aproximação entre Eurípides e Sócrates pode ser atribuída às leituras de Aristófanes, bem como a associação entre esse pensador e os sofistas, relação negada e sonogada por Platão em seus diálogos, mas a que se tem acesso graças à comédia *As nuvens*. Grande é também a dívida de Nietzsche para com Heráclito, cujo mérito reconhece e a quem, de certo modo, agradece, quando escreve o autobiográfico *Ecce homo*; deste filósofo pré-socrático procede a concepção de natureza como múltiplo em permanente conflito e mutação.

Muitas das questões, aqui preliminarmente anunciadas, serão retomadas e aprofundadas, conforme nos impõe o nosso objeto, a ficção de Mário de Andrade.

<sup>7</sup> ZILBERMAN, R. Nietzsche and the history of literature. *Cadernos Nietzsche* 2 São Paulo, mai. 1997. Disponível em: <[http://www.filch.usp.br/df/gen/cn2\\_zilberman\\_e.htm](http://www.filch.usp.br/df/gen/cn2_zilberman_e.htm)>. Acesso em: 04 dez. 2003.

<sup>8</sup> SILK, M. S. & STERN, J. P. *Nietzsche on tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. p.296.

<sup>9</sup> ZILBERMAN, R, op. cit.

### 5.3 O espírito apolíneo e o espírito dionisíaco (comoção e inteligência)

Segundo Nietzsche,<sup>10</sup> a evolução progressiva da arte resulta do duplo caráter entre o *espírito apolíneo* e o *espírito dionisíaco*, “da mesma maneira que a procriação depende da dualidade dos sexos”. Espírito opostos: a inspiração contida de Apolo e o entusiasmo arrebatado de Dioniso. A imagem, o sonho, o apolíneo é a figura das artes plásticas. O dionisíaco, por sua vez, ao sonho interpõe a embriaguez e às artes plásticas, o princípio musical. O antagonismo destes dois instintos impulsivos, que caminham lado a lado, mutuamente se desafiando e se excitando, resulta em criações novas, cada vez mais robustas. A arte, no entanto, comum aos dois, mascara esse perpétuo conflito, até que, por fim, devido a um milagre metafísico da vontade helênica, os dois instintos se encontram para, num amplexo, gerarem a obra superior que será ao mesmo tempo apolínea e dionisíaca, – a tragédia ática.

Esses dois instintos, para melhor compreendê-los, pensemo-los como dois mundos artísticos separados: o do *sonho* e o da *embriaguez*. Tem-se daí seu caráter fisiológico: “Pensar a arte à luz do Corpo.”<sup>11</sup> Pertence ao apolíneo, “a experiência que não se empenha – é a contemplação da aparência”. As intensidades móveis estão do lado de Dioniso. O apolíneo estabelece a “pura distância”, um recorte, destacando “formas frias e felizes; força de superfície, desprovidas de tensões ... aquém da ação”.<sup>12</sup> São expulsas as imagens terríveis e os

<sup>10</sup> NIETZSCHE, F. W. *O Nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Trad. J. Guinsburg. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p.27.

<sup>11</sup> KOSSOVITCH, L. *Signos e poderes em Nietzsche*. São Paulo: Ática, 1979. p.122.

<sup>12</sup> Id., *ibid.*, p.123.

pesadelos. Como um barqueiro em meio a um mar enfurecido confia na sua frágil embarcação, o homem individual, firme e convicto, se sustenta no *principium individuationis* (princípio de individuação). A vida, então, se torna possível e digna de ser vivida. Encontra-se, pois, em Apolo a expressão mais sublime, a imagem divina e esplêndida, cujos gestos e olhares nos falam de toda a sabedoria e de toda a alegria da aparência, ao mesmo tempo em que nos falam da sua beleza.<sup>13</sup> O dionisíaco é a supressão das distâncias e da visão, é o estabelecimento de uma comunicação que unifica as singularidades, abolindo-as como indivíduo, como consciência. Na base da experiência dionisíaca, portanto, está o “*colapso da individuação*”, quando um homem sente que todas as barreiras entre ele e os outros estão quebradas em favor de uma harmonia universal redescoberta. É, pois, a ruptura do *principium individuationis*: um “delicioso êxtase” análogo à *embriaguez* em que “o subjetivo se esvanece em completo auto-esquecimento” uma vez rasgado o véu de Maia. “Sob a magia do dionisíaco torna a selar-se não apenas o laço de pessoa a pessoa, mas também a natureza alheada, inamistosa ou subjugada volta a celebrar a festa de reconciliação com seu filho perdido.”<sup>14</sup> O homem deixou de ser artista para ser a própria obra de arte: o poderio estético de toda a natureza, agora ao serviço da mais alta beatitude e da mais nobre satisfação do *Uno Primordial*, revela-se neste transe sob o frêmito da embriaguez.<sup>15</sup>

Uma visão nietzscheana sintetiza este processo artístico:

Vejo Apolo diante mim como o gênio transfigurador do *principium individuationis*, único através do qual se pode alcançar de verdade a redenção na aparência, ao passo que, sob o grito de júbilo místico de

<sup>13</sup> NIETZSCHE, F. W., op. cit., p.30. O *principium individuationis*, Nietzsche recupera de Schopenhauer (*O mundo como vontade e representação*).

<sup>14</sup> Id., ibid., p.31.

<sup>15</sup> No *Crepúsculo dos Ídolos*, de 1888, Nietzsche considera ambas, o apolíneo e o dionisíaco, como categorias da embriaguez e assim reflete sobre a oposição destas idéias estéticas, nestas condições: “A embriaguez apolínea produz, acima de tudo, a irritação que fornece ao olho a faculdade da visão. O pintor, o escultor, o poeta épico são visionários por excelência. Ao contrário, no estado dionisíaco, todo o sistema emotivo está irritado e amplificado, de modo que descarrega de um golpe todos seus meios de expressão lançando sua força de imitação, de reprodução, de transfiguração, de metamorfose, toda espécie de mímica e de arte de imitação” (Nietzsche, 1984, p.69).

Dionísio, é rompido o feitiço da individuação e fica franqueado o caminho para as Mães do Ser, para o cerne mais íntimo das coisas.<sup>16</sup>

Aliás, importante salientar, conforme a *poiesis* de Nietzsche, a arte nasce de um impulso constitutivo da natureza, e não do indivíduo: os espíritos apolíneo e dionisíaco correspondem a forças artísticas que brotam no seio da própria natureza.

A fórmula de Mário de Andrade para a poesia modernista, amparado na de Paulo Dermée, conforme ele mesmo explicita em *A escrava que não é Isaura*,<sup>17</sup> tem paridade com este jogo de superfície e fundo. Assim, “Lirismo + Arte = Poesia”, de Dermée, tem para Mário o seguinte arranjo “Lirismo puro + Crítica + Palavra = Poesia”. Mário grafa “lirismo puro” com a intenção de distinguir a poesia da prosa de ficção. A inteligência tem “o mínimo de desenvolvimento” sobre o lirismo puro. Na prosa, ao contrário, a inteligência cria sobre o lirismo puro. “Lirismo” corresponde a um estado ativo proporcionado pela comoção, que tem o potencial de produzir não só arte da palavra, mas toda e qualquer arte. Mário argumenta ainda, diga-se de passagem, que Dermée “foi leviano” ao utilizar “arte” por “crítica e por leis estéticas provindas da observação ou mesmo apriorísticas”. Ora, “Lirismo + Arte (no sentido da crítica, esteticismo, trabalho) soma belas-artes” que não é o caso da poesia modernista. Mas o que nos interessa neste momento, apesar deste inevitável argumentação, é o embate de duas forças antagônicas (comoção e inteligência), também para Mário de Andrade, no cerne do processo criativo. “Após o surto lírico, que surge apesar e independente da vontade do artista, vem o momento do trabalho intelectual consciente, a burilar o recém-criado”, como observa Clark Peres.<sup>18</sup> A pesquisadora, ainda, rasteou as repetições de sua escrita que

<sup>16</sup> NIETZSCHE, F. W., *O Nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*, p.97.

<sup>17</sup> ANDRADE, M. *A escrava que não é Isaura*. In: \_\_\_\_\_. *Obra Imatura*. 3. ed. Belo Horizonte: Martins, Itatiaia, 1980. p.195-300. p.205.

<sup>18</sup> CLARK PERES, A. M. O saber em Mário de Andrade: sabedoria, sabor, sabença. In: CLARK PERES, A. M. et al. *Escrituras del imaginario latinoamericano en veinte años de Archivos*. Poitiers: Universidad de Poitiers, 2001. p.106.

apontam para uma insistência significativa: “o desespero de um criador, que procura definir seu instante de criação, que brota nele, apesar dele, sem que saiba explicá-lo plenamente.” As cartas à *querida* Henriqueta estão tomadas por expressões que para nós são muito significativas: ‘transe’, ‘possessão’, ‘momento de criação, sublime, único extasiante’, ‘um delírio, uma explosão, em beijo, uma loucura, uma irresponsabilidade’, ‘estado de criação, superior a nós, independente de nós’, um ‘surto lírico’. Nas correspondências endereçadas a sua aluna Oneyda Alvarenga, também, refere-se a ‘um lirismo que independe de nós’, qualificando-o de ‘divino, sublime, extasiante, deslumbrante, maravilhoso’, como uma ‘ejaculação’, ‘pela volúpia da criação, da invenção’, por fim, um ‘estado mediúnico’.

#### **5.4 O mundo como visão estética**

A tragédia grega, até Eurípides, tinha por objetivo único o sofrimento de Dioniso. Era, pois, o único herói em cena. Todas as afamadas figuras do palco grego (Prometeu, Édipo etc.), não foram mais do que máscaras do herói original. O real e verdadeiro Dioniso – único – aparece numa pluralidade de figuras ou máscaras de heróis combatentes e, ao mesmo tempo, fica enredado nas muralhas da vontade particular. O deus manifesta-se, então, pelos seus atos: erros, desejos e sofrimentos. E, se assim apareça, com tanta precisão, deve-se a Apolo, intérprete do sonho, que revela ao coro o seu estado dionisíaco por esta aparência simbólica. Na realidade, é Dioniso que suporta as dores da individualização e do qual

admiráveis mitos narram que, na sua infância, fora massacrado pelos Titãs e adorado pelo nome de Zagreus.<sup>19</sup>

A tradição ensina que a tragédia nasceu do coro trágico e que originalmente ela era somente coro e nada mais. Argumenta Nietzsche<sup>20</sup> que não devemos nos contentar com as “frases retóricas correntes”, que afirmam ser o coro, o “espectador ideal ou que deve representar o povo em face da região principesca da cena”. Tal idéia, com certeza, agradaria a “certos políticos” (“como se a imutável lei moral fosse representada pelos democráticos atenienses no coro popular”) uma vez que concederia razão aos “apaixonados excessos e desregramentos dos reis”. No entanto, toda composição entre povo e príncipe, apesar da afirmação de Aristóteles de que o coro é um dos personagens, está excluída daquelas fontes primevas puramente religiosas. A idéia do coro como pressentimento de uma “representação constitucional do povo”, como a forma clássica de Sófocles e Ésquilo, não passa de uma blasfêmia.<sup>21</sup>

Esta explicação política é superada pela concepção de Schlegel. Para ele, o coro seria o extrato da multidão de espectadores, como o ‘espectador ideal’. Tal possibilidade, também, é descartada por Nietzsche<sup>22</sup> que, no entanto, se admira com a audácia da asserção schlegeliana e da natureza diversa do público grego. Ora, o espectador ideal deveria permanecer consciente que tem diante dos olhos uma obra de arte e não uma realidade empírica. Neste sentido, pois, difere do coro, uma vez que, para Nietzsche, “o coro trágico dos gregos é obrigado a reconhecer nas figuras do palco existências vivas”. A configuração

---

<sup>19</sup> NIETZSCHE, F. W., op. cit., p.69, 70 e 150. Cfe nota de J. Guinsburg, “filho de Zeus e Perséfone, esquartejado e devorado pelos Titãs, mas cujo coração, salvo por Atena e levado a Zeus, que o engoliu, deu origem ao novo Dionísio Zagreu, filho de Semele. A vinculação dessa lenda aos mistérios órficos e à sua teologia parece indubitável e nela também se inscrevem elementos da origem desse deus, pois Zagreu quer dizer possivelmente, em trácio ou frígio, ‘desfeito em pedaços’.”

<sup>20</sup> Id., ibid., p.51-4 passim,

<sup>21</sup> “As antigas constituições políticas não sabem *in praxis* [na prática] de uma representação popular constitucional e é de se esperar que jamais as tenham ‘pressentido’ tampouco em suas tragédias” (Id., ibid., p.52).

<sup>22</sup> Id., ibid., p.52-3.

primitiva da tragédia, o coro em si sem o palco, e aquele coro do espectador ideal não são conciliáveis. A tradição e Schlegel, por fim, não se acertam. Não há possibilidade de admitir um gênero artístico cuja forma é extraída do conceito de espectador, considerando o ‘espectador em si’, como não dá para aceitar a idéia do espectador sem espetáculo. Nietzsche, então, recupera Schiller. Este tem outra concepção, conforme expõe no famoso prefácio à *Noiva de Messina* (1803): o coro seria como a muralha humana de proteção à tragédia para que esta decorresse íntegra, separada do mundo real, salvaguardando o seu domínio ideal e a sua liberdade poética. Há, pois, uma negação a todo naturalismo na arte. Nietzsche não poupa críticas a sua época que, por se julgar superior, aplica o chavão de ‘pseudo-idealismo’ a Goethe e Schiller. A arte que se praticava, com veneração ao natural e ao real, alcançou o pólo oposto de todo idealismo, isto é, “à região dos museus de figuras de cera” e não deveria ter a pretensão de ter superado o referido ‘pseudo-idealismo’.

O coro da tragédia primitiva requer um terreno “ideal”, acima das sendas reais do perambular dos mortais. A tragédia ficou livre de se submeter a uma retratação servil da realidade. Isto não deixa de ser um fato desconcertante para nós, observa Nietzsche.<sup>23</sup> Representa, portanto, a tragédia, um mundo dotado de realidade e credibilidade como o Olimpo, com seus habitantes, tinha para o povo grego crente. O coreuta dionisíaco, o sátiro, vive numa realidade reconhecida em termos religiosos e sob a sanção do mito e do culto. Com ele começa a tragédia e da sua boca fala a sabedoria dionisíaca. O consolo metafísico da tragédia “aparece com nitidez corpórea como coro sátiro, como coro de seres naturais, que vivem, por assim dizer indestrutíveis por trás de toda civilização, e que, a despeito de toda mudança de gerações e das vicissitudes da história dos povos, permanecem perenemente os mesmos”.<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup> Id., *ibid.*, p.54-5.

<sup>24</sup> Id., *ibid.*, p.55.

Na leitura nietzscheana, o coro de sátiros é a imagem mais verdadeira, mais real, mais completa da existência (*coisa em si*), em oposição ao homem culto (*aparência*), embora este se considere a única realidade. Tal como a tragédia mostra a evidência eterna desta essência da vida, apesar da perpétua destruição da aparência, também o coro de sátiros exprime já, simbolicamente, a relação primordial da coisa em si com a aparência. A imagem do sátiro, para os gregos, era acompanhada pela visão de uma natureza ainda não maculada por forma alguma de conhecimento, ainda não lavrada por qualquer forma de cultura. Como tal posicionamento, podemos inferir, deve ter sido conveniente para Mário de Andrade, tendo em vista sua preocupação, de fundo primitivista, em fazer valorizar a nossa cultura. Representava, pois, o sátiro, o tipo primigênio do homem, a expressão das suas emoções mais altas e mais fortes, o sonhador entusiasta que cai em êxtase na presença do deus, a voz profunda da natureza que proclama a sabedoria. “O sátiro era algo de sublime e de divino: assim devia parecer em especial ao olhar dolorosamente alquebrado do homem dionisíaco.”<sup>25</sup> O homem culto, diante dele, torna-se uma caricatura mentirosa. O pastor do idílio moderno, por sua vez, não é mais que um composto de ilusões que a cultura opõe à natureza. O grego dionisíaco, esse quer a verdade e a natureza em toda a sua força, e porque a quer, vê-se encantado em sátiro.

Devemos, pois, entender a tragédia

como sendo o coro dionisíaco a descarregar-se sempre de novo em um mundo de imagens apolíneo. Aquelas partes corais com que a tragédia está entrançada são, em certa medida, o seio materno de todo assim chamado diálogo, quer dizer, do mundo cênico inteiro, do verdadeiro drama. Esse substrato da tragédia irradia, em várias descargas consecutivas, a visão do drama, que é de todo uma aparição de sonho e, nessa medida, uma natureza épica, mas que, de outro lado, como objetivação de estados dionisíacos, representa não a redenção apolínea na aparência, porém, ao contrário, **o quebrantamento do indivíduo e sua unificação com o Ser primordial.**<sup>26</sup> (grifo nosso)

---

<sup>25</sup> Id., *ibid.*, p.57.

<sup>26</sup> Id., *ibid.*, 60-1.

O drama, portanto, é a encarnação apolínea de cognições e efeitos dionisíacos. E, dessa maneira, podemos agora ver a tragédia separada do *epos* por um enorme abismo, completando as reflexões que anunciamos anteriormente. A propriedade estética da ficção mariodeandradiana, notadamente *Amar, verbo intransitivo*, aproxima-os, como veremos.

Na constituição posterior da tragédia ática, o público passou a ocupar, também, o coro da orquestra. Passaram a formar um grande coro sublime de sátiros, cantando e dançando. Isto, segundo Nietzsche, permite uma interpretação mais profunda da definição de Schlegel: o coro é o “espectador ideal” porque é um vidente, isto é, vê o mundo de visões que estão em cena. No teatro antigo, graças aos degraus sobrepostos em arcos concêntricos, podia-se deixar de ver o ambiente civilizado em que se encontrava para se entregar totalmente à embriaguez. Tornava-se, pois, um dos elementos do coro. O papel do coro na tragédia, portanto, constitui-se numa visão da multidão dionisíaca, da mesma forma que o mundo da cena é uma visão do coro de sátiros. A força desta visão — Schiller tinha razão — é suficiente para insensibilizar, pelo deslumbramento, as impressões externas da realidade.<sup>27</sup>

O coro trágico emerge como um reconforto diante à incrível destrutividade da história universal e da crueldade da natureza, argumenta Nietzsche.<sup>28</sup> O heleno, com seu sentido profundo das coisas, com sua aptidão para o mais acerbo sofrimento, em vias de se entregar a uma negação budista da vontade, se salva pela arte e por meio dela salva-se nele a vida. A aniquilação dos limites da existência, provocado pelo êxtase do estado dionisíaco, apresenta, enquanto dura, um elemento letárgico em que submerge toda vivência pessoal do passado. A realidade cotidiana e a dionisíaca separam-se, nesse processo, por meio de um “abismo de esquecimento”. O retorno da realidade cotidiana na consciência virá acompanhado de *náusea*

---

<sup>27</sup> Id., *ibid.*, p.59.

<sup>28</sup> Id., *ibid.*, p.55.

que, por sua vez, desencadeará aquela disposição ascética negadora da vontade. Neste sentido, continua Nietzsche,<sup>29</sup> o homem dionisíaco é comparável a Hamlet: não pode alterar em nada a essência interna das coisas. O conhecimento mata a ação, para agir é indispensável que sobre o mundo paira o véu da ilusão – eis o que Hamlet nos ensina. Não é a reflexão o que nos impede de agir, mas o verdadeiro conhecimento. Quando já consolação nenhuma nos pode valer, o desejo projeta-se para além do mundo, para a morte, e se desprezam os próprios deuses. Aqui, no mais alto perigo da vontade, a arte surge:

Só ela tem o poder de transformar aqueles pensamentos enojados sobre o horror e o absurdo da existência em representações com as quais é possível viver: são elas o sublime, enquanto domesticação artística do horrível, e o cômico, enquanto descarga artística da náusea do absurdo.<sup>30</sup>

Em outras palavras, resumindo e concluindo, na tragédia fica exposta a falta de sentido da vida humana, sua trajetória rumo ao nada própria da sua natureza essencialmente fatalista. Tem-se, pois, a impotência da vontade perante as forças da natureza. Porém, graças à interferência do espírito apolíneo (nossa natureza estética) o sujeito depara-se de modo contemplativo com a aniquilação de sua existência e a ruína como um espetáculo que expressa seu próprio ser, mas sem comprometê-lo. Salva-o, pois, a arte, configurada na força dessa visão estética. Afirma Nietzsche: “aqui se faz agora necessário, com uma audaz arremetida, saltar para dentro de uma metafísica da arte [...] de que a existência e o mundo aparecem justificados somente como fenômeno estético.”<sup>31</sup> O mito trágico tem precisamente por fim convencer-nos de que até o que nos parece horrível e monstruoso não é mais do que uma representação estética, com que a vontade brinca na eterna plenitude da sua alegria. Uma outra existência é mostrada agora ao herói trágico. Será a libertação do gosto rude de viver,

---

<sup>29</sup> Id., *ibid.*, p.56.

<sup>30</sup> Id., *loc. cit.*

<sup>31</sup> Id., *ibid.*, p.141.

suscitando uma outra existência, de uma alegria mais alta. Esta, no entanto, não é divisada pelo herói por meio de suas vitórias, mas ele encontrará tal alegria por meio da derrota e da ruína. Para muitos de nós, não é fácil entender isto. Mas vamos em frente.

### 5.5 Atitude trágica como experiência do cotidiano

Leski<sup>32</sup> estabelece alguns *requisitos* e um *ingrediente* do trágico. Este é o que mais nos interessa neste momento. Começamos, no entanto, pelos requisitos. Agora, em lugar da alta categoria do herói da tragédia, o trágico sustenta-se na “*considerável altura da queda*”. O intenso dinamismo, previsto por Aristóteles (“atores agindo, não narrado”<sup>33</sup>), continua valendo. A simples menção de um estado de profunda miséria, por exemplo, pode vibrar na nossa consciência, mas não se configura como trágico. O grau do trágico, continua Leski, é o que designamos por “*possibilidade de relação com o nosso próprio mundo*”. Quando nos sentimos atingidos *profundamente* é que experimentamos o trágico. Importa pouco qual o ambiente em que se desenrola a ação ou até que seja indigno de fé, bem como o tempo.<sup>34</sup> Ainda, o que permanece válido, pelo impacto, é a vulnerabilidade da existência humana.

<sup>32</sup> LESKI, A., op. cit., p.33-7 passim.

<sup>33</sup> ARISTÓTELES. Poética. In: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A Poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 1981. p.17-54. p.24.

<sup>34</sup> É o que Aristóteles entende por *verossimilhança* que, também, sofreu deformação pela interpretação do classicismo francês que condenava todo capricho da imaginação. O filósofo é claro: “Quando plausível, o impossível se deve preferir a um possível que não convença. As fábulas não se deve compor de partes irracionais; tanto quanto possível, não deve haver nelas nada de absurdo, ou então que se situe fora do enredo ... quando, porém, o poeta assim o faz [o absurdo] e ela parece mais verossímil, é aceitável, apesar do insólito; se não, mesmo na *Odisseia*, evidentemente não seria de tolerar o que há irracional no desembarque [Os feácios depõem Odisseu e sua bagagem na costa de Ítaca, sem que ele desperte.], se o houvesse escrito um autor de inferior categoria; o Poeta, porém, deleitando-nos com os outros encantos, escamoteia-nos a absurdez” (ARISTÓTELES, op. cit., p.44). Veja que é a destreza do poeta que tende tornar verossímil o insólito. Aristóteles já havia se aproximado da questão quando, reportando-se a Agatão, lembra que “é verossímil que aconteçam muitas coisas inverossímeis” (Id., ibid., p.39).

O terceiro requisito de Leski é a “*consciência*”:<sup>35</sup> “O sujeito do ato trágico, o que está enredado num conflito insolúvel, deve ter alçado à consciência tudo isso e sofrer tudo conscientemente.” A prestação de contas é própria do espírito grego. O autenticamente trágico, portanto, não comporta o herói desfibrado ou vítimas alienadas do destino.

A dimensão da consciência a que nos referimos aqui, é claro, envolve também os sentidos, o *corpo*. Campbell<sup>36</sup> argumenta que é próprio da tradição cartesiana pensar na consciência como algo inerente à razão, como se a cabeça fosse o órgão gerador da consciência. A cabeça é um órgão que orienta a consciência numa certa direção ou em função de determinados propósitos: hábitos, cultura, uma certa idéia de moral. “Mas existe uma consciência aqui, no corpo. O mundo inteiro, vivo, é modelado pela consciência.” Ainda, acrescenta ele: “acredito que consciência e energia são a mesma coisa, de algum modo. Onde você vê, de fato, energia de vida, lá está a consciência.”

Finalmente, o *ingrediente* do trágico, a que nos referimos, está ligado à “contradição inconciliável” de Goethe. Apesar da falta de solução do conflito trágico ser o ponto central para a realização da autêntica tragédia, segundo algumas teorias modernas, argumenta Leski,<sup>37</sup> há, ainda, a possibilidade de uma “*conciliação*”. Exemplifica com *Oréstias*, de Ésquilo, em que o fim não é a destruição, mas uma “conciliação que, em proporção inaudita não só envolve os homens que sofrem, mas também o mundo dos deuses”. Há outras tragédias, inclusive de Sófocles (*Electra*, *Filoctetes* e *Édipo em Colona*) em que há uma “completa reconciliação e ajuste”. Em Eurípides, inclusive, há peças em que se pode falar num *happy-end*. Esta “barafunda” geralmente é tolerada de modo tácito. Bem, no que se refere a Eurípides, inserimos a concepção de Nietzsche. Leski, no entanto, sugere uma

---

<sup>35</sup> LESKI, A., op. cit., p.34.

<sup>36</sup> CAMPBELL, J.; MOYERS, B. O mito e o mundo moderno. ELIADE, M., et al. *O poder do mito*. São Paulo: Martin Claret, s.d. p.47-85. p.63.

<sup>37</sup> LESKI, A., op. cit., p.35-6, passim.

pesquisa, partindo da palavra “tragédia” e considerando as origens do fenômeno. Neste sentido, cita Wilawowitz na introdução ao *Heracles*, de Eurípedes:

‘Uma tragédia ática é em si uma peça completa da lenda heróica, trabalhada literariamente em estilo elevado, para a representação por meio de um coro ático de cidadãos e de dois ou três atores, e destinada a ser representada no santuário de Dioniso, como parte do serviço religioso público’.<sup>38</sup>

Não falta nada a tal definição, inclusive o aspecto histórico, argumenta Leski. Não é, pois, de se excluir de uma tragédia um final feliz, com a reconciliação das forças em luta e a salvação do indivíduo em perigo. Apesar das tragédias áticas, algumas, terminarem com um final feliz e com uma reconciliação, cumpre entender que ainda assim elas revelam o trágico, “em copiosa medida”. Fica, portanto, inevitável o desacordo de Leski em relação ao “inconciliável” de Goethe e ao irracionalismo de Nietzsche. Voltaremos a este ponto oportunamente.

A atitude trágica enquanto “experiência do cotidiano” foi sintetizada por Maria Felomena Souza Espíndola.<sup>39</sup> Encontramo-nos com ela no desenvolvimento das reflexões anteriores, amparados principalmente pela visão estética nietzscheana. Fica assim, pois, configurado o trágico, segundo a pesquisadora:

- a) ser humano dilacera-se entre o bem e o mal, repetindo a imagem de “Dioniso fragmentado pelos Titãs”, num doloroso processo de **individuação**;
- b) mas o homem pode superar a individuação, no momento em que mergulhar na **embriaguez** da eterna volúpia do existir. Dominado pela letargia, inconsciente do cotidiano e das fronteiras da existência, tendo perdido a memória da fala e do andar, ele é a energia da natureza [processo dionisíaco];

<sup>38</sup> LESKI, A., op. cit., p.36.

<sup>39</sup> ESPÍNDOLA, M. F. S. O trágico na ficção de Flávio José Cardozo. *Linguagem em (dis)curso on line*, Tubarão, v. 1, n. 1. Disponível em: <<http://www.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/0101/03.htm>>. Acesso em: 20 fev. 2003.

- c) recuperada, porém, a consciência do cotidiano, o homem sofre o estranhamento da vida, e a lucidez do conhecer gera a **náusea** ante o absurdo da existência humana, condenada a um universo contingente; e,
- d) estado de nojo ante o absurdo de ser, porém, **é superado** [conciliação/sublimação, por meio de uma visão estética do mundo: processo apolíneo] pela aprendizagem da dor, caminho através do qual a criatura humana aprende a serena tranquilidade em face da destruição, um estado que lhe possibilita a restauração da unidade primordial e onde o homem se constrói na grandeza do dizer sim à vida, a despeito de todas as castrações impostas pela contingência do mundo. (grifo nosso)

Temos, pois, *individuação*, *embriaguez*, *náusea* e *superação*, configurando uma atitude trágica como experiência do cotidiano. Há de se considerar, ainda, conforme anunciamos, a *consciência* como inerente a todo o processo.

Cabe, ainda, inserir aqui *nossa* posição quanto ao grau máximo da atitude trágica, apoiados notadamente em Nietzsche e na pesquisa de Leski, que seria uma *situação trágica* em que o herói alcança consciência sobre si mesmo, convivendo com o próprio aniquilamento (não necessariamente a morte), e o faz com *serena lucidez*: dizer a si mesmo, mais que aos outros, a sua dor, aprofundando a consciência da destruição a que está votado.<sup>40</sup> Haveremos de repisar este ponto, mesmo porque ainda não contemplamos o conceito de *situação trágica*, que virá acompanhado da concepção de *visão cerradamente trágica do mundo e conflito trágico cerrado*.

E por falar em *superação*, num desejo último, ainda, podemos observar, Nietzsche se encontra com Mário de Andrade. Faz-se necessário ainda, enfatizando nossa natureza essencialmente estética, desenvolver aqui a idéia do *eterno retorno*, uma vez que este “dizer sim à vida” implica em tal *eternidade*, conforme o entendimento de Nietzsche.

---

<sup>40</sup> Id., op. cit.

## 5.6 Eterno retorno

O poder da liberdade dionisíaca suscita a transfiguração. “Três elementos essenciais [são inerentes a esse processo] o instinto sexual, a embriaguez e a crueldade – todos fazem parte das mais antigas festas da humanidade.”<sup>41</sup> Eis, pois, o lugar de Dioniso no *eterno retorno*:

Aqui coloco o Dioniso dos gregos: a afirmação religiosa da vida, da vida inteira, não negada e pela metade; (típico — que o ato sexual desperta profundez, mistério, veneração) ...[Com Dioniso] A vida mesma, sua eterna fecundidade e retorno, condiciona o tormento, a destruição, a vontade de aniquilamento ... O homem trágico afirma ainda o mais acerbo sofrer: ele é forte, pleno, divinizante o bastante para isso ... O Dioniso cortado em pedaços é uma promessa de vida: eternamente renascerá e voltará da destruição.<sup>42</sup>

Podemos considerar o eterno retorno, apesar das premissas antigas, como uma descoberta nietzscheana. Não se encontrava nos antigos, Nietzsche bem o sabia, nem na Grécia, nem no Oriente, a não ser de uma maneira parcelar e incerta, num sentido completamente diverso.<sup>43</sup> O eterno retorno é a grande prova, o grande teste de vida pelo qual cada homem tem de passar e consiste em vencer todos os ressentimentos, azedumes e depreciações com relação à vida. Está nisto o necessário *amor ao destino* que significa não querer nada de outro modo, nem para diante nem para trás, nem em toda a eternidade. O desejo do retorno, repetidamente, envolve um nível elevado de aceitação da vida. Atingir tal

---

<sup>41</sup> KOSSOVITCH, L., *Signos e poderes em Nietzsche*, p.125.

<sup>42</sup> NIETZSCHE, F. W., Sobre o niilismo e o eterno retorno. In: \_\_\_\_\_. *Obras incompletas*. São Paulo: Nova cultural, 1987. 2v. (Os pensadores). v.2, p.174.

<sup>43</sup> Cf. Deleuze (1994, p.31), “Nietzsche já fazia as mais expressas reservas sobre Heráclito. E que ele ponha o eterno retorno na boca de Zaratustra ... apenas significa que dá ao personagem antigo de Zoroastro aquilo que este era o menos capaz de conceber. Nietzsche explica que toma o personagem de Zaratustra como um eufemismo ou, melhor, como uma antífrase e uma metonímia, dando-lhe voluntariamente o benefício de conceitos novos que ele não podia formar.”

estado implica uma transmutação dos valores morais, além do bem e mal, um salto para uma condição, *além do homem (super-homem)*. Será este o valor mais alto no ciclo de transvalorações: tendo-se, pois, se livrado dos pesos morais e assumido uma força afirmativa, capaz de dizer *sim* ao destino humano e, assim, ultrapassá-lo em direção a formas mais altas. Isto implica, no processo, uma outra maneira de encarar o mundo: ingenuamente, como visão estética.

O segredo de Nietzsche é que o eterno retorno é um imperativo ético: é *seletivo*, isto é, não é simplesmente um ciclo, num retorno do todo, num retorno do mesmo, num retorno ao mesmo, apesar desse *dever* se processar na esfera humana com todos os seus atributos. Aliás, o eterno retorno é duplamente seletivo. Primeiro como *pensamento*. Eis a doutrina nietzscheana:

Vive de tal maneira que devas *desejar* reviver, é o dever – porque tu reviverás, de qualquer modo! Aquele cujo esforço é a alegria suprema, que se esforce! Aquele que gosta sobretudo de repouso, que repouse! Aquele que gosta antes de tudo de submeter-se, obedecer e seguir, que obedeça! Mas que saiba bem para onde vai a sua preferência e que não recue diante de *nenhum meio*! Aí está a *eternidade*!<sup>44</sup>

Além do pensamento seletivo, o eterno retorno é, também, o *Ser seletivo*. Como uma roda, o movimento do eterno retorno é dotado de um poder centrífugo que expulsa todo o negativo. São expulsas as forças reativas e todas as formas de niilismo. Só as veremos uma vez. O que retorna, portanto, é tudo aquilo que pode ser afirmado: a vida aceita na sua inteireza, apesar de racionalmente contraditória, insuficiente e inevitavelmente inconclusa.

Para o momento, estas colocações preliminares fazem-se suficientes. Nas reflexões que se seguirão, com os exemplos que nos oferecerá a ficção de Mário de Andrade, teremos

---

<sup>44</sup> DELEUZE, G. *Nietzsche*. Trad. Alberto Campos. Lisboa: edições 70, 1994. p.77.

oportunidade de ampliá-las. Tais idéias, no entanto, casam-se perfeitamente à postura mariodeandriana. Vamos aproximá-las, pois, antes de dar por acabado este capítulo.

### 5.7 Mário trágico

O dionisíaco, como discutíamos, é a instauração de uma nova existência e plenitude, com a qual *transfiguramos* as coisas e a preenchemos de nossa própria alegria de viver. Sim, *alegria de viver*, apesar do sofrimento.

O fim da tragédia não é desembaraçar-se do medo e da piedade, nem purificar-se duma paixão perigosa, mediante sua descarga impetuosa – como o entendeu Aristóteles – mas *realizar-se em si mesmo*, acima do medo e da piedade, é a eterna alegria que leva em si o júbilo do aniquilamento...<sup>45</sup>

José Miguel Wisnik<sup>46</sup> observa que muitos nunca compreenderam como que uma disposição radicalmente trágica pode dar origem a um posicionamento afirmativo. Mário de Andrade, sem dúvida, como apontamos em outros momentos deste trabalho, poderia entender perfeitamente a idéia do valor positivo do sofrimento. Para ele, seria uma atitude castradora a separação entre vida e corpo, prazer e dor, morte e vida. O *viver* do artista moderno deveria ser uma mistura dionisíaca em que “as contradições e tensões inerentes à própria vida não devem ser um empecilho à felicidade”.<sup>47</sup>

---

<sup>45</sup> NIETZSCHE, W. F. *Crepúsculo dos ídolos*. São Paulo: Hemus, 1984. p.111.

<sup>46</sup> WISNIK, J. M. A paixão dionisíaca em Tristão e Isolda. In: CARDOSO, S. et al. *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p.195-228. p.219.

<sup>47</sup> SANTOS, M. D. A correspondência de Mário e a “felicidade” no credo modernista. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n.36, p.95-107, 1994. p.100.

O conceito de *felicidade*<sup>48</sup> em Mário de Andrade articula-se admiravelmente a sua concepção de modernismo. Ela considerava necessário superar a influência de uma tradição estética europeia, conforme se depreende de sua correspondência com Drummond. Tal tradição se sustentava na idéia conformista de mundo-verdade de Anatole France que ele entendia como uma inteligência estagnada que resultava em desinteresse e diletantismo. Era preciso, pois, criar novas perspectivas, próprias, e fixar objetivos que considerassem as particularidades do *ser* brasileiro, diferente, por natureza, do europeu. Neste sentido, a noção de alegria *deveria* estar diretamente ligada ao saber do artista moderno, cujo estado de espírito *deveria* estar apoiado numa crença inabalável na função da literatura como integradora e não, como acontecia, mera possibilidade de fuga. O prazer surgiria, então, do engrandecimento daquilo que se faz, “numa articulação harmonioso dos opostos, visando à totalidade, religado a tudo que existe”.<sup>49</sup>

O caráter dialético da dependência cultural, conforme Antônio Cândido,<sup>50</sup> está na tensão entre o dado local e os moldes herdados da tradição europeia. Na sua opinião, a literatura brasileira tem consistido numa superação constante de obstáculos, representados por um sentimento de inferioridade que um país novo desenvolve em face de velhos países de composição étnica estabilizada, com uma civilização elaborada em condições geográficas bastante diferentes. O intelectual brasileiro vive um processo de dilaceramento (mais um) entre a identificação com o universal e a afirmação do particular. Para Mário de Andrade (enquanto brasileiro) assumir a condição dilacerada consiste na condição essencial para ultrapassá-la. O escritor irá solucionar o conflito pela descaracterização do herói: “Macunaíma, afinal, sendo muito e não sendo, é!”<sup>51</sup>

---

<sup>48</sup> Id., *ibid.*, p.98-100 *passim*.

<sup>49</sup> Id., *ibid.*, p.100.

<sup>50</sup> CÂNDIDO, A. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Nacional, 1960. p.132.

<sup>51</sup> CARVALHAL, T. F. *Literatura comparada*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1998. (Princípios, 58). p.82-3.

A alegria, argumenta Santos,<sup>52</sup> representou ponto de discórdia entre Mário de Andrade e Graça Aranha, no caso, extremamente significativo do que queremos salientar. Aliás, a diferença entre eles comportará a própria questão da nacionalidade. Se, por um lado, tinham pontos em comum, como a firme intenção de romper com o artificialismo do passado e a necessidade premente de libertar o Brasil da influência castradora européia; por outro, diferenciavam-se quanto à origem e sentidos do raciocínio. Graça partia das idéias para a realidade e Mário, ao contrário, partia da realidade para as idéias. Para o escritor maranhense a alegria só seria obtida por meio dos valores estéticos, tendo estes substituído os valores existenciais. Não era uma visão essencialista como a de Nietzsche. Isto é, pensava Graça que na valorização da arte dar-se-ia a eliminação da dualidade eu-cosmos e superar-se-ia o terror e a dor da diferenciação. Assim, “o melancólico homem brasileiro seria capaz de participar do todo universal, passando a viver em um estado de inconsciente e perpétua alegria”. Não havia, portanto, aquele ingrediente de afirmação. Para Mário, tal postura, contrariava as leis naturais: na medida que criava uma metafísica que tentava resolver tudo por meio da literatura, representava a negação da alegria. O resultado disto seria nada mais do que uma maneira de ser alegre, sem participar da verdadeira alegria. Coisa deveras doentia. Para completar o desgosto de Mário, o agir esteticamente para Graça Aranha era prerrogativa do intelectual dinâmico, atlético e jovem, conforme expõe no seu artigo “Mocidade e estética”. A valorização do ‘atleta’, bem como o regime da ‘perpétua alegria’, condenava o prazer às contingências corpóreas, não cabendo, pois, no seu composto de felicidade, as inquietações, temores e sofrimentos. Graça Aranha revela-se preconceituoso, elitista e incapaz de ver a dor como alegria, como Mário, para quem, como já dissemos, tinha a dor como valor positivo, uma vez que tudo que acontece ao homem passa a ser bom e pode trazer felicidade.

---

<sup>52</sup> SANTOS, M. D., op. cit., p.101-3 passim.

## 6. PRIMEIRO ANDAR NO CAMINHO DE AMAR.

### 6.1 “Caçada de Macuco”: chegam Dioniso e Apolo

“Caçada de Macuco” apresenta novidade quanto à ordem temporal. Em “Conto de Natal” observamos uma mesma seqüência para história e discurso (linearidade), apesar da variação da velocidade que, de resto, é contingência da narrativa. “Caçada de Macuco” começa com uma *cena* e não os habituais sumários (variando nisto também), com o assédio de Tônico à senhora esposa do seu pai, para depois, por meio de analepses, na maioria externas e completivas, todas homodieéticas<sup>1</sup> – no caso, sumário cenanizado – ir robustecendo a narrativa e dando-lhe verossimilhança. Vale lembrar que cambiar os dois tempos (tempo do significado e tempo do significante) é um recurso dos mais utilizados: há magia e encanto nisto, e talvez por isto se configure como uma das *funções* da narrativa.<sup>2</sup> É

---

<sup>1</sup> ONOFRIO, S. *Poema e Narrativa: Estruturas*. São Paulo: Duas cidades, 1978, p.74. O tempo da enunciação pode ser linear ou sofrer inversões (as anacronias): é linear, quando a narração segue a ordem cronológica dos fatos; é invertido, quando o narrador nos diz antes um fato que aconteceu depois ou vice-versa. O primeiro tipo de inversão temporal é chamado de *prolepse* (seria o *flashforward*): antecipação, no plano do discurso, de um fato que, em obediência à cronologia diegética, só deveria ser narrado mais tarde; o segundo de *analepse* (*flashback*): o início da trama não coincide com o início da fábula; a narração começa pelo meio ou pelo fim e só mais, mediante o recurso técnico-estilístico da retrospectiva, o narrador informa o leitor do início dos acontecimentos. A distância temporal (*portée*), em relação ao presente diegético da narrativa primária (aquela a partir da qual houve antecipações ou recuos, isto é, anacronias) caracteriza as anacronias em *externas*, *internas* e *mistas*. As primeiras são aquelas cuja amplitude começa e acaba antes do início da diegese da narrativa primária; nas *anacronias internas* a amplitude começa depois do início da diegese da narrativa primária; as *mistas*, verdadeiramente raras, são aquelas cuja amplitude começa antes do início diegético da narrativa primária e termina depois dela. As anacronias internas, por sua vez, podem ser subdivididas em anacronias *heterodieéticas*, se dizem respeito a uma personagem ou a uma “linha de história” que não figuravam na narrativa primária, e em anacronias *homodieéticas*, no caso inverso. As anacronias homodieéticas podem ainda ser caracterizadas como *completivas*, se preenchem lacunas ou omissões, anteriores ou posteriores, da diegese da narrativa primária, ou como *repetitivas*, se reiteram, produzindo determinados efeitos de redundância, um evento já ocorrido ou a ocorrer.

<sup>2</sup> GENETTE, G. *O discurso da narrativa*. Lisboa: Veja Universidade, s.d. p.31.

fácil constatar que tal disposição representou um ganho pela dinamicidade. Naturalmente, enquanto leitores, inferimos sobre o passado da personagem e nos satisfazemos, de uma certa forma, com as analepses completivas. Agora, também, não temos aquele herói que dispensa maiores comentários como foi o caso do homólogo de Jesus de “Conto de Natal”. Restou a possibilidade do herói passivo, problemático, reduzido à privacidade, como já comentamos.

É evidente em “Caçada de Macuco”, o estado dionisíaco. Aqui, necessariamente, insuflado pelo sentimento e o contato com a natureza, bem ao gosto do romantismo e da tragédia. Agora o modo narrativo faz uso do discurso indireto livre, numa focalização interna múltipla que, no entanto, privilegia Maria:

Maria, imóvel, toda cega pregada ao chão. Sentia nalma o peso do próprio corpo. Era sempre assim. As vezes que Tónico lhe falara de amor irritara-se muito, raivara numa zanga sem perigo de jaguatirica, mas quando ele partia mortificava-a somente essa piedade comovida. E o sentimento de solidão. A canseira quebrava-lhe os sentidos. Cegava-lhe os olhos um desejo de além. E vaga inquietação...<sup>3</sup>

O imperfeito, vale lembrar, marca o prolongamento de um estado em detrimento do pretérito perfeito que é o tempo canônico da narração, que singulariza as ocorrências. O dionisíaco, como já comentamos com outras palavras, é a supressão das distâncias e da visão ... é o estabelecimento de uma comunicação que unifica as singularidades, abolindo-as como indivíduo, como consciência. O *sentidos quebrados*, a *cegueira*, o peso do corpo e o “desejo de além” são claramente sintomas desse processo. Retornando um pouco na seqüência da história (invertida na narração como comentamos), o narrador participa o envolvimento do fazendeiro com Maria (ele com sessenta anos, ela com vinte e poucos), dois anos depois de ter falecido sua primeira mulher. Ocorre uma lapidação, rápida e profundamente, de

---

<sup>3</sup> ANDRADE, M. Caçada de macuco. Primeiro andar. In: \_\_\_\_\_. *Obra Imatura*. 3. ed. Belo Horizonte: Martins, Itatiaia, 1980. p.59-77. p.61.

personalidades díspares: ela, muito tímida, “viveu fora da vida”; ele afogou o sublime “na luta da ambição”; ela suscetível ao clamor do corpo; ele, por demais enrijecido para tanto:

Não sentiu a falta da serva [primeira esposa] porque nos arrancos contra a braveza do matagal acostumará-se às omissões e Descarinhos. Os filhos mandara-os para longe, ignáros, rudes, mal sabendo ler, à cata duma riqueza igual à que soubera alcançar!... As duas filhas tinham partido também, levando no dorso os maridos que Nhô Pires paralisara negando-lhes dote.

Ficara livre. Só. E mais a terra. E mais o orgulho.<sup>4</sup>

A suscetibilidade de Maria ao sentimento amoroso em contraponto ao orgulho de Nhô Pires, cria um modelo antitético que identificamos como responsável pelo efeito trágico.

Dos filhos, no entanto, ficou tão somente Tónico (“mais ambicioso ou vil, aninhara-se aos campos do pai numa sitioca indecente”<sup>5</sup>) que cobria o pai de vergonha, manchando “como bugiu esquipático ou touro môcho, ridículo, os gerais acidentados da sua vida”.<sup>6</sup> Paradoxalmente, Tónico (“a época do castigo”) patrocinará a ruína amorosa de Nhô Pires, e uma dolorosa epifania. A construção da intriga, portanto, é tradicionalmente causativa, voltada ao desfecho trágico. Mas, como comentávamos há pouco, é a atitude trágica de Maria que mais nos interessa. Esta sofre um assédio persistente de Tónico que, numa “cobardia orgulhosa” a convida para ir embora com ele. Ela se nega veementemente, envergonhada e “admirada que um desejo assim pudesse nascer em peito de homem” (ora, ela viveu fora da vida) e só não conta ao marido por medo da vida do moço. Tónico, no entanto, insiste anunciando, numa trama muito bem arquitetada, o final trágico: “ – Toda noite você há-de ouvir pio de macuco. Sou eu em baixo da perobeira. Meu pai é caçador... Ou você vem ou...”<sup>7</sup>

---

<sup>4</sup> Id., *ibid.*, p.62-3.

<sup>5</sup> Id., *ibid.*, p.63.

<sup>6</sup> Id., *loc. cit.*

<sup>7</sup> Id., *loc. cit.*

Maria, sem arrimo, sem parentes no Brasil, deixou-se levar pelo convite de Nhô Pires que se apaixonara por ela “sem que houvesse para isso razão influente”<sup>8</sup> (a falta de razão para os acontecimentos será sempre lembrada pelo narrador mariodeandradiano como negação das conclusões cartesianas comum no realismo naturalismo): viu-a, numa das viagens a São Paulo, em prantos, quando partia o enterro da mãe. É de chamar a atenção, neste ponto da narrativa, o desempenho do narrador onisciente que vinha praticando aquela visão *por trás*. Agora, ele não sabe explicar o que levou Nhô Pires a se apaixonar por Maria e muda a qualidade do discurso, optando então pelo *modalizado*. E se arrisca levantando possibilidades que se aproximam àquelas do senso comum: a velhice dele, a pobreza dela. Este procedimento do narrador será muitas vezes praticado por Mário de Andrade. Ampliaremos os comentários oportunamente.

A adaptação da moça ao novo modo de vida, na fazenda, foi imediata: “Sentia-se inteiramente feliz, sem amor, mas dona dum escravo opulento, que lhe adivinhava as tristezas e os desejos. Desejos? Que raridade! ... Nem isso. Antes preferencia indecisa. Uma cadeira aqui, sempre muita agua-de-colônia, frutas pouco maduras...”<sup>9</sup> A praticidade, a frieza da racionalidade, a ausência de sentimentos estabelecem um clima adequado à resposta trágica, como já comentamos. O fazendeiro, no entanto, adocece e o contato de Maria com a cidade, por ocasião da consulta ao médico, desperta nela ânsias antes inexistentes. O narrador, como comentamos, vai próximo dela (focalização interna, discurso indireto livre): “Teve vontade de viver. Ela mesma não sabia explicar essa idéia tola de querer viver. Pois não vivia?” Vai-se, pois, anunciando o doloroso processo de *individuação* e, ao mesmo tempo, criando-se condições propícias à conseqüente *superação* na *embriaguez* dionisíaca. Ao retornar a fazenda, Maria arranja outro quarto para si, não só por conselho médico: “O sacrifício fora

---

<sup>8</sup> Id., *ibid.*, p.64.

<sup>9</sup> Id., *ibid.*, p.64.

superior à sua mocidade. Tratou do doente com dever e com justiça. Seria impossível dar-lhe as quenturas dum amor que... Como seria o amor? ...”<sup>10</sup> E no seu desassossego, Apolo se anuncia: “Procurou recobrar o sossêgo anterior. Impossível. Desconhecia o que eram revoltas, mas seus olhos a cada pôr-de-sol contemplavam sonhadamente onde no festival das nuvens percebiam cidades enormes em que fremia a violencia das multidões. Viveu fóra da vida.”<sup>11</sup>

O fazendeiro, por seu lado, vive a tristeza do afastamento da mulher: “Tristeza com muita coisa do crepúsculo sobre o campo. Desolação trágica de sol-por.”<sup>12</sup> O *espaço* revela-se, pois, *propiciador*, uma vez que favorece a ação.

Depois, o passeio a cavalo. Maria “tinha prazer em se ver assim insulada nos campos que a meia paz da invernã e do crepúsculo assoprava. Via-se só criava na imaginativa um ambiente de tragédia e solidão”.<sup>13</sup> Novo estímulo dionisíaco, digamos assim. E o estranhamento da vida gera a náusea que se revela de várias formas: no ódio ao marido, medo, asco da doença, sentimentos informes e pinceladas de arrependimento. Aliás, o tal passeio foi idéia do fazendeiro, mas uma aproximação entre os dois não foi possível, pelo contrário, alimentou nela o desejo de tragédia. Afastava-se, pois, do marido e se aproximava de Tonico. As quatro fases do processo (individuação, embriaguez, náusea e superação) se confundem, bastante atenuadas ainda e exprimidas na contingência do conto (um acidente, sintético e monocrônico, num só ambiente):

Maria, corpo unicamente, apagou a luz. Mesmo vestida deixou-se cair sobre a cama. Como esquecida de si própria. Não sabia pensar. Às vezes voltava-lhe durante segundos a consciencia das coisas, então escutava com curiosidade infantil os batidos do coração e admirava-se da incapacidade em que estava de descobrir o que queria. Muito raro, diluída como num fundo de camara quasi negra, a figura de Tonico. A promessa do Tonico... Mas não doia, não fazia mal. Talvez ela não acreditasse, não quisesse acreditar...<sup>14</sup>

---

<sup>10</sup> Id., *ibid.*, p.65.

<sup>11</sup> Id., *loc. cit.*

<sup>12</sup> Id., *ibid.*, p.66.

<sup>13</sup> Id., *ibid.*, p.67.

<sup>14</sup> Id., *ibid.*, p.68-9.

Maria “corpo unicamente”, “não sabia pensar”: a dialética da realidade, portanto, dá lugar ao dionisismo dos instintos. O corpo reprimido responde tragicamente à coerção da praticidade. Cabe, ainda, ver a insinuação apolínea na aparição da figura de Tónico, “quasi negra”, num prenúncio do desfecho trágico. Aliás, temos muito Dioniso aqui para pouco Apolo.

O macuco piou (aviso de Tónico para fugirem) por dois dias seguidos. No primeiro dia, Maria confusa com seus sentimentos, irritou-se, chorou de raiva, mas teve despeito quando o macuco não piou mais. Acabou, invadida por uma fraqueza, sentindo pena do isolamento que deixara o marido e, no limite da dissipação, inusitadamente, em se pensando numa progressão gradativa, se lhe entregou com prazer pela primeira vez. Maria, diríamos, “unicamente corpo” deixou-se conduzir: “No quarto dele!... Leito contaminado... Que importa! Delirou.” No entanto, suas próprias palavras (“Querido! Meu amor!”) lhe dão conta das contradições em que se afundou, entre sentimento, desejo e razão, na unidade que lhe infunde o ego. Fugiu. Descartamos a possibilidade, neste caso, daquela *motivação falsa* ou *despistamento* (B. Tomachévski) em que somos direcionados pelo autor a prever um falso desfecho. O antagonismo interior que a dividia entre os dois homens, porém, deu uma trégua até a noite do segundo dia. Orgulhava-se do sacrifício heróico a ponto de se sentir forte para lutar contra a ordem de Tónico. Quando o macuco piou novamente, no entanto, o antagonismo atingiu o paroxismo da tragicidade:

Ela ergueu a meio corpo sobre os cotovelos, devorando num êxtase o som. Abriu olhos deliciados, dentro da treva. Encolheu-se toda no leito. Chorava gritinhos irritados. Pôs o cobertor sobre a cabeça. Tirou-o novamente. Queria ouvir os pios. Impacientava-se quando demoravam muito. Ia se erguendo e

se espichava muito em curva sobre a cama. Novo pio. Encolhia-se outra vez miudinha, enrolada, tolhida pela aflição.<sup>15</sup>

Diferentemente da noite anterior, nesta Nhô Pires não conseguiu vencer o ímpeto de caçador (narrativa em tempo intercalado, com focalização interna múltipla e frequência anafórica repetitiva para os pios do macuco). Mesmo preocupado com as contradições da mulher, irresoluto pela doença e pelos conselhos dela, depois do quarto pio saiu à caça do desaforado macuco, andando pesado com um secreto desejo de ser impedido por ela. Maria, no entanto, “sem forças para um movimento só”, depois do quinto pio do macuco ajustou a consciência para o perigo de Tónico. O narrador nela: “Protege-lo! Morrer por ele si preciso!”<sup>16</sup> Foi justamente o que aconteceu.

Apesar da fatalidade que envolveu a morte de Maria e o engano doloroso, atirando a necessidade nas mãos do destino, a morte obliterou o processo trágico por paradoxal que isto possa parecer. Agora, dentro da prerrogativa estética mariodeandradiana, conforme demonstramos, a vida, a conciliação, a aprendizagem da dor é o que importam para se realizar o trágico. Ou teria, Maria, alcançado a consciência possível, cumprindo todo o ciclo trágico? As duas leituras são possíveis. A personagem que vínhamos privilegiando, neste sentido, Maria, atribuindo-lhe maior potencial trágico, mais adequada a viver este processo, por fim, termina aqui. O conto continua, no entanto, desenvolvendo outra tragédia, a de Nhô Pires.

## 6.2 O primeiro salto: a transição da estética trágica na conciliação

---

<sup>15</sup> Id., *ibid.*, p.71-2.

<sup>16</sup> Id., *ibid.*, p.73.

Leski, no entanto, adverte precisamente: “onde em lugar da autêntica situação trágica aparece o desordenado jogo do acaso ... teremos escrúpulos de falar em tragédias autênticas.”

Não é o caso de “Caçada de Macuco”. Melhor citar, para dar conta do que queremos provar.

Depois do primeiro tiro:

Nhô Pires estranhou o barulho [“O baque surdo. Ruido de animal pesado a correr”: o tiro acertou Maria que caiu e Tônico correu]. Desfechou o segundo cano no som. Continuava [acertou agora Tônico, na perna]. Quis perseguir. Pisou numa coisa mole... Gemido humano!... Recuou. O fosforo. Maria mais que branca respirava mal. Nhô Pires adivinhou a verdade. Um sopro noroeste de ódio queimou-lhe o pensamento, secou-lhe a alma. Levantou-se. Enormemente esguio. Era uma noite feia. Armou a espingarda. – Peste... Atirou. Era uma noite muda. Um derradeiro estremeção. Os olhos de Maria abriram-se muito, já cegos. Fecharam-se.<sup>17</sup>

O fazendeiro, plenamente consciente do seu ato, tomou o destino em suas mãos, emergindo com a dimensão do herói trágico, orientado, no caso, pelo código de honra patriarcal, pelo orgulho e “princípios ocasionais”.<sup>18</sup> Maria, da mesma forma, arrojou-se na noite disposta a morrer por Tônico se fosse preciso, mas só o fez depois de um longo processo, como vínhamos acompanhando. Duas modalidades de heroísmo, portanto. Duas tragédias. Poderíamos pensar aqui num erro de continuidade em se pensando na estética adequada ao conto (uma unidade temática em busca de um só efeito), conforme comentamos. Talvez, tais indagações tenham se elevado à consciência artística de Mário de Andrade que em *Amar, verbo intransitivo*, como veremos, optou por dois finais. Poderia ocorrer o mesmo aqui.

Terminada assim a tragédia de Nhô Pires com Maria, resta a tragédia do fazendeiro com sua própria consciência. E a estética mariodeandradiana, por meio de “Caçada de Macuco” realiza o *salto* para, digamos assim, uma estética trágica mais coerente com a

---

<sup>17</sup> Id., loc. cit.

<sup>18</sup> Id., *ibid.*, p.62.

modernidade, isto é, com possibilidade de superação. Cabe, no entanto, refletir mais sobre isto.

Segundo Frye,<sup>19</sup> como já comentamos, as tragédias não implicam necessariamente desastre. Podem terminar serenamente, ou num estado de espírito ambíguo, difícil de definir. Faz-se necessário corroborá-lo, bem como à filosofia nietzscheana já exposta, e aquela idéia de *conciliação* encaminhada por Albin Leski:

A essência da tragédia moderna é o processo pelo qual o homem adquire clareza sobre si mesmo, repousando o valor moral da auto interrogação trágica na implacabilidade com que a ilusão é despedaçada e a natureza real do herói revelada, principalmente para ele próprio. A recompensa pelo grande momento da realização do destino trágico é a autoconsciência e a auto-realização.<sup>20</sup>

Podemos voltar ao impasse da argumentação de Leski<sup>21</sup> com o “conflito inconciliável” de Goethe, exposto anteriormente. O especialista austríaco propõe uma *distinção conceitual* como saída, pensando três modalidades para a tragédia. A tragédia poderia participar uma “*visão cerradamente trágica do mundo*”, isto é, uma “concepção do mundo como sede da aniquilação absoluta de forças e valores que necessariamente se contrapõem, inacessível a qualquer solução e inexplicável por nenhum sentido transcendente”. Uma segunda posição seria um “*conflito trágico cerrado*”. Aqui, também, não há saída, mas a destruição no seu término. Mas por mais fechado que seja tal conflito, não representa a totalidade do mundo. O que precisou acabar em morte e ruína é parte de um todo transcendente, de cujas leis deriva seu sentido. E se o homem chega a conhecer essas leis e a compreender seu jogo, isso significa que a solução se achava num *plano superior* àquele em que o conflito se resolve no

---

<sup>19</sup> FRYE, N. O *mythos* do outono: a tragédia. In: \_\_\_\_\_. *Anatomia da crítica*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix. p.203-19. p.203.

<sup>20</sup> COSTA, L. M. da; REMÉDIOS, M. L. R. *A tragédia: estrutura e história*. São Paulo: Ática, 1988. (Fundamentos, 28). p.39.

<sup>21</sup> LESKI, A. *A tragédia grega*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001. p.38-40 passim.

ajuste mortal. Eis, pois, por fim, a “*situação trágica*”, fenômeno destacado dos dois anteriores, que representa forças contrárias num estado de desconhecimento de saída do conflito do homem que se vê abandonado à destruição. No entanto, esta falta não é definitiva: “As nuvens que pareciam impenetráveis se rasgam e do céu aberto surge a luz da salvação que inunda a cena, até então envolta pela noite da tempestade.”

Leski, consciente dos tropeços em questões que adentram no domínio da cosmovisão, propõe uma pergunta: até que ponto podemos chamar de tragédias os dramas gregos que não são ‘peças tristes’ e não se enquadram na definição de Goethe? *Oréstia*, de Ésquilo, por exemplo, o caráter fortemente trágico manifesta-se com o que envolve Agamenon e Clitmnestra como conflito trágico fechado. A única saída é o aniquilamento. Orestes, por sua vez, é envolvido por uma situação trágica com reconciliação final. A separação dos conceitos acima confere luz à questão proposta. Obras como a trilogia de Ésquilo, que terminam em reconciliações, não cabem na definição do trágico de Goethe que se reduz ao conflito cerrado, mas chamamo-las tragédias, e isto não só para indicar sua pertinência a determinado gênero de literatura clássica, mas também considerando o seu conteúdo trágico que se configura em sua situação trágica. Uma tragédia ática, portanto, pode ter uma situação trágica com desfecho feliz e um conflito trágico fechado com morte no final. Poderíamos, neste ponto das reflexões, concluir pelo *conflito trágico fechado* envolvendo Maria e Tonico e uma *situação trágica* para Nhô Pires, mas coerente com a tragédia na modernidade.

Se autoconsciência e auto-realização não cabem para Maria, nem mesmo *o grau máximo da atitude trágica* (uma *situação trágica* em que o herói alcança consciência sobre si mesmo, convivendo com o próprio aniquilamento – não necessariamente a morte – e o faz com *serena lucidez*: dizer a si mesmo, mais que aos outros, a sua dor, aprofundando a consciência da destruição a que está votado), uma vez que ela foi colhida pela morte súbita, Nhô Pires avança, vivendo. Primeiro, “foi o cansaço da grande dor”, imediatamente depois da

noite do macuco: sentiu falta da outra esposa, dos filhos e finalmente de Maria. Compadecesse dela. Estava, pois, em condição de *ouvir* o corpo, depois de ter atingido o extremo da expressão racional que culminou com a morte da moça.

Num momento o velho fazendeiro apareceu à porta da varanda. Procurou a mata em frente. Lá estavam os últimos galhos da perobeira dominando a humildade implexa das ramas em redor. Nhô Pires imagina. Desce o tronco da árvore e a poucos passos dela num bem disfarçado chão de folhas penetra fundo na terra. Estar deitado junto do corpo que tanto amara!... Afinal tão moça obrigada a agüentá-lo... Virou as costas à paisagem. Foi fechar-se no quarto. E chorou.<sup>22</sup>

Chorou: ridículo, pusilânime. Restava-lhe somente Tônico. Acabou, portanto, por descobrir tudo. Se, por um lado, o fazendeiro protagonizou um *conflito trágico cerrado*; por outro, sobreviveu, protagonista também de uma *situação trágica* que aponta para conciliação e autoconsciência.

Nhô Pires representa a transição da estética trágica de Mário de Andrade para uma orientação mais dialética ao conflito, ou seja, a passagem à modernidade sob a filosofia nietzscheana, isto é, *à luz do corpo*. Ele não experimenta as fases do processo que configuramos como tragédia enquanto experiência do cotidiano como foi o caso de Maria, mas deu sinais suficientes de tal trajetória. O narrador que vinha praticando uma focalização interna (onisciência seletiva múltipla), apesar de privilegiar Maria, afasta-se quase por completo do velho, deixando-nos apenas com suposições, em aberto, sobre a autoconsciência e a auto-realização: “Na hora da morte contorcia-se vendo enormes macucos de asas espalmadas saltitando em redor do leito.”<sup>23</sup> Subentende-se, pois, a remissão na dor maior, faltando-lhe ainda amplitude para a *serena lucidez*.

---

<sup>22</sup> ANDRADE, M., op. cit., p.75.

<sup>23</sup> Id., ibid., p.77.

### 6.3 “Caso Pansudo”: ainda o campo e uma visão cerradamente trágica do mundo

Anunciamos, há pouco, Nhô Pires como uma construção exemplar da transição estética de Mário de Andrade. Podemos acrescentar agora que tal transição opera-se, também, na mudança espacial: do campo para a cidade. A estética da ficção de Mário de Andrade revela-se *pari passu* com as profundas transformações sociais do período. A historiografia brasileira tem apresentado os anos 20 com um dos momentos marcantes da transição da ordem agrária para a ordem urbano-industrial, “acirrando contradições até então sufocadas ou inexistentes”.<sup>24</sup> Mas isto ainda não acontecerá em “Caso pansudo”, que terá tanto o cenário rural como *background*, bem como apresentará, ainda, uma *visão cerradamente trágica do mundo*. Em “Caçada de macuco”, aliás, podemos ver o velho Brasil essencialmente rural (Nhô Pires) em face do jovem Brasil, ainda tímido, que se urbaniza e industrializa (Maria), em se pensando numa leitura dentro do quadro antitético em que as personagens e as situações são apresentadas. Nhô Rezende, por sua vez, dentro desta linha de pensamento, representa esteticamente as intenções do autor, de mais uma tragédia rural, quando sua estética aproximava-se da modernidade e da urbanidade. Ora, a coisa não precisaria ser assim. Os espaços em questão não determinam o trágico ou a modernidade, apesar de que podem ser mais convenientes. No entanto, foi esse processo que observamos na estética de Mário de Andrade, profundamente atrelada à realidade. Cabe aqui uma citação para dar mais clareza ao que queremos dizer:

Há quinze anos já que nhô Rezende se afazendara naquelas paragens, preferindo buscar no chão da terra esteio mais seguro que o das filosofias

---

<sup>24</sup> SILVEIRA, S. *O Brasil de Mário de Andrade*. Campo Grande: UFMS, 1999. p.29.

aderentes às cartas de bacharel. Entre o rubi e a enchada, optára pela Segunda, desgostando a coronelice ingênita do pai, mas a preferida lhe dera os orgulhos da honestidade e a serena paz dos patriarcas. Também entre a pianista de alameda paulistana, chopinizada de alma e corpo, e a cabocla aguentada nas aleivosias do clima, endireitara para o amor desta, mas submisso e mais virgem.<sup>25</sup>

Paulillo<sup>26</sup> observa a fratura entre a fala do narrador, culto e urbano, e as personagens matutas, mas já podemos observar a incorporação do semidialeto caipira à voz narrativa, no caso facilitado pelo discurso indireto livre e o direto que praticamente se intercalam.

“Caso pansudo”, como “Caçada de Macuco”, comporta aspectos pessimistas próprios de certa literatura do período, que privilegiava o enfoque das realidades nacionais (os regionalistas Simões Lopes Neto e Valdomiro Silveira, além de Lima Barreto, Graça Aranha, Monteiro Lobato e Euclides da Cunha): uma espaço triste e desolador (“Sombras abismais subiam da mata. Os últimos pios dos anuns. A impaciencia dos cavalos... Que tristeza angustiosa dentro d’alma... A escuridão crescia no céu. Mugir de vaca longe. Auc, auc, auc... Grandeza misteriosa... Brasil...”<sup>27</sup>), bem como, uma visão negativa da natureza sertaneja, na caracterização das personagens: “a palidez inglória dos filhos da terra”<sup>28</sup> ou “excepção à gente amarelecida que os rodeava”<sup>29</sup>. Seria aquele “amoroso ressentimento mascarado de pessimismo”,<sup>30</sup> resultado da volta às raízes nacionais superando o idealismo dos românticos, que passa agora por uma fase de expansão e de revisão crítica? O que nos interessa no momento, particularmente, é a *atmosfera* sombria que emana dos contos, notadamente “Caso pansudo”. Como Lins, entendemos que a *atmosfera* está

<sup>25</sup> ANDRADE, M., Caso pansudo.Primeiro andar. *Obra imatura*, p.78-87. p.78.

<sup>26</sup> PAULILLO, M. C. R. A. *Mário de Andrade contista*. São Paulo. 124f. Dissertação (Mestrado em literatura brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 1980. p.9.

<sup>27</sup> ANDRADE, M., Caçada de macuco. Primeiro andar. *Obra imatura*, p.68.

<sup>28</sup> Id., *ibid.*, p.59.

<sup>29</sup> Id., Caso pansudo.Primeiro andar. *Obra imatura*, p.79.

<sup>30</sup> BOSI, A. *O pré-modernismo*. São Paulo: Cultrix, 1973. p.13.

ligada à idéia de espaço, sendo invariavelmente de caráter abstrato – de angústia, de alegria, de exaltação, de violência etc. –, consiste em algo que envolve ou penetra de maneira sutil as personagens, mas não decorre necessariamente do espaço, embora surja com freqüência como emanção deste elemento, havendo mesmo casos em que o espaço justifica-se exatamente pela atmosfera que provoca.<sup>31</sup>

A atmosfera trágica fortíssima no conto, que, aliás, o atravessa do começo ao fim, somada à outras características, que passaremos a refletir, amparadas pela sua própria concepção de trágico, evidenciam esta peça como, digamos assim, uma declaração da opção estética trágica do autor.

A tragédia para Mário, como já comentamos, era sublinhada por um sentimento de fatalidade. Um exemplo dele mesmo<sup>32</sup> faz-se bastante esclarecedor, envolvendo dois acontecimentos: no primeiro, um desastre de automóvel em que morrem cinco pessoas; no segundo, um homem, ainda vivo, dentro de um poço que desmoronou, e que convive com a possibilidade da morte a qualquer momento, tendo em vista que está difícil salvá-lo. Mário atenta para a distinção psicológica entre os dois acontecimentos:

A primeira notícia é mais propriamente dramática, é tristíssima, porém houve no caso uma colaboração do poder humano que não a transporta para o plano ilimitado da fatalidade. Mas aquele homem morrendo no fundo do poço, as horas passam, aquela terra malvada que desmorona cada vez mais: o sabor trágico da coisa é violento, o limitado humano já não colabora mais, inteiramente à mercê do *Fatum*, da fatalidade. E é por isso que (desumanamente) o desastre inexplicável de um submarino nos infunde mais horror e mais piedade (isto é, os sentimentos mesmos do trágico) que uma declaração de guerra. A guerra não é trágica, é dramática – vício nojento imposto á vida pela imbecilidade do limitado humano. Mas o terremoto é profundamente trágico, até no Japão, porque neles as coisas incontroláveis da fatalidade assoberbam o nosso limite. E o exaltam!<sup>33</sup>

<sup>31</sup> LINS, O. *Lima Barreto e o Espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976. (Ensaaios, 20). p.76.

<sup>32</sup> ANDRADE, M. Do trágico. In: \_\_\_\_\_. *O Empalhador de passarinho*. 4. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002. p.113-8. p.114.

<sup>33</sup> Id., loc. cit.

“Caso pansudo” apresenta uma organização das mais simples: tempo linear com sumários que se fecham em cenas. Nhô Rezende e Felipão merecem os referidos sumários. Aqui o trabalho antitético está no choque maniqueísta que orienta o conflito: entre o *bem*, representado pelo primeiro (“Na filigrana das ramagens os macacos e os tucanos, em convívio, anunciavam com a matinada loquaz cada novo dia, sempre portador de novo lucro e bem-estar.”<sup>34</sup>) e o *mal*, representado por Felipão que, há quatro anos, “quebrara o dólcido encanto do ramerrão [...] como último faúno sobrevivente nos sombrais da América nem mulatinha ou preta ou branca por alí vivia que não se sentisse violentada por seus olhares desejosos”.<sup>35</sup> Está posto, pois, o desequilíbrio. A belíssima porca malhada de Felipão se apresenta como uma espécie de *objeto do desejo* e ele atribuirá seu desaparecimento ao vizinho, conforme ameaças anteriores, neste sentido. A vingança se efetiva no rapto de um dos filhos do desafeto. A lei trágica, pois, se revela implacável neste universo fechado, com personagens dotados de uma psicologia rudimentar. O próprio Mário de Andrade é bastante esclarecedor, no que se refere à dimensão psicológica das personagens na tragédia:

Tragédia implica restrição da psicologia. OU melhor: fixação do tipo psicológico, e conseqüente empobrecimento do ser, que não poderá agir diferentemente. Otelo é tão ciumento que não poderá deixar de ser ciumento nem que queira. Todo Shakespeare, Goethe, Schiller e os próprios franceses (pra citar cristãos já dominados pelo individualismo psicológico) insistem, quando trágicos, nesta desvalorização do ser psicológico. Basta observar a enorme diferença de atitude criadora entre Goethe das tragédias e dos romances. Enriquecimento psicológico implica necessariamente liberdade de ação, possibilidade de agir diferentemente. Quando o psicologismo da comédia passou a influir na tragédia, esta se mudou em drama, e Racine se apocou em Vitor Hugo. O Judas que Octávio de Faria construiu é uma pobre alminha atribulada, tão lastimável como a Dama das Camélias.<sup>36</sup>

---

<sup>34</sup> Id., Caso pansudo. Primeiro andar. *Obra imatura*, p.78.

<sup>35</sup> Id., *ibid.*, p.80.

<sup>36</sup> Id., Do trágico. *O Empalhador de passarinho*, p.117-8. Trata-se de uma crônica de Mário de Andrade dedicada às “Três tragédias à sombra da cruz” de Otávio de Faria.

Ora, as personagens de Mário de Andrade, já rasteadas por nós, também trazem esta pouca psicologia. Pois bem, constatada a morte da “maiada”, Felipão, infenso à lei da sociedade, e protegido por ela contra a, digamos assim, vingança da vingança de nhô Rezende, não revela o paradeiro de Martinho: “E aos gritos da Silvina, às súplicas de nhô Rezende, às instancias da Justiça Felipão gritava fechado: – Não conto ta’í! Ocês mataram minha porca, pois agora é que eu não conto!...”<sup>37</sup>. Eis, pois, uma *visão cerradamente trágica do mundo* que aponta unicamente para um *conflito trágico cerrado* e se, por um lado, houve uma “colaboração do poder humano”; por outro, ficou garantido o “plano ilimitado da fatalidade”, que – como vimos – era, para Mário de Andrade, prerrogativa das tragédias. E ficou garantido por força da fixação de um tipo com restrição de psicologia. O limitado humano já não colabora mais, inteiramente à mercê do *fatum*, da fatalidade. O desfecho do conto aponta para uma tragédia em larga medida e sintetiza os ingredientes que apontamos anteriormente:

Vidrilhar de estrêlas já. É a longa noite de Catulo, cheia de imagens, de perfumes, de tragédias. Que luar, oh gente, o do sertão!... Na testa livre das baixadas ondula a mantilha de prata das águas. A Ribeira tem curvas gentis. Duas leguas abaixo da fazenda de nhô Rezende caracola que rem potro novo. Há mesmo o trecho em que se espraia mais larga e esquece a viagem, brincalhona, sobre as pedras. Na outra margem, no escuro, pouco denso da mata ha uma pequena furna. Essa pedra fecha-lhe a entrada. Lá dentro, sôbre o chão verde, liso, está Martinho adormecido. Relaxa-lhe a expressão aterrorizada do rosto o sorriso cheio de sonho. Ao lado da bilha um último pedaço de pão a esfarinhar-se.

Ratos.<sup>38</sup>

Horror e piedade? É certo. Mário de Andrade queria assim neste conto que revela uma clara opção pela estética da tragédia. A visão cerradamente trágica do mundo termina aqui, e

<sup>37</sup> Id., Caso pansudo. Primeiro andar. *Obra imatura*, p.87.

<sup>38</sup> Id., loc. cit.

o conflito trágico cerrado. Lembremo-nos agora de Maria de “Caçada de macuco” e da tragédia como experiência do cotidiano e vamos para a cidade.

#### 6.4 “Galo que não cantou”: pouca tragédia, apesar da música

“Galo que não cantou” ainda se sustenta na estética típica do realismo do século XIX (positivismo e cientificismo), que consiste, entre outros detalhes, em apresentar os personagens pormenorizadamente: atributos físicos e psicológicos casam-se perfeitamente, apesar do autor se mostrar sensível às particularidades que abrem novas possibilidades, como veremos. Isto merece, de início, um grande *sumário*. Um modelo antitético, como “Caçada de Macuco” contrapõe os personagens. No caso, verdadeiros *tipos*.<sup>39</sup> “E Jacinta era a antítese de Telinho. Alta magra, machucava o espaço com as anfractuosidades dos membros e no rosto empinava o recorte bélico dum nariz sem fim, mui digno de figurar entre as setas do deus menino.”<sup>40</sup> Telinho, por sua vez, “era a antítese dela. Baixo e gordo. Não se lhe via sequer o desenho da carcassa enluvada que estava na gelatina da carne mole. No meio da cara aberta mal se arrebitava como ponto timidamente roseo o embrião dum nariz. Além disso os cabelinhos pardos já lhe começavam a rarear no cocuruto oval”.<sup>41</sup> O conflito, que está na base do efeito trágico, nesse caso, será suscitado por essa incompatibilidade radical. A breve cena em *modo dramático* (diálogos), que põe fim ao sumário inicial, exhibe o choque da praticidade e racionalidade de Jacinta à sensibilidade trêmula de Telinho. O primeiro mês da loja, ele leva

<sup>39</sup> São classificadas como *tipo* aquelas personagens que alcançam o auge da peculiaridade sem atingir a deformação, como o Conselheiro Acácio, da obra *O primo Basílio*, de Eça de Queiroz. Quando a qualidade ou idéia única é levada ao extremo, provocando uma distorção propositada, geralmente a serviço da sátira, a personagem passa a ser uma *caricatura*.

<sup>40</sup> ANDRADE, M., Galo que não cantou. Primeiro andar. *Obra imatura*, p.88-103. p.89.

<sup>41</sup> Id., loc. cit.

para casa duzentos mil réis e um “vidro de cheiro”, *Cuir de Russie*, que despertou-lhe a imaginativa e a intervenção do narrador com a primeira focalização interna. Resumindo: Jacinta priorizou o dinheiro e desdenhou do presente, em nome da utilidade: “ – Então porque não trouxe uns lenços. Seria mais proveitoso. Ou meias... Você fura demais suas meias! Ande com mais cuidado.”<sup>42</sup> Em sua forma mais pura, argumenta Forster, as personagens planas “são construídas ao redor de uma única idéia ou qualidade: quando há mais de um fator, atingimos o início da curva em direção às redondas. A personagem realmente plana pode ser expressa por uma só frase”.<sup>43</sup> Se isto ainda nos deixa em dúvida quanto a uma classificação, há outro ponto mais esclarecedor na teoria de Forster: “... nunca fogem, nem se espera que se desenvolvam, e tem sua própria atmosfera.”<sup>44</sup> Ora, esperamos que a personagem se desenvolva, ainda mais se tratando do espírito trágico que procuramos. A primeira prolepse externa,<sup>45</sup> no entanto, anuncia a conciliação (nada trágica) e continuidade desta união de contrários: “Depois de nove meses um filho; no fim de outro ano outro filho; terceiro ano terceiro filho... Mas é preciso miudear o que aconteceu antes dos filhos.”<sup>46</sup> A narrativa primária encontra-se, pois, nesse miudear e começa com o *casamento* de Telinho e Jacinta. Ele, também (o casamento), o núcleo dramático,<sup>47</sup> significativamente tratado, no sumário, em freqüência anafórica repetitiva. São inúmeras as prolepses, anunciando o que vai acontecer. O que interessa, pois, no plano da diegese, não é a surpresa que guarda o destino, mas o inusitado da permanência, o *como* da manutenção de uma situação contraditória e o conformismo inaceitável do herói.

---

<sup>42</sup> Id., *ibid.*, p.93.

<sup>43</sup> FORSTER, E. M. *Aspectos do romance*. 2. ed. São Paulo: Globo, 1998. p.66.

<sup>44</sup> Id., *ibid.*, p.67.

<sup>45</sup> prolepse são antecipações. No caso, externa, porque está fora da narrativa primária.

<sup>46</sup> ANDRADE, M., *op. cit.*, p.90. Outras prolepse à p.94, referente a sociedade comercial de Arlindo e o primo, que corrobora a idéia de domínio e aceitação, com um comentário do narrador: “É ordem das sociedades que uns ajoelhem para que os outros lhes subam às costas”.

<sup>47</sup> Podemos chamar assim o núcleo conflitivo, gerador das ações das personagens, em torno do qual podem-se criar outros conflitos, confronto de forças antagônicas, ação gerando ação em sentido contrário. Tais forças em luta no seu inter-relacionamento vão impulsionando as mudanças das situações criadas.

O narrador pratica a focalização *zero* (hetero e extradiegético) e vai descambando à focalização interna e discurso indireto livre, conforme o conflito se adensa e nos momentos trágicos, como veremos. Demonstrará, esse narrador insuspeitada assimilação dos valores patriarcais e machistas do começo do século XX (discurso figurado<sup>48</sup> que lembra muito Machado de Assis), apesar do forte tom irônico que atravessa o conto do começo ao fim. Temos, pois, um modelo bem parecido com o de “Conto de Natal”, mas que se aproxima, por vezes, de “Caçada de Macuco” pelas análises psicológicas. Há de se considerar, também, os ganhos na linguagem, de olho na revolução modernista. Paulillo enumera-os: “linguagem mais desinibida, pontilhada de brasileirismo, onomatopéias, vocábulos de origem popular e até de recursos tipográficos”<sup>49</sup>

Quando defrontou a rua em que morava tomou-se de tal pavor que rodou para trás. Decididamente não voltava! Havia de esperar sozinha [Jacinta] toda a noite. Bem feito! Experimentasse o que é falta de homem! Na casa dele que cantava era o galo... Não voltaria! Si voltasse ela veria nisso... atchim!... uma prova de submissão... Isso nunca! Nunca!.....  
 .....atchim!.....<sup>50</sup>  
 .....

Como a citação acima indica, a ascendência que Jacinta exercia sobre o marido é a causa do conflito. Nosso herói adiou ao máximo o tempo “de assumir a direção do lar”, visto que para a época isto era questão de suma importância. Adiou, primeiro, por causa do gravidez da mulher; depois por causa da filha e “a consciência da própria fraqueza acirrava-lhe por tal forma a sensibilidade que duas ou tres vezes por dia era todo coleras abafadas.”<sup>51</sup>

<sup>48</sup> Marcado pela presença das metáforas, metonímias etc. em que se instaura uma polivalência de sentidos.

<sup>49</sup> PAULILLO, M. C. R. A., op. cit., p.13.

<sup>50</sup> ANDRADE, M., op. cit., p.102.

<sup>51</sup> Id., ibid., p.97.

A tragédia, no caso, ficará sufocada pela ironia. “A ironia não precisa de uma figura central de exceção: como regra, quanto mais descolorido o herói, tanto mais pronunciada a ironia, quando só se tem por escopo a ironia.”<sup>52</sup> E, de fato, não se tem muitas cores para se agregar a personagem a não ser àquelas relacionadas a “algum refulso de alma, onde ardesse a lampada da intuição artística”.<sup>53</sup> A sensibilidade ao fenômeno estético é condição inseparável do pensador dionisíaco, como já comentamos.

Diante de outras personagens de Mário de Andrade, é quase irrisória a embriaguez dionisíaca de Telinho. No entanto, temos ingredientes bastante significativos, a *multidão* e, principalmente, a *música*. Mário de Andrade recria o palco trágico e Telinho vive aquele consolo metafísico da tragédia (“mundo como visão estética”), nulificando-se, embriagado de multidão, esquecido do passado e liberto dos apelos da realidade:

As horas passavam rapidamente impiedosamente. As ruas estavam cheias de famílias que findo o jantar vinham para o relento em busca de assunto. Telinho embaralhava-se no ruído das ruas com a ansiedade do que encontra lenitivo. O barulho dos passos o tóróro dos carros o crepitar das risadas a grita das crianças impedia-lhe quasi recordar. Dava graças a Deus. Pensava acelerado. E a explosão com que delirara em frente da mulher assumia agora proporções de tragédia. Insultara. Batera? Matara talvez. Que esgotamento!...<sup>54</sup>

Em seguida, completando o apelo trágico, a música:

No largo do Palácio havia música. Arlindo ouviu música, muita música, toda música. Não escutava, deixava-se assombrar na atoarda dos bombos e dos saxofones. Maior porém era o chinfrim que lhe ia n’alma. Encharcou-se de multidão. Que consolo perder-se na turba móvel nulificado ignoto reassumindo as proporções de nada que sempre lhe tinham ido tão bem!<sup>55</sup>

---

<sup>52</sup> FRYE, N., op. cit., p.207.

<sup>53</sup> ANDRADE, M., op. cit., p.89.

<sup>54</sup> Id., *ibid.*, p.101.

<sup>55</sup> Id., *loc. cit.*

*Quase* dominado pela letargia, *quase* inconsciente do cotidiano e das fronteiras da existência, quase artista, Telinho é a própria arte. Música e multidão, ingredientes perfeitos, aproximam o momento *quase* trágico de Telinho à tragédia grega, em que aniquilamento e nojo se entremeiam e se acena uma possibilidade para a superação.

Comentamos já o papel do coro na tragédia como visão da multidão dionisíaca, da mesma forma que o mundo da cena é uma visão do coro de sátiros. A força desta visão é suficiente para insensibilizar, pelo deslumbramento, as impressões externas da realidade. A música, por sua vez, é a própria essência da tragédia. Cabe aprofundar esta questão aqui, sem perder de vista Telinho e Jacinta.

A morte da tragédia, sustenta Nietzsche,<sup>56</sup> produziu uma impressão universal e profunda de um vazio monstruoso e arrastou consigo para a morte a poesia. Como já comentamos, a agonia da tragédia, depois de curta mais esplendorosa existência, configura-se nas feições da sua sucessora, conhecida pelo nome de *nova comédia ática*. Esta nasceu do combate que a tragédia havia travado com Eurípidés. Ele promove alterações nos elementos estruturais da tragédia: dá uma nova função ao prólogo, diminui o papel do coro e introduz o *deus ex-machina*, artifício este que, ao aniquilamento do herói, insere a perspectiva de uma mudança favorável, antecipada na fala das divindades que se interpolam à ação dramática. A força dramática é neutralizada pelo diálogo e fica comprometido o elemento tético e ameaçador, contido na trajetória do herói. Nietzsche observa, pois, a substituição do drama pelo discurso filosófico e, com isso, a tragédia afasta-se da vida e se aproxima do plano abstrato das idéias e do pensamento.

A partir de Eurípidés, o espectador passou a estar no palco. Na visão aristocrática nietzscheana, a grande força criadora da tragédia consistia exatamente neste ponto: o herói

---

<sup>56</sup> NIETZSCHE, F. W. *O Nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Trad. J. Guinsburg. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p.73.

trágico, encarnação de Dioniso, de forma alguma queria apresentar no palco qualquer máscara fiel da realidade.

O jogo do apolíneo e do dionisíaco revela-se como oposição entre superfície e fundo. O apolíneo apresenta-se como confirmação: luminoso, solar, formas coloridas, confirmação da distância. Afirmção só é o dionisíaco: obscuro estado estético em que as formas são destruídas e revela-se a transfiguração. Dioniso é a ascensão do subterrâneo Deus que desencadeia uma vertigem de metamorfoses, “é instauração de uma nova existência: com ele o cotidiano é excluído e o apolíneo também”.<sup>57</sup>

O cotidiano é excluído, juntamente com a razão. Dioniso aparece em cena, suscitado pela música: “um certo estado musical da alma é o que precede e faz gerar dentro de mim a idéia poética”, afirma Schiller.<sup>58</sup> Da música, portanto, nasce a embriaguez, o consciente é abolido e se instaura a transformação.

Para Mário de Andrade, conforme ele expôs na “Terapêutica musical”, o *ritmo*, organizando com mais energia a dinâmica do ser, combinado à *indestinação intelectual*, era responsável pela força biológica excepcional da música em comparação às demais artes.

A consequência fisiológica do ritmo é coletivizar o ser e aguçá-lhe as faculdades. A sua consequência patológica é a bebedice, o depauperamento, a extirpação mesmo das faculdades da consciência e razão, provocando assim, ora estados de sonolência, ora de encantação, ora de exaltação dionisíaca, bem próprios para aceitar qualquer absurdo.<sup>59</sup>

Na origem da música, por sinal, está a função mágico social e rituais encantatórios para afastar maus espíritos. Cabe lembrar do que refletíamos anteriormente: não há aqui como falar em busca de beleza: arte interessada, no caso, que se vale unicamente das palavras que

---

<sup>57</sup> KOSSOVITCH, L. *Signos e poderes em Nietzsche*. São Paulo: Ática, 1979. p.125.

<sup>58</sup> NIETZSCHE, F. W., op. cit., p.44.

<sup>59</sup> ANDRADE, M., *Terapia musical*. In: \_\_\_\_\_. *Namoros com a medicina*. 4. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980. p.113-8. p.16.

estão nela. Aliás, nem chega a ser arte uma vez que não permite evasão aos campos do prazer desinteressado.

O fato da música não fixar imagens e assuntos limitados, uma “vacuidade intelectual”, provoca, acreditava Mário de Andrade, um vazio que deveria ser ativamente preenchido com elementos da nossa própria sensibilidade. A inteligibilidade da música obriga-nos a ter uma atitude imediatamente ativa e criadora. “A música provoca pois, em nós, verdadeiros estados ativos de assombramento, estados ativos de milagre e de mistério, estados duma disponibilidade incomparável, não apenas propício a qualquer aceitação, mas exigindo ativamente qualquer aceitação.”<sup>60</sup>

Uma das preocupações frequentes de Mário é a intervenção na sociedade contemporânea dos efeitos psicofisiológicos da música. A questão da dissonância musical está ligada ao problema uma vez que, como adverte Janjão em *O Banquete*:

As técnicas do inacabado [em detrimento às técnicas do acabado “eminente dogmáticas”] são as mais próprias do combate. Você [Pastor Fido que o interpelou] repare a evolução da dissonância e da escala dissonante por excelência que é a escala cromática. O cromatismo na Grécia era só permitido aos granfinos da virtuosidade, inculcado de sensual e dissolvente, proibido aos moços, aos soldados, aos fortes; e Pitágoras já descobrira a sensação da dissonância, a “diafonia” como ele falou no grego dele. Mas a repudiou. E de fato o ditatorialismo, o dogmatismo grego não quis saber das dissonâncias. Nem o Cristianismo primitivo, criador do dogmatismo em uníssono do cantochão.<sup>61</sup>

O fato do ditatorialismo da Grécia e o repúdio do Cristianismo às dissonâncias poderia parecer paradoxal às convicções de Mário, uma vez que se trata de um pensador católico que escreveu uma obra homônima de um modelo clássico grego, *O Banquete*, mas já refletimos o suficiente sobre sua atitude estética para aceitarmos isto com naturalidade. E não nos

---

<sup>60</sup> Id., *ibid.*, p.20.

<sup>61</sup> Id., *O Banquete*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1989. p.62.

admiramos, também, que o fenômeno estético de que falava Nietzsche precisasse das dissonâncias:

[...] o mito trágico nos deve convencer de que mesmo o feio e o desarmônico são um jogo artístico que a vontade, na perene plenitude de seu prazer, joga consigo própria. Difícil como é de se apreender, esse fenômeno primordial da arte dionisíaca só por um caminho direto torna-se singularmente inteligível e é imediatamente captado: no maravilhoso significado da *dissonância musical*; do mesmo modo que somente a música, colocada junto ao mundo, pode dar uma noção do que se há de entender por justificação do mundo como fenômeno estético. O prazer que o mito trágico gera tem uma pátria idêntica à sensação prazerosa da dissonância na música. O dionisíaco, como o seu prazer primordial percebido inclusive na dor, é a matriz comum da música e do mito trágico.<sup>62</sup>

“Porquê ?” Pergunta Janjão,<sup>63</sup> alimentando o próprio discurso em relação à rejeição à dissonância: “Porque a dissonância era eminentemente revolucionária, era, por assim dizer, uma consonância inacabada, botava a gente numa ‘*arsis*’ psicológica, botava a gente de pé.” Preliminarmente, continua ele, a técnica que iria se fixar no ataque da dissonância exigia uma dialética moral, um “movimento obrigado de três acordes, preparação da dissonância, ataque dela, e resolução numa consonância final e afirmativa”. Mas Janjão/Mário defende as fontes de revolucionaridade do espírito: “Toda obra de circunstância, principalmente a de combate, não só permite mas exige as técnicas mais violentas e dinâmicas do inacabado. O acabado é dogmático e impositivo. O inacabado é convidativo e insinuante. É dinâmico, enfim. Arma o nosso braço.”<sup>64</sup>

Nem com música, por fim, o galo Telinho cantou, faltando ao herói desenvoltura trágica, digamos assim, para negar a permanência num cotidiano opressor. A música, ao contrário do que acontecerá em *Amar, verbo intransitivo*, aqui servirá a um predisposição

<sup>62</sup> NIETZSCHE, F. W., op. cit., p.141.

<sup>63</sup> ANDRADE, M., loc. cit..

<sup>64</sup> Id., loc. cit.

avessa à tragédia, muito adequada, aliás, à *hybris* do herói.

### 6.5 “Eva”: a mulher...

Em seguida, 1919, veio “Eva”. Trata-se de uma peça construída quase que exclusivamente em modo dramático. O narrador, apesar de bem situado na abertura das cenas, marcação e apresentação dos personagens, arroja-se, em todas as suas intervenções, com comentários de caráter ideológico. “Eva” se insere dentro da prerrogativa de funcionalidade que Mário de Andrade procurava dar a sua ficção. São quatro as personagens, inclusive uma que não tem voz marcada pelo travessão. Trata-se do “Desejo”, anunciado, inclusive, como “personagem principal” e configurado como “Demonio familiar”. “Nasce na comissura dos lábios das meninas. Divide-se em dois mais tarde e sai pelo mundo para que uma das suas partes eleve a dona ao altar enquanto a outra sacrifica os homens na ara.”<sup>65</sup> Está posta aqui uma dualidade intrínseca à personagem que Mário fará uso notadamente em *Amar, verbo intransitivo* com o homem-do-sonho e o homem-da-vida presentes na psique da alemã Fräulein Elza.

O próprio título do conto suscita o suporte na parábola bíblica, lembrando, mais uma vez, o forte envolvimento de Mário de Andrade com o catolicismo. No entanto, não temos um Adão aqui, como seria de se supor, apesar da referência à maçã, da proibição e do desejo que anuncia o pecado na transgressão. O parceiro de Eva, que será arrastado por ela à degradação pecadora, amenizada, é claro, pela atenuação do mito, chama-se Julinho. Dona Julia, mãe dele, orientadora quanto aos limites do quintal, é a última personagem deste pequeno

---

<sup>65</sup> ANDRADE, M., Eva. Primeiro andar. *Obra imatura*, p.104-12. p.104.

universo. Há infinitas suposições que se podem tirar destes nomes: Julinho seria uma alusão a Caio Júlio Cesar, da linhagem da família patrícia Júlia, na Roma de 100 a.C.? Gênio militar, escritor elegante e fluente, inexcelsível tribuno, Júlio Cesar foi tido por muitos como *Senhor* do mundo. Ora, na parábola de Mário de Andrade não cabia mais um Adão, na sua condição de *primeiro*, dada a orientação que imprimia a sua obra: tragédia moderna, colorida de preocupações nacionalistas. Todos os homens do mundo (mesmo o senhor dele) deverão ser seduzidos à tragédia, vista, é claro, com superação. Os argumentos aqui serão a negação das regras aplicadas ao universo infanto-juvenil por meio da experiência e de uma ardilosa interpretação da fala dos adultos. Quanto à Eva, o narrador trata de pintá-la completamente brasileira e, no caso, adequadamente sedutora:

Meia-duzia de anos mais dois. Muito brasileira. Do famoso moreno alaranjado que é a melhor fruta da nossa terra. Grandes olhos móveis misteriosos promissores, marechais do amor. Cabeleira dum azulmarinho quasi preto, crespa enorme, reminiscencia de algum antepassado longinquo... menos português.<sup>66</sup>

Não cabe, por estes rápidos dados físicos, tentar estabelecer a árvore genealógica de Eva. Seria maravilhoso se pudéssemos. Conformamo-nos, no entanto, em saber que todas as etnias que grelam aqui cabem como descendentes dela, “menos português” é claro.

Está posto, pois, o confronto e agora já podemos falar *a priori*: personagens antitéticas e metonímicas. Antitéticas notadamente quanto à disposição revolucionária e metonímicas pela condição primeira que as diferencia: o sexo. A primeira cena mostra Eva aplicando um discurso persuasivo que enreda Dona Julia e Julinho, digamos assim, na mesma rede. Ela quer passear no pomar, apesar dos perigos: o sol inclemente e as frutas verdes. Julinho não quer, mas ela, invertendo a situação, convence Dona Julia a deixá-los sair porque *ele* quer e, depois

---

<sup>66</sup> Id., loc. cit.

(na segunda cena), mudará o rumo dos dissabores, novamente, colocando-se como a vítima, afetando tristeza pela falta de solidariedade do primo. Robustecendo o enredo, por um lado, ele se mostra uma presa fácil dela; por outro, é totalmente adepto às convenções. A mulher, portanto – aqui o fenômeno fica mais evidente – é desenhada angelical e demoníaca e, neste sentido, adequada a conduzir o trágico. O conflito, pois, vai se agudizando.

A maçã! Novamente, a maçã. A sombra das jaboticabeiras, no caso, é o espaço permitido. O narrador apresenta o cenário da segunda cena, desferindo crítica explícita a europeização dos nossos modos:

Lá fora. Poucas árvores. Muitas arvoretas. Pomar ridiculamente europeu de cidade sulamericana civilizada. Há maçãs azedíssimas e retortas, pessegos bichados, uvas que são limões e peras com sabor de água fervida. Dez ou mais jaboticabeiras demonstram o bom senso antigo de algum pomareiro anônimo e dão sombra valorizando a chacara com a docura das suas frutas.<sup>67</sup>

Eva arrasta Julinho até o fim do pomar onde estão as fatídicas maçãs, usando de todos os artifícios para levá-lo a fazer o que ela quer: por fim convence-o a apalpar uma maçã em especial e quando ele o faz, ela puxa-lhe o braço obrigando-o a colheita in consentida. Julinho rejeita o fruto proibido, e proibido mesmo na instância narrativa, mas ela, ao contrário, aprecia muito e come toda a maçã. Por fim, ao chamado de Dona Julia, os dois correm para o espaço permitido, debaixo das jaboticabeiras.

O que nos parece significativo, entre todas as interpretações que podem despertar este pequeno conto e o papel da mulher na ficção de Mário de Andrade. Ela, sempre ela: se, por um lado, se faz vítima fácil do pecado das novidades fúteis; por outro, temos nela a ousadia de se atirar ao novo e inusitado ou, melhor dizendo, ao trágico. Está nela a condição propícia na

---

<sup>67</sup> Id., *ibid.*, p.106.

nossa cultura para ouvir o clamor do corpo. Esta questão, em momento mais oportuno, merecerá um olhar mais pormenorizado.

### 6.6 “Brasília”: Apolo inatingível na estética do nacionalismo

O conto “Brasília” (1921), por um lado, ganhará em dimensão trágica, e, por outro, a estética de Mário de Andrade avançará para preocupações nacionalistas, superando as contingências regionalistas, distinguindo questões mais próximas à urbanidade, civilização e cultura. A tragédia, pois, vai se colorindo de nacionalismo, mas não perde força. Temos agora, no que se refere ao narrador, uma novidade: a fórmula *voz* autodiegética e *nível* extradiegético, focalização interna, visão *com*. (A narrativa primária está no passado do narrador, mas alcançará o presente, fazendo-o intradiegético.) Neste caso, portanto, o próprio narrador, que também é personagem (Louis), participa do processo, narrando de um tempo ulterior aos acontecimentos. Trata-se do *narrador-protagonista* de que fala Norman Friedman: “O narrador, personagem central, não tem acesso ao estado mental das personagens. Narra de um centro fixo, limitado quase que exclusivamente às suas percepções, pensamentos e sentimentos.”<sup>68</sup> O jogo discursivo (direto/indireto, modalizado/avaliativo) é relevante neste processo, aliás, é também muito eficaz quando aplicado combinado à voz heterodiegética: se, por um lado, o discurso direto e modalizado implica maior transparência e verossimilhança; por outro, significa o reconhecimento dos limites intransponíveis do outro, bem como revela a consciência da radical individualidade do Eu. A substituição do discurso implica quase uma troca de máscaras. Este recurso tende a valorizar as personagens: mais

---

<sup>68</sup> LEITE, L. C. M. *O foco narrativo*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1987. (Princípios, 4). p.43.

incisivamente somos levados a inferir sobre a nossa própria complexidade, representando, em certos casos, um ingrediente essencial para o sucesso da peça.

Pois bem, agora temos o processo dionisíaco vivido por Iolanda e Louis e narrado por ele e se a ficção mariodeandradiana abraçou de vez a cidade, ele arrumou, também, um jeito de *chamar* a natureza para compor o quadro trágico:

E no labirinto carioca eu a fora descobrir num esquecimento de bairro...  
Fremiam meus dedos apalpando a abelha-mestra possante. Sentia-me sublimar nesse vôo nupcial. Positivamente eu estava a delirar. Tantas imagens! Saltei do leito. Escancarei as portas da sacada. E a noite como uma onça lenta de pelos elétricos farejou o aposento. Seus olhos abertos vieram grudar-se nos quadriláteros negros. Deitou para dentro do quarto um hálito aderente salino que foi pousar no corpo de Iolanda. Ela deixou-se farejar. Fez mais: veio entregar-se à noite na sacada. Molhei-a de beijos duplicados. Com o mento a pesar nos pulsos, cotovelos fixos ao parapeito, ela fechou os olhos indiferente muda num langor.<sup>69</sup>

A sensibilidade, portanto, à força da natureza instigadora, se processou por meio do corpo. Será, no entanto, na consumação do ato amoroso, ocorrida pouco antes, a mais nítida evidência do que queremos dizer. O narrador reconhece a presença do corpo na clarificação da consciência: “Não dizíamos nada mesmo em nossos cansaços. A linguagem da carne, muda e ardida. Não, a conversa das almas, das consciências e da carne. Comunhão!”<sup>70</sup> Dioniso verdadeiramente *arrebenta* num fluxo de consciência e Apolo se *evidencia* claramente:

Vi disseminadas simultaneamente na lembrança não-sei-quantas bocas de mulheres beijadas. Fora aquilo o amor! Tempo perdido! Tão diferentes dessa que delirava a meu lado sem refinamentos tumultuosa exótica selvagem brasileira! Eu não pensava, não refletia mas como em geniais invenções, nos meus delírios pausas delírios desesperos apaixonados afuzila-me o cérebro uma via-láctea de ideas juízos que não pensava não refletia mas sentidos inteiros repentinamente no fundo de mim.<sup>71</sup>

<sup>69</sup> ANDRADE, M., Brasília. Primeiro andar. *Obra imatura*, p.113-29. p.124-5.

<sup>70</sup> Id., *ibid.*, p.122.

<sup>71</sup> Id., *ibid.*, p.122-3.

A personagem Louis, o narrador, experimenta claramente um impulso dionisíaco neste, parafraseando Nietzsche, “transe sob o frêmito da embriaguez”. Podemos observar a supressão das distâncias e da visão, acordando sentidos adormecidos e profundos. Apolo, por sua vez, também se insinua, acordado por Dioniso: Iolanda toma o espaço de todas as outras mulheres que povoaram o universo amoroso de Louis.

O primeiro parágrafo do conto, abrindo um longo sumário, diz muito do que desejamos evidenciar no que se refere ao nacionalismo estético: “Diziam-me em criança que eu era espírito de contradição... Não sei. É bem verdade porém que 2 meses depois de abordar o Brasil um desejo alastrou-se em mim de tal forma a inutilizar-me algum tempo como obsessão.”<sup>72</sup> Pouco à frente, o narrador nos revela tal obsessão, verossímil em relação ao “espírito de contradição”:

Não abandonara a França para vir encontrar do outro lado do mundo uma reprodução, reduzida e falsa de coisas já vistas e assuntos resolvidos. Queria conhecer o Brasil. Observar-lhe os costumes. Um fraco pelos índios, por solenes mulatas gordas e suadas num calor de fornalha. É mesmo bem possível que na minha curiosidade sonhadora e orgulhosa de civilizado, quem sabe? Um novo continente por descobrir... Rios gigantescos feras insaciáveis... Novas raças. Novos hábitos. Nova língua.<sup>73</sup>

Permanece, no entanto, diga-se de passagem, como observa Paulillo, “aquela face visionária dos cronista europeus, que vislumbram na América um novo éden ou Eldorado”.<sup>74</sup> O narrador, ainda, enquanto estrangeiro, aproveita para discutir a questão da nossa falta de tradição numa observação sobre a animosidade entre paulista e cariocas, privilegiando os

---

<sup>72</sup> Id., *ibid.*, p.113.

<sup>73</sup> Id., *Ibid.*, p.114.

<sup>74</sup> PAULILLO, M. C. R. A., *op. cit.*, p.14.

primeiros: “Diferença tangível realmente. Havia uma expressão mais assentada, mas tradição na sociedade paulista.”<sup>75</sup> Mas vamos ao que mais nos interessa. Temos mais a dizer do “espírito de contradição” do protagonista. No caso, ligado à sua vontade de aprender o brasileiro e não ter interlocutor no Brasil, por paradoxal que isto possa parecer, mesmo em contato com “a mais tímida virgem”: “Foi então que nasceu o tal desejo de que falei atrás. Desejo antipatriótico inconfessável. Invencível porém. Descobrir mulher brasileira inteligente elegante bela que ignorasse o francês. Ama-la-ia. Faria dela minha amante brasileira. Nova recordação para esta memória barba azul...”<sup>76</sup>

A busca “da curiosidade sonhadora e orgulhosa de civilizado”, do narrador termina ao encontrar a brasileiríssima Iolanda. Na verdade, uma francesa que se faz passar por brasileira, num delicado jogo de atração e repulsa que escapa do discurso *transposto* em estilo indireto do narrador. O modelo antitético aqui, diferente dos contos anteriores, se resume às memórias do narrador protagonista confrontadas com a nova amante. As experiências amorosas anteriores do narrador são lembradas com desgosto, como vimos. A constatação enganosa dele é reveladora:

Compreendi-lhe a perfeita comunhão com a terra natal. Uma terra hercúlea bruta como a do Brasil devia produzir na pletora flores assim de tão delirante sabor. Havia as outras, não há dúvida, manacás de mato ou rosas belíssimas e comuns. Mas esta era a orquídea rara. A terra não se empobreceria em quotidianamente produzir muitas assim. Teve de concentrar-se, guardar o mais violento da seiva, a essência dos estranhos caracteres pessoais para um dia bufando em ardências vermelhas gerar a flor imperatriz.<sup>77</sup>

Mas esta “flor imperatriz”, por ironia, era uma francesa. Era uma francesa que o narrador não encontrou igual na França. Pode-se deixar nascer, enfim, infinitas considerações

---

<sup>75</sup> ANDRADE, M., op. cit., p.115-6.

<sup>76</sup> Id., ibid., p.115.

<sup>77</sup> Id., ibid., p.124.

de ordem psicológica desse fenômeno. Não é o que pretendemos. Mesmo as considerações quanto à identidade cultural no sentido que isto facilitaria a aproximação, seriam cabíveis aqui. Mas vamos guardá-las para momento mais oportuno. Concluímos que a terra brasileira (reivindicamos aqui a lembrança das questões levantadas anteriormente) proporcionou o processo dionisíaco, à luz do corpo, da compreensão do mundo nascido de uma visão estética, que fez com que o francês Louis, sedento de experiências culturais novas, experimentasse o inaudito dentro de um elemento cultural já conhecido. Isto é, que ele julgava já conhecido. Reside uma importante lição neste discreto engano que não deixa de ser, também, absurdo.

Depois da *letargia*, a *consciência* do herói (quando descobriu a verdade sobre a nacionalidade de Iolanda) e a *náusea* do *quasi* Édipo: “Tive frio. Essa espécie de nojo que o despeito dá. Quasi uma consciência revoltada de incesto.”<sup>78</sup> A consciência íntima do herói é claramente norteadada pela sua preocupação nacionalista. Temos, pois, um caso explícito, ao nível da ficção, do nacionalismo enformando a tragédia. O herói, por fim, acaba reconhecendo: “O amor desconhece raças. Exige certas virtudes. Iolanda as tinha.”<sup>79</sup> O “espírito de contradição”, no entanto, delimita-lhe o potencial amoroso, afinal Iolanda é francesa e ele queria, porque queria (“... preso pela obsessão cada vez mais forte. Desejava. Mas desejava essa mulher. Pintava-a em alucinações.”<sup>80</sup>), uma brasileira “inteligente elegante bela que ignorasse o francês”.<sup>81</sup>

Avalia, pois, o narrador, tornado intradieético (há inclusive uma delimitação formal): “Iolanda sempre a mesma extraordinária. Suas carícias explodem cada vez mais espontaneas. Irritantemente espontaneas. Sinceras. Preferiria que fossem calculadas. Teria assim um pretexto para abandoná-la. Não encontro pretexto.”<sup>82</sup> Não há peripécia no desfecho desta

---

<sup>78</sup> Id., *ibid.*, p.127.

<sup>79</sup> Id., *ibid.*, p.128.

<sup>80</sup> Id., *ibid.*, p.116.

<sup>81</sup> Id., *ibid.*, p.115.

<sup>82</sup> Id., *ibid.*, p.129.

tragédia nacionalista, mas o *acabamento* trágico com a clara consciência do herói e de uma certa forma serena, apesar da contradição: “Agora creio que não voltarei mais [encontrar Iolanda]. É impossível. Perdi o entusiasmo daquela noite... brasileira. Iolanda não é mais para mim a projeção das minhas vontades.”<sup>83</sup> No sentido da consciência do herói, a opção pela *voz* autodiegética com o acabamento no *nível* intradiegético significou um ganho de qualidade.

O narrador personagem de “Brasília”, projetando sua vontade para uma cultura diversa da sua, fez o mesmo que nós brasileiros, notadamente na *belle époque* carioca, fazíamos, em relação a nossa cultura. Aliás, ele mesmo, no sumário inicial, indaga destas “patrias novas sem verdadeiras tradições de meio”, confessando sua irritação, entre ironia e enjôo, o esforço em imitar a civilização da Europa e Paris “com a mais insultante das ignorancias”.<sup>84</sup> Bem, como nosso herói, trazíamos também esse “espírito de contradição” (a coisa não mudou muito, diga-se de passagem) pela falta de medida do valor das influências. Foi, por fim, uma tragédia, sem desfecho trágico, isto é, uma *situação trágica* foi o que aproximou o herói da sua verdade, da clara consciência de si mesmo. E se podemos ver alguma nobreza no seu caso pela admiração entusiasta pelo descobrimento do *outro*, não há nenhuma no nosso caso, cuja cultura da reprodução se resume à etiqueta e modos. E, ainda, se a ignorância cultural do herói é um traço da sua sensibilidade dirigida para o outro, nacionalmente falando; nós pecamos pela completa falta de sensibilidade, evidenciada na *ignorância* de nós mesmos, no desprezo à história, à tradição e pela cópia grosseira de outra cultura. Sem dúvida, o conto revela com mais evidência um traço importante da estética mariodeandradiana, isto é, a estratégia de colocar a literatura (salvo sua natureza essencial) a serviço do *reconhecimento* da nossa cultura. Como comentamos, Mário de Andrade caminha para o nacionalismo estético e este vai envolvendo a estética da tragédia que, por sua vez, ao mesmo tempo, vai ganhando

---

<sup>83</sup> Id., loc. cit.

<sup>84</sup> Id., ibid., p.114.

profundidade e grandeza.

### 6.7 “Historia com data”: a tragédia no encontro dos extremos

No aspecto formal, principalmente pelo conto que se segue, “Historia com data”, observa-se a substituição da verbosidade pela paródia. Abandonou-se a função análoga, que leva à estilização, e se entregou à função inversa (que impõe a paródia) revertendo-se o sentido da fórmula consagrada e inserindo-a num contexto oposto. Diminuíram-se os circunlóquios expositivos acerca das personagens, as descrições pitorescas do ambiente, de resto tudo que caracterizava a tradição literária oitocentista, para se dar ênfase ao drama existencial. Mesmo em “Caso Pansudo” como observa Fábio Lucas,<sup>85</sup> já se notam cortes, armação, conteúdo psicológico que indicam nova orientação da temática rural. O narrador de “Historia com data” aplica, quanto à qualidade, um discurso objetivo, focalização interna variável (onisciência seletiva múltipla) recorrendo, nas falas, principalmente ao discurso direto. Esta combinação imprimiu agilidade à narrativa. Além disso, cenas rápidas, breves sumários, quase *modo dramático*. As interferências do narrador heterodiegético aqui se torna mais um recurso no sentido de subverter a narrativa tradicional (metaficção) e algumas poucas intervenções que lembram o narrador largamente intruso de *Amar, verbo intransitivo*: “O duplo sofrimento das mãis sofrem a dor dos filhos e a sua dor de mãis! Como si não lhes bastassem as deformações prematuras e o castigo luminoso dos partos como outros tantos pelicanos...”.<sup>86</sup>

---

<sup>85</sup> LUCAS, F., O conto no Brasil moderno. In: PROENÇA FILHO, D. (Org.). *Livro do Seminário*. São Paulo: LR, 1983. p.103-64. p.120.

<sup>86</sup> ANDRADE, M., História com data. Primeiro andar. *Obra imatura*, p.130-53. p.141.

Com “História com data”, “Mário faz uma espécie de balanço da influência européia nas letras brasileiras. Balanço que dessacraliza aquelas correntes literárias ainda vivas entre os escritores brasileiros da época e contesta toda uma produção literária nacional voltada para um aproveitamento subserviente da tradição européia”.<sup>87</sup> No caso, o recurso é a paródia. O resultado, por fim, é um pastiche de paródias. Todos os procedimentos dos diversos gêneros, fracamente naturalistas, que agradavam o leitor médio do início do século, entram na dança: os contos de terror, o romance de utopias técnicas e as narrativas policiais. A monstrificação da personagem José/Alberto (ou vice-versa) remete-nos aos romances *O Frankstein* e *O Médico e o Monstro*, de Mary Godwin Shelley e L. R. Stevenson, respectivamente: a divisão de personagens, o desajuste etc. “História com data”, portanto, aproxima-se de “Conto de Natal” à medida que se sustenta num mito religioso. Aqui se trata da exclusividade do Criador (Catolicismo/Cristianismo), no que se refere à criação da vida.

O efeito trágico, que aqui resulta num desfecho trágico, obedece aquele modelo de duplas antitéticas, exibido nos contos anteriores, salvo “Brasília” que, como vimos, tal efeito ficou no plano apolíneo. Alberto e José apresentam personalidades e formações absolutamente discrepantes; o Dr. Chiz e o Dr. Ipsilom comportam-se diante do fenômeno de maneira totalmente diversa, poder-se-ia dizer, entre a sensibilidade e o frio racionalismo. A sugestão dos nomes dos renomados cientistas, aponta para um sistema matemático de duas incógnitas, sugerindo uma saída cartesiana. E fica a pergunta que se aproxima à atualíssima polêmica em torno da clonagem humana: qual é o valor de Chiz, uma vez que temos o valor de Ipsilom. Vale lembrar sua lógica racional: “– ... Porque não! Ele morre mesmo [Alberto]. O outro morre fatalmente, sem lesão alguma no cérebro [José]. Podemos salvar ao menos um

---

<sup>87</sup> PAULILLO, M. C. R., op. cit., p.19.

... Depois deu de ombros e derrubou a cinza do charuto.’<sup>88</sup> Este sistema fechado é propício a uma *visão cerradamente trágica do mundo* que será o caso como veremos.

Como nos gregos, temos duas justiças (mítica e racionalista) que se opõem, e concepções ao destino (*moira*) e à necessidade (*ananké*). E se tais concepções eram relativas para eles, o que se dirá para nós, na nossa inevitável condição de “problemáticos”, como diria Lukács. A subsistência da ambigüidade proporcionará a tragédia. A ‘ironia’ do desastre de Alberto (“Nenhuma lesão no corpo. Apenas um estilhaço de motor esmigalhara parte do cérebro do ‘arrojado aviador’ ”<sup>89</sup>) permitirá a redenção de José, na confissão dos seus crimes. Diante da confissão do Dr. Chiz (mais uma), sobre a substituição de cérebro, nosso herói numa analepse interna completiva expõe sua cruelíssima certeza:

Não... Sou José. Quando eu... o outro [Alberto] agora me lembro estava morrendo fiz uma promessa para S. Vito de contar tudo si salvasse. Estou vivo. Sinto que estou vivo... Mudei!... Não! Não sou eu!... Este não!... Sou o outro!... Sou o outro!... Sou o criminoso!... Este é inocente!... não matou meus dois filhos... Foi o outro, eu, José... Dio!...”

O *desenvolvimento* do enredo se estabelece no antagonismo interior das personagens. Inevitável tal antagonismo no Alberto/José (corpo/cérebro). Dentre os muitos exemplos que a narrativa nos oferece, José, o cérebro, sabia dirigir, sem nunca ter dirigido. O médico conclui aqui que é a memória muscular, Alberto. O corpo, aqui de maneira exemplar, novamente se faz presente, ratificando nossas reflexões quanto à estética trágica com que Mário de Andrade privilegiou sua ficção. Se calar o corpo é profundamente trágico, como vimos, ajustar um cérebro a um corpo que não é seu é ridículo. O desajuste, portanto, entre corpo e cérebro proporcionará as situações mais inusitadas, criando uma tensão entre o risível e a evidência do

---

<sup>88</sup> ANDRADE, M., op. cit., p.131-2.

<sup>89</sup> Id., ibid., p.131.

desfecho trágico. (Diga-se, de passagem: a memória do corpo fará parte da pedagogia da professora de amor de *Amar, verbo intransitivo* e se liga ao envolvimento de Mário de Andrade com o neovitalismo, mais aí, como veremos, terá lugar a ambigüidade própria do alemão, segundo Mário de Andrade: homem-do-sonho e homem-da-vida.) A memória do corpo, que a todo tempo se manifesta, dará esperança ao Dr. Chiz com relação ao sucesso da operação, alimentando o conflito. Não há um valor natural, matematicamente falando, para o Dr. Chiz (o salvador, ou melhor, o criador de um corpo que se ajusta a um outro cérebro, ou vice-versa) que arrastará uma dolorosa ambivalência. O médico adquire, nesse processo trágico, clareza sobre si mesmo, pelo menos a clareza possível, remoendo a angustiante contradição dos seus atos: “Por trás da grade um moço. Inocente?... Criminoso?...”<sup>90</sup> Acabará por optar por, digamos assim, uma renúncia trágica: “Tão linda a operação! **Mas o cérebro é que sente... que manda**, mas o corpo... aviador... avião... memória muscular o incidente do automóvel... é melhor... É MILHOR!... sim, é melhor. Acaba-se duma vez...” (grifo nosso).<sup>91</sup> Sim, o cérebro é que manda, mas o corpo não se cala.

Imediatamente depois do grifo na citação acima, cabe lembrar de passagem, há uma nota de rodapé do autor, indicando “Lombroso, ‘Criminologia degli Irresponsabili’ t. 11, pág. 240; F. Treves, Milano”: sátira ao cientificismo desabusado das escrituras naturalistas que ambicionavam ares de verdade. Não é a única nota nesse sentido. Aliás, o conto é todo pontado de notas, na maioria, vinculando a ficção à notícias de jornais, datando tudo em 1931 para dar peso e veracidade à família Figueiredo Zoé. Há casos, nas notas, também, de metaficção (comentários do narrador sobre o processo de criação): o leitor é advertido que a Amélia de “História com data” não é a mesma Amélia de “Conto de Natal”, denunciando a aproximação que, aliás, já fizemos; e de intertextualidade, quando confessa que o conto fora

---

<sup>90</sup> Id., loc. cit.

<sup>91</sup> Id., loc. cit.

plagiado do “Avatara” de Teófilo Gautier. Recursos esses consagrados no estilo da literatura pós-moderna, notadamente no novo romance histórico, sem que se possa falar aqui em romance histórico.<sup>92</sup> Vale a pena, de passagem, citar Mário de Andrade sobre sua concepção de influência e plágio, conforme confessa a Silveira Peixoto, numa entrevista em 1940:

Como tenho péssima memória, sofro muitas influências. Pior: tenho imitado, repetido, reproduzido, sem querer. Tenho também plagiado muitas vezes, mas com altivez. Sem subserviência. Uso de um direito tradicional da inteligência. Além do conceito jurídico de plágio, e neste nunca fui culpado, outros conceitos há, mais sutis e nobres, de que tenho me servido sinceramente e sem o menor remorso.<sup>93</sup>

Além disso, Mário desvia a narrativa para um outro nível, inserindo metadiegeticamente um folhetim,<sup>94</sup> “A filha do enforcado”, que o motorista da mansão lia, alheio ao problema que se desenrolava ao seu redor. No ápice do suspense, no entanto, há um corte brusco para se voltar ao primeiro nível narrativo. Isto nos permite pensar numa alusão ao conflito que padecia a inteligência brasileira, querendo criar uma cultura nacional que abrigasse uma síntese de contrários, assim como os doutores Chiz e Ipsilom com este Alberto/José.<sup>95</sup> Neste momento, diga-se de passagem, não teria Mário de Andrade se aproximado, esteticamente, daquela *mudança* que proporia em 1942 (“O Movimento Modernista”, em sessão pública realizada no Auditório da Biblioteca do Itamaraty, aos 30 de

<sup>92</sup> Menton (1993, p.42-3) discerniu algumas características que diferenciam o novo romance histórico do romance histórico praticado anteriormente. Entre elas estão a distorção consciente da história, a metaficção, os comentários do narrador sobre o processo de criação, a intertextualidade e os conceitos baktinianos (o dialógico, o carnavalesco, a paródia e a heteroglosia).

<sup>93</sup> ANDRADE, M. *Entrevistas e depoimentos*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1983. p.82. *Revista do Brasil*, n. 24. Rio de Janeiro, jun. 1940, p.64-8.

<sup>94</sup> Todo acontecimento contado por uma narrativa está num nível diegético imediatamente superior àquele em que se situa o ato narrativo produtor dessa narrativa. “A instância narrativa de uma narrativa primeira é, pois, por definição extradiegética, como a instância narrativa de uma narrativa segunda (metadiegética) é por definição diegética etc.” (GENETTE, s.d., p.228).

<sup>95</sup> MERCADANTE, L. Texto datado. *O caixote*, São Paulo, n. 3. Disponível em: <<http://www.oaixote.com.br/caixote03/03contostextodatado.html>>. Acesso em 17 jan. 2003.

abril de 1942) que consistia numa “atitude interessada diante da vida contemporânea”<sup>96</sup> Depois de uma longa argumentação, “delicadamente confessional” que comentaremos ao seu tempo (aqui já se trata do intelectual maduro e sólido, capaz de fazer revisões e balanços, lúcida e corajosamente), declara ele:

Si de alguma coisa pode valer o meu desgosto, a insatisfação que eu me causo, que os outros não sentem assim na beira do caminho, espiando a multidão passar. Façam ou se recusem a fazer arte, ciência, ofícios. Mas não fiquem apenas nisto, espões da vida, camuflados em técnicos de vida, espiando a multidão passar. Marchem com as multidões.<sup>97</sup>

No entanto, a posição explicitada de Mário de Andrade, ainda em 1924, em *A Escrava que não é Isaura* e bem diferente e define como se deve realizar tal síntese:

A inteligência do poeta – o qual não mora mais numa torre de marfim – recebe o telegrama no bonde, quando o pobre vai para a repartição, para a Faculdade de Filosofia, para o cinema. Assim virgem, sintético, enérgico, o telegrama dá-lhe fortes comoções, exaltações divinatórias, sublimações, poesia. Reproduzi-las!... E o poeta lança a palavra solta no papel. É o leitor que se deve elevar à sensibilidade do poeta não é o poeta que se deve baixar à sensibilidade do leitor. Pois este que traduza o telegrama!<sup>98</sup>

Mas voltemos ao que mais nos interessa, no momento. Pode parecer exagero aproximar a tragédia ao folhetim, tendo em vista que, conforme Aristóteles, “é a tragédia a representação duma ação grave, de alguma extensão e completa, em linguagem exornada, cada parte com o seu atavio adequado, com atores agindo, não narrando, a qual, inspirando

---

<sup>96</sup> ANDRADE, M. O movimento modernista. In: \_\_\_\_\_. *Aspectos da literatura brasileira*. 5. ed. São Paulo: Martins, 1974. p.231-255. p.252.

<sup>97</sup> Id., *ibid.*, p.255.

<sup>98</sup> ANDRADE, M. A escrava que não é Isaura. In: \_\_\_\_\_. *Obra Imatura*. 3. ed. Belo Horizonte: Martins, Itatiaia, 1980. p.195-300. p.209.

pena e temor, opera a catarse própria dessas emoções”.<sup>99</sup> O folhetim, além das diferenças formais, descamba para um maniqueísmo fácil, faltando um adequado equilíbrio entre os elementos épicos e líricos, um desequilíbrio entre a carga objetiva e subjetiva. Isto é, a ação dramática é substituída pelo movimento exterior: acontece muita coisa, sem que haja uma quantidade equivalente de subjetivo, de motivações verdadeiramente humanas, que as justifiquem ou, pelo menos, não há a adequada focalização que ilumine os inferos interiores. Por vezes, em lugar da autêntica situação trágica aparece o desordenado jogo do acaso. O que há, notadamente, de convergência entre as duas formas são as *peripécias* e os *reconhecimentos*. Aristóteles<sup>100</sup> identificou-os como os meios de fascinação da tragédia. *Peripécia* é uma reviravolta das ações em sentido contrário, como acontece no *Édipo Rei*: quem veio com o propósito de dar alegria a Édipo e libertá-lo com relação à mãe [Mérope], ao revelar quem ele era fez o contrário. O *reconhecimento*, como a palavra mesmo indica, é a mudança do desconhecimento ao conhecimento.

O desfecho revela a própria epifania da lei (punição divina): o destino inexorável se cumpre. Se o heroísmo trágico pode ser dividido entre Chis, Alberto e José, (consciência, corpo e cérebro) o avião unificou-os na tragédia.<sup>101</sup> Apesar de todos os ingredientes do conto, tão discrepantes à gravidade que requer a tragédia, podemos notar um primoroso acabamento trágico à medida que os heróis encontraram clareza sobre si mesmos, sem possibilidade de uma possível *conciliação*.

---

<sup>99</sup> ARISTÓTELES. Poética. In: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A Poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 1981. p.17-54. p.24. Linguagem exornada é “a que tem ritmo, melodia e canto; e atavio adequado, o serem umas partes executadas com simples metrificacão e as outras, cantadas”.

<sup>100</sup> Id., *ibid.*, p.28.

<sup>101</sup> “José admirado deixou-se vestir. Menos admirado deixou-se sentar no aeroplano. As mãos ageis habeis manobraram a máquina. O mecanico impulsionava a helice lustrosa. O dr. Chiz entrava para o lugar do passageiro... O caudron deslisou subiu numa linha obliqua macia... Os dois “ilustres representantes da ciencia e do esporte paulista” foram se espedaçar muito longe nos campos vazios” (ANDRADE, 1980, p.153).

### 6.8 “Moral cotidiana”: a tragédia da civilização.

Em 1922, Mário escreve “Moral cotidiana”, cujo título é acompanhado da classificação *tragédia*. A estrutura, realmente, se conforma ao gênero dramático, com a apresentação dos personagens, diálogos (apesar das insinuações de um narrador sarcástico, muito além das meras e habituais indicações) e a presença do coro. O gosto de Mário de Andrade pelo gênero dramático nos coloca surpreso dele não ter se aproximado, também, do palco fazendo montar as peças que, certamente, teve impulsos de escrever. Talvez repouse aqui mais um efeito do seu sacrifício.

Por um lado, a prosa experimental de Mário de Andrade extrapola a contingência da forma conto; por outro, o próprio Mário, refletindo sobre a questão, colocaria a teoria no seu devido lugar, defendendo que a arte impõe, fatalmente, um entrosamento entre os gêneros, derrubando fronteiras e limites entre eles. Sobre isto, aliás, já refletimos o suficiente em momento anterior. Para nós, de fato, não necessariamente importa esta ou aquela classificação. O que importa é o teor artístico, na medida, é claro, das nossas possibilidades de avaliação. Diríamos que se trata de um conto que parodia ironicamente a tragédia, inclusive pela nota de rodapé: “Juro que é tragédia.”<sup>102</sup>

Como já mencionamos, a aproximação de Mário de Andrade à tragédia é enformada pelas preocupações em torno da cultura brasileira, resultando do que costumamos chamar de nacionalismo estético. A estética mariodeandradiana, neste sentido, configura as personagens como modelos metonímicos culturais. Este conto-tragédia é um caso exemplar deste recurso. As indicações das personagens são acompanhadas de curiosas denotações. A “Amante”, “primadona”; a “Mulher”, “coisa que acontece” e o “Marido”, “joguete nas Mãos do

---

<sup>102</sup> Id., História com data. Primeiro Andar. *Obra imatura*, p.155.

Destino”. A prioridade é da amante *francesa*, de 35 anos, em detrimento da mulher que é brasileira, de 24 anos. A idade é significativa dentro da leitura metonímica (Mário de Andrade repetiria a idade de 35 anos para Fräulein Elza de *Amar, verbo intransitivo*), tendo em vista a diferente duração ordinária das respectivas culturas. Mas mais importante é esta inusitada moral de privilegiar a amante francesa, que aqui representa a *civilização*, em detrimento à esposa que, por sua vez, representaria os valores autênticos. E isto é corroborado pelo coro trágico, dividido em quatro grupos: das senhoras casadas, dos senhores casados, das senhoras idosas e dos senhores idosos. O coro, como sabemos, tradicionalmente, representa ordinariamente a sociedade e exprime uma norma social. Mário lançava uma crítica violenta à subserviência à cultura europeia e de uma certa forma perdoava o marido, colocando-o como “joguete das mãos do destino”. Ora, como o próprio povo brasileiro. A redenção do marido, optando abertamente pela mulher, resultará no desfecho trágico representado pela morte da amante. Isto implica dizer, a opção do povo brasileiro pela sua própria cultura, o que se configurava uma utopia neste 1922 que vivenciou o grito iconoclasta da Semana de Arte Moderna. Contra a tal *moral cotidiana* da *civilização*, Mário de Andrade interpõe a moral burguesa e cristã, consubstanciada aqui na ordem familiar, no casamento, mas sob o grifo do *primitivismo*, bem diferente da *Ode ao burguês* que escandalizaria o Teatro Municipal neste mesmo ano:

Marido e Mulher (*com os olhos grudados no maestro*) – Adeus! Adeus! Adeus! Oh Civilização! Vamos livrar o nosso amor maravilhoso do teu contágio pernicioso! Nós queremos a honestidade! Nós queremos ter filhos! E nos cremos no Código Civil! Lá longe, dentro dos matos americanos, onde os chocalhos das cascavéis charram, onde zumbem milhões de insetos veneníferos, seguiremos o conselho de Rousseau, de João Jaques Rousseau e, segundo as bonitas teorias do sr. Graça Aranha, nos integraremos no Todo Universal!<sup>103</sup>

---

<sup>103</sup> Id., *Moral cotidiana*. Primeiro Andar. *Obra imatura*, p.154-63. p.161.

A referência a Graça Aranha, que condenaria posteriormente como vimos, revela que Mário ainda não havia alcançado à concepção de tragédia que o aproximaria de Nietzsche.

A morte de amante só alcança verossimilhança dentro de leitura metonímica que propomos. Ao que parece, aqui está resumido o processo de amadurecimento estético e ideológico de Mário de Andrade, delimitado pelo fulgor de notórias amantes:

Fantasmas amigos me rodeiam, e antevendo o futuro, eu quase sou feliz... Sombras nuas! Sois vós, amigas minhas?... Ai? (*Sorriso encantada!*) E's tu, Cleopatra! Minhas Aspasia querida? Manon beija meus olhos! Elisabeth da Inglaterra!...! A marquesa de Santos ampara-me a cabeça e Elsa Lasker Schüller canta... os seus lieder para o meu dormir... (Sinto que vou morrer).<sup>104</sup>

Além de Cleópatra, fazendo as vezes da influência clássica, temos representantes da França, da Inglaterra, de Portugal e da Alemanha, certamente ícones das muitas leituras subjacentes a sua estética. Aliás, “Elsa Lasker Schüller” com seus lieder suscita na nossa lembrança a Fräulein Elza de *Amar*, verbo *intransitivo*, bem como, digamos assim, o deslocamento das preocupações estéticas do autor para a Alemanha. É, pois, por este caminho que seguiremos.

## 6.9 Uma guinada para o primitivismo

Em 1939, no artigo “Teutos mas músicos”, escrito para *O Estado de São Paulo*, Mário de Andrade dá algumas indicações das razões que o levaram a estudar alemão, oportunas para

---

<sup>104</sup> Id., loc. cit.

as nossas reflexões. Apesar de longa a citação, parece-nos a melhor opção apreciar, na íntegra, o próprio autor que dá, sucintamente, os detalhes do processo.

Eu resolvi estudar alemão muito tarde, já tinha trinta anos feito, ou pouco menos. Foi que eu me sentia excessivamente afrancesado em meu espírito e, como sucedeu com as zonas estrangeiras de Santa Catarina e Paraná, percebi que para me tornar realmente brasileiro em minha sensibilidade e minhas obras, havia primeiro que me desintoxicar do exagerado francesismo do meu ser. A simples dedicação à coisa nacional não me pareceu suficiente. Esta me dava o assunto que podia provocar em mim um abrasileiramento teórico que não me satisfazia, ou por outro lado não me dava alimento intelectual bastante para que eu continuasse a cultivar com liberdade o meu espírito. Nem mesmo na ficção, pois estávamos ali por 1922 ou 24, não me lembro bem, e não tínhamos então nem romancistas, nem mesmo numerosos poetas modernos que fossem legíveis, era uma escuridão desértica.

Foi então que tive uma idéia bem malvada para me curar de minha francesite. Os ingleses são aliados, disse comigo, e reparei que não me libertam dos franceses. Tenho que provocar uma guerra de morte dentro do meu cérebro, só alemão. E resolvi estudar o alemão. Mas como é sublime o domínio da inteligência! Atirei-me com verdadeira ansiedade, com quase patriotismo, ao estudo do alemão.<sup>105</sup>

A data do início da aprendizagem fica indeterminada. Se considerarmos que o escritor, como relata, já tinha “trinta anos feito”, isto corresponderia, no mínimo, ao final de 1923, uma vez que o escritor nasceu em 9 de outubro de 1893. No entanto, Lopez<sup>106</sup> deduz, através de observações de documentos existentes no arquivo de Mário de Andrade, que os estudos de alemão iniciaram-se antes de 1922.

Não podemos descartar, no entanto, outros motivos da sua aproximação com a Alemanha, como a paixão por uma “diabinha de alemã” (talvez sua segunda professora de alemão Käthe Blosen, segundo indícios coletados por Lopez), conforme confessa, em 1922, a sua amiga Anita Malfatti, quando lhe dedicou um volume de poesias. Trata-se do *Losango Cáqui ou afetos militares de mistura com os porquês de eu saber alemão* que foi publicado

<sup>105</sup> ANDRADE, M., Teutos, mas músicos. *Música, doce música*. São Paulo: Martins, 1951. p.314-8. p.314.

<sup>106</sup> LOPEZ, T. P. A. Uma difícil conjugação. In: ANDRADE, M. *Amar, verbo intransitivo*, Idílio. 16. ed. Belo Horizonte: Villa Rica, 1999. p.9-44. p.34.

em 1926.<sup>107</sup> Havia, de fato, muitas razões envolvidas nesse processo.<sup>108</sup> Confessa Mário: “Com tanto germanismo, era natural, a guerra franco-prussiana se declarou irredutível em meu espírito ... uma guerra de flores, de metáforas, de argumentos, de sensibilidades distintas.”<sup>109</sup>

Na “Explicação” que antecede *Há uma gota de sangue em cada poema*, já colocara com bastante clareza seu posicionamento entre as duas nações: “O autor nunca foi aliado. Chorava pela França que o educara e pela Bélgica que se impusera à admiração do universo. E permitia a cada um sua opinião... agora, porém, ele se envergonha pelos brasileiros que tendo sido germanófilos um dia, mesmo após o insulto, continuaram de o ser.”<sup>110</sup>

O problema mesmo, diga-se de passagem, constatara Mário de Andrade, não era necessariamente a influência francesa, mas a exclusividade dela. Em 1936, no artigo “Decadência da influência francesa no Brasil”<sup>111</sup> ao *Diário da Manhã*, ele argumenta que não houve diminuição da influência, mas “engrandecimento do Brasil”, “tanto no sentido de se nacionalizar e adquirir consciência e uso dos caracteres, constâncias, tendências que lhe são próprios, como no sentido de se universalizar e adquirir consciência e uso das riquezas espirituais do mundo”. Não dava mais para a cultura brasileira “se empobrecer num exclusivo amor”. A influência exclusiva de outra nacionalidade far-se-ia, pois, prejudicial e contraditória em qualquer um destes dois processos. O Brasil nacionalizou os seus artistas por força da universalização do país e, conseqüentemente, da nossa cultura. Houve “a criação

---

<sup>107</sup> Id., *ibid.*, p.35.

<sup>108</sup> Interessante a declaração do narrador de “Vestida de preto”: “Às vezes meio tonto com estes acontecimentos fortes, acompanhados meio de longe, eu me recordava do passado, mas era só pra sorrir da nossa infantilidade e devorar numa tarde um livro incompreensível de filosofia. De mais a mais, havia a Rosa pra de-noite, e uma linda namoradilha oficial, a Violeta. Meus amigos me chamavam de ‘jardineiro’, eu punha na coincidência daquelas duas flores uma força de destinação fatalizada. Tamanha mesmo que topando numa livraria com ‘The Gardener’ de Tagore, comprei o livro e comecei estudando o inglês com loucura. Mário de Andrade conta num dos seus livros que estudou o alemão por causa de uma emboaba tordilha... eu também: meu inglês nasceu duma Violeta e duma Rose” (ANDRADE, 1996, p.23-4).

<sup>109</sup> ANDRADE, M., Teutos, mas músicos. *Música, doce música*, p.315.

<sup>110</sup> Id., *Há uma gota de sangue em cada poema*. In: \_\_\_\_\_. *Obra Imatura*. 3. ed. Belo Horizonte: Martins, Itatiaia, 1980. p.9-41. p.13.

<sup>111</sup> Id. Decadência da influência francesa no Brasil. *Vida literária*. São Paulo: Hucitec, Edusp. p.3-5 *passim*.

de elites culturais de importância na orientação espiritual da nacionalidade”: os italianos no centro do país, os japoneses em São Paulo, os alemães no sul, além das grandes empresas norte-americanas e inglesas. Há uma nota que acompanha o artigo em questão, indicativa do espírito extemporâneo de Mário de Andrade. Ele se refere à “desmedida avançada cultural dos Estados Unidos sobre nós”:

... eu desejo livremente afirmar que a influência francesa foi benemérita, e ainda é a melhor, a que mais nos equilibra, a que mais nos permite o exercício da nossa verdade psicológica nacional, a que menos exige de nós a desistência de nós mesmos. Ao passo que a influência espiritual norte-americana sobre nós, apesar da grande admiração que eu tenho pela cultura dos Estados Unidos, será péssima e prejudicialíssima. O espírito norte-americano não apresenta nenhum ideal normativo de equilíbrio, de contenção, de liberdade (nossa) que nos seja utilizável. E pela distância psicológica profunda, e pela diferença econômica que já nos reduz a um estado de servidão, se as condições políticas do mundo não mudarem depois da guerra, a influência norte-americana sobre nós não se contentará de ser influência: será domínio. E nos obrigara por muitos anos a uma desistência quase total de nós mesmos.<sup>112</sup>

No conto “Moral Quotidiana”, datado de 1922, o desfecho é acompanhado de referências, notadamente às multinacionais, numa disposição gráfica (pictogramática quase) bastante indicativa:

Salus

LACTA

GUARANÁ ESPUMANTE

BELLA COR

DUNLOP<sup>113</sup>

---

<sup>112</sup> Id., *ibid.*, p.5.

<sup>113</sup> Id., *Moral quotidiana*. Primeiro Andar. *Obra imatura*, p.163.

A imagem da cruz, que tal configuração gráfica suscita, combinada à profecia da vinda do Anticristo, inserida no desfecho do conto em questão,<sup>114</sup> nos induz a leitura da nossa (povo brasileiro) crucificação, tendo em vista a confirmação pela realidade atual. Mas, talvez, estejamos exagerando nas induções.

Parece-nos, também, que a opção por um idílio em *Amar, verbo intransitivo* foi resultado das reflexões de Mário de Andrade, oriundas da contradição *progresso versus civilização* que pode ser destilada do seu pensamento, conforme estudos de Lopez.<sup>115</sup> Daí resultou a valorização do *primitivismo*. O artigo “A divina preguiça”, publicado em *A Gazeta* (São Paulo, 29 nov. 1918), foi a primeira manifestação com esta finalidade. Primitivo, naquele momento, era aquele que, como povo ou indivíduo, tinha condições de prezar os valores da sensibilidade. Em *Macunaíma* (1928), confundindo progresso com civilização, Mário verá o homem como ‘o bárbaro mecanizado’ de Keyserling (*Méditations sud-américaines*). Neste segundo momento, civilizado é o progresso com suas alienações aos valores sensíveis do homem em oposição ao primitivo, situação ideal em que o homem se realiza integralmente. O romancista se esquece, lembra Lopez, que os dois pólos em questão (civilização e progresso) não, necessariamente, se opõem. Faz-se, para ele, portanto, dois conceitos de civilização: uma falsa e rotulada, acompanhado do progresso, e uma verdadeira e necessária, a do primitivo. Mais uma vez, podemos observar, ele não consegue fazer a necessária síntese.

---

<sup>114</sup> Id., loc. cit. “(Morre. O côro das senhoras idosas com gestos chaplineanos de deploração estende sobre a morta um grande manto branco. Os côros de senhores idosos e senhores casados dansam em torno do cadaver um hiporquema grave e gracioso, desfolhando sobre a Amante as 20 duzias de cravos que o smoking fora buscar das mãos da mulher e repartira entre eles. As senhoras casadas, desnastrando as respectivas comas sobre o rosto, levantam os ombros alvissimos aquela que sempre viva se conservará na memória dos mortais. E então tendo na frente um abundantissimo jazz que executa a Marcha Funebre de Chopin, op. 35, o cortejo desfilará pela Terra inteira e civilizações futuras até a vinda por todos os humanos desejada do Anticristo)”.

<sup>115</sup> LOPEZ, T. P. A. *Mário de Andrade: Ramais e Caminhos*. São Paulo: Duas Cidades, 1972. p.11-32-118 passim.

*Amar, verbo intransitivo - Idílio* foi escrito em 1923-24, terminado em 1926 e publicado em 1927, quando a batalha modernista atingia o seu ponto culminante. O primitivismo, como haveremos de demonstrar, está subjacente ao idílio que é o núcleo da narrativa de *Amar, verbo intransitivo*. Em 1923, ainda, Mário de Andrade escreveria “O Bezouro e a rosa”. Este foi retirado de *Primeiro Andar* e incluído na segunda edição de *Contos de Belazarte*, salvo assim, como disse, “o espírito do livro”.<sup>116</sup> Acreditamos, portanto, que foi este um momento importantíssimo no que se refere aos caminhos estéticos da narrativa ficcional mariodeandradiana. *Amar, verbo intransitivo* significou um aprofundamento estético, como veremos, dos ganhos obtidos com os contos de *Primeiro Andar* a ponto de Mário de Andrade legá-los à imaturidade. A segunda edição de *Primeiro andar*, juntamente com *Há uma gota de sangue em cada poema* e *A escrava que não é Isaura*, foi incluída num volume denominado *Obra imatura*. *Contos de Belazarte*, assim acreditamos, representou esteticamente a busca pelo modernismo em outro sentido, além – é claro – da fixação de um painel dos bairros operários que então emergiam em São Paulo e da criação de uma linguagem literária experimental a partir da fala do povo brasileiro. O caminho que necessariamente nós interessa é o primeiro. Vamos, pois, neste sentido.

---

<sup>116</sup> ANDRADE, M. *Contos de Belazarte*. 8. ed. Belo Horizonte, Rio de Janeiro: Villa Rica, 1992. p.9.

## 7. NO TEMPO DE AMAR

### 7.1 A expressão da cultura nacional

Mário de Andrade se mostra atento a todas as vanguardas. Conforme Sant'anna,<sup>1</sup> Mário, ao que tudo indica, no final dos anos 10, começou a se interessar pela cultura alemã a ponto de, por vezes sistematicamente, por vezes não, iniciar e aprofundar seus estudos no *Hochdeutsch* (alto-alemão). Nesse processo, encarou com cada vez mais seriedade seus interesses direcionados principalmente ao expressionismo alemão. Nos anos 20, tornou-se um verdadeiro caçador de obras estrangeiras, não só, mas inclusive, do expressionismo alemão, por meio do qual aprofundou o contato com a cultura alemã, que abrangia pintura, literatura e música. Pôde, assim, repensar a linguagem enquanto forma de expressão artística, valorizando a descrição da cena e reforçando a linguagem metafórica no intuito de subjetivar as características das personagens que sustentavam as narrativas visuais, auditivas e sensitivas de suas obras.

Observa Lopez<sup>2</sup> que “buscar as vanguardas, nesse caso, não é paradoxo, nem falta de saída, pois Mário estava se debruçando criticamente sobre propostas e conquistas estrangeiras, peneirando, escolhendo o que considerava adequado para nossa literatura, em nossa realidade”. Com esta finalidade, não dispensará nenhuma contribuição, aceitando soluções do

---

<sup>1</sup> SANT'ANNA, S. B. B. No outro lado do mar. *Memória*, v.17, ano v, p.82-4, jan/fev/mar 1993. p.82-3.

<sup>2</sup> LOPEZ, T. P. A. Uma difícil conjugação. In: ANDRADE, M. *Amar, verbo intransitivo*, Idílio. 16. ed. Belo Horizonte: Villa Rica, 1999. p.9-44. p.18-9 passim. Já o Dadaísmo, como observa também Lopez (1972, p.203), por sua preocupação excessivamente formal e imagética, se distanciaria da realidade e conseqüentemente, no momento da escritura de *Amar, verbo intransitivo*, não poderia ser veículo de uma literatura que firmasse posições como era o objetivo de Mário de Andrade.

*Manifesto técnico da literatura futurista*. Pode-se considerar, por intermédio dos seus livros e de seus artigos, que até o final dos anos 20, pelo menos, o expressionismo é visto como “a mais completa estética renovadora” na medida que unia coerentemente os aspectos técnicos, estéticos e ideológicos (principalmente no enfoque do que se refere ao nosso nacionalismo) e, “além de denunciar contradições de classe na sociedade, ousava descer aos infernos da alma humana”. Todas as formas artísticas, na verdade, assemelham-se nas suas intenções mais profundas. Não é, pois, difícil ver que a tragédia casa-se ao expressionismo à medida que ela pode ser apreendida “como expressão artística de um contexto humano que, reificador e contingente, atua como força titânica capaz de lesar profundamente o homem, nos direitos primordiais que lhe são inerentes”.<sup>3</sup> Aliás, “o expressionismo, no seu sentido amplo, caracteriza a arte criada sob o impacto da expressão, mas da expressão da vida interior, das imagens que vêm do fundo do ser e se manifestam pateticamente”.<sup>4</sup>

Refletimos, anteriormente, os efeitos da industrialização como superestrutura condicionada e condicionante ao fenômeno artístico. Estamos agora diante de mais uma brutal transformação desse fenômeno. Observando historicamente, segundo Peixoto,<sup>5</sup> os modos de pensar e sentir tradicionais sofreram uma completa revolução. A primeira cultura autenticamente moderna se desenvolveu na Alemanha Weimariana. Mário de Andrade, podemos dizer assim, *vivia* esse processo. Berlim era então a capital europeia da diversão, da transformação dos costumes e da radicalização política. Posicionamentos radicais e antagônicos caracterizavam o espírito do tempo que tanto vai preocupá-lo na sua consciência estética: Thomas Mann e Brecht, o expressionismo e Bauhaus, Heidegger e Rosa Luxemburgo. A sensibilidade passa a ser condicionada pelo novo ritmo. O cinema, a

---

<sup>3</sup> ESPÍNDOLA, M. F. S. O trágico na ficção de Flávio José Cardozo. *Linguagem em (dis)curso on line*, Tubarão, v. 1, n. 1. Disponível em: <<http://www.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/0101/03.htm>>. Acesso em: 20 fev. 2003.

<sup>4</sup> TELES, G. M. *Vanguardas européias e modernismo brasileiro*. 10. ed. Rio de Janeiro: Record, 1987. p.104.

<sup>5</sup> PEIXOTO, N. B. *A sedução da barbárie: o marxismo na modernidade*. São Paulo: Brasiliense, 1982. p.9-10 passim.

multidão, a velocidade cibernética: gestos bruscos e rápidos dos movimentos mecânicos, inacessíveis ao olhar humano, impossíveis de serem reproduzidas pelo nosso corpo. A experiência moderna da desregulação tem a técnica em sua origem. O aperfeiçoamento das máquinas e o aproveitamento da eletricidade resultam num súbito e desarticulado progresso. Cresce vertiginosamente o comércio, fomenta-se o transporte e multiplica-se a produção, que, processada em larga escala, abarrota os entrepostos, gerando a rivalidade do comércio internacional.

Tempo vertiginoso este, cuja especulação estabelecia a tensão do capitalismo moderno. A revolução burguesa passa a ser a revolução dos banqueiros. A inflação e a crise econômica na Alemanha quebraram o encadeamento que fazia com que as mercadorias encontrassem seu correspondente monetário. O circuito das trocas ameaçava uma ruptura em consequência da automatização crescente do capital financeiro. Os conflitos incessantes, determinados pelos vários grupos sociais para estabelecer uma dada divisão dos produtos, exigiam uma nova forma de repartição das mercadorias e impunham a adaptação dos setores produtivos. Resultado e causa deste processo: as mercadorias passaram a estabelecer diretamente sua proporção recíproca, sem apelo a qualquer padrão exterior. Eis, pois, a crise da representação.<sup>6</sup>

O universo da representação, a época clássica do desenvolvimento mercantil capitalista, implicava – na medida de tal possibilidade – a própria inserção na totalidade, na ordem da produção e das trocas, da cultura e da linguagem, atribuindo substâncias universais que propiciavam a sua localização e proporcionalização. A modernidade iria bloquear e explodir esse sistema, criando um novo mundo, sem espessura. É o movimento incessante que, como uma força centrípeta, dispõe os objetos fragmentados e dá aos indivíduos a possibilidade de se perceberem e se localizarem nesta dispersão. “Da ruptura da

---

<sup>6</sup> Id., *ibid.*, p.10-1 *passim*.

representação, da dissolução e perda das identidades constituídas por seu mecanismo de expressão, nascem a experiência e o pensamento moderno.”<sup>7</sup>

Como não poderia deixar de ser, a crise da representação atinge também a arte. É justamente quando as mercadorias são tomadas por elas próprias, a arte moderna “volta-se para a desconstrução das boas formas antigas, torna-se crítica. Incide sobre o aspecto formal, plástico, das obras, mais do que sobre o seu significado”.<sup>8</sup> Neste período, da “vertigem da desordem,” o papel da arte é dissolver tudo o que se apresenta como ordem, o que tem proporção e equilíbrio. A arte reflete a sociedade em decomposição. Um crescente sentimento de horror monopoliza toda uma geração: a guerra, a inflação, a metrópole engolida pela miséria. Nasce o *expressionismo*.

A *expressão* era tomada como uma impressão interior que se manifesta sob o impulso de uma intuição superior e ordenadora dos elementos de forma e conteúdo. A visão ganha seu papel nessa revolta contra a realidade enquanto protesto contra o esfacelamento e a destruição do homem. As puras formas de expressão, pela primeira vez, são liberadas, atingindo todas as formas artísticas num clima de utopia, de angústia e de revolta. Se o mundo interior era obscuro e alógico, assim também deveria ser a sua expressão. Ao contrário do equilíbrio clássico, os expressionistas buscavam um equilíbrio abstrato e estrutural, resultante que era do desequilíbrio de cada elemento da obra. Esse equilíbrio ou essa unidade original, onde o espírito se confundiria com os sentidos, pode ser identificado com tudo o que há de primitivo nas artes, no mito e nos sonhos, em tudo que pudesse escapar ao controle lógico do homem. A síntese de tudo isto é o *irracionalismo*.

---

<sup>7</sup> Id., *ibid.*, p.10.

<sup>8</sup> Id., *ibid.*, p.12.

Conforme Bosi,<sup>9</sup> duas linhas estéticas vanguardistas confundiam-se nos primeiros tempos após a Semana de Arte Moderna: de um lado, a *futurista*, cuja prerrogativa era a experimentação de uma linguagem moderna, em consonância aos apelos da técnica e da velocidade; de outro, a *primitivista*, que se voltava à projeção das tensões inconscientes do sujeito. Mário de Andrade teve o cuidado, isto ainda antes da Semana, de promover um claro afastamento de qualquer classificação como futurista.<sup>10</sup> Revelou-se um folclorista adulto, capaz de sondar a mensagem e os meios expressivos de nossa arte primitiva nas áreas mais diversas (música, dança, medicina). As raízes brasileiras pediam um tratamento estético necessariamente primitivista. *Macunaíma* será o fruto mais evidente de tal opção, consistindo na mediação entre o material folclórico e o tratamento literário moderno. Alusivamente, isso se faz presente, também, nos belos *Contos de Belazarte*, nos *Contos Novos*, nas crônicas de *Os Filhos da Candinha* e em *Amar, verbo intransitivo*.

A concepção de arte e as bases da linguagem, como sabemos, foram assimiladas pelo modernismo brasileiro das vanguardas européias. Conforme enumera João Luiz Lafetá:<sup>11</sup> “a deformação do natural como fator construtivo, o popular e o grotesco como contrapeso ao falso refinamento academista, a cotidianidade como recusa à idealização do real ...” levaram os vanguardistas europeus a tomar inspiração aos procedimentos técnicos da arte primitiva.

---

<sup>9</sup> BOSI, A. *Histórica concisa da literatura brasileira*. 35. ed. São Paulo: Cultrix, 1994. p.335-352, passim. “A transfiguração da arte primitiva está, alias, no coração de obras-primas da cultura européia moderna não sendo possível dissociar a poesia de Yeats das suas raízes célticas, nem a música vanguardista de Bela Bartók dos mitos magiares, nem a de Stravinski dos russos, nem a pintura de Chagall da vivência popular e mística dos judeus de Vitebski” (p.351-2).

<sup>10</sup> No “Prefácio Interessantíssimo” de *Paulicéia desvairada*, publicada em 1922, Mário é explícito:

Não sou futurista (de Marinetti). Disse e repito-o. Tenho pontos de contacto com o futurismo. Oswald de Andrade, chamando-me de futurista errou. A culpa é minha. Sabia da existência do artigo e deixei que saísse. Tal foi o escândalo, que desejei a morte do mundo. Era vaidoso. Quis sair da obscuridade. Hoje tenho orgulho. Não me pesaria reentrar na obscuridade.  
... (ANDRADE, 1976, p.22)

<sup>11</sup> LAFETÁ, J. L. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas cidades, Editora 34, 2000. p.13.

Por meio desta, unindo-a à tradição artística de que faziam parte, foi possível a transformação. No Brasil, tanto quanto a cultura branca de origem européia sentiam-se presentes as artes ameríndia e negra: “O senso do fantástico, a deformação do sobrenatural, o canto do cotidiano ou a espontaneidade da inspiração eram elementos que circundavam as formas acadêmicas de produção artística.”<sup>12</sup> Resgatando-os, inserindo-os à nova estética, os modernistas, num único golpe, negavam a ideologia que distorcia a nossa realidade e instalavam uma linguagem coerente com a modernidade do século.

Cabe lembrar, de passagem, que o radicalismo antiacadêmico da década de 40 do século passado, acolhendo os modos populares, construíram uma nova maneira de escrever, quase todos pouco se importando em refletir sobre a linguagem literária, neles ganha ímpeto o movimento ainda em curso de *desliterarização*, com a quebra dos tabus de vocabulário e sintaxe, o gosto pelos termos considerados *baixos* (segundo a convenção) e a desarticulação estrutural da narrativa (a obtenção do ritmo oral em José Lins do Rego; a transfusão de poesia e a composição descontínua do primeiro Jorge Amado; a atualização da linguagem tradicional em Graciliano Ramos ou Marques Rebelo; o contundente prosaísmo de Dionélio Machado; a simplicidade chã de Érico Veríssimo). Isto só foi possível pela liberdade que os modernistas do decênio de 1920 haviam conquistado e praticado. Mário de Andrade e Oswald de Andrade inauguraram em nível de alta estilização, e que de um quase idioleto restrito tendia agora a se tornar linguagem natural da ficção, aberta a todos.<sup>13</sup>

## 7.2 Nacionalismo e literatura

---

<sup>12</sup> Id., loc. cit.

<sup>13</sup> CÂNDIDO, A. A nova narrativa. In: \_\_\_\_ . *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987. p.199-215. p.205.

A vida intelectual brasileira, no que se refere ao nacionalismo, repete, embora em menor grau, o conflito entre clássicos e românticos que dominou grande parte da intelectualidade européia. Na Europa, o conflito se deu entre o clássico – fundamentalmente o grego – e o romântico ou nacional. Na literatura brasileira esse antagonismo se efetivou entre o universalismo que, para nós, quase sempre se confundiu com o europeu, e a expressão da vida nacional ou regional.

O nacionalismo estético modernista, por sua vez, deita raízes no processo de normatização do Romantismo. Como argumenta Costa Lima, nesse processo o Estado se apropria da literatura, orquestrando o “controle do imaginário”, uma arma dos Estados nacionais no enfrentamento que estabelecem entre si, apesar da velha razão que pensava e postulava a natureza humana sempre idêntica a si mesma. Havia uma legislação geral – política – e uma particular, poética, que, no fundo, era também política. Os juristas encarregavam-se da primeira; os teóricos, da segunda. No caso da política poética, entram em cena categorias como, por exemplo, a questão do tempo na peça teatral, o uso da linguagem etc. Trata-se de controle e não censura. Esta, explícita, media as duas legislações; o *controle* implica uma interdição extra “como se dissesse: não basta ser um bom e leal vassalo para que se tenha um digno poeta”.<sup>14</sup>

Uma das tarefas do Estado é a propagação da literatura enquanto nacional. No romantismo, o Estado-nação se apropria da literatura na sua acepção moderna. Dois aspectos permanecem, observa Costa Lima (op. cit.). O *primeiro*, mais rico, dionisíaco, como já comentamos, pode, também, ser sintetizado pela terceira visão kantiana que designava a experiência propriamente estética. Trata-se da *condição ouriço*. A obra de arte é plena em si,

---

<sup>14</sup> LIMA, L. C. Literatura e nação: esboço de uma releitura. *Revista Brasileira de literatura comparada*. Rio de Janeiro: ABRALIC, n.03. p.33-9, 1996. p.34.

independente do mundo que a circunda, impermeável a qualquer ideologia, religiosa ou política. O *segundo*, diz das pessoas e das relações interpessoais. O primeiro critério destaca a propriedade interna do poético; o segundo acentua a capacidade automodeladora do criador. O romantismo normatizado (“ajusta a idéia de expressão individual ao espírito do povo”) legitima o poema como efeito de uma causa chamada nação. A nação era o todo, o poeta, parte dela. A literatura toma um duplo sentido ao longo do século XIX, marcado pelo positivismo: formação e educação. Aquela “conciliação dos contrários” de que falava Hegel, neste contexto, se rebaixa ao nível das ideologias.

Neste sentido, como confirma Luiz Costa Lima<sup>15</sup>, valorizava-se a descrição da natureza e buscava-se, ao mesmo tempo, a sentimentalidade altissonante. O texto literário rompia o intercâmbio com a filosofia e, em troca, privilegiava a história e a sociologia nascente. O descritivismo, resultante da ênfase na história literária, é estimulado pelo rompimento do intercâmbio com a filosofia e ao se associar ao evolucionismo de raiz biológica (darwinista), motiva, entre nós, a busca de essencialismos nacionais (a mexicanidade, a brasilidade, a criouliidade etc.), que reforçam a visão homogênea da cultura. Não ser reconhecido por sua respectiva essência parecia não só provar que se estava diante de um imitador, como justificar a exclusão do panteão da nacionalidade. A boa literatura, neste caso, era aquela que, conforme ao padrão descritivo-realista, se revelasse acessível a interpretação alegorizante, isto é, a obra literária se reduzia a mera ilustração de um estado de coisas, e, como tal, utilizável pelo “aparelho ideológico do estado”.<sup>16</sup>

A impossibilidade da *condição ouriço*, a condição da arte como infensa a qualquer ideologia, observa ainda Costa Lima,<sup>17</sup> tornava a linguagem um simples meio para mostrar a

---

<sup>15</sup> Id., *ibid.*, *passim*.

<sup>16</sup> Id., *Ibid.*, p.38. Costa Lima lembra “O aparelho ideológico do Estado”, de Althusser.

<sup>17</sup> Id., *ibid.*, p.34.

transparência das coisas. A teorização por sua vez, ficava circunscrita e justificada no fato histórico e no condicionamento nacional.

A estética mariodeandradiana, inevitavelmente, padeceu desse *peso*, que podemos identificar como mais um elemento do espírito do tempo, mas, como veremos, não se restringiu às suas contingências. Ele, aliás, explicitou claramente suas intenção, somando mais este depoimento aos que já apontamos anteriormente:

si a estética fosse considerada como uma espécie de metafísica nacional ou de superintendência, feita para imbridar artistas, melhor seria destruí-la. Muito antes que ser subjugada por abstrações, a atividade artística deve contribuir pra que nos libertemos delas, pois é justamente a atividade artística que nos abre um dos caminhos mais penetrantes de introdução ao ser. Ela é que, concorrendo a uma ‘ciência do singular’ e ao progresso, à salvaguarda do pensamento concreto, esposa e fecunda a metafísica verdadeira, ao invés de se escravizar à ideologia.<sup>18</sup>

O nacionalismo estético mariodeandradiano convive com a força fecundante da tragédia. Vamos neste sentido.

### **7.3 Amar e a preocupação cultural**

Tristão de Ataíde, então já o mais lúcido e atuante crítico do movimento modernista, referindo-se a *Amar, verbo intransitivo*, por ocasião da publicação do romance, além da crítica ao *freudismo* que nele sobeja, assim se manifestou:

---

<sup>18</sup> ANDRADE, M. O artista e o artesão. In: \_\_\_\_\_. *O baile das quatro artes*. 3. ed. São Paulo: Martins, 1975. p.9-33. p.27. Cita Maurice Blondel (in F. Lèfevre – “Les Matinées du Hêtre Rouge”, p.24).

O que importa é que o movimento de onda, que leva esses dois [o crítico referia-se também a Antônio de Alcântara Machado, que acabava de lançar *Brás, Bexiga e Barra Funda*] como outros muitos, não é simples arbitrariedade ... Mas, sim um movimento irresistível, que se processa por assim dizer no subconsciente da nacionalidade.<sup>19</sup>

Acrescenta-se, pois, ao projeto estético o ideológico. No movimento romântico, no que se refere à nossa cultura, o que havia era uma generalizada atitude de otimismo e nacionalismo (Gonçalves Dias e José de Alencar). A exaltação da natureza e do índio, no entanto, perde a hegemonia na formulação sobre o Brasil, no fim do século XIX, substituída por uma visão pessimista do país, por ocasião do realismo-naturalismo. A Proclamação da República, realizada sobre a égide positivista, repõe o debate acerca da realidade brasileira, a partir da oposição entre civilização e barbárie. A *inteligência brasileira* (Silvio Romero, Nina Rodrigues e Euclides da Cunha), apresentava uma visão determinista e negativista da história nacional, em torno de um problema teórico-prático de natureza fundamental: a dificuldade de situar a identidade nacional diante da diversidade racial e geográfica do Brasil. As noções sobre o caráter nacional brasileiro ficam colocadas em outro plano: “Destá feita o contraponto entre o Brasil ideal e o Brasil real se fazia com base no paradigma de uma Europa civilizada<sup>20</sup> e imperialista: a Inglaterra economicamente e a França culturalmente. Neste sentido, positivismo e evolucionismo, combinado com o darwinismo social davam sustentação ideológica à organização social burguesa que, por fim, revestia tudo. Podemos, pois, colocar a visão modernista como uma *síntese dialética*: se se quiser tirar uma atitude predominante ou, pelo menos, aceita pela maioria, “esta seria provavelmente de otimismo, de aceitação da pátria tal qual ela é, de ridicularização dos que pretendiam vê-la com olhos europeus”.<sup>21</sup> Acrescente-se, também, o desejo e busca de uma expressão artística nacional.

<sup>19</sup> ATHAYDE, T. Romancistas do Sul. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 09 out. 1927. Vida literária, s.p.

<sup>20</sup> SILVEIRA, S. *O Brasil de Mário de Andrade*. Campo Grande: UFMS, 1999. p.25.

<sup>21</sup> LEITE, D. M. *O caráter nacional brasileiro*. 2. ed. São Paulo: Pioneira, 1969. p.260.

Estava, pois, posta as condições para a constituição de um *sistema literário*, conforme conceito elaborado por Antônio Cândido.

Por ocasião da publicação do romance, Rodrigo Melo Franco de Andrade, referindo-se à abundância de temas brasileiros no período, esclarece:

O caráter nacional de um livro, de um quadro, de uma música ou de uma estátua não está nos temas, no assunto deles. Acha-se na emoção especial que eles encerram na forma particular de sensibilidade que resumem, na modalidade de pensamento que os inspirou.<sup>22</sup>

Como argumenta Dias,<sup>23</sup> o confronto entre Fräulein e Carlos abre para o autor a possibilidade de uma relação metonímica que se multiplica em observações sobre o povo alemão e o brasileiro. Recurso estético este que Mário de Andrade, como vimos, já experimentará nos contos de *Primeiro andar*. Agora, o Caráter nacional do alemão – definido – contracena com a “constância cultural brasileira constatada”.<sup>24</sup> Em se pensando em personagens com seu caráter seletivo, não dá para não pensar na estereotipia que esse processo gera. Veremos, à frente, que Mário de Andrade tinha suficiente consciência do fenômeno.

A inovação estético-literária em *Amar, verbo intransitivo* constitui-se basicamente em seu imaneente caráter polifônico, em detrimento à composição monofônica que caracteriza o romance naturalista experimental, e, como veremos, apresenta como núcleo gerador o princípio de autonomia do ente de ficção. O propósito de Mário de Andrade, com a

---

<sup>22</sup> ANDRADE, R. M. F. de. Dois livros de Mário de Andrade. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 8 mai. 1927. Vida literária, s.p.

<sup>23</sup> DIAS, M. H. M. Estética de Mário de Andrade: A lição intransitiva da linguagem. *Revista de Letras, UNESP*, v.33, p.35-41, 1993. p.39.

<sup>24</sup> LOPEZ, T. P. A., Uma difícil conjugação. *Amar, verbo intransitivo*, p.14.

composição polifônica, é o “de tornar consciente o nosso modo de ser mestiço, ao tematizar tensivamente a relação entre a existência humana e a necessidade de amar”.<sup>25</sup>

O tema da imigração teutônica já havia sido exposto no romance *Canãa* de Graça Aranha, em 1902. A forte imigração dos mais diversos países trazia símbolos e valores de fora que se confrontaram com os significados autóctones. Nota-se, pois, a preocupação dos artistas da época em retratar a imigração, de fundamental importância para a formação do povo brasileiro. Fazia parte do processo modernista cujo objetivo, particularmente de Mário de Andrade, era “modelar uma linguagem e um modo de ver o mundo irradiados da essência brasileira”,<sup>26</sup> isto é, de “abrasileirarmos”.

Para Mário de Andrade, no que se refere à nossa cultura,

o maior problema atual do Brasil consiste no acomodamento da nossa sensibilidade nacional com a realidade brasileira, realidade que não é só feita de ambientes físicos e dos enxertos de civilização que grelam nele, porém comportando também a nossa função histórica para conosco e social para com a humanidade. Nós só seremos deveras uma Raça o dia em que nos tradicionalizarmos integralmente e só seremos uma Nação quando enriquecermos a humanidade com um contingente original e nacional de cultura. O Modernismo brasileiro está ajudando a conquista desse dia.<sup>27</sup>

Tradicionalizar o Brasil implicava em viver-lhe a realidade “tal como ela é e não como a gente quer que ela seja”.<sup>28</sup> A nação, cabe lembrar, é uma identidade que se cria e recria, modifica-se no desenrolar social. Trata-se, pois, de uma categoria histórica. “A cultura deve libertar o homem, ajudando-o a preencher inteiramente o que ele é como conceito.”<sup>29</sup> Sendo assim, cabe pensá-la como uma realidade que engendra e é engendrada por vários contrários,

<sup>25</sup> MINAES, I. P. O experimentalismo em Amar, verbo intransitivo. *Revista de Letras, UNESP*, v.33, p.71-80, 1993. p.71.

<sup>26</sup> LUCAS, F. Amar, verbo intransitivo. *Revista do Arquivo Municipal* (São Paulo), v.180, p.19-29, 1970. p.20.

<sup>27</sup> ANDRADE, M. *Entrevistas e depoimentos*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1983. p.18. *A Noite*. Rio de Janeiro, 12 dez 1925. (Entrevista ilustrada com caricaturas de Paim. Recortes – Arquivo Mário de Andrade – IEB-USP).

<sup>28</sup> Id., *ibid.*, p.19.

<sup>29</sup> SCHILLER, F. *Teoria da tragédia*. São Paulo: Herder, 1964. p.46.

particulares e antagônicos. Era imprescindível, pois, resgatar os elementos da nossa identidade cultural, subjacente ao caráter nacional brasileiro. Será por intermédio da descoberta de uma ‘consciência criadora nacional’ de base popular e folclórica que o Modernismo daria uma grande contribuição para a nossa ‘brasilidade’.<sup>30</sup> O projeto de Mário de Andrade consistia em fazer com que o povo vivesse efetivamente a sua cultura, pois isto implicaria o seu *reconhecimento* como nação e nossa inserção na modernidade por meio da produção cultural brasileira. Mostrou-se, com este objetivo, verdadeiramente obcecado por tudo que a ela se relacionasse (observando-a, pesquisando-a, examinando-lhe o ritmo). Todas as manifestações culturais capazes de revelar a singularidade do povo brasileiro eram do seu interesse. Por intermédio dessa “vivência-reconhecimento”, considerava ele, haveria possibilidade para uma “superação dialética da história” e criar-se-iam condições adequadas às mutações, progresso e evolução.<sup>31</sup>

É possível promover uma aproximação do pensamento mariodeandradiano ao do filósofo Nietzsche, necessariamente no que se refere à identidade cultural. O filósofo do eterno retorno identificava como uma ilusão extremamente funesta acreditar, como fazia a opinião pública na sua época, que também a cultura alemã tenha sido vitoriosa na Guerra franco-prussiana. Tal ilusão, afirma ele, transformaria a vitória alemã numa derrota total, isto é, na própria “extirpação do espírito alemão em prol do Império Alemão”.<sup>32</sup> Nietzsche, por ocasião das conseqüências da mesma guerra, declarou, referindo-se aos franceses: “possuem uma cultura autêntica e produtiva (não se levando em conta o valor que ela tem) e que imitamos até hoje, e isso, na maioria das vezes, de maneira pouco feliz.”<sup>33</sup> O filósofo escrevia

---

<sup>30</sup> COSTA, M. M. O modernismo segundo Mário de Andrade. In: COSTA, Marta Moraes et al. *Estudos sobre o modernismo*. Curitiba: Criar, 1982. p.11-43. p.24.

<sup>31</sup> VELOSO, M.; MADEIRA, A. Mário de Andrade: a função pública da arte e do artista. In: \_\_\_\_ . *Leituras brasileiras: itinerários no pensamento social e na literatura*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1999. p.111-130. p.112.

<sup>32</sup> NIETZSCHE, F. W. A Alemanha de 1870-71. In: Langenbucher W. *Antologia humanística alemã*. Porto Alegre: Globo, 1972. p.255-8. p.258.

<sup>33</sup> Id., loc. cit.

a primeira parte das *Considerações anacrônicas* de 1873 e, então, levantava aspectos referentes aos traços culturais dos alemães num verdadeiro prenúncio da República de Weimar:

A cultura é, antes de tudo, unidade de estilo artístico em todas as manifestações de vida de um povo. Um vasto cabedal de conhecimento e erudição não são essenciais à cultura, nem sequer são sintomas de sua existência; poderão mesmo coexistir com o oposto da cultura, a barbárie, isto é, a falta de estilo ou a mistura caótica de todos os estilos.<sup>34</sup>

A preocupação de Nietzsche era que os próprios alemães não se apercebam disto, e, no entanto, tudo ao redor deles deveria abrir-lhes os olhos: suas roupas, seu quarto, sua casa, qualquer passeio pela rua de sua cidade. Deveriam dar-se conta da origem de suas maneiras, de suas instituições e do grotesco da superposição e justaposição de todos os estilos imagináveis. E acrescenta: “esse tipo de ‘cultura’... em suma, não passa de uma **insensibilidade fleumática** diante da verdadeira cultura”<sup>35</sup> (grifo nosso).

O trabalho de *copiar* remonta aos primórdios da história da Alemanha. Emil Ludwig<sup>36</sup> compara-os aos outros povos, referindo-se as suas conquistas bélicas: os cartagineses, os romanos, os franceses, quando colonizavam eram superiores aos conquistados, tinham ideais, uma teogonia, uma filosofia ou uma ciência. “Os germanos eram bárbaros.” Não porque fossem analfabetos, mas porque faltava-lhes alma: “toda a preciosa herança do Mediterrâneo que edificou e renovou a humanidade.” Esses nômades das florestas selvagens, exemplifica Ludwig, ao travarem conhecimento com os sofisticados jardins da Sicília e de Provença, ingenuamente esforçaram-se em copiar aquilo que só se consegue graças à herança, através do

---

<sup>34</sup> Id., *Ibid.*, p.257.

<sup>35</sup> Id., *Ibid.*, p.258.

<sup>36</sup> LUDWIG, E. *Os alemães*. Trad. Adda Coaracy e Vivaldo Coaracy. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1947. p.20-2 passim.

trabalho acumulado de gerações e mediante exaustivo aprendizado. Nietzsche compartilha dessa opinião: “As coisas boas custam muito caro e prevalece sempre a lei de que quem as tem é diferente de quem as adquire. Tudo que é bom é herança, o não herdado é imperfeito, não é mais que um princípio.”

Walter de Rathenau, referência explícita em *Amar, verbo intransitivo* (“grande homem!... Homem-do-sonho”<sup>37</sup>), referindo-se ao espírito alemão, referenda esse fenômeno. No artigo “Critique de l’esprit allemand”, publicado na *L’esprit nouveau*, em 1921, analisa o declínio da cultura alemã, tratando-a mesmo como uma festa carregada de estereótipos.<sup>38</sup> Mário de Andrade condena com *Amar, verbo intransitivo*, justamente, o desconhecimento do brasileiro sobre seu modo de ser, do mesmo modo que o alemão é condenado por “amordaçar o sublime”.<sup>39</sup>

O que podemos concluir é que *copiar* os franceses era prerrogativa de brasileiros e alemães, como identificou Mário, como identificou Nietzsche. No entanto, para os alemães essa cópia constituía-se na própria identidade e no caráter nacional, que descaracterizava a cultura alemã como verdadeira cultura. Subjacente repousam causas históricas e ideológicas desse fenômeno e oportunamente, por necessário, haveremos de abordá-las. O brasileiro, por seu lado, foi vítima de uma política de colonização. As elites econômicas sempre dominaram e privilegiaram as manifestações eruditas, dos salões, e menosprezavam os fatos culturais populares. Os brasileiros que controlaram o poder, ao longo do século XIX, estabeleceram o seu cotidiano de manifestações culturais a partir de inspirações européias. Amparados por um forte poder econômico, foram desbravando o território e subjugando as populações. Como salienta Sérgio Buarque de Holanda,<sup>40</sup> “a tentativa de implantação da cultura européia em

<sup>37</sup> ANDRADE, M. *Amar, Verbo Intransitivo — Idílio*. 16. ed. Belo Horizonte: Villa Rica, 1999. p.60.

<sup>38</sup> RATHENAU, W. Critique de l’esprit allemand. *L’esprit nouveau*, v.10, p.1093-106, 1921. p.1093.

<sup>39</sup> LOPEZ, T. P. A., op. cit., p.14.

<sup>40</sup> HOLANDA, S. B. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1977. p.3.

extenso território, dotado de condições naturais, se não adversas, largamente estranhas à sua tradição milenar, é, nas origens da sociedade brasileira, o fato dominante e mais rico em conseqüências”. De fato, acrescenta o pesquisador, “somos ainda hoje uns desterrados em nossa terra”.

Conforme Maria Seabra Loubet,<sup>41</sup> uma cultura pode ser analisada, e isto – acreditamos – fazia parte das preocupações de Mário de Andrade, “pelo grau de artificialidade com que foi implantado um modelo que não o das exigências genuínas de seu povo”. A necessidade está em saber que povo fomos para saber, afinal o que queremos e para onde pretendemos ir. O específico cultural de um povo, portanto, não é só seu passado cultural arqueológico, mas, também, o projeto teleológico. A assimilação do *estilo* de um povo é essencialmente de ordem empática e não discursiva, o que significa dizer que “o estilo está para a sensorialidade como a significação está para o conhecimento racional”. A lógica cerebral, portanto, não importa, mas sim os *sentidos* expressos na vivência espaço/temporal e configurada no *ritmo* como “princípio gerador” que articula e estrutura as tendências de épocas diferentes. É o ritmo que individualiza. Encontrá-lo implica, pois, o estudo do engajamento do indivíduo, seus interesses no passado e no presente que, afinal, apontarão o devir.

A partir do processo reflexivo que implicou a escritura de *Amar, verbo intransitivo*, Mário de Andrade, como é natural, teria se preparado para as suas obras posteriores. Demonstrou-se apaixonadamente obcecado por tudo que envolve a cultura brasileira, como já adiantamos. “Movido pela paixão de trazer à tona o ‘Brasil profundo’ e delinear com base em documentos a até hoje enigmática ‘identidade cultural’ ”,<sup>42</sup> em 1927, fez uma viagem de três meses ao Norte do Brasil, alcançando a Bolívia e o Peru, em companhia da senhora Olívia Guedes Penteado e uma sobrinha, Margarida Guedes Nogueira, além de Dulce do Amaral

<sup>41</sup> LOUBET, M. S. *Estudos de estética*. Campinas: Unicamp, 1993. p.106-7 passim.

<sup>42</sup> GOUVÊA, L. Incursão à alma do povo brasileiro. *D. O. Leitura*. São Paulo, ano 21, n. 8, p.30-37, ago. 2003. p.32.

Pinto, filha da pintora Tarsila do Amaral, abrindo o ciclo de viagens etnográficas, cujas impressões, nessa postura “meramente escritural” (a anti-viagem),<sup>43</sup> foram publicadas no *Diário Nacional*, de São Paulo, onde Mário foi colaborador entre 1927 e 1932. Em 1928, foi ao Nordeste. A sua pesquisa não se restringe apenas à literatura, mas se alarga a todas as manifestações do folclore, desde a culinária à música e ao mito. Ora, era preciso se inserir no “espaço relacional”,<sup>44</sup> em que ela, a cultura se realiza, bem como defini-lo e caracterizá-lo.

Mário [...] viaja pelas notas, pela marginália, pelas retificações constantes feitas a si próprio ao longo da viagem ao Norte. A anti-viagem seria, portanto, o acúmulo de informações, a visão não elitista da cultura brasileira, que vai se dissolvendo à medida que o escritor toma contato com o real. E nesse caso, o que viaja – aqui Mário – só poderá fazê-lo na condição de **turista que aprende** e não como mero contemplador ou receptor de impressões, como numa viagem de lazer.<sup>45</sup> (grifo nosso)

Destas duas viagens, além de analisar o povo brasileiro em sua ambiência tropical, detectando sua expressão simbólica, o escritor traz elementos folclóricos que vão enriquecer seus conhecimentos até então teóricos em sua maioria, coletando importantes elementos para as crônicas de *O Turista aprendiz* e para o romance *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*.

#### 7.4 A personagem no nacionalismo estético

---

<sup>43</sup> MAYA, I. S. R. Anti-viajante que sou: o conceito de viagem na obra de Mário de Andrade. *IPOTESI* Revista de Estudos Literários, 4. Editora da UFJF, v.3 – n.1, p.73-88, jan/jun – 1999.

<sup>44</sup> LOUBET, M. S., op. cit., p.103.

<sup>45</sup> MAYA, I. S. R., op. cit., p.74.

Conforme Marta Morais da Costa,<sup>46</sup> a noção de nacionalismo sofrerá uma evolução em Mário de Andrade em busca de “maior abertura”. Nos meados da década de 20, ele *escapava* de um “estreito patriotismo” e avançava, preocupado com questões como ‘entidade nacional’ e ‘consciência nacional’, concebidas como ‘íntima, popular e unânime’. Por um lado, como artista múltiplo que era, procurara na música, no folclore, na literatura popular, na pintura e na língua manifestações dessa nacionalidade, e, por outro, pessoalmente, confessa-se um “homem-do-mundo”, encarnação da dialética implantada pelo Modernismo de 22: nacionalismo *versus* universalismo. Apesar da tensão, não havia oposição. Mário de Andrade “buscava, sem valorizações e etnocentrismos, a autodefinição nacional no pluralismo positivo das culturas”.<sup>47</sup> Conforme confessou a Drummond, por carta,<sup>48</sup> não percebia diferença entre um e outro, mas “mau nacionalismo” ou “regionalismo exótico” que não davam conta de figurar como expressão nacional. O universalismo revelava-se forma estática e isolada, longe do particular da situação brasileira e, socialmente, infrutífero, não trazendo nada de novo, porque congelava as deficiências vigentes.

*Amar, verbo intransitivo* é, pois, produto dessa *tensão*, presente no autor modernista, que podemos pensar também conflito entre *compromisso* e *circunstância*. O romance, aliás, foi chamado, por ele, de literatura de circunstância. A personagem Carlos, como não podia deixar de ser, está inserida nesta tensão. Vamos, amparado pelos estudos de Telê Porto Ancona Lopez,<sup>49</sup> olhar tudo isto mais de perto.

Mário de Andrade tratará o nacionalismo dentro das inquietudes peculiares ao movimento modernista que podem ser resumidas na premissa básica de que não há cultura que não espelhe as cores vivas da nação. Resumindo, na feliz colocação de Loubet: “nação é a

---

<sup>46</sup> COSTA, M. M., op. cit., p.19.

<sup>47</sup> ROSENFELD, A. Mário e o cabotinismo. In: \_\_\_\_\_. *Texto e contexto*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1985, p.185-200. p.186.

<sup>48</sup> DRUMMOND DE ANDRADE, C. *A lição do Amigo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1988. p.11-20 passim.

<sup>49</sup> LOPEZ, T. P. A. *Mário de Andrade: Ramais e Caminhos*. São Paulo: Duas cidades, 1972. p.202.

vivência de um povo com um mesmo sistema de comunicação baseado numa mesma vivência sensorial.”<sup>50</sup> Como comentávamos há pouco, ele incorporará os elementos encontrados nas expressões artísticas do povo a sua estética, mas considerando-os de forma crítica, isto é, analisando-os pela sua importância na inserção no contexto histórico-social da nação.

O que particularmente nos interessa é o *nacionalismo estético*. Mais precisamente vamos observar o processo de criação de personagens. É fácil entender que o caráter analítico na construção de personagens, neste caso, torna-se fundamental para discernir as características psicológicas do brasileiro. Aliás, isto já ocorrera em Macedo (*A Moreninha*) e Manoel Antônio de Almeida (*Memórias de um sargento de milícias*) por meio dos traços comportamentais da adolescente carioca e do pícaro Leonardo. A precisão era de transformar o universal em particular, mas dentro da dimensão analítica e, portanto, dinâmica do nacional. O caráter do brasileiro era, então, prioridade a ponto de, neste primeiro tempo — nacionalismo — Mário não atentar ao simbólico e universal, por exemplo, de personagens como as de Shakespeare ou as de Balzac, uma vez que as análises destas reverter-se-ia em sínteses individuais e não nacionais.<sup>51</sup>

A fase nacionalista, no entanto, será, gradualmente, envolvida pela universalista. Já em 1925, terminada a assimilação das vanguardas européias, Mário de Andrade “transita para uma definição mais funda e mais dialética do nacionalismo”,<sup>52</sup> que deverá ser suplantado pela integração das artes brasileiras na universalidade. Segundo ele, teria começado justamente neste ano, no âmago do movimento, o enfraquecimento do termo nacional. A causa determinante era o distanciamento das prerrogativas do *nacionalismo crítico*, defendidas por ele, em detrimento do excesso de importância a rótulos.<sup>53</sup> Era preciso não cair na fácil

---

<sup>50</sup> LOUBET, M. S., op. cit., p.106.

<sup>51</sup> LOPEZ, T. P. A., op. cit., p.203.

<sup>52</sup> Id., Reunindo entrevista e depoimentos. In: ANDRADE, M. *Entrevistas e depoimentos*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1983. p.1-3. p.1.

<sup>53</sup> Id., *Mário de Andrade*: Ramais e Caminhos, p.204-5.

tentação de enaltecer a cultura popular em detrimento da chamada superior, ou vice-versa. Modernizar o Brasil implicava inseri-lo na tradição dos nossos costumes, criticamente, sem fugas ou disfarces e sem arbitrar a virulência dialética que deveria ser características dos espíritos modernos.

Veja bem: abasileiramento do brasileiro não quer dizer regionalismo nem mesmo nacionalismo = o Brasil pros brasileiros. Não é isto. Significa só que o Brasil pra ser civilizado artisticamente, entrar no concerto das nações que hoje em dia dirigem a Civilização da Terra, tem de concorrer pra esse concerto com a sua parte pessoal, com o que o singulariza e individualiza, parte essa única que poderá enriquecer e alargar a Civilização.<sup>54</sup>

Na fase dos *nacionalismos* nos anos seguintes, surgiram *Macunaíma*, *Clã do Jaboti*, contribuições para as revistas *Estética*, *Terra roxa e outras terras*, *Revista de antropofagia* e *Ensaio sobre música brasileira*. Era sua contribuição para formar um retrato do Brasil, tarefa como ele acreditava, obrigatória a todo artista brasileiro.

O que predomina, no que se refere ao nacionalismo estético em *Amar*, verbo *intransitivo*, é o esmiuçar até o ridículo o caráter burguês predominante, como confessa o autor, referindo-se à personagem Carlos: “Carlos não passa de um burguês chatíssimo do século passado. Ele é tradicional dentro da única coisa a que se resume até agora a cultura brasileira: educação e modos.”<sup>55</sup>

### 7.5 *Amar* e amar: intransitividade e idílio

<sup>54</sup> INOJOSA, J. *O Movimento modernista em Pernambuco*. Rio de Janeiro: Tupi, s.d. p.340-1.

<sup>55</sup> ANDRADE, M. A propósito de *Amar*, verbo intransitivo — 1927. In: \_\_\_\_\_. *Amar, verbo intransitivo – idílio*. 16. ed. Belo Horizonte: Villa Rica, 1999. p.153-5. p.155.

*Amar, verbo intransitivo* trata do processo da iniciação amorosa e sexual de um adolescente brasileiro, de 16 anos. Tal iniciação deveria ser ministrada pôr uma alemã de 35 anos que tem referências para o trabalho de clientes anteriores que dela se utilizaram, por incrível que possa parecer em princípio. Os pais do garoto patrocinam as aulas de amor (Oito contos, o preço de um touro de raça como avalia o Senhor Souza Costas), dentro do esquema hipócrita de que fazia uso as famílias da burguesia paulista, nos primeiros anos do século XX. Maria de Santa Cruz adequadamente situou *Amar, verbo intransitivo* a uma “segunda e mais complexa ode ao burguês”.<sup>56</sup> Fräulein Elza era contratada aparentemente para ser professora de piano, de línguas e Governanta, no entanto, eram as aulas de amor seu referencial maior. A justificativa explicitada pelo senhor Souza Costa era proteger o menino Carlos dos “vícios elegantes”<sup>57</sup> e do inevitável contacto com as prostitutas e as doenças que as acompanhavam (profilaxia). Menos aberta, no entanto, era a preocupação de que a iniciação sexual dos jovens se desse com uma aventureira que pudesse, aproveitando-se do jovem imberbe, dilapidar os bens recém-adquiridos dos novos ricos paulistanos. Cabe lembrar que São Paulo se industrializava, superando uma economia essencialmente agrícola, isto é, havia muito dinheiro e pessoas que não tinham experiência em como utilizá-lo e administrá-lo.

O espaço se faz amplamente sugestivo em *Amar, verbo intransitivo*, isto é, oportuno à intransitividade amorosa. O romance, aliás, comporta uma combinação de *romance de personagem* e *romance de espaço*,<sup>58</sup> tendo em vista, também, a importância na caracterização das personagens, notadamente Fräulein Elza. Conforme Jean Hankiss,<sup>59</sup> o espaço não

<sup>56</sup> SANTA CRUZ, M. Fräulein, a bacante expressionista e o Grito: estásimo e como trágicos em *Amar, verbo intransitivo*. *Colóquio/Letras*, n. 149/150, p.333-6, jun-dez 1998. p.334.

<sup>57</sup> CARNEIRO, B. H. S. Desvarios da Paulicéia: a vertigem dos venenos elegantes. *D.O. Leitura*, São Paulo, 11 (123) ago. 1992. p.6-7.

<sup>58</sup> KAYSER, W. *Análise e interpretação da obra literária*. 7. ed. Coimbra: Armênio Amado, 1985. p.401-6. Inspiramo-nos na sua tipologia para o estudo de romances.

<sup>59</sup> HANKISS, J. La Littérature et la Vie. *Boletim de Letras*. 1961, n.º 8. São Paulo, F.F.C.L. da U.S.P. p.155.

contribui apenas para explicar o herói, suas origens espirituais, suas funções e suas reações, mas ele emancipa-se para ocupar, na hierarquia dos fatores, um posto mais elevado do que lhe seria assegurado pelo seu caráter de suporte de atmosfera, de verdadeiro pano de fundo. Osman Lins,<sup>60</sup> ainda, observa que em alguns casos, o espaço chega a ser “o móvel, o fulcro, a fonte de ação”, sendo uma de suas funções mais importantes na narrativa a *caracterizadora*,<sup>61</sup> na medida que, situando a personagem, informa-nos sobre o seu modo de ser, mesmo antes que a vejamos em ação.

A primeira *cena* do idílio (*Amar, verbo intransitivo* não possui capítulos, conforme se pratica usualmente, numerados seqüencialmente ou identificados pelo título, mas pelas cenas, *flashes* resgatados pelo narrador): o primeiro contato de Fräulein com Souza Costa, temos delineada a estrutura psicológica da personagem por meio de uma breve descrição:

Elza viu ele abrir a porta da pensão. Pãam... Entrou de novo no quartinho ainda agitado pela presença do estranho. Lhe deu um olhar de confiança. Tudo foi sossegando pouco a pouco. Penca de livros sobre a escrivantina, um piano. O retrato de Wagner [homem-do-sonho]. O retrato de Bismarck [homem-da-vida].<sup>62</sup>

Está, pois, configurada a conflituosa ambigüidade que se desdobra ao longo do idílio.<sup>63</sup> “No filho da Alemanha tem dois seres: o alemão propriamente dito, homem-do-sonho; e o homem-da-vida, espécie prática do homem-do-mundo que Sócrates se dizia.”<sup>64</sup>

A cena que se segue é *francamente* indicativa dos demais personagens. No caso, explicitada por este narrador descaradamente intruso. A família Souza Costa não foge aos

---

<sup>60</sup> LINS, O. *Lima Barreto e o Espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976. Ensaios, 20. p.67-8.

<sup>61</sup> Id., *ibid.*, p.97.

<sup>62</sup> ANDRADE, M., *Amar, verbo intransitivo*, p.49.

<sup>63</sup> SCHMIDT, S. P. *O mito de Tristão e Isolda no romance brasileiro: o caso Amar, verbo intransitivo*. Porto Alegre, 1991. 229f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 1991. p.81.

<sup>64</sup> ANDRADE, M., *op. cit.*, p.59.

padrões convencionais da burguesia paulista:

Bem diferente dos quartinhos de pensão... Alegre, espaçoso. Pelas duas janelas escancaradas entrava a serenidade rica dos jardins. O olhar torcendo para a esquerda seguia a disciplinada carreira das árvores na avenida. Em Higienópolis os bondes passam com bulha quase grave soberbosa, macaqueando o bem-estar dos autos particulares. É o mimetismo arisco e irônico das coisas ditas inanimadas. São bondes que nem badalam. Procedem como o rico-de-repente que no chá da senhora Tal, família campineira de sangue adquire na epiderme do fraque a macieza dos tradicionais e cruza as mãos nas costas –que importância! – pra que a gente não repare na grossura dos dedos, no quadrado das unhas chatas.<sup>65</sup>

É cruel o registro fotográfico: “A mãe está sentada com a família menorzinha no colo. O pai de pé descansa protetoramente no ombro dela a mão honrada. Em torno se arranjaram os barrigudinhos. A disposição pode variar, mas o conceito continua o mesmo.”<sup>66</sup>

Os Souza Costa constituem-se num típico casal burguês da sociedade paulista de novos-ricos: Ela “meia malacabada”; ele possuía fábricas de tecidos no Brás e se dedicava também, por desfastio, à criação do gado caracu. Vivem uma relação conjugal de troca de concessões e cumplicidade hipócrita, convenção tacitamente firmada entre eles: “nunca jamais ele trouxera do vale [Anhangabaú?] um fio louro no paletó,”<sup>67</sup> uma vez que, os cabelos da esposa eram pretos. Esta “fingia ignorar as navegações do Pedro Alvares Cabral ... E quem diria que Souza Costa não era bom marido? Era sim. Fora tão nu de preconceito até casar sem por reparos nas ondas suspeitas do cabelo da noiva”.<sup>68</sup> Discutiremos oportunamente a performance deste narrador, intruso, irônico, brasileiro, e como este universo fechado, permeado por motivações e mediações (Lukács), denuncia uma estrutura capaz de criar uma superestrutura psicológica específica, cuja apreensão se faz necessária à compreensão do

---

<sup>65</sup> Id., *ibid.*, p.50.

<sup>66</sup> Id., *ibid.*, p.53.

<sup>67</sup> Id., *ibid.*, p.55.

<sup>68</sup> Id., *loc. cit.*

texto.

A iniciação sexual, no entanto, apesar da intransitividade desejada pela professora (Fräulein acalentava sonhos de se casar na Alemanha depois de feito o Brasil), acaba descambando para um idílio. Aliás, a prosa experimental de Mário de Andrade sofre tal classificação, inserida no título. Há, pois, uma contradição básica: o idílio suscita transitividade, isto é, um objeto. Cabe refletir sobre esse fenómeno literário.

Hegel<sup>69</sup> classifica *idílio* como uma ramificação do género épico, advertindo que “numa verdadeira classificação só há lugar para o que é conforme ao conceito”; em contrapartida, a incompletude (da forma e do conteúdo ou de ambos) “dificilmente se deixa englobar no conceito, na determinação do que uma coisa deve ser, para ser verdadeira e real”. Conforme o *Dicionário de termos literários*,<sup>70</sup> o termo idílio, originalmente, abrangia todo poema curto, descritivo, narrativo, dramático, épico ou lírico, comportando assuntos variados. Teócrito, poeta grego do século III a.C., empregou-o para rotular seus poemas e a partir dele os temas bucólicos se fizeram mais conhecidos. Virgílio (século I a.C.) seguiu-lhe os passos poéticos, versejando sobre situações campestres e titulóu de *Bucólicas* seus poemas e, por vezes, de églogas (seleção, antologia). Com isso, as palavras idílio, égloga, poesia bucólica e poesia pastoril passaram a equivaler. A visão palaciana do mundo durante a Idade Média tratou os temas pastoris ou bucólicos por intermédio de uma forma mais adequada às equações sociais próprias do tempo que denominaram *pastorela*. Será o movimento humanista italiano (Dante, Petrarca e Bocaccio) que retomará a poesia grego-latina de temática bucólica. O termo égloga, com a Renascença, substituiu o termo idílio na predileção dos estudiosos. A poesia idílica só voltará à cena, anunciando o regresso às matrizes clássicas, com o poeta suíço Salomon Gessner, no século XVIII. Assiste-se ao recrudescimento

<sup>69</sup> HEGEL, G. W. F. *Estética*. Trad. Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimaraes, 1980. p.251.

<sup>70</sup> MOISES, M. *Dicionário de termo literários*. 4. ed. São Paulo: Cultrix, 1985. p.279-82 passim.

avassalante e luminoso da moda pastoril. Os idílios de Gessner, agora também em prosa, invadem a Europa. A partir do século XIX, no entanto, o gênero entrará em franco declínio. Os termos idílio, égloga, pastoril e bucólico, no decorrer da história destas formas líricas, como podemos perceber – apesar desta resumida abordagem – são permutados sem uma diferenciação clara. Por fim, *idílio* se divorciará dos demais, assumindo “significações figuradas como **devaneio**’, **fantasia**’, **amor ingênuo e terno**’, referidas ou não ao cenário rural” (grifo nosso).

Estranhas tais colocações em se pensando na intransitividade amorosa de Fräulein Elza, no negócio que, afinal, impulsiona seu *fazer*.

### 7.6 Uma questão de *reconhecimento*

Diante de Carlos, o narrador dispensa um tratamento confessadamente bem diferente daquele destinado aos alemães: ‘Por isso é que falando de Carlos fui poeta, inventei. Falando agora de Fräulein, de Freud, de Friedrich, pra usar unicamente efes, endurece-me a pena um decreto de ciência alemã. De ciência alemã.’<sup>71</sup> Afinal, esse narrador brasileiro pode ser “poeta” pela aproximação à cultura brasileira. Aliás, *identidade cultural* é o termo.

Segundo Marisa Veloso e Angélica Madeira<sup>72</sup> que refletem sobre as concepções de Mário de Andrade, expostas em sua obra *Aspectos das artes plásticas no Brasil*, ele tratará a arte como expressão coletiva, manifestação da comunidade, da cultura. Esta, por sua vez, conterà pensamentos e práticas sociais que constróem formas de classificação coletiva.

---

<sup>71</sup> ANDRADE, M., op. cit., p.132.

<sup>72</sup> VELOSO, M., op. cit., p.118.

Recorre daí sua concepção “tão atual de cultura” como constituída por códigos, por meio dos quais se ordena a vida social. Sua preocupação, enquanto artista, será com a “expressão viva da arte” que o levará a uma criteriosa seleção do material usado com o objetivo de envolver a contemporaneidade. Tal contemporaneidade, portanto, não se reduzirá a um mero retorno ao passado, mas implica sua metabolização, incorporando-o à atualidade. “Assim, na criação estética poderiam ser identificados os ‘sintomas da cultura’, que Mário buscava para o Brasil.”

De fato, confirma Loubet,<sup>73</sup> aproximando estética e identidade cultural, ao nos voltarmos ao produto, isto é, às obras (num sentido *lato*), estamos cultivando e cultuando (etimologicamente, o verbo latino *colere* designa igualmente *cultuar* como *cultivar*) o passado. Mas quando olhamos, o processo em seu movimento dialético ‘herança/criação’, exercemos a ação de cultivar um fenômeno cuja natureza caracteriza-se pelo *devoir* e por sofrer inevitáveis pressões de várias ordens: social, histórica, geológica e mesmo epistêmica, pois “a questão inicial é saber em qual nível da psique humana dá-se a inserção do fenômeno cultural”. Como sabemos, a realidade encontra sua significação na cultura que, por sua vez, se diferencia de outra cultura “na maneira pela qual ela vive seus sentidos”. A sensação tem papel importante aqui, na formação dos sentimentos, tanto na impressão ordinária de prazer ou desprazer, como no pensamento abstrato, fornecendo o esquema imaginativo. O artista, trabalhando com a sua matéria, *pensa* (“estado empático, momento de certeza e comunicação total”) dentro de um mundo próprio de imagens, e na origem desse pensar está a sensação. Portanto, os homens pertencem a mundos culturais diferentes porque habitam universos sensoriais distintos, fenômeno muito mais profundo que a mera diferença da língua.

---

<sup>73</sup> LOUBET, M. S., op. cit., p.103-5 passim.

O narrador, numa fase bastante avançada das lições de Fräulein, intercala às cenas uma longa digressão sobre a questão da identidade cultural.<sup>74</sup> Um beijo se faz suficiente como exemplo. Carlos “demonstrava de quando em quando preferências brasileiras e outras individuais que contrastavam com a honestidade clássica do amor-tese. Tese de Fräulein”.<sup>75</sup> O narrador, no entanto, justifica Carlos, redimindo-o de qualquer perversão. Ora, “exigências risonhas ... despotismo calmo ... Criança ainda e desajeitado, embonecava nele o homem latino, vocês sabem: o homem das adivinhações”.<sup>76</sup> A professora percebe, o narrador também, falando com ela (onisciência seletiva, discurso indireto livre):

Os homens alemães quando não são práticos e animais no amor, guardam sempre um certo jeito de obediência às leis naturais, mesmo dentro do requinte e da exceção. Parece tão natural aquilo neles!... Isto 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.<sup>77</sup>

Ora, “Carlos prefere a orelhinha direita da amada pros beijos de após ventura”,<sup>78</sup> mas “Fräulein não apreciava essa concepção de felicidade”.<sup>79</sup> Eis, pois, a *descontinuidade* abalando o processo:

a identidade pressupõe, antes de mais nada, semelhanças consigo mesmo como condição de vida biológica, psíquica e social. Ela tem a ver mais com os processos de reconhecimento do que de conhecimento. Assim os conteúdos novos não são facilmente absorvidos quando a identidade está em causa, pois o novo representa aí, descontinuidade do referencial, logo, ameaça, risco.<sup>80</sup>

<sup>74</sup> ANDRADE, M., op. cit., p.130.

<sup>75</sup> Id., loc. cit.

<sup>76</sup> Id., loc. cit. A questão das adivinhações já havia sido anunciada na p.74. Carlos quase entende, mas adivinha. Fräulein não se conforma: “Pra ela era preciso entender sempre o significado das palavras, senão não compreendia mesmo.”

<sup>77</sup> Id., loc. cit. Cf Dias (1993, p.40), no que se refere ao “Ponto final” e “reticência”, a analogia entre nacionalidade e costumes diferentes para falar de amor é trazido para um campo mais interno da linguagem, o da língua.

<sup>78</sup> Id., loc. cit.

<sup>79</sup> Id., loc. cit.

<sup>80</sup> MENESES, U. T. B. A problemática da identidade cultural nos museus: de objetivo (de ação) a objeto (de conhecimento). *Anais do Museu Paulista*, v.2, p.207-222, Jan./Dez., 1994. p.207.

Retornando ao romance,<sup>81</sup> o narrador, por sua vez, mergulhando na raiz do problema, consciente, pois, da magnitude da questão, alonga-se em explicações, acordando “teogonias fantasiosas”: “Por amor da invenção [o beijo], preferência, livre-arbítrio. Aqui a latinidade se confunde com os índios songamongas e a negralhada relumente.” Ora, a cultura é em grande parte velada, pré-consciente, mas poderosa a ponto de dar significação a nossa realidade e controlar nosso comportamento. “Nada se torna significativo se não passa pela cultura.”<sup>82</sup> Distâncias geográficas, temporais e religiosas distinguem brutalmente os conceitos que os povos tem sobre a cópula, o prazer a moral e as técnicas sexuais.<sup>83</sup> E se Carlos não imaginou nada disso para justificar o beijo na orelhinha, o beijo existe. O narrador é que se justifica, tentando enfatizar a questão fulcral da divergência cultural, extrapolando, mais uma vez, a contingência ficcional do romance: “E pra provar que existe de fato com existência real e não como fantasia literária do escritor, me vi obrigado a ir incomodar os coitados dos negros, dançando no fundo do mato ao tantã. Agora todos escutaram o beijo.”<sup>84</sup> O beijo existe, um simples beijo, um referencial com o poder, no que diz respeito à identidade cultural, de ameaçar o idílio.

Toda essa discussão em torno da identidade cultural do brasileiro nos remete àquela imagem arlequinal de que Mário de Andrade tanto gostava. Representa um esforço imenso de compreensão da diferença brasileira, uma superposição de traços que não se totalizam, mas que fazem sentido. A roupa de arlequim é feita de retalhos montados. O autor não busca uma síntese ou uma totalidade para essa identidade nacional, procura mostrar como ela é feita de

---

<sup>81</sup> ANDRADE, M., op. cit., p.130-2 passim.

<sup>82</sup> LOUBET, M. S., op. cit., p.104.

<sup>83</sup> ARTONI, C. Sexo: como a política, a medicina e as revoluções culturais moldaram o instinto animal. *Galileu*, Rio de Janeiro, n.150, p.19-27, jan. 2004. p.24.

<sup>84</sup> ANDRADE, M., loc. cit.

pedaços, embora possa se organizar e se constituir num todo, que seriam as obras de arte, no caso, por exemplo, a narrativa de *Macunaíma*.

No mesmo sentido, a pedagogia da professora de amor, também, por razões culturais, sofrera abalos em virtude da expectativa dos alunos. Denis de Rougemont trata a história do amor no Ocidente (*O amor e o Ocidente*) como uma reiterada repetição do romance Tristão e Isolda. É a história do “amor-paixão”. Aquilo que Rougemont chama de “O amor do amor”, segundo Schmidt,<sup>85</sup> “talvez”, seja o que mais aproxime o idílio de Carlos e Fräulein ao mito medieval: “Tristão gosta de sentir amor, muito mais do que ama Isolda, a loura. E Isolda nada faz para retê-lo perto de si: basta-lhe um sonho apaixonado.”<sup>86</sup>

Esta predisposição para sonhar é apropriada ao caso da estrangeira. Quanto ao jovem, conforme Milan, sendo brasileiro, o gozo é sua única devoção: “O amor do amor é estrangeiro, nosso é o amor de brincar ou o brincar é o amor à brasileira, entre os sexos e no carnaval.”<sup>87</sup> Foram inevitáveis, portanto, os “desgostos pra ela”, e a conseqüente e previsível “desilusão profissional”, por ocasião do “capítulo” do “sacrifício mútuo”.<sup>88</sup> Fräulein “se esmerava eloqüente não se esquecendo nunca de contar o caso de Hermann e Dorotéia”, aproximando-se ao ideal do *amor cortês*. O sacrifício consistia, “primeiro a aparecer, abstinência de prazer por muito tempo”. Considera o narrador, por meio do indireto livre: “Um menino alemão é possível que entendesse bem, mas estes brasileiros úmidos...”. Carlos se revolta a cada provação e, *machucador*, fazia exigências à amada. “Esse procedimento difere daquele próprio do cavaleiro que, a cada provação, sente-se elevado e enaltecido com as dificuldades que o impedem de se aproximar da amada.”<sup>89</sup>

---

<sup>85</sup> SCHMIDT, S. P., op. cit., p.107.

<sup>86</sup> ROUGEMONT, D. *O amor e o Ocidente*. 2. ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988. p.35.

<sup>87</sup> MILAN, B. *O que é amor*. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986. (Primeiros Passos, 88). p.73.

<sup>88</sup> ANDRADE, M., op. cit., p.117 passim.

<sup>89</sup> ALMEIDA, L. B. F. Fisionomia de uma lição de amor. *Itinerários*, Araraquara, n. 7, p.125-135, 1994. p.129.

A *paixão de brincar*, como traço de nossa identidade cultural, fez-se tema para Mário de Andrade afinar o nacionalismo. Se Carlos é um produto do nacionalismo estético, como consideramos, ele apresenta-se ainda como precursor de Macunaíma. “O amor-paixão diz que acima do amado está o amor, Macunaíma já diria que acima de tudo está o brincar.”<sup>90</sup> Padece saudades de Ci, inesquecível e única: “Amor primeiro não tem companheiro.”<sup>91</sup> Isto, no entanto, não se constitui motivo que o impeça de querer às outras icamiabas. Macunaíma, aliás, não fez nada com o objetivo da conquista amorosa, mas “se atirou pra cima dela pra brincar”.<sup>92</sup> A cunhã não queria. O herói consuma seu intento quando seus irmãos, Maanape e Jiguê, a dominam: “Quando ficou bem imóvel, Macunaíma se aproximou e brincou com a mãe do mato.”<sup>93</sup> O imediatismo, próprio do herói no seu anseio cego pelo gozo, descaracteriza o *amor do amor* que é feito de memória e de espera. Tudo para o herói fica reduzido a um “companheirismo” sob a efêmera alegria de brincar: “Os dois brincavam e depois ficavam rindo um pro outro.”<sup>94</sup>

“O corpo tem mais memória que o espírito, não é?”<sup>95</sup> Já se manifestava, em consonância com Fräulein, o narrador intruso de *Amar, verbo intransitivo*. No emaranhado de corpo e espírito que se sustenta a teoria amorosa da professora de amor, o clamor do corpo, no caso desses brasileiros úmidos, tinha prioridade absoluta. Como vimos, Mário de Andrade vinha alimentando essa concepção conforme salientou em “História com data” de *Primeiro Andar*.

A teoria amorosa de Fräulein foi desenvolvida no Brasil para atender a clientela brasileira. No entanto, apesar do *conhecimento*, apesar, também, do seu poderoso poder de

---

<sup>90</sup> MILAN, B., op. cit., p.72-3.

<sup>91</sup> ANDRADE, M. *Macunaíma*. 30. ed. Belo Horizonte: Villa Rica, 1997. p.26.

<sup>92</sup> Id., ibid., p.18.

<sup>93</sup> Id., loc. cit.

<sup>94</sup> Id., loc. cit.

<sup>95</sup> Id., *Amar, verbo intransitivo*, p.133.

adaptação,<sup>96</sup> os *conteúdos novos*, os traços peculiares da cultura brasileira, configurado aqui no desempenho amoroso de Carlos, não lograram o *reconhecimento* da professora. A identidade cultural da alemã, posta a prova pela *descontinuidade do referencial*, nega o que a ameaça.

Por um lado, dizer que o processo de criação de personagens em Mário de Andrade se resume à busca da identidade cultural do brasileiro seria um despropósito, tendo em vista suas múltiplas facetas (“trezentos, trezentos e cinquenta”); por outro, apreciando Macunaíma como um Carlos abasileirado ao paroxismo, levantamos outras possibilidades, de passagem: não serão todos os personagens de um autor, por fim, um único personagem sempre mais e mais aprofundado segundo os interesses do ficcionista? Não teria um autor, no seu infinito universo de personagens, tipos e caricaturas (*planas* e *redondas*), um núcleo que como um pólo magnético atrai tudo para o seu centro? Sem uma resposta pronta para uma questão tão ampla e complexa, podemos inferir, circunscritos à pouca amplitude das nossas reflexões, que tal núcleo em Mário de Andrade seria a identidade cultural do brasileiro e o centro, o nacionalismo estético. Ainda, é claro, resta-nos inserir nesta conclusão a sua preocupação em torno do autêntico fundamento natural do caráter humano, a tragédia. Vamos neste sentido.

## 7.7 Um narrador brasileiro

Há histórias em que a preocupação não recai em quem conta. Já outras não se pode, em nenhum momento, desprezar a presença do narrador na história. É o caso de *Amar, verbo intransitivo* onde a presença do narrador se faz perturbadora, por vezes escapando da estrutura

---

<sup>96</sup> O narrador enfatiza o “poder de adaptação exterior dos alemães” e acrescenta, “que é mesmo a maior razão do

superficial, normalmente espaço do narrador, para alcançar a estrutura profunda, lugar das personagens. Um *brasileiro*, esse narrador, diríamos, afinal, se fosse o caso de tentar sintetizar seu desempenho.

O narrador apresenta “o alemão propriamente dito”,<sup>97</sup> o homem-do-sonho “é o cujo que sonha, trapalhão, obscuro, nostalgicamente filosófico, religioso, idealista incorrigível, muito sério, agarrado com a pátria, com a família, sincero e 120 quilos”. Mas, imediatamente depois, vem o comentário: “Vestido o tal, aparece outro sujeito, homem-da-vida, fortemente visível, esperto, hábil e europeicamente bonito.” Plasmando esta ambigüidade está a *adaptação*: “Em princípio se pode dizer que é matéria sem forma, dútil H<sup>2</sup>O se amoldando a todas as quartinhas. **Não tem nenhuma hipocrisia nisso, nem máscara**” (grifo nosso).

Nietzsche, já em 1885, no *Além do Bem e do Mal*, demonstrava-se sensível a este processo de adaptação do alemão. Vamos aproveitar o pensamento nietzscheano para olhar mais de perto personagem e narrador (o alemão e o brasileiro), avançando as nossas reflexões, discernindo a estética mariodeandradiana entre a tragédia e o nacionalismo.

Nietzsche rejeita os ideais democráticos e igualitários, que pretendem reduzir tudo ao mínimo denominador comum. Defenderá, sim, um ideal aristocrático, um mundo de seres livres em permanente tensão uns em relação aos outros, segundo uma hierarquia que se define naturalmente pelas relações de poder existente. Como bom europeu, um cidadão do mundo, Nietzsche manifestou-se, uma voz solitária, em nome da unificação da Europa em detrimento ao nacionalismo exacerbado que resultou da vitória da Guerra franco-prussiana. Identifica, então, preocupado, esse “poder de adaptação” como característica de uma forma política que chama “sem loas e sem grita ... o movimento democrático europeu”: um progresso “fisiológico” imenso, que cresce rapidamente, resultando numa espécie de homem que possui

---

progresso deles” (ANDRADE, op. cit., p.59).

<sup>97</sup> ANDRADE, M., op. cit., p.60 passim.

um máximo de força de adaptação como característica típica. Muito interessante e pertinente, portanto, é a “previsão” nietzscheana com relação a este processo do Europeu em formação.

Vale a pena apreciar o próprio autor:

Esta força de adaptação, que atravessa condições incessantemente em mudança, e que começa um novo trabalho a cada geração, a cada quase dez anos, torna impossível a *potência do tipo*, enquanto o conjunto de impressões que constituirão o europeu do futuro será a dos trabalhadores múltiplos, loquazes, parcios de vontade e muito maleáveis, que têm necessidade de um padrão, como o pão cotidiano, e assim, enquanto a democratização da Europa tende à formação de um tipo especialmente preparado para a *servidão*, em casos singulares e excepcionais, o homem *forte* surgirá mais forte e mais completo do que conseguiu ser até agora — em razão de sua educação despreconceituosa, da sua imensa diversidade de atividade, de talentos e simulação.<sup>98</sup>

Estas previsões foram amplamente confirmadas em *Amar, verbo intransitivo*, no entanto, somente no que se refere a esses “trabalhadores múltiplos e maleáveis”, aliás, “isso o próprio Walter de Rathenau observou”.<sup>99</sup> Vamos olhar mais de perto tais observações:

Au cours de ces dernières années, elles se sont montrées supérieurement actives, malléables, disciplinables, ordonnées, conceptives, réalistes, loyales, sûres, cordiales, réfléchies, secourables et, contre toute attente, aptes aux problèmes de la mécanisation; nous savons peu de chose de leur faculté de former des talents, exercés dans les domaines de la science et de la technique, au sein desquels se révèle moins l’esprit créateur que la savoir pratique et l’applications méthodique.<sup>100</sup>

Diante deste quadro, é de se observar que estranho e complexo híbrido se nos afigura Fräulein: por um lado se configura nela aquela “europeu do futuro”, enquanto “trabalhadores

---

<sup>98</sup> NIETZSCHE, F. W. *Além do bem e do mal* ou prelúdio de uma filosofia do futuro. Trad. Márcio Pugliesi. São Paulo: Hemus, 1977. p.186-7.

<sup>99</sup> ANDRADE, M., op. cit., p.60.

<sup>100</sup> “No transcorrer destes últimos anos eles tem se mostrado superiormente ativos, maleáveis, disciplináveis, ordenados, conceptivos, realistas, leais, seguros, cordiais, reflexivos, agitáveis e, sobretudo, atentos, aptos aos problemas da mecanização; nós poucos sabemos sobre sua faculdade de formar talentos, exceto dentro do domínio da ciência e da técnica, no seio daqueles que revelam menos o espírito criador que o saber prático e a aplicação metódica.” (RATHEAU, 1921, p.1093). Trad. Selma Ires Chiari.

múltiplos”; por outro, “sua educação despreconceituosa ... sua imensa diversidade de atividades, de talentos e simulação” convida-nos a vê-la como um caso singular e excepcional, o “homem forte”. Deve-se convir, no entanto, conforme observa Anatol Rosenfeld, que à figura do super-homem nietzscheano não faltam traços de um acentuado idealismo moral. Interessante é que, fazendo aqui um breve parêntese, a visão renascentista de Nietzsche daria conta de encontrar um representante aburguesado na realidade: o milionário Wundershaft, da peça de Shaw, conforme reconheceu Spengler (adepto de Nietzsche) seria, perfeitamente, um super-homem esperto com organização eficiente. “Indubitavelmente, Nietzsche ficaria arrepiado diante dessa caricatura da sua visão estética, tão cruelmente parodiada pela realidade.”<sup>101</sup> Mas vamos adiante em busca de mais luz.

Nietzsche, continuando, por um momento parece aproximar-se daquela dicotomia homem-do-sonho/homem-da-vida, estabelecida pelo narrador de *Amar, verbo intransitivo*. O filósofo refere-se a um “antigo elogio” atribuído aos alemães: “profundo”. No entanto, as múltiplas pretensões do espírito alemão, no presente contestam esta *profundidade*:

De todos os disfarces de que hoje é capaz o alemão talvez seja o mais perigoso e o melhor conseguido essa honradez alemã, servil, comunicativa, que coloca sempre as cartas sobre a mesa, este é seu talento mefistofélico e que pode **‘levá-los adiante’**.<sup>102</sup> (grifo nosso)

Portanto, o filósofo previu e o narrador confirmou. E Nietzsche avança, fazendo-se mais próximo de Fräulein: “O alemão é desenvolto, olha com seus olhos alemães, impolutos, azuis e vazios e o estrangeiro o confunde com sua bata.”<sup>103</sup> Das metonímias do poeta Nietzsche depreendem-se duas almas: uma simbiose, como em *Amar, verbo intransitivo*.

---

<sup>101</sup> ROSENFELD, A. Nietzsche e o irracionalismo. *Revista USP*, v.11, p.8-17, 1991. p.10.

<sup>102</sup> NIETZSCHE, F. W., op. cit., p.187. No *Ecce-Hommo*, Nietzsche trataria este fenômeno como uma “depravação psicológica”: “O que em alemão se denomina ‘profundo’ é precisamente aquele rubor dos instintos contra si mesmo ... não se quer tornar clara a própria atitude” (NIETZSCHE, 1936, p.174).

<sup>103</sup> Id., *Além do bem e do mal*, p.187.

A diferença entre os dois posicionamentos é evidente: ao passo que o narrador de *Amar, verbo intransitivo* não vê, no fenômeno, nenhuma hipocrisia ou máscara, desculpando mesmo a ductilidade da adaptação do alemão (como já havia feito nos poemas de *Há uma gota de sangue em cada poema*, de 1917: nunca condena o soldado alemão que apresenta sempre em sofrimento e dor, preferindo extravasar seu antigermanismo na figura do *kaiser*); Nietzsche, por sua vez, coloca a *adaptação* como um “disfarce” e até como um “talento mefistofélico”. Mas, um pouco a frente, nosso narrador denuncia a curiosa faceta da ambigüidade, inserida na psique do alemão, reconhecendo, pois, a *sutileza* do disfarce:

Porém vão falar a um alemão que ele traz consigo tal homem-da-vida... Energicamente negará, nunca morou nesta casa. E com razão. Reconhece o homem-do-sonho porque este pensa e sonha. Ora de verdadeiro, pro idealista só o que é metafísico. As matérias são mudas, as almas pensam e falam.<sup>104</sup>

Nietzsche, por sua vez, se sempre foi implacavelmente crítico com os alemães, reconhece ao menos uma vantagem, vazando ironia para todos os lados:

O que quero dizer é que seja lá o que for a profundidade alemã (aqui entre nós podemos nos rir dela) faremos bem em salvaguardar a honorabilidade de sua aparência e de seu bom nome sem mudar demasiadamente nossa velha reputação de nação profunda pela mordaz energia prussiana pela mentira berlinense, e o sabre de Berlim.<sup>105</sup>

O filósofo afirma, finalizando, “o alemão propriamente dito não existe ainda, está se formando, está ‘se desenvolvendo’”.<sup>106</sup> No percurso deste *desenvolvimento*, sabemos, sobreveio — como processo — a infeliz loucura das nacionalidades: a Grande Guerra.

---

<sup>104</sup> ANDRADE, M., op. cit., p.64.

<sup>105</sup> NIETZSCHE, F. W., op. cit., p.187-8.

<sup>106</sup> Id., ibid., p.189.

Nietzsche, contrariando todos os estereótipos até então aplicados ao povo alemão, de uma certa forma explica o cerne da confusão do narrador: “Um alemão que tivesse a audácia de afirmar: ‘duas almas, ai de mim!, se albergam em meu peito’ se enganaria grandemente no número, erraria por muitas almas.”<sup>107</sup> Ele considerava a alma alemã, antes de tudo, um composto, de origens múltiplas, feito de elementos acrescentados e acumulados, mais do que propriamente construído; e isso se explica pela sua proveniência: povo heterogêneo, feito de uma mistura indescritível de raças, com uma predominância, talvez, de elementos pré-arianos, povo do centro, em todos os sentidos da palavra. Os alemães são, ante si próprios, mais incompreensíveis, mais indefinidos, mais contraditórios, mais desconhecidos e surpreendentes do que todos os demais povos, escapam a qualquer definição. Neste sentido, Nietzsche recomenda a modificação do nosso pensamento acerca da **profundidade** alemã. Não é injustificadamente que se chama o povo de “tiusche” que, conforme nota do tradutor, significa “povo que engana”.<sup>108</sup>

A visão do povo alemão em *Amar, verbo intransitivo* parece-nos, portanto, refletir todo o conflito deste *desenvolvimento*, combinada com a predisposição deste narrador que queria se fazer verossímil, queria pensar o povo alemão como um brasileiro de então o faria. O objetivo, como já discutimos, era o de tornar consciente o nosso modo de ser. Sem pretensão de estendermo-nos quanto às características deste *modo de ser*, podemos observar, de passagem, que ele procura compreender e desculpar a adaptação do alemão e podemos inferir que assim o faz acomodando-se a sua própria predisposição psicológica enquanto brasileiro. Além da sua perplexidade que perpassa todo o romance, esse narrador demonstra uma certa condescendência em consequência de imposições das circunstâncias econômicas. Talvez a melhor definição seja mesmo a *adaptação* ou, ainda melhor, aquilo que se costuma

---

<sup>107</sup> Id., *ibid.*, p.188.

<sup>108</sup> Id., *ibid.*, p.188-90.

chamar de *jeitinho brasileiro*, que seria uma maneira toda própria, nossa, de lidar com as situações imprevisíveis.

Telê Porto Ancona Lopez<sup>109</sup> fez a ligação da psicologia do povo brasileiro às soluções formais da criação popular, segundo a interpretação de Mário de Andrade. Não obstante as publicações etnográficas deste sejam posteriores à publicação de *Amar, verbo intransitivo*, seu interesse pelo folclore, como fonte de conhecimento do povo, remonta ao início de sua carreira, justificando assim as nossas inferências.

As reflexões de Lopez fundamentam-se no artigo “Música brasileira”, publicado no *A manhã* (São Paulo, 24 mar. 1926). O que ressalta, em suma, é a incapacidade crítica do povo brasileiro, que o impede de viver ativamente sua realidade. Assim, quando sai da melancolia, enleia-se na ironia. A melancolia é resultante de um estado primário, como o dos índios, sem análise e sem reação, um estado pré-lógico, conforme a tese de Lévy-Brihl (*La mentalité primitive...*), referendada por Mário de Andrade. Esta situação, segundo o escritor, desdobra-se para o povo brasileiro em geral. Este aceita as situações e não esboça reação contrária, mesmo não se sentindo realizado. Configura-se, pois, como uma incapacidade crítica que o enleia na ironia: “puro jogo de espírito”, aliás, como o nosso narrador. Do mesmo modo se apresenta nossa ‘melancolia nada triste’, própria do lirismo popular. Estado este, aliás, pouco propício ao trágico que implica, como comentamos, resumindo o resumido: *individuação, embriaguez, náusea e superação*. A tragédia de *Amar, verbo intransitivo*, afinal, foi vivida por uma alemã. Vamos nesse sentido.

---

<sup>109</sup> LOPEZ, T. P. A., *Mário de Andrade*: Ramais e Caminhos, p.188-9 passim.

## 8. FRÄULEIN: UMA TRAGÉDIA GERMÂNICA EM TERRA BRASÍLICA<sup>1</sup>

### 8.1 Uma ambigüidade psicológica como causa trágica

Mário de Andrade, como já comentamos, com *Amar, verbo intransitivo* condena o desconhecimento do brasileiro sobre seu modo de ser, sua insensibilidade para consigo mesmo, do mesmo modo que o alemão é condenado por amordaçar o sublime. A primeira cena do idílio, o primeiro contato de Fräulein (ainda Elza) com Souza Costa, ele percebe um certo *orgulho* nela que não compreende.<sup>2</sup> Tentaremos nós compreendê-la, tanto o *orgulho* da alemã enquanto *raça*, bem como o *orgulho* da *professora de amor* enquanto *profissão*. É de se considerar, no entanto, principalmente no que se refere à profissão, a inverosimilhança do fenômeno, apesar da própria Fräulein admitir que é a “profissão que uma fraqueza me permitiu exercer”,<sup>3</sup> apesar da conflituosa ambigüidade que se desdobra ao longo do idílio, aparente e superficialmente entre Wagner [homem-do-sonho] e Bismarck [homem-da-vida], como já comentamos, também. Tal compreensão revela-se importante no sentido de discernir a *causa* trágica.

Para ser mais preciso quanto a este antagonismo interior, começando por aqui as nossas reflexões:

---

<sup>1</sup> WIELEWICKI, V. H. G. *Fräulein: Uma tragédia germânica em terra brasílica*. 1989, 54p. Monografia (Especialização em Literatura Brasileira) – Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Departamento de Letras, 1989. Parafraseei o título.

<sup>2</sup> ANDRADE, M. *Amar, Verbo Intransitivo — Idílio*. 16. ed. Belo Horizonte: Villa Rica, 1999. p.49.

<sup>3</sup> Id., loc. cit.

Se adapta o homem-da-vida, faz muito bem. Eu se pudesse fazia o mesmo, e você, leitor. Porém o homem-do-sonho permanece intacto. 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.<sup>4</sup>

Cabe aqui, também, apreciar a condescendência desse narrador brasileiro, como falávamos há pouco, no que se refere à adaptação do alemão: “Eu se pudesse fazia o mesmo, e você leitor.”<sup>5</sup>

Se, como acreditamos, o homem-do-sonho teve seu momento na juventude de Fräulein (ora, os autores que ela lia são representantes da supremacia do sentimento sobre os princípios racionais que norteiam a vida prática e, além disso, afastam quaisquer suspeita de mediocridade<sup>6</sup>) agora, em Higienópolis, é preciso que permaneça reprimido (encarcerado). Um sinal disso é a insensibilidade de Fräulein aos expressionistas. O narrador descreve seus contatos no Brasil e como um médico “convicto de expressionismo e recém-chegado da Alemanha, empresta-lhe uma coleção de *Der Sturm* e obras de Schnikele, Franz Werfel e Casimiro Edschmid” (aliás, leituras de Mário<sup>7</sup>) e Fräulein “compreendeu e aceitou o Expressionismo, que nem alemão medíocre aceita primeiro e depois compreende”. Por fim, voltaria para Goethe e Schiller,<sup>8</sup> seus autores preferidos, cuja expressão dos sentimentos encontram-se adequadamente controlados como o próprio homem-do-sonho. É, pois, a vez e a hora do homem-da-vida. Aliás, o narrador enfatiza, em muitos momentos, o “poder de adaptação exterior dos alemães” e acrescenta, “que é mesmo a maior razão do progresso deles”.<sup>9</sup>

---

<sup>4</sup> Id., *ibid.*, p.60.

<sup>5</sup> Id., *loc. cit.*

<sup>6</sup> LOPEZ, T. P. A. Uma difícil conjugação. In: ANDRADE, M. *Amar, verbo intransitivo*, Idílio. 16. ed. Belo Horizonte: Villa Rica, 1999. p.9-44. p.20.

<sup>7</sup> “Desde 1918 Mário de Andrade já assinava revistas alemãs — como a *Deutsche Kunst und Dekoration* (1919/1930), a *Der Querschnitt* (1924/1927) e a *Der Sturm* (1923/1924) — que valorizavam o manifestar expressionista” (SANT’ANNA, 1993, p.83).

<sup>8</sup> ANDRADE, M., *op. cit.*, p.71.

<sup>9</sup> Id., *ibid.*, p.59.

Schiller, em suas reflexões acerca do sublime, observa que o realista revela claramente em sua vida uma inclinação idealista, mas não a confessa em seu sistema: “como em geral não há absolutamente nada que possa denominar-se verdadeiramente idealístico, a não ser o que o perfeito realista pratica na realidade inconscientemente, negando-o apenas por inconseqüência.”<sup>10</sup> Dizendo de outra maneira: “A cultura, como instrumento e expressão sublimada da civilização e do progresso [homem-da-vida], se ergue [...] sobre o cadáver do desejo e do gozo [homem-do-sonho].”<sup>11</sup> Freud, no entanto, sistematizaria a idéia, comum à época, de que o “princípio do prazer” só existe para quem se arrisca, contrariando a ordem.<sup>12</sup>

A atitude estética de Mário de Andrade, como já comentamos, implica a inserção no modo de conhecimento das práticas culturais. Tal atitude levou-o a valorizar a história, como engajamento com a contemporaneidade.<sup>13</sup> Para ele, o resgate do passado estava subordinado a critérios daqueles conteúdos culturais que produzem inspiração para o desvendamento de tradições: “todas as manifestações culturais capazes de revelar a singularidade de um povo.”<sup>14</sup>

As culturas se diferenciam, também, pela prioridade dada aos sentidos no seu contexto geral, implicando num grau de valor variável à racionalidade. Loubet,<sup>15</sup> que encaminha esta questão, lembra Marcuse que, segundo ela, analisou a ‘consciência feliz’, ‘acomodada’ que identifica o real com o racional baseado na lógica clássica, em que “ser é aquilo que é e não aquilo que parece ser”. O que, afinal, a pesquisadora procura ressaltar, conforme explicita, tendo em vista o muito que já foi falado entre as fronteiras do mito e da racionalidade, “é que foram condições histórico-políticas, e não epistêmicas, que determinaram a valorização do

<sup>10</sup> SCHILLER, F. *Teoria da tragédia*. São Paulo: Herder, 1964. p.47.

<sup>11</sup> PEIXOTO, N. B. *A sedução da barbárie: o marxismo na modernidade*. São Paulo: Brasiliense, 1982. p.15

<sup>12</sup> Id., loc. cit.

<sup>13</sup> Cf. Culler (1988, p.25), “a história funciona como o oposto da Natureza. As culturas tentam fazer passar como características naturais da condição humana arranjos e práticas que são, na realidade, históricos, resultado das forças e interesses históricos ... Ao mostrar quando e de que modo as várias práticas vêm a existir, o estudo histórico busca desmistificar a ideologia de uma cultura, expondo-lhe os pressupostos como ideologia”.

<sup>14</sup> VELOSO, M.; MADEIRA, A. Mário de Andrade: a função pública da arte e do artista. In: \_\_\_\_ . *Leituras brasileiras: itinerários no pensamento social e na literatura*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1999. p.111-130. p.114.

<sup>15</sup> LOUBET, M. S. *Estudos de estética*. Campinas: Unicamp, 1993. p.106.

conhecimento racional e subseqüentemente a desconfiança sistemática em relação ao sensível e ao afetivo”.<sup>16</sup> O que queremos dizer, por fim, é que o fenômeno alemão, configurado em *Amar, verbo intransitivo* – notadamente Fräulein, professora de amor – apesar das insistentes explicações do narrador, escapa à compreensão do leitor sem uma visão adequada que procure, dentro das nossas parcas possibilidades, abarcar a totalidade. O recurso que nos propomos, amparados pela história, será *olhar* mais de perto os representantes do *homem-do-sonho* (Wagner) e do *homem-da-vida* (Bismarck). Isto nos permitirá expor as raízes ideológicas subjacentes a essa complexa fórmula, e, ao mesmo tempo, demonstrar as condições propícias ao surgimento da tragédia. Tal modalidade analítico-interpretativa justifica-se uma vez que se considere as preocupações mariodeandradianas em torno do nacionalismo. A personagem Fräulein, portanto, aqui será vista com um produto estético fortemente construído dentro de elementos nacionais alemães.

Há uma psicologia coletiva para cada povo, constituída de um conjunto de traços semelhantes. O que tentaremos, no rastro de Fräulein, será traçar uma silhueta, esboçada à custa de semelhanças gerais. Emil Ludwig emprega este esforço em sua obra *Os alemães*<sup>17</sup> remontando a eras remotas do seu povo. A apreciação do caráter do povo alemão, ante aos assombrosos depoimentos de Ludwig, resultam – diante de Fräulein, na tentativa *nervosa* (como a do narrador) de compreendê-la – numa dolorosa constatação aos nossos corações brasileiros.

Seguindo, página a página, a volumosa obra de Ludwig, têm-se iluminado os motivos e conseqüências de ações e acontecimentos, através da “cruel dualidade da alma alemã,

---

<sup>16</sup> Cfe DaMatta (2000, p.62) “quando deixamos de perceber quando as idéias passam a ser atores de certas situações sociais, seja porque atuam para desencadear a ação, seja para impedir certas condutas, deixamos de penetrar no mundo social propriamente dito e, assim fazendo, corremos o risco de cair na postura teórico-formal e, com ela, no plano abstrato das determinações”.

<sup>17</sup> Mário de Andrade foi leitor de Ludwig. Encontramos em sua biblioteca, no IEB (Instituto de Estudos Brasileiros), justamente a biografia de Bismarck.

imutável em todas as épocas”.<sup>18</sup> A ambigüidade de Fräulein – entre Wagner e Bismarck – remete-nos, logo em princípio, às considerações referentes à divergência entre Estado e espírito do povo alemão, explicitadas por Ludwig: sempre que o *Estado* florescia o *Espírito* mergulhava nas sombras, e vice-versa. Curiosa história em que quase todos os governantes eram ignorantes e os governados portadores de cultura. Uma dupla história, portanto, em que parte do povo, praticamente, deixa de influir sobre a outra. Os métodos violentos que provocaram o ódio de todo o mundo contra os alemães provinham, primeiramente, do norte e depois da Prússia. As formas espirituais, eterna glória alemã, vieram do sul e do oeste.

Acreditamos que as presenças de um músico (Wagner) e de um guerreiro (Bismarck), ligadas à psique de Fräulein Elza, instaurando sua ambigüidade, não representam somente a influência das figuras mais significativas da época, oportunamente escolhidas no processo seletivo<sup>19</sup> que a configurou, mas representam, também, as características do temperamento germânico, ligadas às suas próprias raízes. Os alemães são célebres como guerreiros e como musicistas.<sup>20</sup> Neste sentido, pois, vamos aos prelúdios da floresta virgem em busca das raízes que tenham contribuído para esse modo de ser.

Roma envelhecia dominada pelo pavor destes bárbaros: os cimbrios e teutões vinham do Norte e Leste da Germânia, atravessando as terras situadas entre os rios Vístula, Óder e Elba, avançando sobre os celtas mais cultos. O objetivo destes invasores eram terras melhores. As florestas virgens da Turígia e as planícies áridas não mais lhes serviam. Seus

---

<sup>18</sup> LUDWIG, E. *Os alemães*. Trad. Adda Coaracy e Vivaldo Coaracy. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1947. p.9.

<sup>19</sup> “Na vida diária nunca nos compreendemos uns aos outros, não existe nem a completa clarividência, num a confissão completa. Conhecemo-nos aproximadamente, por sinais exteriores, e estes servem o suficiente como base para a vida social e mesmo para a intimidade. Mas as pessoas num romance podem ser completamente entendidas pelo leitor, se o romancista quiser; sua vida interior, assim como a exterior, pode ser exposta. E é por isso que, não raro, parecem mais definidas que as personagens na História, ou mesmo os nossos próprios amigos; foi-nos dito sobre elas tudo o que pode ser dito; mesmo se são imperfeitas ou irreais, não contêm nenhum segredo, enquanto nossos amigos os têm e devem tê-los sendo a reserva mútua uma das condições de vida neste globo.” (FORSTER, 1998, p.46).

<sup>20</sup> LUDWIG, E., op. cit., p.46.

ideais transcendiam aos de seus antepassados. A atração pelo sul é compreensível: vivendo num frio intenso, comendo papas de aveia, requeijão, e bebendo cerveja amarga, ouviam lenda de que havia, além das montanhas, terras cobertas de sol. Portanto, para viverem melhor era preciso conquistar e tornaram-se guerreiros formidáveis, endurecidos pelas condições inóspitas de sua terra.<sup>21</sup>

No século XIII já estava evidenciada a desarmonia, a que nos referimos, que na Alemanha se observa entre o Estado e o Espírito nas suas manifestações. Nasciam, nesta época, as formas primitivas de cantigas e poesias germânicas e logo produziram belos frutos. Certos trechos nas crônicas das Cruzadas revelam-nos que os alemães “cantavam ao semear, ao rezar, ao combater”.<sup>22</sup> Eram composições de caráter verdadeiramente popular, não se tratava de trovadores ou poetas, mas simplesmente camponeses e burgueses armados, soldados desconhecidos. Conta-nos Ludwig que, quando o Imperador Lotário, almejando a conquista da Apúlia, sofreu a dissidência de um dos seus oficiais, contrários ao projeto, bastou este oficial convocar os soldados para que entoassem um hino alegórico à volta ao lar para despertar a imediata indisposição para o combate. Por ocasião da Grande Guerra, mil anos depois das Cruzadas, ouviam-se as cantigas dos jovens soldados, atirando-se sobre os inimigos.

Como caçadores de búfalos, nas florestas primitivas, os germanos arriscavam a vida constantemente. Desconheciam uma existência pacífica que obteriam se fossem agricultores. Desenvolveu-se, pois, o espírito de aventura, acompanhado do gosto pela destruição do inimigo, dos prisioneiros e, sobretudo, o sabor da vingança. Estas circunstâncias levaram ao abandono de uma parte da alma germânica. O deus encarcerado, poderíamos dizer assim, manifestou-se através da música. Por intermédio dela conseguiram algum conforto à cruel

---

<sup>21</sup> Id., *ibid.*, p.16.

<sup>22</sup> Id., *ibid.*, p.46 et seq.

hierarquia e mesmo aos ásperos ideais de gerações inteiras: “Assim como Orfeu e Arions na mitologia grega sabiam dominar as feras mediante a música, o som das cantigas penetrava nas profundezas dos corações marciais dos alemães, suavizando-os.” Neste sentido, Ludwig contrapõe-se ao posicionamento de alguns pesquisadores que pretendem que a poesia alemã tenha emigrado da França, trazida pelos trovadores. Foram os próprios alemães, afirma, que criaram cantigas para seu enlevo, “sem igual no mundo”.

A noção de chefe, manifestada pelo povo alemão, vem do íntimo do seu temperamento. O hábito de obedecer às ordens do Estado, numa rigorosa subordinação, resultou instituir nos círculos menores um chefe a quem pudesse confiar a direção e que assumisse as responsabilidades. Nesse universo, a ordem está acima da liberdade. As corporações alemães, perpetuando a virtude guerreira da obediência e da disciplina, conservaram seus usos até o ridículo, ao mesmo tempo em que se mostravam modelos de modéstia e aplicação.<sup>23</sup>

Talvez, o que melhor sintetize, “sem ornatos nem pretextos”,<sup>24</sup> a sinistra turbulência da alma germânica é o “poema nacional alemão”: o *Canto dos Nibelungos*. Sua elaboração processou-se lentamente, entre os séculos VI e o XV. Comparando-o com a *Ilíada*, poder-se-ia supor que Homero, tendo vivido dois mil anos antes, portanto, mais próximo da alvorada da Civilização, apresentasse características de maior primitivismo. No entanto, verifica-se o contrário: os gregos apresentam numerosos atos de ardis e crimes é verdade, mas como resultados da defesa do amor, da fidelidade, do lar e da liberdade. Siegfried, Hagen ou Brunilda, entretanto, são regidos pelo signo do ouro. “O *Canto dos Nibelungos* poderia ser chamado canto da infidelidade”, toda a inventividade surpreendente das personagens é dirigida para ciladas, vinganças, traições. Essas paixões não são desencadeadas pelo amor ou

---

<sup>23</sup> Id., *ibid.*, p.42.

<sup>24</sup> Id., *ibid.*, p.50.

algo que o valha, mas pela presença de um tesouro.

Vamos, agora, examinar os retratos do quartinho da pensão de Fräulein: Bismarck e Wagner.

### 8.1.1 Bismarck, o homem-da-vida

O narrador de *Amar, verbo intransitivo* atribui a Bismarck o peso dos erros dos alemães até então. Refere-se à Primeira Guerra Mundial: “Quem que errou forte e incorrigivelmente? Só Bismarck. Alguém chamou esse homem de ‘último Nibelungo’ ... Nibelungo, não tem dúvida. Conseguiu Alsácia, ouro do Reno, pela renúncia do amor.”<sup>25</sup> Há uma cena, sumarizada pelo narrador para comentar as relações de Fräulein na colônia (aliás, “sem elevação”), alegria pela música, ódio pela França e desejo de vingança, lágrimas pelo Kaiser, “é verdade que apenas duas”. No entanto, “os olhos vibram de veneração e entusiasmo sem crítica: alguém no silêncio fala da vida e obra de Bismarck”.<sup>26</sup>

“Quem quiser estudar o temperamento germânico encontrará em Bismarck um espécime perigosamente belo.”<sup>27</sup> Ora, ele tinha também sua ambigüidade: “Bismarck é único devido à combinação do peso alemão com a espiritualidade gaulesa em seu temperamento. Neste sentido, personifica um dos poucos exemplos do cruzamento entre o Estado e o Espírito.” Era *Junker*, por parte de pai, cuja herança se manifestava no peso, na dedicação à caça, ao vinho, ao dinheiro e na aspereza. Da mãe, oriunda de uma família burguesa de juristas e historiadores, herdara “o espírito, a cultura, a ligeireza, como também a ambição e a

---

<sup>25</sup> ANDRADE, M., *Amar, verbo intransitivo*, p.61.

<sup>26</sup> Id., *ibid.*, p.67-8.

<sup>27</sup> LUDWIG, E., *op. cit.*, p.253.

vontade de poder”.<sup>28</sup> É claro que Bismarck era muito mais do que pode sugerir esta combinação positivista/naturalista: resultou num temperamento nervoso, cheio de contradições.

Aproxima-se de Fräulein praticamente em todos os aspectos: amava Goethe e Beethoven. Revelou-se grande conhecedor de Shakespeare e Schiller. Sua ligação com a natureza, também, manifestava-se de maneira intensa, a ponto de, já em idade avançada, passar horas a fio em excursão pela floresta. A música, dizia, “inspira-me coisas opostas, o combate e os idílios”.<sup>29</sup>

O passo final, no sentido da unificação alemã, foi a Guerra franco-prussiana. Representou, como sabemos, a destruição de um Império para a criação de outro. A explosão patriótica possibilitou a Bismarck a anexação dos estados meridionais à confederação germânica do Norte. Durante a guerra foram negociados tratados, estipulando que toda a Alemanha se uniria num Império sob os Hohenzollern. Uma cerimônia em Versalhes, em 1871, unificava o Reich e Guilherme I, da Prússia, recebeu o título de Imperador da Alemanha, e Bismarck tornou-se o primeiro Chanceler do Império.<sup>30</sup> A Constituição da Confederação Germânica foi aceita como Constituição do Novo Império. Foi instaurado o sufrágio universal masculino nas eleições nacionais e o parlamento, com uma câmara baixa ou Reichstag, eleito pelo voto popular. Cidadania e participação, portanto, deram-se de maneira superficial. Na verdade, as instituições construídas por Bismarck, apesar da aparência de melhora, pioraram as coisas. Serviram para fortalecer a predominância da Prússia: o sufrágio universal para o parlamento federal estava profundamente comprometido com o poderoso exército prussiano e o Reichstag não tinha expressão alguma, já que o Chanceler não era responsável a ele, mas ao Imperador; sem contar a inoperância e passividade dos seus

---

<sup>28</sup> Id., *ibid.*, p.249 et seq.

<sup>29</sup> Id., *ibid.*, p.251.

<sup>30</sup> BURNS, E. M. *História da civilização ocidental*. 20. ed. Porto Alegre: Globo, 1977. p.732.

deputados. Theodor Mommsen alertou para a decadência do sistema político ao que chamou de ‘absolutismo pseudo-constitucional’: o Reichstag aparece-lhe descartável. Completa: ‘Bismarck quebrou a espinha dorsal da nação’.<sup>31</sup>

De fato, o espírito reacionário da velha Prússia expandiu-se para toda a Alemanha. A violência nunca antes havia encontrado um terreno tão propício para florescer, como, também, o *orgulho*. (Está, pois, neste período, a explicação histórica que deve ter contribuído para o orgulho de Fräulein como alemã, que Souza Costa, como vimos, não compreendeu.).

Infundia-se no povo alemão um exacerbado espírito chauvinista. A escola e a imprensa não davam tréguas à propaganda para demonstrar a superioridade dos alemães; afirmava-se que o alemão é um “povo eleito”, chamado a dirigir o mundo, enquanto que todos os demais povos ... estavam destinados a se submeter à “raça superior” alemã. A escola, os jornais, a filosofia e a literatura pregavam sem reboços a violência.<sup>32</sup>

Temos claro que uma educação que começa com reduções termina em privações. A ausência de cultura não é sinônima de falta de saber, mas condição propícia a presença de estereótipos que são repetições automáticas de palavras e comportamentos impessoais, e acabam por se tornar *slogans* e clichês esvaziados de sabedoria. O que resulta disso é uma opção indiscriminada que não corresponde à verdadeira liberdade de escolha.

O período de Bismarck configura-se num momento exemplar de vitória do Estado sobre o Espírito. Os grandes pensadores e artistas do século XIX floresceram antes da unificação alemã. A pintura vivia da glória do século XVI: a hegemonia, no presente de Bismarck, era exclusivamente francesa. Menzel era o único pintor de alguma forma ligado ao país, uma vez que os seus quadros referem-se à época de Frederico, o Grande. Marées, Feurbach e Böecklin inspiravam-se, sobretudo na Itália, reportando-se às velhas campanhas

<sup>31</sup> GAY, P. *A cultura de Weimar*. Trad. Laura Lúcia da Costa Braga. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. p.86.

<sup>32</sup> JOSTOV, V. M.; ZUBOK, L. I. O império alemão, encarnação da reação e do chauvinismo. In: \_\_\_\_\_. *História contemporânea*. 2. ed. Trad. Paschoal Lemme. Rio de Janeiro: Vitória, 1964. p.35.

romanas.<sup>33</sup> A escultura e a arquitetura, também, não revelaram figuras relevantes, cujas obras atingissem um caráter universal.<sup>34</sup>

Os três grandes músicos que sucederam a Beethoven realizaram suas obras antes de Bismarck: Weber, Schumann e Mendelssohn, respectivamente austríaco, saxão e judeu.<sup>35</sup> No entanto, apenas o eco dessa música ainda permanecia. No Reich, em todos os sentidos, dominava a ausência do Espírito. Brahms, referência de Fräulein, nascera num dos extremos da Alemanha, na cidade hanseática de Hamburgo. Vivera, porém, em Viena, longe do Reich, e sentiu-se, durante toda a vida, filho do sul, alheio a tudo que se relacionava com o país de origem.

O apogeu também já havia passado no que se refere aos cientistas: Bunsen e Kirchoff, Helmholtz e Virchow tinham-se calado.<sup>36</sup> Quanto aos seus contemporâneos, Bismarck não chegou a conhecer nenhum dos espíritos que, no período, se distinguiram em Berlim. Entre eles podemos apontar Keller e Fontane. Este último é quem retratou com maior brilho os junkers prussianos. Grillparzer e Hebbel viviam longe de Berlim e se demonstravam hostis à Pátria. Burckhardt era suíço, foi o maior historiador que escreveu em língua alemã. Previu a decadência do Reich quando este ainda demonstrava plena vitalidade.<sup>37</sup>

Curiosa história em que uma parte do povo não influi na outra, como já nos referimos. E, ainda, uma história em que os governantes, quase todos, eram ignorantes e os governados cultos. Bismarck, neste último aspecto, figura como uma honrosa exceção. Conforme Ludwig,<sup>38</sup> ele possuía cultura muito mais vasta do que os reis e seus comensais. A

---

<sup>33</sup> Adolph von Menzel (1815-1905); Anselm Feurbach (1829-1880); Arnold Böecklin (1827-1901); Hans von Marées (1837-1887).

<sup>34</sup> LUDWIG, F., op. cit., p.274 et seq.

<sup>35</sup> Carl Maria von Weber (1786-1826); Robert Schumann (1810-1856); Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809-1847).

<sup>36</sup> Robert Wilhelm Eberhard Bunsen (1811-1899); Gustav Robert Kirchoff (1824-1887); Hermann Ludwing Ferdinand von Helmholtz (1821-1894); Rudolf Virchow (1821-1902).

<sup>37</sup> Gottfried Keller (1819-1890); Theodor Fontane (1819-1898); Jacob Burckhardt (1818-1897); Friedrich Hebbel (1813-1863); Franz Grillparzer (1791-1872).

<sup>38</sup> LUDWIG, E., op. cit., p.252.

misanthropia, no entanto, levava-o ao isolamento. Na mocidade, a cega investida ao poder impediu-o de dedicar-se, alguns momentos que fossem, ao estudo que não se restringisse diretamente às estéreis questões políticas. Já era velho, quando escrevia à irmã: “cada vez a situação presente me parece mais incômoda do que as precedentes; avança-se sem descanso na esperança duma época melhor.” E, acrescenta Ludwig: “Por isso amava Beethoven e recusava Mozart; por isso estaria disposto a retirar-se para uma ilha selvagem, contanto que pudesse levar algum volume de Goethe.” Atitude própria do homem-do-sonho. No entanto, Bismarck acabou, no final da vida, por banir a música de Beethoven, porque o emocionava em excesso. Vitória absoluta do homem-da-vida. O *deus encarcerado*, podemos concluir, configura-se cruelmente sufocado neste espécime exemplar de homem-da-vida.

Bismarck, o último Nibelungo? Ora, no sentido da “renúncia do amor”, e mesmo da “maldição do ouro”, no caso, ligado ao seu maldito “pé-de-meia”, poderíamos dizer, circunscrito à nossa pesquisa, que Fräulein é o último Nibelungo.

Incrível que diante de tantas contingências de ordem prosaica e racionalista, Fräulein tenha vivido um idílio. Vamos olhar mais de perto este fenômeno, enfocando o homem-do-sonho, na complexa figura de Wagner.

### 8.1.2 Wagner, o homem-do-sonho

Partimos da afirmação de que Fräulein oscila entre Wagner e Bismarck. Conforme Lopez,<sup>39</sup> “Fräulein tem suas manifestações de homem-do-sonho, seus impulsos de deus encarcerado, sob o signo de Wagner, o compositor tão valorizado por Nietzsche, pelos

---

<sup>39</sup> LOPEZ, T. P. A., Uma difícil conjugação. *Amar, verbo intransitivo*, p.27.

expressionistas, o criador do *páthos* grandioso e do drama lírico”. Portanto, dirigiremos nosso olhar neste sentido. Sabemos da aproximação de Wagner e Nietzsche, e é inquestionável a importância deste, no que se refere às manifestações do Espírito. Goethe já havia representado um modelo similar em contraposição ao Barão von Stein, no começo do mesmo século:

A falta de harmonia entre o Espírito e o Estado no século XIX é simbólica e interessante, porque já não se trata de burgueses revolucionários lutando contra príncipes estúpidos e egoístas. Ao contrário, tanto em 1813 como em 1870, dois barões energéticos [Stein e Bismarck] combateram a favor do poder da Alemanha ... enquanto os dois sábios solitários [Goethe e Nietzsche] sacudiam a cabeça, num gesto apreensivo.<sup>40</sup>

Nietzsche “é comparável a um farol postado no extremo da praia do século”, afirma Ludwig.<sup>41</sup> Utilizaremos, pois, a luz deste farol para examinarmos nitidamente a complexa figura de Wagner e a sua grande significação para o povo alemão e, por conseguinte, para Fräulein.

Nietzsche desenvolveu um verdadeiro culto a Wagner. Data de 1869 o primeiro encontro, em Trebischen, próximo de Lucerna. Confessa Nietzsche, em carta à mãe, serem aqueles dias, na companhia de Wagner e Cósima, entre os mais belos e mais felizes de sua vida. Cósima Liszt von Büllow, filha de Liszt, tinha trinta e dois anos então. Abandonara tudo (pai, marido, filhos, religião, posição, sociedade) em nome do seu amor por um quinquagenário quase desconhecido. Contudo, nestes belos dias, já se insinuam na alma de Nietzsche, algumas nuvens que anunciam chuvas longínquas: ele tem a impressão de que Wagner se serve dele e lhe dá a sua própria concepção do trágico; e ainda “a deliciosa impressão de que, com a ajuda de Cósima, levava Wagner até verdades que este nunca teria descoberto sozinho.”<sup>42</sup>

---

<sup>40</sup> LUDWIG, E., op. cit., p.193-4.

<sup>41</sup> Id., ibid., p.285.

<sup>42</sup> DELEUZE, G. *Nietzsche*. Trad. Alberto Campos. Lisboa: edições 70, 1994. p.10.

Em 1870, por ocasião da guerra franco-prussiana, Nietzsche serviu o exército como enfermeiro, mas por pouco tempo, pois logo adoeceu. Libertou-se, porém, de um certo nacionalismo, uma certa simpatia pela Prússia e por Bismarck. Surge o seu desprezo pela Alemanha e, mesmo, demonstra uma incapacidade de conviver com os alemães. Identifica, então, claramente que a vitória das armas não significa um sinal de elevação cultural.

Em 1871, publicou *O Nascimento da Tragédia* em que, se costuma dizer, “o verdadeiro Nietzsche fala através das figuras de Schopenhauer e de Wagner”.<sup>43</sup> Aliás, Nietzsche, pouco antes, fora atraído por Schopenhauer, pelo ateísmo; pela prioridade que a experiência estética ocupava em sua filosofia e, sobretudo, pelo significado metafísico atribuído à música.

O livro foi mal acolhido pelos filólogos e pelos críticos em geral. Havia sido nomeado, em 1869, professor de filologia em Basileia e agora se encontrava diante da incompatibilidade que o momento oferecia, isto é, a discrepância do pensador privado e o professor público. Em 1879, pedirá demissão do cargo na Universidade. É verdade que contribuiu definitivamente para tal, o crescente desinteresse em relação ao seu curso, em função dos sérios problemas de saúde que tornavam sua voz quase imperceptível: “A doença libertou-me lentamente ... poupou-me toda a ruptura, toda a diligência violenta e escabrosa...”<sup>44</sup>

Em 1875, nas *Considerações Inaturais: Wagner em Bayreuth*, Nietzsche manifesta explicitamente suas reservas ao compositor. A inauguração de Bayreuth (onde o filósofo compareceu, mesmo doente) causou-lhe repugnância: o clima de quermesse, a presença do velho imperador, o entusiasmo grosseiro da multidão e, ainda, a aspereza de Wagner embevecido pelo sucesso. Se Wagner era uma compensação para a existência do Nietzsche/professor, o rompimento com o cargo ocorre ao mesmo tempo do afastamento da

---

<sup>43</sup> FERREZ, O. C. (Pesq.), CHAUÍ, M. S. (Cons.). Nietzsche vida e obra. In: NIETZSCHE, F. W. *Obras incompletas*. São Paulo: Nova cultural, 1987. 2v. (Os Pensadores). v.1, p.VIII.

<sup>44</sup> DELEUZE, G., op. cit., p.11.

nova imagem do músico que se afigura. Obtém uma pensão da Basileia, por interferência de seu amigo Franz Overbeck, e começa uma vida itinerante, procurando um clima propício para atender às contingências de sua saúde debilitada. Encontra Wagner pela última vez em Sorrento e é ferido de profunda decepção, diante do antigo mestre, tornado nacionalista epiedoso. Wagner/Dioniso desapareceu completa e definitivamente.

Em 1878, publica *Humano demasiado humano - Um Livro para Os Espíritos Livres*, em que trata com infinito desprezo a civilização da Alemanha de Bismarck, que reputa de mesquinha e servil. Julgava-se um “bom europeu”<sup>45</sup> e, neste sentido, condenava os alemães com seu movimento racista que claramente se anunciava.

Todas as relações que o ligavam a Wagner acabaram por serem rompidas. Afastou-se da filosofia de Schopenhauer: a “vontade culpada” é substituída pela “vontade alegre”. Parecia-lhe imprescindível no sentido de remover os obstáculos da moral e da metafísica. Nietzsche referia-se aos valores como “humano demasiado humano”: os homens se esquecem da criação dos valores, atribuindo-lhes uma origem “transcendental” como se nelas houvesse algo de “eterno” e “verdadeiro”.<sup>46</sup>

O rompimento com Wagner, também, era em razão de considerar que o músico cedia à influência do pessimismo schopenhauriano. Nietzsche, portanto, não podia considerar sua música, como antes o fizera, em *O nascimento da tragédia*, atribuindo-lhe força ao “renascimento da grande arte da Grécia”. Eram parentes, considerava ele, porque expressam a decadência, isto é, a fraqueza e a negação.<sup>47</sup>

---

<sup>45</sup> NIETZSCHE, F. W. *Além do bem e do mal* ou prelúdio de uma filosofia do futuro. Trad. Márcio Pugliesi. São Paulo: Hemus, 1977. p.184.

<sup>46</sup> “Contra a afirmação de que o ‘*em si das cousas*’ seja necessariamente bom, feliz, verdadeiro, *uno*, o ‘*em si*’ de Schopenhauer considerado como vontade constitui um passo importante para a frente. Mas Schopenhauer não soube *divinizar* essa vontade: permaneceu aferrado ao ideal moral e cristão. Estava de tal maneira sob o domínio dos valores cristãos que, no momento em que ‘a coisa em si’ não se lhe apresentou como ‘Deus’, teve que vê-la como má, estúpida e absolutamente condenável. Há ainda infinitas modalidades de ser diferente e até de ser Deus, e foi o que ele não compreendeu.” (NIETZSCHE, 1945, p.407)

<sup>47</sup> Pensava Schopenhauer: “O que confere a toda tragédia, seja qual for a sua forma, o seu impulso característico, é o despertar do conhecimento de que o mundo, de que a vida não pode oferecer verdadeira satisfação e, por

A figura do antigo mestre decadente, no entanto, perseguira Nietzsche até seus últimos escritos. N’*O Crepúsculo dos Ídolos*, publicado em 1888, Nietzsche ataca-o violentamente: “O artista da decadência” e o “Cagliostro da Modernidade”.<sup>48</sup>

Ludwig, praticamente sessenta anos depois, reconhecerá, curiosamente, a responsabilidade de Wagner por tudo aquilo que o mundo atribuiu a Nietzsche, aproximando-o assim ao “Führer”.<sup>49</sup> Ironia do destino. Ironia, também, constitui-se no fato de que o representante do espírito, presente na psique de Fräulein, mostrar-se o mais inexorável dos homens-da-vida.

Wagner, como ator que era, explica Ludwig, mesmo que se restringisse apenas às palavras, necessitava de espelhos. Encenador constante requeria palcos comemorativamente ornados. A insistência incansável com que repete os motivos de suas óperas inspirará Hitler a ponto deste recomendá-lo “como o melhor meio de tornar acreditável tudo que se quiser, até mesmo a mentira”.<sup>50</sup> Neste sentido, Wagner envenenou a Alemanha. As “inovações” lançadas ao mundo musical foram capazes de paralisar a vida artística de toda uma geração. Nietzsche o previu e não o perdoou.<sup>51</sup>

Wagner aceitava e recusava qualquer convicção de acordo com o que lhe convinha, extremamente suscetível ao sucesso: de revolucionário passara a amigo do rei; de inimigo dos

consequente, não merece a nossa lealdade. Esta é a essência do espírito trágico, portanto, conduz à resignação” (HOLLINRAKE, 1986, p.76). Wisnik (1987, p.216), acrescenta: “É à compreensão do ‘erro fundamental que está no âmago da própria existência’ como sendo o ‘ter nascido’.”

<sup>48</sup> “O artista da decadência — eis a expressão. E agora falo seriamente. Não permaneço, absolutamente, com espectador inofensivo quando este decadente nos arruina a saúde com esta música doentia. Não sei se Wagner será realmente um ser humano. Não será apenas uma enfermidade? Ele torna malsão tudo aquilo em que toca. Um decadente típico que se julga necessário e que com seu gosto depravado tem a pretensão de transformar esse gosto em arte superior. Um decadente que consegue impor sua corrupção, como se fora uma lei, um progresso e uma realização. E ninguém se defende, sua força de sedução é prodigiosa, em sua volta queimam incenso e a seus erros chamam Evangelho ... Wagner é o artista moderno por excelência, o Cagliostro da modernidade, em sua arte encontram-se misturados os três grandes estimulantes dos esgotados: a brutalidade, o artifício e a idiotice” (MARTINS, 1965, p.28).

<sup>49</sup> LUDWIG, E., op. cit., 277 et seq.

<sup>50</sup> Id., ibid., p.282.

<sup>51</sup> “Wagner é uma grande calamidade para a música. Adivinhou nela um meio de excitar os nervos cansados e foi assim que tornou a música doente ... O sucesso de Wagner – sobre os nervos e portanto sobre as mulheres – fez de todos os ambiciosos do mundo musical discípulos de sua arte oculta. E não somente os ambiciosos mas

alemães, a patriota; de hedonista transformara-se em pessimista; assim também foi o único artista germânico da época que se mostrou disposto a acompanhar Bismarck e o novo Reich.<sup>52</sup>

Um último aspecto, para finalizar. O filósofo, ao longo da sua controvertida relação com Wagner, mantém inalterado seu apreço por *Tristão e Isolda*, conforme se manifesta em *Ecce Hommo*: “Desde o instante em que houve uma partitura para piano do *Tristan* ... eu era wagneriano. ... Mas ainda hoje procuro por uma obra da mesma perigosa fascinação, de uma mesma arrepiante e doce infinitude.”<sup>53</sup> Presta, por isso, um reconhecimento a Wagner – tirando “vantagem do mais problemático e perigoso”, já que é forte o bastante para tanto – denominando-o o grande benfeitor de sua vida.<sup>54</sup>

O que colocamos em princípio, apoiado por estudiosos, era que as manifestações do homem-do-sonho, inerente a psique de Fräulein, davam-se sob o signo do autor do *Anel dos Nibelungos*. No entanto, a imagem que nos afigura agora, ao aproximá-lo de Bismarck e até de Hitler,<sup>55</sup> convida-nos a um novo olhar, mais preciso. Ora, para começar, podemos observar que Wagner, homem-do-sonho propriamente dito, isto é, como se configura na psique de Fräulein, só o temos enquanto admirado por Nietzsche e, mais precisamente, na época da escritura de *O Nascimento da tragédia*.

---

também os malandros... Hoje em dia só se ganha dinheiro com música doente: nossos grandes teatros vivem de Wagner” (MANN, 1944, p.114).

<sup>52</sup> LUDWIG, E., op. cit., p.280.

<sup>53</sup> WISNIK, J. M., *A paixão dionisíaca em Tristão e Isolda*, p.196.

<sup>54</sup> NIETZSCHE, F. W., *Ecce homo. Obras incompletas*, v.2, p.152. Acrescenta ainda: “Tomo como uma felicidade de primeira ordem ter vivido no tempo certo, e precisamente entre alemães, para estar *maduro* para esta obra: até que ponto chega em mim a curiosidade do psicólogo. O mundo é pobre para quem jamais foi doente o bastante para essa “volúpia do inferno”: é permitido, é quase obrigatório empregar aqui uma fórmula mística. ... e, sendo assim como sou, forte o bastante para ainda tirar vantagem do mais problemático e perigoso e com isso tornar-me mais forte, denomino Wagner o grande benfeitor da minha vida.”

<sup>55</sup> Cf. Haag (1997, p.12), a recém-publicada autobiografia, do bisneto do compositor, Wolfgang Wagner, diretor do Festival de Bayreuth, *Wer Nicht Mit Dem Wolf Heut* (Aquele Que Não Uivou com o Lobo) revela “podres da clã”: o liberalismo de fachada, a simpatia por Hitler e o ódio aos judeus.

### 8.1.3 Nietzsche, o homem-do-sonho

Podemos inferir que se Wagner, em princípio, apresentou-se como o homem-do-sonho, como Fräulein *adaptou-se* se aproximando do Reich e de Bismarck e, como vimos, corrompeu sua música. Ludwig afirma: “Jamais produziu música verdadeira, com exceção dos *prelúdios* e do *idílio de Siegfried* – que não precisasse ser completada por palavras,”<sup>56</sup> uma vez que “bordava” sua música com ações e palavras.

Mário de Andrade, profundo conhecedor de Wagner,<sup>57</sup> como também, conhecedor dedicado de música, além de professor no Conservatório Dramático e Musical, que prolonga suas aulas no volumoso *Compêndio* e na *Pequena História da Música* etc., poderá, melhor do que ninguém, esclarecer-nos esta complicada questão. Como imitador da Grécia, o que Wagner pretendia, diz Mário,<sup>58</sup> era “conceber a música no sentido artístico totalizado de fusão de todas as artes: a Arte das Musas”. O teatro era o único lugar possível para tal fusão, de tal forma que as artes tivessem igual importância. As artes plásticas (a arquitetura da cena) devem estabelecer uma união indissolúvel com as artes sonoras (música e poesia). Um único artista deverá escrever o poema, a música e determinar o espetáculo cênico para conseguir uma unidade absoluta de concepção e realização. O poema determinará o valor dramático da obra (“o seu sentido espiritual”) e condicionará as outras artes como concordantes e não como subalternas. O papel da poesia, conclui ele, “é, pois, dar a significação intelectual básica da obra. O papel da música é reforçar essa significação com seus valores que são mais dinâmicos, mais profundos que os da palavra”. Esta questão, no entanto, fica anunciada aqui

---

<sup>56</sup> LUDWIG, E., op. cit., p.247.

<sup>57</sup> Lopez (1999, p.27) confirma: “Na biblioteca de Mário de Andrade está uma completíssima (para a época) wagneriana: edições preciosas da partitura do gênio de Bayreuth, libretos, cartas, biografia, a fortuna crítica.”

<sup>58</sup> ANDRADE, M. *Pequena história da música*. São Paulo: Martins, 1951. p.149.

preliminarmente. Retornaremos a ela num momento mais oportuno em que comentaremos o papel da música no teatro wagneriano.

Falávamos a pouco do *idílio de Siegfried*, questão que de imediato nos remete à Fräulein. Num segundo devaneio, essencialmente apolíneo, momento este em que o homem-do-sonho substitui ao homem-da-vida, contingência da ambigüidade de Fräulein a qual já nos referimos, esta constrói, seu programa de concerto para a Filarmônica: “Abertura de Spohr, a *Pastoral* de Beethoven, Strauss, *Hino ao Sol* de Mascagni e Wagner. A Pastoral? A Pastoral. Que bom. E de Wagner? Siegfried-Idill e Götterdämmerung. Siegfried-Idill? Siegfried-Idill.”<sup>59</sup>

Antes de examinarmos, mais de perto, o mundo dos sonhos de Fräulein, fazem-se ainda necessárias algumas explicações, estreitando o relacionamento entre Mário, Nietzsche e Freud. Afinal *Amar, verbo intransitivo* é reconhecido pelo “freudismo” nele presente. Nos seus primeiros escritos, Nietzsche insistiria na distinção, para o sonho, dos planos desperto e onírico. A partir de *Aurora* (1881) ele tende a marcar a continuidade deles, estabelecendo a não diferença essencial entre vigília e sono. Essa diferença fica por conta do grau de liberdade no processo interpretativo, implicando, na lógica desperta, em maior repressão. Talvez, seja neste momento, inferimos nós, que Nietzsche mais se aproxima de Freud e de Fräulein. “A esfera da experiência (*Erleben*) parece então influenciar a esfera do imaginar (*Erdichten*): **o sonho atesta sua confusão**”<sup>60</sup> (grifo nosso). Apreciando os sonhos de Fräulein poderemos constatar este fenômeno, isto é, as presenças marcantes do homem-da-vida, imprimindo seus referenciais no espaço do homem-do-sonho.<sup>61</sup>

<sup>59</sup> Id., *Amar, verbo intransitivo*, p.64.

<sup>60</sup> ASSOUN, P. L. *Freud & Nietzsche: semelhanças e dessemelhanças*. São Paulo: Brasiliense, 1989. p.215.

<sup>61</sup> Num longo aforismo de *Além do bem e do mal: Nietzsche*, conforme Assoun (1989, p.218), retoma a tese da continuidade sonho/vigília para defender esta função ativa do sonho na própria vida desperta: “O que vivemos em sonho quando estes se repetem periodicamente, acaba por tomar parte do curso geral de nossa alma, com a mesma razão que as coisas “realmente vividas” ... O sonho pode ser uma fonte de riqueza ou de pobreza, segundo nos traga ou arranque uma felicidade. Em pleno dia, inclusive nos momentos mais lúcidos em que nosso

Voltemos a Fräulein, voltemos ao seu sonho. O narrador trata de colocar ênfase no fato de que se trata de “pensamentos” do homem-do-sonho. A menção a Wagner é precedida e pela de Beethoven. Entusiasmo, de uma certa forma contido, em relação à *Pastoral*. Em seguida, pergunta-se: “E de Wagner?” A resposta se afunila no *Siegfried-Idill*. Observamos que o aval de Fräulein na sua escolha, neste mergulho à sua interioridade, obedece aos mesmos critérios, isto é, Fräulein coloca a questão interrogativamente primeiro para, em seguida, afirmar. Portanto, a *Pastoral* e *Siegfried-Idill*, num primeiro momento, são possibilidades questionadas e confirmadas.

A menção ao *Siegfried-Idill* é uma pista preciosa, uma vez que vai indicar outros personagens de Wagner disseminados pela narrativa, aproximando Fräulein de Brunilda e de Hans Sachs. *Siegfried-Idill* foi composto treze anos depois da ópera e tem como *leit-motif* o tema de Siegfried. Wagner dedicou-o a Cósima. Conjuga-se, nesta peça, a delicadeza da tranqüilidade pastoril, acompanhada de notas apaixonadas.<sup>62</sup>

O primeiro encontro de Nietzsche com Wagner data de 15 de maio de 1869. Nietzsche – emocionado – chegava a Trebischen, onde Wagner morava: uma bela vila, alugada pelo rei Luís da Baviera, seu protetor. A audiência, no entanto, foi adiada. Enquanto esperava, porém, diante do imenso jardim que circundava a casa, ouviu um acorde, repetido e repetido ao piano. Anos depois identificaria naquele acorde repisado o clamor de Brunilda no terceiro ato de Siegfried: “Ele me feriu, aquele que me despertou ...”<sup>63</sup> Neste momento, pois, quase confundimos Fräulein com Nietzsche. Aliás, Fräulein “Brunilda século XX”, como disse Telê Ancona Porto Lopez: “O Siegfried-Idill no programa da Filarmônica significa para Fräulein, naquele instante, a presença do sentimento amoroso no idealizado programa de

---

espírito está mais desperto, é quando nos sentimos mais dominados por nossos sonhos.” (NIETZSCHE, 1977, p.116).

<sup>62</sup> LOPEZ, T. P. A., Uma difícil conjugação. *Amar, verbo intransitivo*, p.28.

<sup>63</sup> MARTINS, M. *Nietzsche*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965. p.10.

vida.’<sup>64</sup> De Wagner, o *Siegfried-Idill*, e não qualquer outra de suas peças, ou seja, Wagner sim, mas sob o signo de Cósima e de Nietzsche.<sup>65</sup>

Retornemos à citação referente ao programa do concerto para a Filarmônica. Imediatamente depois da opção pela *Pastoral* e *Siegfried-Idill*, Fräulein muda de idéia em relação a Beethoven: “Ah! podiam dar a Heróica... Já ouvimos cinco vezes a Pastoral, este ano... podiam levar a Heróica. Mas a Heróica... Napoleão... Em todo caso a gente não pode negar: Napoleão foi um grande general... Morreu preso em Santa Helena.”<sup>66</sup>

A menção a Beethoven precede e antecede a de Wagner e a ratificação do *Siegfried-Idill*. Precede, necessariamente, a referência à *Pastoral*; antecede a possibilidade, acompanhada da interjeição exclamativa “Ah!”, de “dar a *Heróica*”. A opção pela *Pastoral*, no momento precedente, como vimos, sofreu o mesmo processo de escolha do *Siegfried-Idill*. Este, como opção de peças de Wagner, é indiscutível. Quanto à *Pastoral*, nos cálculos oníricos de Fräulein, já foi ouvida cinco vezes este ano. Isto sugere a predileção de Fräulein por Beethoven. No entanto, diante da *Heróica*, possibilidade que ela própria acorda, a dúvida se acentua. Intervenção própria do homem-da-vida? Vamos pensar sobre isto.

Bismarck amava a música de Beethoven, como Fräulein, no entanto, a vida do orgulhoso político representou, por vezes, a negação dos ideais do músico que venerava Napoleão. No limiar da recuperação do homem-da-vida, no espaço onírico do homem-dosonho, insurge a lembrança, de resto, tipicamente germânica: “Morreu preso em Santa Helena.” Já nos referimos ao espírito belicoso do povo alemão. Conforme Ludwig, quem

---

<sup>64</sup> LOPEZ, T. P. A., op. cit., p.27.

<sup>65</sup> Em *Além do Bem e do Mal* (p.206), portanto, dezesseis anos depois, Nietzsche referir-se-á a Siegfried e, sob a ótica de Dioniso, ratificará a impressão já obtida pela música. Agora reflete sobre o processo de “aperfeiçoamento” de Wagner, isto é, seu “auto-apostolado”, aliás, toda sua linha de conduta, ao qual Paris foi indispensável. Condena, veementemente, o “neo-romantismo francês”, bem como ao caminho que conduz a Roma: “Talvez o que Wagner criou de mais singular permanecerá para sempre, e não só atualmente, inacessível, incompreensível, imutável, para toda a raça latina: a figura de Siegfried, deste homem ‘molto libero’ o qual, de fato, é muito livre, muito rude, muito jovial, muito sadio, muito *anticatólico* para o gosto de povos originários de uma civilização antiga e caduca. Pode significar uma contravenção romântica, este *Siegfried*.”

<sup>66</sup> ANDRADE, M., op. cit., p.64.

revolucionou a velha Prússia foi Napoleão que se lamentou, mais tarde, em Santa Helena, ter mantido o Hohenzollern no trono, deixando assim possibilidades para o restabelecimento prussiano. Criou, assim, o germe da própria derrota.<sup>67</sup>

Na Prússia, depois das derrotas – únicas em três séculos – em 1806 e 1819, em ambas as ocasiões, o espírito belicoso rebelou-se, nascido no meio popular, instintiva e espontaneamente, contra a imposição francesa ao desarmamento. Julgavam-se ofendidos e lembravam os antepassados, sedentos de vingança. O fenômeno, mais ou menos similar, se repete por ocasião da Grande Guerra. O narrador de *Amar, verbo intransitivo* se demonstra sensível:

O homem-da-vida observava a raiva da vizinhança... E se lá nas trevas interiores, onde se reúnem as assombrações familiares, o homem-do-sonho também cantava o seu “Home, sweet home” que a nenhuma raça pertence e é um desejo universal, o homem-da-vida se adaptava ainda. Construía canhões pelas mãos brandas duma viúva. Armazenava gases asfixiantes, afiava lamparinas pra cortar futuramente os imaginários bracinhos de quanto Haensel e quanta Gretel imaginários e franceses produz o susto razoável de Chantecler. Bárbaro tedesco, infra terno germano infraterno!<sup>68</sup>

Por um lado, voltando a Napoleão, a revolta do povo não deixa de ser saudável por representar a ânsia de liberdade; por outro lado, as conseqüências posteriores, produto desse processo, demonstraram-se trágicas. Os dirigentes espirituais da época, — homens-do-sonho, pois não, como diria o narrador de *Amar, verbo intransitivo* — cantavam seu “home sweet home”, ou, pelo menos, reconheciam a dualidade da situação: como alemães, almejavam a liberdade, porém, como cidadãos do mundo, saudavam a idéia da Grande Revolução que, “mesmo desvirtuada por Napoleão”, era mais promissora do que “as paradas berlinenses e a

---

<sup>67</sup> LUDWIG, E., op. cit., p.197.

<sup>68</sup> ANDRADE, M., op. cit., p.60. O trocadilho “Bárbaro tedesco, infra terno germano infraterno” foi acrescentado na 2. ed., em 1944, por ocasião dos horrores da Segunda Guerra, conforme Lopez (1999, p.37).

reação em Viena”. Na reconstrução, almejavam concretizar os direitos do povo, como já era realidade no oeste europeu, no entanto, podiam prever que o povo, após a libertação, seria enganado. Em tal circunstância, a hesitação parece inevitável. Goethe foi o único pensador que colocou, digamos assim, a humanidade acima do patriotismo com maior firmeza.<sup>69</sup> Posteriormente Nietzsche, também, o fez.<sup>70</sup>

A obra de Beethoven, o compositor mais venerado por Nietzsche,<sup>71</sup> significou uma ruptura com (e a partir) do classicismo de Haydn e Mozart, em direção ao romantismo, do qual não chega a fazer parte. A música alemã, posterior a Beethoven, pertence ao Romantismo. O fenômeno Wagner, como vimos, se encontra infeccionado do romantismo alemão.

Nietzsche, conforme Paulo Cesar Souza,<sup>72</sup> também foi músico. Autodidata, compunha já aos nove anos, suas composições eram prendas que oferecia à mãe e à irmã, em ocasiões como Natal e aniversário. A desavença com Wagner e com todo o romantismo liquidou seu impulso musical. Como pensador, como vimos, se coloca na ruptura do Romantismo rumo à modernidade que não chegou a vivenciar: “foi um preparador”. Concebe sua obra como luta contra o romantismo. Identifica-o como sintoma da “barbárie moderna” de uma época de “esgotamento nervoso”, combinada com uma “superexcitação nervosa”. É precisamente porque vê nele uma caricatura da verdadeira expressão do instinto que ele chama de “dionisismo”.

---

<sup>69</sup> LUDWIG, E., op. cit., p.197.

<sup>70</sup> NIETZSCHE, F. W. *Ecce-homo* — como cheguei a ser o que sou. 2. ed. Trad. Lourival de Queiroz Henkel. São Paulo: Brasil, s.d. p.172-3. “Finalmente, quando em meio da ponte entre dois séculos de decadência surgiu uma “force majeure” de gênio e de vontade, bastante forte para fazer da Europa uma unidade política **ed econômica**, os alemães com suas ‘guerras de independência’, impediram a Europa de sentir o verdadeiro significado, a maravilhosa realidade da existência de Napoleão. É por isso que eles tem na consciência a culpa de tudo o que ocorreu depois, do que atualmente acontece: a doença, a irracionalidade **mais oposta à cultura** — o nacionalismo, esta **nevrose nationale** de que sofre a Europa, este prolongamento ao infinito da divisão da Europa em pequenos Estados de **politicazinha** de campanário, privaram a Europa até do seu próprio significado, da sua razão: conduziram-na a um beco sem saída. Quem afora eu, conhece um **caminho** de saída neste arraial obscuro? Poder-se-á chegar a este escopo bastante vasto de **unir** novamente os povos?”

<sup>71</sup> Id., *Além do bem e do mal*, p.190-1.

<sup>72</sup> SOUZA, P. C. Nietzsche polifônico. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 13 set. 1992. Mais, p.4.

“A música romântica chegará ao máximo das suas intenções com o wagnerismo,” confirma Mário de Andrade — portanto, em sintonia com Nietzsche — no artigo “Reação contra Wagner”,<sup>73</sup> escrito em 1924, no momento da escritura de *Amar, verbo intransitivo* (retornamos aqui a questão suspensa páginas atrás, sobre o papel da música no teatro wagneriano):

Tornara-se ao mesmo tempo exasperadamente subjetiva — comentário psicológico de seres e ações — e exasperadamente descritiva, não sujeitando os seus programas a traços largos e fáceis de imitação de ruído da natureza. ... A orquestra pretendia ser um livro aberto; facilmente legível e compreensível desde que conhecesse de cor o dicionário misterioso dos motivos condutores. **A música perdera aquela prerrogativa, tão saliente no período setecentista, de se valer por si mesma, liberta da literatura, para se tornar de novo ancila do pensamento e do drama da vida.**<sup>74</sup> (grifo nosso)

Mário, Beethoven, Nietzsche colocam-se, pois, em extremo oposto a Wagner.

Há outro momento, porém, referindo-se às manifestações interiores de Fräulein e à música de Wagner. Novamente, é claro, “queixumes do deus encarcerado”: “De noite uma ópera de Wagner. Brahms. Brahms é grande. Que profundidade, seriedade.”<sup>75</sup> Ora, como podemos observar, imediatamente ao anúncio de uma ópera de Wagner, “menção pura e simples, telegráfica”<sup>76</sup> que ocupa a mente de Fräulein, segue-se outra, referindo-se a Brahms. Parece-nos muito significativo este fato, depois de tudo que nos referimos à influência que exerceu Wagner, notadamente, na mente dos seus contemporâneos. Já nos referimos a Brahms, também, rapidamente. Foi o continuador de Beethoven, permanecendo fiel à linha mestra deste. Foi o último a dominar todas as formas absolutas de música. Nietzsche, conta-

<sup>73</sup> O artigo “Reação contra Wagner” (Estudos para uma História da Música) foi publicado anteriormente na ARIEL Revista de Cultura Musical, a.1, n.8, 1924, p.279-85.

<sup>74</sup> ANDRADE, M. *Música, doce música*. São Paulo: Martins, 1951. p.50.

<sup>75</sup> Id., *Amar, verbo intransitivo*, p.63.

<sup>76</sup> LOPEZ, T. P. A., op. cit., p.28.

nos Ludwig,<sup>77</sup> pretendendo efetivar o rompimento com Wagner, em silêncio, colocou uma peça de Brahms sobre seu piano. Mário de Andrade coloca Brahms, juntamente com Cesar Franck e Verdi, como representantes das possibilidades duma evolução além de Wagner.<sup>78</sup> No romance, à menção a Brahms segue-se uma frase destacando seus atributos: profundidade e seriedade. Parece-nos, pois, que aqui, também, Fräulein, entre o homem-da-vida e o homem-do-sonho, referindo-se a Wagner – reflexo condicionado – faz a devida observação – correção – em direção a Brahms, aproximando-se assim do espaço do Espírito propriamente nietzscheano.

No que se refere ao segundo devaneio da *Professora de Amor*, também, podemos concluir, pois, que todas as referências que nos oferece Fräulein, enquanto homem-do-sonho: Beethoven, *Pastoral*, *Heróica*, Napoleão, são, indiscutivelmente, mais precisamente manifestações de Nietzsche, do que propriamente de Wagner ou Bismarck. De Wagner, só o *Siegfried-idill* por razões que já esclarecemos. Temos, pois, o espírito nietzscheano inserido no espaço do homem-do-sonho, com a plástica apolínea que a poeta Fräulein soube dar, com muito mais inteireza do que o explicitado Wagner.

Concluímos, pois, que no processo de criação da personagem Fräulein, na sua estrutura psicológica, há no jogo compositivo uma superposição de máscaras ã que podemos ver nitidamente Nietzsche como o verdadeiro homem-do-sonho. Dá mesma forma, há outra figura mais profundamente inserida na psicologia de Fräulein como homem-da-vida. O que queremos dizer é que a luta que o homem-do-sonho Nietzsche trava em *Amar, verbo*

---

<sup>77</sup> LUDWIG, E., op. cit., p.284.

<sup>78</sup> Cf. Andrade (1951, p.50-3), no florescer da Wagnerofilia, Brahms, só com muita dificuldade, conseguia espaço, mesmo dentro da Alemanha. E só depois de 1868 consegue alguma celebridade com a apresentação do “Requiem”. Cósima Wagner, conta-nos Mário de Andrade, jamais perdoou Brahms: “Disseram-me que o sr. Brahms fazia música...” escreveu ela numa carta, a sua morte, em 1897, tamanho foi o ressentimento. A razão do mal-entendido foi a divulgação, inoportuna por antecipada, do manifesto musical neo-beethoveniano, elaborado por Brahms e o violinista Joachim. Os amigos e admiradores de Wagner repudiaram-no. Brahms não queria se opor pessoalmente a Wagner, “apenas não compreendia o romantismo dramático do outro. Seus Amores eram todas as idades clássicas ... Seu ideal era o retorno às formas e fórmulas beethovenianas. E realizou-se efetivamente com aplicação e, mesmo, por vezes, genialidade”.

*intransitivo* tem, na verdade, Sócrates por oponente. Aliás, tal oposição já apontamos inúmeras vezes em reflexões anteriores. A figura de Sócrates se insinua conferindo morte à tragédia, como precursor e mestre de Eurípides e sua *nova* tragédia. O narrador, não obstante os retratos de Elza, faz uma referência explícita a Sócrates: “No filho da Alemanha tem dois seres: o alemão propriamente dito, homem-do-sonho; e o homem-da-vida, espécie prática de homem-do-mundo que Sócrates se dizia.”<sup>79</sup>

Trata-se, em suma, de uma luta entre dialética e dionisismo (razão e instinto, racionalidade capitalista e irracionalismo trágico etc.). Vamos, pois, olhar mais de perto este fenômeno.

#### 8.1.4 Sócrates, o homem-da-vida

Nietzsche considerava Sócrates aquele espectador que não compreendia a tragédia, e, neste sentido, a desdenhava. Mais ou menos como Platão o fizera ao tratar ironicamente o estado de inconsciência, de razão alienada, próprio da atividade poética. Na esteira deste, Eurípides tentou apresentar ao mundo o contrário do poeta irracional. O seu princípio estético: *tudo deve ser inteligível para ser belo*, era paralelo, pois, ao princípio socrático: *tudo deve ser consciente para ser bom*. Eurípides ousou ser o arauto de uma nova arte. Se esta arte foi a causadora da morte da velha tragédia, do socratismo estético contraiu ela o princípio mortal. Na medida, porém, em que o combate era dirigido contra o espírito dionisíaco da arte anterior, pode-se, pois, reconhecer em Sócrates o adversário de Dioniso.

---

<sup>79</sup> ANDRADE. M., *Amar, verbo intransitivo*, p.59.

Nietzsche analisa o fenômeno *estranho* que constitui a *chave* da alma de Sócrates, chamada por ele mesmo de seu “demônio”. Nele, a sabedoria instintiva só se manifesta para se opor ao pensamento consciente. Enquanto em todos os homens produtivos o instinto é precisamente a força criadora-afirmativa e a consciência se porta como crítica e dissuasiva, em Sócrates é o instinto que se torna crítico e a consciência criadora, portanto, “uma verdadeira monstruosidade *per defectum!*”<sup>80</sup>

Antes de Sócrates, as “maneiras dialéticas” eram proscritas pela boa sociedade, tidas como inconvenientes, observa Nietzsche.<sup>81</sup> Os que, eventualmente, apresentassem suas razões por meio dela eram examinados com uma natural desconfiança: “o que precisa ser demonstrado para ser crido não vale grande coisa.” Sócrates, originário do populacho, foi um polichinelo levado a sério. Pergunta Nietzsche: seria a ironia socrática uma fórmula de ressentimento popular? Na punhalada do silogismo, saboreia ele sua ferocidade de oprimido? Seria sua dialética uma firma de vingança? O que teria acontecido é que Sócrates previu que a idiossincrasia de seu caso já não era excepcional, era uma degeneração que se propagava rápida e secretamente. O “velho feito” aos poucos desaparecia. Ninguém era mais senhor de si mesmo, os instintos se revolviam uns contra os outros. Ele, Sócrates, apesar da feiúra, fascinava como dominador de todos os seus “vícios e maus desejos”. Fascinava “como resposta, como solução, como aparência do tratamento que visava a cura indicada em tais casos”. O racionalismo tornou-se forçoso como remédio e, diante disto, não é pequeno o perigo de que outra força nos tire: ou sucumbir ou ser absolutamente racional. Opera-se, pois, uma completa inversão de valores. Agora, qualquer concessão aos instintos e ao inconsciente nos rebaixa.

---

<sup>80</sup> NIETZSCHE, F. W. *O Nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Trad. J. Guinsburg. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p.86.

<sup>81</sup> Id., *Crepúsculo dos Ídolos* ou filosofia a golpes de martelo. Trad. Edson Bini e Márcio Pugliesi. São Paulo: Hemus, 1984. p.17-23 passim.

É do temperamento do herói euripídiano uma necessidade imprescindível de justificar seus atos: herói dialético, portanto. O triunfo do otimismo dialético encontra seu lugar na fria clareza e consciência. As três formas essenciais de otimismo, objetivadas nas máximas socráticas (Virtude é saber; só se peca por ignorância; o virtuoso é feliz), tão contrárias aos instintos dos antigos helenos, resumem a morte da tragédia, pois agora o herói virtuoso tem de ser dialético, agora é preciso que haja entre virtude e saber, fé e moral, um vínculo necessário e visível, agora a justiça transcendental de Ésquilo se rebaixa ao princípio raso e insolente da ‘justiça poética’.<sup>82</sup>

A degenerescência da filosofia, segundo Nietzsche,<sup>83</sup> aparece nitidamente com Sócrates. Ele inventou a metafísica quando faz da vida “qualquer coisa que deve ser julgada, medida, limitada, e do pensamento ... um limite, que exerce em nome de valores superiores – o Divino, o verdadeiro, o Belo, o Bem...” Ora, a própria dialética prolonga este passe de prestidigitador, na medida que nos convida a recuperar propriedades alienadas, uma vez que tudo retorna ao espírito, no processo dialético.

## 8.2 O orgulho profissional

O inusitado da profissão de Fräulein, como já comentamos, pode parecer completamente inverossímil numa visão separada da totalidade sócio-econômica e histórica (como também seu sonho de retornar à Alemanha, “depois de feito a América, e o casamento, o vago amado distante à espera de proteção, espécie de redenção wagneriana pelo amor”<sup>84</sup>).

---

<sup>82</sup> Id., *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*, p.89.

<sup>83</sup> DELEUZE, G., op. cit., p.19 et seq.

<sup>84</sup> DANTAS, L. Amar sem aulas práticas. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 16 set. 1984. Cultura, p.6-7. p.6.

Professora de amor, profissão que uma “fraqueza” lhe permitiu exercer, no entanto “é uma profissão”, insistiria Fräulein.<sup>85</sup> Tal incompreensão que acompanha a personagem de *Amar, verbo intransitivo* nos leva a aproximá-la da figura central dos contos d’*As mil e uma noites*. Só a incompreensão, não o seu teor. A saber, em última instância, Sherezade foi sensualizada e Fräulein foi reduzida à prostituta. Sabemos que a jovem da Arábia pré-islâmica exercia uma poderosa sedução, no entanto, não pela suposta sensualidade, mas, notadamente, pela *força* da palavra ou, como disse Forster: “Sherezade desviou seu fado porque sabia manejar a arma do ‘suspense’ — o único instrumento literário que possui algum efeito sobre tiranos e selvagens.”<sup>86</sup> A interpretação pelo viés do erotismo encontra uma explicação em Said<sup>87</sup> que acredita que o orientalismo é “mais particularmente válido” como um sinal do poder europeu-atlântico sobre o Oriente do que um discurso verídico sobre o Oriente como, em sua forma acadêmica ou erudita, ela afirma ser. Nossa proposta, pois, no caso de Fräulein, tentando salvá-la de uma redução similar, é olhar mais de perto o fenômeno professora de amor no contexto em que ele foi desenvolvido.

Na Europa, o período denominado entre-guerras caracterizou-se por uma profunda crise econômica, social e moral que atingiu os países capitalistas na década de 20. Na Alemanha, particularmente, a situação era pior: havia um clima propício, como nos demais países que perderam a guerra, ao nascimento de um violento nacionalismo. No caso, sabemos, estava aberta a brecha para a ascensão do nazismo. No Brasil, apesar da guerra, o clima era bem outro: havia um relativo otimismo em relação ao futuro, superávamos o atraso de um país agrário num estado mesmo de euforia pelo dinheiro proveniente da plantação e comércio do café e vislumbrava-se a possibilidade de unir esta riqueza agrária à nova riqueza

---

<sup>85</sup> ANDRADE, M., *Amar, verbo intransitivo*, p.49.

<sup>86</sup> FORSTER, E. M. *Aspectos do romance*. 2. ed. São Paulo: Globo, 1998. p.28.

<sup>87</sup> SAID, E. W. *O Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das letras, 1996. p.18.

industrial.<sup>88</sup> O choque de valores se faz ambiente propícia para a tragédia. Neste sentido, a metrópole paulista vive seu momento similar a *pólis* de Sófocles, Ésquilo e Eurípides. Fräulein, diante de realidades tão opostas, se adapta. Aliás, como já nos referimos em capítulo anterior, o excepcional poder de adaptação de Fräulein é insistentemente enfatizado pelo narrador:

tornaram a vida insuportável na Alemanha. Mesmo antes de 14 a existência arrastava difícil lá, Fräulein se adaptou. Veio pro Brasil, Rio de Janeiro. Depois Curitiba onde não teve o que fazer. Rio de Janeiro. São Paulo. Agora tinha que viver com os Souza Costas. Se adaptou.<sup>89</sup>

Adaptação, devemos salientar, desenvolvida por força da pressão da estrutura econômica.

Erich Köehler,<sup>90</sup> analisando *Madame Bovary* de Flaubert, ao tratar da cena do homem de pé-aleijado, reflete sobre um traço essencial da realidade histórica. Aqui Flaubert nos coloca diante do "princípio da eficiência": Charles não tinha *competência* para executar a operação e assim atender à esposa que o pressionava, movida pela ambição social. É uma abordagem completamente moderna, a de Flaubert, porque se refere a uma imposição da sociedade industrial que estabelecia seus valores. Portanto, ele “descobriu ali um problema que não poderia ter sido colocado antes dessa época”. Por meio desta *peripécia* (Aristóteles) podemos distinguir, através da camada ideológica da motivação e mediação, os traços da infra-estrutura social que influem mais diretamente no romance. Representa o ponto culminante da ação, pois marca, digamos assim, o início do processo da decadência moral de Emma.

<sup>88</sup> ALAMBERT, F. A *Semana de 22: a aventura modernista no Brasil*. São Paulo: Scipione, 1992, p.9 et seq.

<sup>89</sup> ANDRADE, M., op. cit., p.61.

<sup>90</sup> KÖEHLER, E. As possibilidades de interpretação sociológicas ilustradas pela análise de textos literários franceses de diferentes épocas. Trad. Maria Lúcia Vissotto. *Litterature et Société*, v.?, p.47-71, 1964. (Mimeogr. 45p.). p.31.

Em *Amar, Verbo Intransitivo* encontra-se um princípio com funcionamento similar ao da “eficiência”, distinguido em *Madame Bovary*. Apesar de longa, vale a pena ler a citação, na qual o narrador aborda a questão, ainda tratando da ambigüidade do alemão (homem-do-sonho/homem-da-vida):

homem-da-vida é o que a gente vê. Ele criou no negócio dele artigo tão bom como o do inglês. Cobra caro. Mas não vê que um comprador saiu com as mãos abanando por causa do preço. Adapta-se o homem-da-vida. No dia seguinte o freguês encontra artigo quase igual ao outro, com o mesmo aspecto faceiro e de preço alcançável. Sai com os bolsos vazios e as mãos cheias. O anglo da fábrica vizinha, ali mesmo, só atravessar um estirão de água zangada, não vendeu o artigo dele. Não vendeu nem venderá. E continuará sempre fazendo-o muito bom.

Eu admirava mais o inglês se só este conseguisse manipular a mercadoria excelente, porém **o alemão homem-da-vida também melhora as coisas até a excelência**. Apenas carece que alguém vá na frente primeiro.<sup>91</sup> (grifo nosso)

Pois é, como discutimos longamente em capítulo anterior, *copiar* faz (ou pelo menos fazia) parte da cultura do alemão. Mas nossa prioridade aqui é refletir este fenômeno da melhoria até a excelência, identificado por Mário de Andrade com tanta argúcia já nos anos 20, que, aliás, representava mesmo “a maior razão do progresso deles”,<sup>92</sup> do povo alemão. Trata-se, sem dúvida, da forma preliminar de uma filosofia de gestão empresarial, atualmente denominado “controle da qualidade total” ou TQC (“*Total Quality Control*”), como é conhecido no Japão, onde foi aperfeiçoado, tomando-se por base idéias americanas ali introduzidas logo após a segunda guerra mundial.<sup>93</sup> No Brasil, o TQC foi assimilado no final dos anos 80 do século passado, na esteira do sucesso japonês, e se tornou uma verdadeira febre na década que se seguiu. Consiste basicamente em elevar o cliente à condição de *Rei*,

<sup>91</sup> ANDRADE, M., op. cit., p.60. Segue-se (loc. cit.) a lembrança de Walter de Rathenau (“grande homem!... Homem-do-sonho”) que também observou o fenômeno, acompanhado da crise do espírito alemão.

<sup>92</sup> Id., ibid., p.59.

<sup>93</sup> CAMPOS, V. F. *Controle da qualidade total* (No estilo japonês). 2. ed. Rio de Janeiro: Bloch, 1992. p.13.

sempre sensível às nuances dos seus desejos. O objetivo, é claro, como princípio inerente às empresas capitalistas, é o lucro; o recurso é a satisfação integral (não seria exagero dizer *incondicional* no caso de Fräulein) do cliente/consumidor; a principal contingência econômica desencadeadora é a concorrência.

Não são os fornecedores do produto [ou serviço], mas aqueles para quem eles servem - os clientes, usuários [Souza Costa, Carlos] e aqueles que os influenciam ou representam [Souza Costa, Carlos, Dona Laura] - que têm a última palavra quanto e até que ponto um produto [ou serviço] atende às suas necessidades e satisfaz suas expectativas ... **A satisfação relaciona-se com o que a concorrência oferece.**<sup>94</sup> (grifo nosso)

O conflito entre Estado e Espírito, próprio da alma do povo alemão, se evidencia, de uma maneira exemplar, com a Revolução Industrial. Em pleno século XIX, quando já ardiam as chaminés de Manchester, Madame de Staël referia-se aos alemães como um povo de pensadores e poetas. Ora, por um lado, o estrangeiro só via o homem-do-sonho. (Lembram-se daquele antigo elogio, “profundo”, atribuído aos alemães de que falava Nietzsche?) Mas, por outro, “lá nas trevas interiores ... o homem-da-vida se adaptava ainda”.<sup>95</sup> Se em Fräulein permanecia paciente o “deus encarcerado”, Nietzsche, o mais brilhante dos homens-do-sonho, representava o protótipo da crise e chamava a atenção do mundo para este poder de adaptação. Conforme o filósofo, citado por Vamireh Chacon,<sup>96</sup> “tal como o combate singular era a alma da cultura entre os gregos antigos e como a guerra, a vitória e o direito o eram entre os romanos”, formava-se na Alemanha uma cultura cuja alma era, antes de tudo, o comércio. E acrescenta:

---

<sup>94</sup> GARVIN, D. A. *Gerenciando a qualidade: a visão estratégica e competitiva*. Rio de Janeiro: Qualitymark, 1992. p.29.

<sup>95</sup> ANDRADE, M., op. cit., p.60.

<sup>96</sup> CHACON, V. Heidegger e a tragédia do Ocidente. *Revista Brasileira de Filosofia*. v.xxx, p.11-26, 1979. p.19.

Aquele que se entrega ao comércio entende tudo tabelar sem o produzir, tabelar segundo **a necessidade do consumidor** e não segundo a sua necessidade pessoal; nele, o problema dos problemas é saber **‘que pessoas e quantas pessoas consomem tal coisa’?** A partir daí, instintivamente e sem cessar, ele entrega esse tipo de tabelamento: a propósito de tudo, portanto, também a propósito da produção das artes, das ciências, dos pensadores, dos sábios, dos artistas, dos homens de Estado, dos povos, dos partidos e até de épocas inteiras: **ele informa-se acerca de tudo o que não se cria, da oferta e da procura, a fim de fixar por si mesmo o valor de uma coisa**.<sup>97</sup> (grifo nosso)

Ora, com que certo destino estas palavras dizem respeito à Fräulein enquanto homem-da-vida.

Apesar de tudo que já discutimos em capítulo anterior, diante da associação que acabamos de fazer, parece-nos necessário, a modo de parênteses, retomar ao problema que envolve a personagem na narrativa. O cientificismo de certas posições da teoria literária contemporânea, leva Vitor Manuel de Aguiar e Silva,<sup>98</sup> cuja idéia compartilhamos, a acentuar, ressaltando-se de um “certo truísmo”, que personagem implica um determinado número de propriedades psicológicas, morais e socioculturais que preexistem à ação narrativa e não deve haver impedimentos contra o seu uso na teoria e na crítica literária: “diremos que os textos literários narrativos são produzidos por homens para serem lidos por homens.” Cabe lembrar também que estamos aqui na esfera da estética do nacionalismo.

Retornando ao pensamento de Köehler sobre Flaubert, podemos observar que da mesma forma que o “princípio da eficiência”, em *Madame Bovary*, provoca a transformação, que se dá graças às camadas de mediação e motivação, de um tema emprestado da realidade econômica e social em um valor efetivo, em *Amar, Verbo Intransitivo* temos o *princípio da concorrência* (terminologia nossa). Este foi instaurado, também, pela complicada situação de mercado consumidor que foi uma das causas geradoras da Primeira Guerra Mundial e que

---

<sup>97</sup> Id., loc. cit.

<sup>98</sup> AGUIAR e SILVA, V. M. *Teoria da literatura*. 8. ed. Coimbra: Almedina, 1997. p.694.

com ela se agravou.

Encontra-se, pois, Fräulein, em terra estrangeira, num país há pouco saído de uma economia agrária atrasada, como vimos, cujas famílias de novos-ricos mostravam-se ciosas da fortuna recém-adquirida e *protegiam-se, protegendo* os filhos dos eventuais *ataques* das eventuais *aventureiras*. Portanto, além da finalidade higienizadora e profilática que ainda haveremos de comentar, a atividade de iniciadora sexual era evitar que a renda familiar fosse desviada para mãos ilícitas. O patriarca Souza Costa argumenta explicitamente: “E o pior perigo é a amante! São criançolas, levam a sério essas tolices, principiam dando dinheiro por demais... e com isso vêm os vícios!”<sup>99</sup> Esta *proteção* era estendida apenas aos meninos, porque as meninas... estas eram explicitamente reprimidas numa época absolutamente machista. Vê-se, portanto, neste ponto das nossas reflexões, com bastante clareza que *Amar, verbo intransitivo* “é um retrato cruel da sociedade que recusa espaço para o amor em favor de outros valores tidos como primordiais”.<sup>100</sup>

A descoberta de Dona Laura sobre o acordo estabelecido entre Fräulein e o Senhor Souza Costa, referente à iniciação amorosa/sexual de Carlos, provocou explicações desconcertantes, exibindo a hipocrisia social vigente na metrópole paulista, na medida que a deteriorização do espaço público levou o nosso burguês “a fazer de Elza, a mulher pública, mulher privada, munida de contrato de trabalho para fins específicos”:<sup>101</sup>

Laura, Fräulein tem o meu consentimento. Você sabe: hoje esses mocinhos... é tão perigoso! Podem cair nas mãos de alguma exploradora! A cidade... é uma invasão de aventureiras agora! Como nunca teve!. COMO NUNCA TEVE, Laura... Depois disso de principiar... é tão perigoso! Você compreende: uma pessoa especial evita muitas coisas.<sup>102</sup>

<sup>99</sup> ANDRADE, M., op. cit., p.82.

<sup>100</sup> LUCAS, F. Amar, verbo intransitivo. *Revista do Arquivo Municipal*, São Paulo, v.180, p.19-29, 1970. p.22.

<sup>101</sup> SCHÜLER, D. Do Eros transitivo ao Amar Intransitivo. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM LETRAS E LINGÜÍSTICA, 1989, Recife. Anais... Recife, ANPOLL, 1989. p.69-78. p.69.

<sup>102</sup> ANDRADE, M., op. cit., p.77.

Há de se convir, havia um vasto mercado para a professora de amor, que se fez assim, inclusive, por captar as necessidades e capacidade deste mercado. Ora, como já nos referimos, antes de vir para a emergente São Paulo, ela esteve no Rio de Janeiro e em Curitiba, “onde não teve o que fazer”.

Refletindo agora, tendo como suporte os paradigmas da *Total Quality Control*, (argutamente previstos por Nietzsche e identificados por Mário como demonstramos) podemos inferir: o cliente/usuário, influenciadores e representantes, Souza Costa, Carlos e Dona Laura, também, como vimos, — aliás, a sociedade de novos-ricos paulista — *apresentaram* uma necessidade, *reconheceram* a qualidade do serviço de Fräulein em função da concorrência (as aventureiras e prostitutas) e *ratificaram* a existência da professora de amor. Souza Costa, como bom pai burguês, estava consciente:

Porque estes moços andam todos desmerecidos, moles?... Por causa das amantes! e depois você pensa que Carlos, se não tivesse Fräulein, não aprendia estas coisas da mesma forma? Aprendia sim senhora! Se já não aprendeu!... E com quem! Bom! O melhor é não falar mais nisso, até me dá dor de cabeça. Está acabado e pronto.<sup>103</sup>

Segundo Maria Rita Kehl,<sup>104</sup> a justificativa sociológica para a existência da prostituição, conforme o confessam famílias menos preocupadas com a hipocrisia, sustenta-se numa dupla necessidade: preservar a castidade das meninas, que deveriam chegar virgens até o casamento e, ao mesmo tempo, atender à virilidade dos rapazes a quem não cairia bem tal virgindade ao adentrar a *sagrada* instituição. Para estes, era desaconselhável que contivessem seus impulsos sexuais; para aquelas, era fácil de controlar uma vez que seus desejos eram

---

<sup>103</sup> Id., *ibid.*, p.82.

<sup>104</sup> KEHL, M. R. Profissionais do amor. *Playboy*, v.?, p.22, 1995.

menos intensos, como se pensava. Portanto, “as prostitutas, neste caso, eram as guardiãs da moral sexual”. Esta situação se sustentou até a reviravolta dos anos 50/60. A prática de Souza Costa casa-se perfeitamente dentro daquele contexto. Alias, Martin Damy configurou-a com precisão por ocasião da publicação do romance:

Ora Souza Costa, o chefe da família não pensou apenas na educação intelectual dos filhos. Pras meninas bastava o ensinar-lhes artes e línguas alemã. Mas pro menino, pro Carlos, Souza Costa exigira uma outra lição bem mais grave — a iniciação no amor. E ele bem sabia que numa certa idade os apetites carnis nos meninos dão para pedir saciamento. ... então a *fräulein* entraria com o jogo para por silêncio nos desejos do menino.<sup>105</sup>

Há outro ponto naquelas justificativas de Souza Costa para Dona Laura, no que se refere à manutenção dos serviços de “uma pessoa especial” como *Fräulein*, que, também, não podemos deixar de considerar:

E viciadas! Não é só bebida não! Hoje não tem mulher-da-vida que não seja eterônoma, usam morfina... E os moços imitam! Depois as doenças!... Você vive em sua casa, não sabe... é um horror! Em pouco tempo Carlos estava sífilítico e outras coisas horríveis, um perdido!<sup>106</sup>

Em se pensando numa literatura fortemente mimética, como é o caso, os temores do nosso burguês não eram infundados como o demonstra Beatriz Helena Scigliano Carneiro, no seu artigo “Desvarios da Paulicéia: a vertigem dos venenos elegantes”.<sup>107</sup> A pesquisadora exemplifica sua abordagem, da instalação e disseminação dos vícios nas grandes cidades brasileiras, através do romance de Mário de Andrade, “um fonte segura de informação sobre a

<sup>105</sup> DAMY, M. O espírito dos livros - Amar, verbo intransitivo, de Mário de Andrade. *Jornal do Commercio*, São Paulo, 23 fev. 1927. s.p.

<sup>106</sup> ANDRADE, M., op. cit., p.77.

<sup>107</sup> CARNEIRO, B. H. S. Desvarios da Paulicéia: a vertigem dos venenos elegantes. *D.O. Leitura*, São Paulo, 11 (123) ago. 1992. p.6-7.

percepção social do uso de tóxicos em São Paulo nesse período, ao destacar na trama o receio de Souza Costa de ter seu filho ‘nas garras do vício’”. Os jornais da época abrem desnorteada campanha contra os “vícios elegantes”, inseridos nos pacotes da “indústria dos prazeres noturnos”, próprios do estilo de vida cosmopolita a partir da década de 10. Os principais consumidores eram os “moços de boa família”, a *jaunesse dorée*, como o nosso Carlos, ou seja, filhos da oligarquia dominante. A poderosa influência francesa elevava os narcóticos à condição de “refinamento do prazer”, cuja adoção era indispensável pelas prostitutas, como agregado *chic* à completa satisfação dos freqüentadores das pensões “alegres” e *cabarés* em diversos locais de São Paulo. Portanto, Fräulein se insere como uma confortável, discreta e profilática<sup>108</sup> opção para as *respeitáveis* famílias de novos-ricos paulistanas. Fräulein, atendendo aos paradigmas da *qualidade total*, agrega um *valor* inestimável aos seus serviços.

A *peripécia*, bem como momento de *reconhecimento*, no sentido aristotélico, pode ser identificada em *Amar, Verbo Intransitivo*. Trata-se da cena do ciúme, “um ciúme, aliás, muito verdadeiro”.<sup>109</sup> Fräulein, através do método socrático de perguntas e respostas, inquire Carlos sobre suas experiências: “Bem que ela desconfiara na primeira noite, Carlos já conhecia o.”<sup>110</sup> Obtém, por fim, a confissão: “Fora com uma qualquer, rua Ipiranga,” justificando as preocupações paternas. O que se configurou, em princípio, apenas como um sentimento habitual entre amantes acabou, numa reviravolta, representando uma mácula na *folha corrida* da professora de amor. “O fato de Carlos não lhe ter dado a inocência, preocupava-a. Sejam sinceros: **aquilo machucou-lhe o orgulho profissional**”<sup>111</sup> (grifo nosso).

---

<sup>108</sup> Reportando-se à página 63 do romance, pode-se observar que a própria Fräulein acorda esta questão: “Profilaxia. Aqui o homem-do-sonho corcoveia, se revolta contra as asperezas do bom senso e berra: Profilaxia, não! Mas porém deverá parolar, quando mais chegadinho o convívio, sobre essas ‘meretrizes’ que chupam o sangue do corpo sadio. O Sangue deve ser puro” (ANDRADE, 1999, p.63).

<sup>109</sup> ANDRADE, M., op. cit., p.103.

<sup>110</sup> Id., loc. cit.

Cf. Lopez (1999, p.26) como nesta frase, pode-se observar, em vários outros momentos do romance, a censura tácita, representada pelo ponto final, mutilando a idéia a ser comunicada. São censuradas as referências ao ato sexual através do corte abrupto.

<sup>111</sup> ANDRADE, M., op. cit., p.103.

Nietzsche, referindo-se aos alemães, cuja alma da cultura em formação era o comércio (tabelamento, preço, necessidade dos consumidores etc.), não teve dúvidas: “isto erigido como princípio de toda uma cultura, estudado desde o ilimitado até ao mais sutil e imposto a toda a espécie de querer e de saber será o vosso **orgulho** homens do próximo século”<sup>112</sup> (grifo nosso). Eis, pois, que se ilumina a questão do orgulho profissional, demonstrado por Fräulein e incompreendido por Souza Costa por ocasião da firmação do contrato, nas primeiras páginas do romance.<sup>113</sup>

Temos, portanto, em Fräulein, referindo-nos a Lukács, um claríssimo exemplo de estrutura psicológica nascida das circunstâncias econômicas, combinada com este incrível poder de adaptação. Retornando a cena do ciúme, podemos constatar que não se trata, o sentimento de Fräulein, simplesmente de um arroubo contraditório, promovido pela cegueira do ciúme, uma vez que “conservaria sempre pelos anos a sensação logo vencida mas imortal de que tinham lhe passado a perna”.<sup>114</sup> De fato, isto fica difícil de compreender nos nossos dias sem um adequado olhar ao contexto sócio-histórico.

Atente-se para o fato de que, segundo este ponto de vista, a professora de amor não é uma prostituta, mas, como Manon,<sup>115</sup> Fräulein torna-se mercadoria e tem o seu preço, como argumenta Souza Costa: “Fräulein preparava ele. Depois isso não tem conseqüência... Quem me indicou Fräulein foi o Mesquita, ... Se utilizaram dela, creio que pro filho mais velho.”<sup>116</sup> E acaba, como Manon, refletindo, em sua psicologia (apesar da ambigüidade), a reificação das relações humanas: “Professora de amor... porém não nascera pra isso, sabia. As circunstâncias

---

<sup>112</sup> CHACON, V., op. cit., p.19.

<sup>113</sup> Referimo-nos, também, em capítulo anterior, à “desilusão profissional” da professora de amor: “desgostos” em função da incompreensão desses “brasileiros úmidos” (Andrade, 1999, p.117).

<sup>114</sup> ANDRADE, M., op. cit., p.104.

<sup>115</sup> Referimo-nos a *Manon Lescaut* de A. Prévost.

<sup>116</sup> ANDRADE, M., op. cit., p.82.

é que tinham feito dela a professora de amor, se adaptara. Nem discutia se era feliz, não percebia a própria infelicidade. Era verbo ser.”<sup>117</sup>

Um recurso interessante, utilizado por Mário de Andrade, para caracterizar a reificação humana dentro da sociedade capitalista, bem como a crise da noção de pessoa, própria do século XX, consiste, neste enfoque, no fato de a personagem, a partir do momento em que assume seu papel na casa dos Souza Costa, passar a ser designada genericamente por *Fräulein* (senhorita), num claro sentido de enfatizar a função em detrimento da pessoa Elza. Ora, “o nome é um elemento importante na caracterização [*retrato*] da personagem, tal como acontece na vida civil em relação a cada indivíduo”.<sup>118</sup>

Para Hegel, o romance, essa epopéia burguesa moderna, supõe, como o poema épico, uma visão total do mundo e da vida. Esta visão da totalidade na arte, conforme Lukács, implica em substituir à totalidade *extensiva* do real, a totalidade *intensiva* da coerência estética da obra de arte. Há um momento particularmente exemplar desta substituição, na qual *Fräulein*, invadida por sentimentos confusos (totalidade intensiva), na expressão da sua dor, confunde-se com a Alemanha (totalidade extensiva). Estamos na iminência do fim do idílio: “*Fräulein* sente uma fraqueza, sorri de amorosa. Pobre Carlos vai sofrer. Vem uma revolta: que sofra e ela então? Grande Alemanha sem recursos, desmantelada.”<sup>119</sup> Exemplo magnífico este, aliás, para configurá-la como personagem metonímica.

A citação acima reflete, ainda, o antagonismo interior no qual se debate a personagem, dividida entre o amor-negócio e o amor-total: o sentimento de *Fräulein* pelo aluno Carlos, como já nos referimos, transpôs os contornos definidos pela sua pedagogia, tomando a proporção de uma verdadeira paixão, resultando, pois, no idílio.

---

<sup>117</sup> Id., *ibid.*, p.104.

<sup>118</sup> AGUIAR E SILVA, V. M., *op. cit.*, p.704.

<sup>119</sup> ANDRADE, M., *op. cit.*, p.132.

### 8.3 O orgulho racial

Vamos acompanhar um momento do embate entre o homem-do-sonho e o homem-da-vida, estabelecendo o antagonismo interior da personagem, em que fica evidenciada a questão racial, ratificando, pois, as constatações sócio-históricas desenvolvidas anteriormente. Nossa intenção é atingir a gênese da intransitividade que, acreditamos, repousa, essencialmente, no preconceito racial, próprio do espírito chauvinista do povo alemão. No momento da digressão do narrador, que analisaremos imediatamente abaixo, o idílio está esquentando. Fräulein percebe as mudanças no rapaz: “Avançara por demais porque ele tardava. Devia guardar-se outra vez. As coisas principiam pelo princípio.”<sup>120</sup> O narrador rebate:

É coisa que se ensine o amor? Creio que não. Pode ser que sim. Fräulein tinha um método bem dela. O deus paciente o construíra, talqual os prisioneiros fazem essas catinhas cestinhas cheia de flores e de frutas coloridas. Tudo de miolo de pão, tão mimoso!<sup>121</sup>

Fräulein está sonhando: “O amor deve nascer de correspondências, de excelências interiores. Espirituais, pensava. Os dois se sentem bem juntos. A vida os aproxima. Repartem-na, pois quatro ombros podem mais que dois.”<sup>122</sup> Seguem-se referências a uma noite de ópera: Wagner... Brahms... O que ocorre é que devagar o homem-do-sonho vai se apoderando do espaço do homem-da-vida e, por vezes, ambos se diluem no discurso: “Apenas um pouco

---

<sup>120</sup> ANDRADE, M., op. cit., p.62.

<sup>121</sup> Id., ibid., p.63.

<sup>122</sup> Id., loc. cit.

mais de verdade prática e menos Wagner. E o serviço dela entende só da formação dos homens.”<sup>123</sup> Mas o pensamento, fatalmente, leva-a ao mundo onírico:

O homem tem de ser apegado ao lar. Dirige o sossego do lar. Manda. Porém sem domínio. Provê. É certo que a mulher o ajudará. O ajudará muito, dando algumas lições de línguas, servindo de acompanhadora pra ensaios na Panzschuele, fazendo a comida, preparando doces, regando as flores, pastoreando os gansos alvos no prado, enfeitando os lindos cabelos com margaridinhas...<sup>124</sup>

“Fräulein projeta, pois, um desejo inconsciente de liberdade, de primitivismo.”<sup>125</sup>

Denota-se, mesmo, paródia ao estilo arcádico, por meio dos termos “alvos” e “prados”<sup>126</sup>. No entanto, o homem-da-vida, “rísido”, intervém diante destes “queixumes do deus encarcerado”, tentando nobilitar a profissão de professora de Amor: “a profissão dela se resume a ensinar primeiros passos, a abrir olhos, de modo a prevenir os inexperientes da cilada de mãos rapaces. E evitar as doenças, que tanto infelicitam o casal futuro. Profilaxia.”<sup>127</sup> Isto merece um protesto do homem-do-sonho: “Profilaxia, não!” Mas cede à força de “parolar” sobre essas “meretrizes” que chupam o sangue do corpo. Afinal, concordância: “O sangue deve ser puro.” Podemos observar, portanto, que o homem-da-vida restabeleceu seu poder de argumentação:

Vejam por exemplo a Alemanha, que-dê raça mais forte? Nenhuma. E justamente porque mais forte e indestrutível neles o conceito da família. Os filhos nascem robustos. As mulheres são grandes e claras. São fecundas. O nobre destino do homem é se conservar sadio e procurar esposa prodigiosamente sadia. De raça superior, como ela, Fräulein. Os negros são de raça inferior. Os índios também. Os portugueses também.<sup>128</sup>

---

<sup>123</sup> Id., loc. cit.

<sup>124</sup> Id., loc. cit.

<sup>125</sup> LOPEZ, T. P. A., Uma difícil conjugação. *Amar, verbo intransitivo*, p.21.

<sup>126</sup> Id., *ibid.*, p.13.

<sup>127</sup> ANDRADE, M., loc. cit.

<sup>128</sup> Id., loc. cit.

“Fiel ao melhor conservadorismo europeu, Fräulein guarda os princípios morais que fizeram a glória do pensamento racionalista do século XIX. Preserva, como preciosidades, pressupostos morais e ‘científicos’ quanto as questões de raça.”<sup>129</sup> A inferioridade dos latinos, Reimer a confirma. Fräulein acredita nele: “é um grande sábio”. O narrador trata de lembrar que Fräulein não fala aos alunos esta sua *verdade* racial, por adaptação. Verdade, portanto, só compartilhada entre amigos e alemães. Ora, “este é seu talento mefistofélico e que pode ‘levá-los adiante’”, como previu Nietzsche.<sup>130</sup>

Como que tentando reafirmar um valor que lhe escapa, o pensamento de Fräulein repisa esta questão. Como prerrogativa do homem-da-vida, os “brasileiros misturados” não obtêm o reconhecimento racial dela, apelando para evidências absurdas: “Porém, os índios, os negros quem negará sejam raças inferiores?”<sup>131</sup> Ora, o homem-do-sonho, por sua vez, coloca interrogações nas prontas afirmativas do homem-da-vida e vai se fazendo, mais uma vez, presente, até descambar para a imagem apolínea de Siegfried: “Pela boca da noite ele chega da cidade escura...”<sup>132</sup> Fräulein projeta seus sonhos para a distante Alemanha. O amante: “Nariz longo, quase diáfano bem raçado... Todo ele é claro, transparente.” Apesar do avanço para o domínio do sonho, o homem-da-vida já imprimiu fortemente seus referenciais, configurando os traços do homem passível de ser amado: invariavelmente alemão.

A intransitividade, impedindo qualquer possibilidade amorosa no Brasil, foi propícia à professora de amor que, se escolheu esta profissão – ou melhor as circunstâncias a fizeram – teve como suporte básico a determinante crença na sua superioridade racial. Portanto, não foi sua pedagogia, enquanto professora, o fator mais significativo da intransitividade como é o

<sup>129</sup> SCHMIDT, S. P. *O mito de Tristão e Isolda no romance brasileiro: o caso Amar, verbo intransitivo*. Porto Alegre, 1991. 229f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 1991. p.87.

<sup>130</sup> NIETZSCHE, F. W., *Além do bem e do mal*, p.187.

<sup>131</sup> ANDRADE, M., op. cit., p.64.

<sup>132</sup> Id., loc. cit.

que acontece com as prostitutas, inferiorizadas e alijadas socialmente, para as quais, aliás, a intransitividade não é tão impermeável. E é isto — a posição da intransitividade — que essencialmente diferencia Fräulein delas. Apesar de que, como comentamos, em ambos os casos tornam-se mercadorias necessária à ordem do racionalismo capitalista.

Sócrates (homem-da-vida), em matéria de amor, na qual estende sua poderosa dialética (amor-tese como diria o narrador de *Amar, verbo intransitivo*), instruía-se com a sacerdotisa Diótima. Basta um pequeno trecho dos seus *ensinamentos*, como está em *O Banquete*, para nos esclarecer sobre esta questão:

Tem-se dito que amar é procurar alguém a outra metade de si. Por mim, entendo que nem é procurar sua metade nem seu todo, se metade e todo não são bons. Tanto assim que os homens deixam que se lhes amputem pernas e braços quando tais membros, por doentes, se lhes tornam prejudiciais. Em minha opinião, pois, o que amamos não é o que está em nós, senão quando considerarmos nosso o que é bom, e estranho a nós o que é mau. Como quer que seja, os homens não podem amar senão o que é bom.<sup>133</sup>

As conclusões de Diótima, sobre o amor, estender-se-ão a partir deste patamar, com as quais Sócrates concorda inteiramente. Ora, é claro que Fräulein não poderia amar a estes “brasileiros misturados”, pois não os reconhece como *bons*. E o que os desqualifica — podemos colocar assim, depois das reflexões anteriores — é essencialmente as diferenças raciais.

Se, por um lado, podemos inferir inúmeras razões para a intransitividade e se discernimos um momento em que homem-da-vida e homem-do-sonho *curvam-se* diante da mesma idéia: a inferioridade do brasileiro, desqualificando-o, portanto, para o amor; por outro, a ambigüidade de Fräulein, mesmo dentro do pensamento dialético, vai instaurando a contradição.

---

<sup>133</sup> PLATÃO. *O Banquete*. 3. ed. São Paulo: Atena, 1956. p.66.

#### 8.4 O efeito dionisíaco na embriaguez...

Se há uma ambientação trágica nos contos de *Primeiro andar*, como vimos, envolvendo, por vezes, mais de um personagem, a tragédia em *Amar, verbo intransitivo* ficou, unicamente, por conta de Fräulein. Há momentos, é verdade, que com um força centrípeta dionisíaca, ela arrasta o narrador consigo que perde a irreverência e afina a linguagem (eloquência, elevação) compatíveis com a forma do *fatum* trágico, obediente à concepção estética do autor, como estudamos anteriormente. Ora, “a tragédia exige linguagem própria, e se não obriga ao verso, obriga a um ritmo e convenções que a libertem do cotidiano. É sempre ainda a antinomia entre o limitado humano e o ilimitado da fatalidade”.<sup>134</sup>

A explosão dionisíaca de Fräulein é de meter inveja nas outras personagens trágicas de Mário de Andrade, como se ela – esteticamente – sintetizasse a energia concentrada nas criações anteriores. O processo se dá por meio da *ambientação reflexa*, tomando por suporte a tipologia de Osman Lins,<sup>135</sup> que consiste na percepção da personagem sem a colaboração intrusa e sistemática do narrador, que, nos momentos de correlação máxima da alemã com a natureza, restringe-se a uma visão *com*. Transcreveremos uma passagem bastante significativa, durante o passeio à floresta da Tijuca. Numa caminhada, iniciada coletivamente, todos se afastam para que Fräulein se revele somente na presença do narrador que do seu “inesgotável saco antropofágico inclui e estiliza o ritual dionisíaco da libertação

<sup>134</sup> ANDRADE, M. Do trágico. In: \_\_\_\_\_. *O Empalhador de passarinho*. 4. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002. p.113-8. p.115.

<sup>135</sup> DIMAS, A. *Espaço e romance*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1994. (Princípios, 23). p.20.

individual”.<sup>136</sup> O ambiente era propício, “o mar parara azul. Em baixo, dos verdes fundos das montanhas, uma evaporação rajava o escuro das grotas”.<sup>137</sup> Pois bem, o fenômeno se processa:

Fräulein botara os braços cruzados no parapeito de pedra, fincara o mento aí, nas carnes rijas. E se perdia. Os olhos dela pouco a pouco se fecharam, – cega duma vez. A razão pouco a pouco escampou. Desapareceu por fim, escorraçada pela vida excessiva dos sentidos. Das partes profundas do ser lhe vinham apelos vagos e decretos fracionados. Se misturam animalidades e invenções geniais. E o orgasmo. Adquirira enfim uma alma vegetal. E assim perdida, assim vibrando, as narinas se alastraram, os lábios se partiram, contrações, rugas, esgar, numa expressão dolorosa de gozo, ficou feia.<sup>138</sup>

Interessante que a postura de Fräulein é parecida com a de Iolanda (“Brasília”, de *Primeiro Andar*): “Com o mento a pesar nos pulsos, cotovelos fixos ao parapeito ela fechou os olhos indiferente muda num langor.”<sup>139</sup>

A facilidade da metamorfose, segundo Nietzsche, é própria da condição dionisíaca. O homem dionisíaco, como possui no mais alto grau a arte de comunicar-se com os demais, bem como o instinto da compreensão e da adivinhação, não deixa escapar vestígio algum de emoção para compreender uma sugestão qualquer. “Sabe revestir todas as formas e todas as emoções; transforma-se continuamente.”<sup>140</sup> Pouco antes, ainda no referido passeio, o narrador, tratando de dar mais uma demonstração da sua *dificuldade* em compreender a personagem e ainda em condições de exercer sua intrusão, tenta caracterizar a predisposição dionisíaca de Fräulein:

<sup>136</sup> SANTA CRUZ, M. Fräulein, a bacante expressionista e o Grito: estásimo e como trágicos em Amar, verbo intransitivo. *Colóquio/Letras*, n. 149/150, p.333-6, jun-dez. 1998. p.333.

<sup>137</sup> ANDRADE, M., *Amar, verbo intransitivo*, p.121.

<sup>138</sup> Id., loc. cit.

<sup>139</sup> ANDRADE, M. Brasília. Primeiro andar. In: \_\_\_\_\_. *Obra Imatura*. 3. ed. Belo Horizonte: Martins, Itatiaia, 1980. p.113-129. p.124-5.

<sup>140</sup> NIETZSCHE, F. W., *O crepúsculo dos ídolos*, p.69.

Porém, eu escrevi que Fräulein era o guri do grupo... Depois corriji para animalzinho. Estou com vontade de corrigir outra vez, última. **Fräulein é o poeta da exploração.** Exclama assombrada ante as águas que escachoam desabridas em arrepios de dor, com as entranhas varadas pelas itás guampudas. Porém logo deixa de olhar a Cascatinha, pra se extasiar diante dum arbusto.

Aplauze a velocidade dos cipós. Crédula, escruta o canto misterioso, donde no meio dos troncos a sombra botou o olhar. Mas que lindas folhinhas verdes! olhe, Carlos! Carlos! que distração essa! Olhe! parecem envernizadas!<sup>141</sup> (grifo nosso)

Já nos referimos aos interesses, inclusive estéticos, de Mário de Andrade que o fizeram substituir uma francesa por uma alemã. Já nos referimos, também, à pertinência da aproximação de Mário de Andrade ao expressionismo alemão. Acrescentando e ratificando, na obra expressionista não cabia planos distintos, operando a junção entre o físico e o psíquico. A expressão sintetizava as várias realidade. O resultado estético do crescimento artístico de Mário de Andrade que mais nos interessa é a personagem Fräulein Elza. À experiência expressionista, “que reúne e extravasa todas as energias, segue-se um outro momento, de fraqueza, é, como nos *comos*, o sorriso de Elza transforma-se num grito”.<sup>142</sup> O Narrador, dedicado estudioso do expressionismo, recria literalmente “O Grito” de Munch (quadro considerado como símbolo dessa estética).<sup>143</sup>

Fräulein estacara devorando pela molduras das arcadas o mar. A tarde caía rápida. A exalação acre da maresia, o cheiro dos vegetais. Oprimem a gente. E os mistérios frios da gruta... Tanta sensação forte ignorada. a imponência dos céus imensos... o apelo dos horizontes invisíveis... Abriu os braços. Enervada, ainda pretendeu sorrir. Não pôde mais. O corpo arreventou. Fräulein deu um grito.<sup>144</sup>

<sup>141</sup> ANDRADE, M., *Amar, verbo intransitivo*, p.119.

<sup>142</sup> SANTA CRUZ, M., op. cit., p.334. “A governanta iniciadora, agora iniciada, identifica-se com os deuses do expressionismo. Exagerada expressividade emocional, simbólica histeria, O GRITO coroa a hipotipose do lugar e a este se sobrepõe, encerrando o episódio que inclui este *estásimo* e constituindo, por si só, o *como* anunciado” (SANTA CRUZ, op. cit., p.336).

<sup>143</sup> LOPEZ, T. P. A., Uma difícil conjugação. *Amar, verbo intransitivo*, p.14.

<sup>144</sup> ANDRADE, M., op. cit., p.122.

Fräulein, neste instante, formava um todo com a realidade que rejeitava. De iniciadora passa a iniciada. “A extrema racionalidade da expressão amorosa teria implodido toda a significação humanizada e levado Elza ao urro da mais profunda animalidade.”<sup>145</sup> Seria tal grito, uma combinação do processo de *superação* da individuação com o *nojo* diante do estranhamento e o absurdo da sua existência? Acreditamos que sim. Acreditamos, também, na *superação*.

### 8.5 O equilíbrio apolíneo no sonho...

Repisaremos aqui algumas questões tratadas anteriormente no sentido de aclará-las e encaminhar outras questões de fundamental importância.

Minaes já fez a aproximação do idílio de *Amar, Verbo Intransitivo*, com Schiller, referindo-se à obra *Poesia ingênua y poesia sentimental*.<sup>146</sup> Nietzsche vai buscar o neologismo “naïf” (ingênuo), posto em circulação por Schiller, para explicar a harmonia e, mesmo, essa unidade do homem com a natureza. Não se trata de um estado de completa simplicidade, marcado pelo inevitável, que tivéssemos de encontrar no umbral de toda cultura como “um paraíso da humanidade”. Onde encontramos o “ingênuo” na arte, temos de reconhecer o efeito supremo da civilização apolínea que sempre tem antes um reino de Titãs para demolir e monstros para matar, e precisa, através de poderosas alucinações e alegres ilusões, triunfar sobre uma pavorosa profundidade da visão do mundo e sobre a mais excitável

---

<sup>145</sup> SANT’ANNA, S. B. B. No outro lado do mar. *Memória*, v.17, ano v, p.82-4, jan/fev/mar 1993. p.84.

<sup>146</sup> MINAES, I. P. O Experimentalismo em *Amar, verbo intransitivo*. *Revista de Letras, UNESP*, v.33, p.71-80, 1993. p.73.

sensibilidade do sofrimento.<sup>147</sup> No entanto, completa Nietzsche, esse completo enleio na beleza da aparência – o ingênuo – é raramente encontrado. Mas como era preciso aos gregos, Homero o encontrou. Para bem compreender isto, temos que demolir “o edifício artístico da cultura apolínea”.<sup>148</sup> Damos continuidade aqui ao aspecto histórico que interrompemos páginas atrás, refletindo sobre o *surgimento* da tragédia. Apolo é só mais uma divindade no meio de outras divindades, no frontão do templo, sem pretensão a um lugar predominante, no entanto, antes de se concretizar a aliança com Dioniso, os gregos estiveram protegidos, pelo menos por algum tempo, contra toda a espécie de desregramento, que caracterizavam as festas dionisíacas, pela sua brilhante estátua. Esta resistência, aliás, eternizada na arte dórica, tornou-se cada vez mais difícil e acabou por ser impossível, quando das raízes mais profundas do helenismo, tais instintos começaram a manifestar-se. Por fim temos a aliança: é o momento mais importante do culto grego. De qualquer lado que se considere este acontecimento revela conseqüências profundas. Foi uma reconciliação de dois adversários, com rigorosa delimitação das fronteiras que, de futuro, nenhum poderia transgredir. Uma reconciliação seguida de trocas periódicas e solenes de presentes. No entanto, no fundo, o abismo permaneceu.<sup>149</sup>

O mesmo instinto que está personificado em Apolo, afirma Nietzsche, engendrou todo o mundo Olímpico e, dando continuidade ao seu raciocínio, pergunta: que necessidade desconhecida levou os gregos a dar a luz a esta sociedade de criaturas olímpicas?<sup>150</sup> Ora, nossa natureza essencialmente estética é a resposta. Para poderem viver, os gregos tinham que criar esses deuses, pela mais profunda das necessidades: **“De que outra maneira poderia aquele povo tão suscetível ao sensitivo, tão impetuoso no desejo, tão singularmente apto**

---

<sup>147</sup> NIETZSCHE, F. W., *O Nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*, p.38.

<sup>148</sup> Id., *ibid.*, p.35.

<sup>149</sup> Id., *ibid.*, p.34.

<sup>150</sup> Id., *ibid.*, p.35.

**ao sofrimento, suportar a existência, se esta, banhada em uma glória mais alta, não lhe fosse mostrada em suas divindades?”<sup>151</sup>** (grifo nosso).

A nós, que caminhamos até aqui pensando em Fräulein, cabe, também, perguntar: que necessidade desconhecida levou-a a criar o seu mundo onírico? A pergunta por nós grifada, na citação acima, feitas as devidas acomodações, não caberia também à Fräulein? Fräulein Elza, estrangeira (a pátria em ruínas), mulher, sozinha... Como poderia suportar a existência – sintetizada pela obscura e fria racionalidade – sem a figura mítica do jovem Siegfried, colorindo-lhe e esquentando-lhe a existência numa glória superior? Assim os deuses legitimam a vida humana, vivendo eles mesmos a “teodicéia que sozinha se basta”.<sup>152</sup> O mundo se revela suportável, portanto, sustentado por uma visão estética, como aliás, refletimos anteriormente. Vamos, pois, acompanhar Fräulein na sua teodicéia satisfatória:

Pela boca da noite ele chega da cidade escura... Vai botar os livros na escrivaninha. Depois vem lhe dar o beijo na testa... Beijo calmo... Beijo preceptivo... Todo de preto, com o alfinete de ouro na gravata. Nariz longo, quase diáfano bem raçado... Todo ele é claro, transparente... Tossiria, arranhando o óculos sem aro... Tossia sempre... E a mancha irregular do sangue nas maçãs... Jantariam quase sem dizer nada... Como passara?... Assim, e ele?... Talvez mais três meses e termina o segundo volume de *O Apelo da Natureza na Poesia dos Minnesänger*... Lhe davam o lugar na Universidade... A janta acabava... Ele atirava-se ao estudo... Ela arranja de novo a toalha sobre a mesa...<sup>153</sup>

Por mais paradoxal que pareça, adverte Nietzsche,<sup>154</sup> o sonho das nossas noites tem importância análoga para a essência misteriosa da nossa natureza, para a intimidade de que somos a aparência exterior. Com efeito, na natureza, os instintos estéticos são onipotentes e é irresistível a força que os obriga a objetivarem-se na aparência. Sendo assim, é admissível a

---

<sup>151</sup> Id., *ibid.*, p.37.

<sup>152</sup> Id., *loc. cit.*

<sup>153</sup> ANDRADE, M., *op. cit.*, p.64.

<sup>154</sup> NIETZSCHE, F. W., *op. cit.*, p.39.

hipótese metafísica de que o Uno primordial e verdadeiro Existente, eternamente sofrendo as suas íntimas contradições, e precisando, para sua perpétua libertação, tanto da visão encantadora como da aparência jubilosa. Portanto, ao invés de o sonho constituir um menor grau de importância em relação à realidade, enquanto aparência, ele exprime sua essência, cujas manifestações do homem não são senão as aparências, o núcleo da verdade em torno do qual gravita a realidade humana. Em última instância, este privilégio do sonho deve-se ao fato de constituir a “aparência da aparência”. Como a realidade é aparência, o sonho o é em segundo grau: neste sentido, ele vale como satisfação ainda mais elevada da aspiração universal à aparência. Nietzsche, finalizando, admite que, completamente integrado nesta aparência de que somos dependentes, devemos concebê-la como absoluta inexistência, quer dizer, como perpétuo *devoir* no tempo, no espaço e na causalidade, ou, por outras palavras, como realidade empírica.

Nietzsche, é preciso que se diga, conforme Assoun,<sup>155</sup> não elaborou uma interpretação sistemática do sonho como expressão do desejo, “isto é muito mais, para ele, uma nova prova de participação no inconsciente genérico”. Aliás, foram os estudos de Nietzsche que abriram caminho para o interesse que Freud vai manifestar pela atividade onírica. O ponto de partida é o mesmo, “enquanto reprodução na ontogênese de uma herança filogenética”. A abordagem nietzscheana se situa “no duplo limite da explicação fisiológica e da valorização instintiva, cujo eixo, neste caso, é *estético* de inspiração romântica”. A partir de Freud, no entanto, “o sonho não é simplesmente um documento sobre o que liga o indivíduo à vida instintiva da espécie, mas é já deliberadamente pensado no plano ontogênico, como linguagem do desejo individual”.

Bem, voltemos ao que mais nos interessa. Como pessoa sensível, o fenômeno estético apresenta-se em Fräulein por intermédio de seus sonhos. Como reconhece Schiller, toda

---

<sup>155</sup> ASSOUN, P. L., op. cit., p.220.

pessoa tem capacidade de intuir sobre o sublime e o belo, profusamente, vertidos sobre a natureza. Porém, a “semente dessa sensibilidade se desenvolve desigualmente e tem de se lhe prestar auxílio pela arte”.<sup>156</sup> Portanto, caber-lhe-ia, também, a condição de *artista ingênuo* (o própria narrador a reconhece como “poeta”, como estudamos), uma vez que criou a visão libertadora, porque só assim, abismado na contemplação da beleza, permanecerá calmo ... levado na sua frágil barca por entre as vagas do mar alto, lembrando novamente a feliz metáfora do *principium individuationis* de Schopenhauer.

Já comentamos, em outro momento, a dependência da tragédia à música e ao mito e sua profunda oposição em relação à *nova comédia ática*, sucessora da tragédia, inaugurada por Eurípides, com sua face naturalista. Aliás, em diversos momentos desta pesquisa já nos referimos à morte da tragédia. Vamos enfocá-la novamente agora, resumidamente por um lado; mais completamente por outro.

A exclusão do cotidiano e da razão, promovida por força dionisíaca para dar lugar à transformação, é suscitada pela música. Conforme Schiller, da música nasce a embriaguez. A verdade dionisíaca, afirma Nietzsche,<sup>157</sup> apodera-se de todo império do mito como símbolo do seu conhecimento e exprime este conhecimento coberto com o véu do mito antigo. A força que libertou Prometeu do seu abutre e transformou o mito em arauto da sabedoria dionisíaca foi a poderosa força da música. No entanto, é próprio do destino do mito, o declínio em nome de uma pretensa realidade histórica. Os gregos estavam prontos a transformar todos os mitos da juventude em façanhas reais do seus antepassados. Quando as proposições míticas, que formam a base de uma religião, chegam a ser sistematizadas pelo intelecto e pelo rigor do dogmatismo ortodoxo, desaparece o sentimento do mito: é o momento em que morre a religião, para dar lugar à tendência em procurar o fundamentos históricos desta. Neste

---

<sup>156</sup> SCHILLER, F., op. cit., p.54.

<sup>157</sup> NIETZSCHE, F. W., op. cit., p.69-72 passim.

momento extremamente significativo temos o nascimento da tragédia, quando o mito olímpico foi salvo pela música. Desse mito moribundo lançava mão agora o gênio recém-nascido da música dionisíaca: e em sua mão ele florescia mais uma vez, com cores como nunca antes mostrou, com um aroma que despertava um nostálgico pressentimento de um mundo metafísico. Eurípides, misto de poeta e homem teórico, no entanto, inverte o processo: a tragédia apaga-se no momento que a música é suprimida e nas suas mãos violentas morre o mito. Expulsar a música da tragédia significou destruir-lhe a essência, que só se deixa interpretar como uma manifestação e figuração de estados dionisíacos, como simbolização visível da música, como o mundo sonhado por uma embriaguez dionisíaca.

Mário de Andrade identifica claramente esta decadência por culpa do individualismo extremado que levou à virtuosidade e

uma ânsia impaciente de festança. O teatro se abre a qualquer dia. Porém as tragédias já não são mais cantadas não, e as artes divorciam umas das outras. Aparecem as virtuosos interpretando obras alheias. Os cantores e instrumentalistas se preocupam em fazer virtuosidade e chegam a ter templos erguidos em honra deles.<sup>158</sup>

Desmorona-se, assim, o edifício da arte trágica. A resposta ao abandono de Dioniso foi a ausência, também, de Apolo, restando às falas dos heróis euripidianos, paixões postiças e mascaradas de uma dialética sofisticada. Sabemos que por detrás de Eurípides desenha-se a sombra de Sócrates, com seu racionalismo, com sua influência decadente.

Nietzsche, além de refletir sobre o que motivou o fim da tragédia, aponta o que provocaria seu renascimento. Nascimento e morte, com possibilidade de ressurreição, são os pólos entre os quais se move *O Nascimento da tragédia*: o primeiro indicado pelo título da obra; o último sugerido por seu interesse pela ópera de Richard Wagner. *O Nascimento da*

---

<sup>158</sup> ANDRADE, M. *Compêndio de história da música*. São Paulo: Chiarato, 1929. p.26.

*tragédia* foi escrita “sob a tutela imediata de Wagner”,<sup>159</sup> num tempo em que ele considerava a música do gênio de Bayreuth o renascimento da grande arte da Grécia. Nietzsche, em face da essência alemã, não tem dúvidas quanto ao caráter abstrato da nossa existência, desprovida de mitos. O *otimismo* socrático reduziu a arte à condição de entretenimento. No entanto, reconhece sinais no espírito alemão, da força dionisíaca:

Do fundo dionisíaco do espírito alemão alçou-se um poder que nada tem em comum com as condições primigênicas da cultura socrática e que não é explicável nem desculpável, a partir dela, sendo antes sentido por esta como algo terrivelmente inexplicável, como algo prepotentemente hostil, a *música alemã*, tal como nos cumpre entendê-la sobretudo em seu poderoso curso solar, de Bach a Beethoven, de Beethoven a Wagner. O que poderá empreender, no melhor dos casos, o socratismo de nossos dias, cobiçoso de conhecimentos, com esse demônio surgido de profundezas inexauríveis?<sup>160</sup>

O processo que originou a poderosa tragédia ática, novamente se repete. Renascido da música, temos o mito:

Que ninguém creia que o espírito alemão haja perdido para sempre sua pátria mítica, posto que continua compreendendo com tanta clareza as vozes dos pássaros que falam daquela pátria. Um dia ele se encontrará desperto, com todo o frescor matinal de um sonho imenso: então matará o dragão, aniquilará os pérfidos anões e acordará Brunilda – e nem mesmo a lança de Wotan poderá barrar o seu caminho!<sup>161</sup>

A personagem de Mário de Andrade, podemos vê-la agora como uma evidência viva das esperanças nietzscheanas: Fräulein, “artista ingênuo”, prenhe da força transformadora dionisíaca e dos sonhos restauradores apolíneos, constrói sua tragédia em solo brasileiro,

---

<sup>159</sup> HOLLINRAKE, R. *Nietzsche Wagner e a filosofia do pessimismo*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986. p.11.

<sup>160</sup> NIETZSCHE, F. W., op. cit., p.118.

<sup>161</sup> Id., *ibid.*, p.142.

despertando a “pátria mítica” do espírito alemão.<sup>162</sup> Telê Ancona Porto Lopez adequadamente comparou-a à Brunilda, conferindo-lhe, no entanto, a inevitável limitação do seu papel na modernidade:

Mas, se em Wagner a valquíria Brunilda possui a força de uma personagem de tragédia clássica, acompanhando Siegfried na morte, à Fräulein-Brunilda restará achatar o heróico até o prosaico e prosseguir, alimentando sua ‘fraqueza’ e seu sonho.<sup>163</sup>

Antes de darmos por concluído este capítulo cabe, ainda, algumas considerações necessárias uma vez que estamos situando *Amar, verbo intransitivo* escrito por inspiração de *O Nascimento da tragédia* e não à filosofia nietzscheana acabada. Em 1888, Nietzsche escreveu, referindo-se a Wagner e ao seu primeiro livro, dezesseis anos após a primeira edição: “Para ser justo com *O Nascimento da Tragédia*, será preciso esquecer certas coisas. Ele surtiu efeito e mesmo fascinou pelo que nele era defeito – por sua aplicação ao Wagnerismo.”<sup>164</sup> Quanto a Schopenhauer, Guinsburg<sup>165</sup> explica-nos: a essência metafísica schopenhauriana da vontade aparece fortemente inserida em *O Nascimento da tragédia*, mas já “se tem em núcleo a des-sagração desta essência, a sua re-humanização na dramaticidade trágica da existência”. Schopenhauer mergulhado em Platão e Kant, encontrou o idealismo transcendental como ponto de partida e o Budismo, que Nietzsche repudia, como ponto de chegada. Sua filosofia, depois de explicar como a vida é profundamente dolorosa, coloca o

<sup>162</sup> Durante o passeio à floresta da Tijuca, a governanta, confundida com a natureza, “verdadeiramente viu anões, duendes vadios, Alberico avançou pro colo dela” (ANDRADE, 1999, p.120). Este último é o anão que tomava conta do jovem Siegfried. Pouco depois revive o encantamento da valquíria Brunilda cercada por Loge, o deus do fogo, à espera de Siegfried que viria libertá-la do sono profundo: “Numa das voltas olhando pra trás, viu a montanha curvada, com o sol lhe mordendo as ilhargas. Era Loge, deus do incêndio... As montanhas desembestavam assustadas, grimpando os itatins com gestos de socorro, contorcidas. Loge perseguia as medrosas, lambido de chamas, trinando. Fräulein escutou um silofone, o tema conhecido. E o encantamento do fogo principiou para Brunilda”(ANDRADE, op. cit., p.122).

<sup>163</sup> LOPEZ, T. A. P., op. cit., p.27-8.

<sup>164</sup> NIETZSCHE, F. W., Sobre o Nascimento da Tragédia. In: \_\_\_\_\_. *Obras incompletas*. São Paulo: Nova cultural, 1987. 2v. (Os Pensadores). v.1, p.23.

<sup>165</sup> GUINSBURG J. O resgate do espírito trágico. *Folha de São Paulo*, 13 set. 1992. Mais, p.5.

caminho da morte como derradeiro bálsamo para todos os males que nos devoram. Surge daí, diante da inutilidade da morte, a salvação na negação da vontade de viver.

## 8.6 Idílio e tragédia

Nietzsche sintetiza a rebelião moderna contra o burguês glacial e reificado. Na modernidade, à embriaguez dionisíaca temos “a embriaguez da grande cidade”, de natureza completamente diversa. Esta última, aliás, Carpeaux identifica na obra de Mário de Andrade.<sup>166</sup> No caso de *Amar, verbo intransitivo*, precisamente – podemos concluir – tal fenômeno fica configurado pela professora de amor, *engolida* pela cidade e convertida em mercadoria.

Dioniso, como signo de uma fuga imaginária e abstrata na anarquia, pôs o momento em *slogan* de uma revolta obscura do sujeito contra a objetividade. No entanto, agora, a linguagem da embriaguez total não tem o poder de levar à luz e à Grécia. Seu hino à barbárie encontra na besta louca a disposição de *dominar*. O narrador de *Amar, verbo intransitivo* evidencia a situação: “Não se culpe por ela [a posse do mundo] o homem-do-sonho. O da vida é que se observando vitorioso no mundo concluía que era muito justo lhe caber a posse do tal.”<sup>167</sup>.

Dioniso é o signo daquilo que ainda não aconteceu, que é embrionário no homem. A *vontade de poder* é um impulso à frente e como o *eterno retorno* contém a concepção da vida como fluxo. Interpretar a vontade de poder como desejo de dominar implica uma dependência

---

<sup>166</sup> CARPEAUX, O. M. *As Revoltas modernistas na literatura*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s.d. p.129.

<sup>167</sup> ANDRADE, M., *Amar, verbo intransitivo*, p.60-1.

aos valores estabelecidos, únicos que podem reconhecer o mais poderoso diante dos eventuais conflitos. Ora, não é neste sentido que Nietzsche coloca o seu princípio. Desejo de domínio, para ele, não consiste em cobiçar ou em tomar, mas sim numa *virtude generosa*:

Necessidade de dominar: mas como chamar necessidade a esta grandeza que condescende ao poder? Na verdade, não há aí nada de mórbido, nada de cúpido em tais desejos, em tais condescendências ... Oh! quem poderia dizer o nome verdadeiro, o nome da virtude que convém a uma aspiração semelhante? A *virtude que dá*, tal foi o nome que Zaratustra deu um dia a este sentimento indizível.<sup>168</sup>

Dominar-se a si próprio, se tornar o senhor do seu próprio destino, afirmar uma liberdade que exalta a diferença, uma liberdade que não é nossa apesar de tudo, mas que temos de conquistar, e que se caracteriza pela aquisição de um espaço próprio, de uma diferença em relação aos outros e do poder de manter essa diferença. O Poder, como vontade de poder, não é o que a vontade quer, mas aquilo que quer na vontade.<sup>169</sup>

A época, no entanto, não era forte o bastante para sustentar o mundo espiritual de raiz nietzscheana. A existência deslizava para um mundo sem a profundidade que restitui ao homem o que lhe é essencial. Todas as coisas *escorregavam* para o mesmo nível, impossibilitando o reconhecimento daquilo que seja superior. Do desvirtuamento do mundo, por um lado, encontra resposta numa opção pela morte; por outro, a dimensão dominante se tornou a da *extensão* e do *número*. “Capacidade já não significava a potência e prodigalidade, advindas de uma alta superabundância e do domínio das forças, mas do exercício de uma rotina, suscetível de ser aprendida por todos e dependente sempre de certo suor e esforço.”<sup>170</sup>

A ligação amorosa da irracionalidade com a morte tem, na filosofia de Heidegger, a representação de maior alcance. Os leitores de *O ser e o tempo*, de 1927, despertaram para a

---

<sup>168</sup> DELEUZE, G., op. cit., p.73.

<sup>169</sup> Id., Ibid., p.22.

<sup>170</sup> CHACON, V., op. cit., p.21

capacidade de deixar florescer as coisas como efetivamente são. O ser reside na linguagem, no simples dizer e na poesia e não no conceito e na técnica: “o sujeito se eclipsa ao prescindir da mediação e da razão.”<sup>171</sup>

Qualquer que fosse a importância filosófica precisa de *O ser e o tempo* e dos trabalhos que o cercam, afirma Peter Gay,<sup>172</sup> a obra de Heidegger acabava por resultar em uma exaltação dos movimentos como o dos nazistas “que pensavam com seu sangue, cultuavam o líder carismático, elogiavam e praticavam crimes, e esperavam alijar a razão – para sempre – no abraço óbvio dessa vida que é a morte”. No entanto, enfatiza Gay, nem todos que leram Heidegger tornaram-se nazistas pelo fato de o terem lido. Muitos o apreciavam e atribuíam-lhe importância – existencialistas, filósofos, cristãos etc. – preocupados com a questão suprema do Ser. O fato é que ele “não dava a ninguém motivos para não ser um nazista, e dava muitos motivos para ser um”.

Com Heidegger, conforme Vamireh Chacon,<sup>173</sup> temos o último grande momento do idealismo alemão. Seu especial culto aos gregos é um fator determinante desta afirmação. Na tradição cultural alemã, a presença daquele povo é decisiva: “tranqüila em Kant, misteriosa em Hegel, explosiva em Nietzsche”. Heidegger viria a negar a queda desse idealismo, transferindo a responsabilidade aos “filhos bastardos que mal importaram a tecnologia”.

A cultura mantinha com a sociedade uma interação contínua e tensa como expressão e crítica das realidades políticas. As três vidas de Bauhaus, por exemplo, são expressivas dos três períodos da própria República: no começo, empreendimentos experimentais; em seguida, realizações mais seguras e, no final, pessimismo alucinado.<sup>174</sup>

---

<sup>171</sup> PEIXOTO, N. B., op. cit., p.16.

<sup>172</sup> GAY, P., op. cit., p.100.

<sup>173</sup> CHACON, V., op. cit., p.21.

<sup>174</sup> GAY, P., op. cit., p.140. Em seu primeiro período, de novembro de 1918 a 1924, artisticamente, a República de Weimar foi tomada pelo experimentalismo ao lado da Guerra Civil, ocupação estrangeira, crimes políticos e hiperinflação. A política, tanto quanto a pintura e o palco, eram dominados pelo expressionismo. Na segunda fase, entre 1924 e 1929, o expressionismo, digamos assim, se torna político: a Alemanha respirava uma estabilidade fiscal, a violência foi atenuada e se recuperava o prestígio no estrangeiro. No último período, de

Fräulein se insere, pois, como uma representante exemplar deste momento. O homem-do-sonho, o deus paciente encarcerado, pode ser interpretado, a partir do pensamento psicanalítico, como um fenômeno de repressão malsucedido, uma vez que, como explica Maria Rita Kehl,<sup>175</sup> a repressão bem sucedida não deixa traços. A malsucedida, por sua vez, “deixa os sintomas, tentativas canhestras da psique de dar expressão ao que não pode ser dito, de trazer à luz o que está mantido à força, na obscuridade”. A energia do desejo não fica reprimida, mas a idéia que está associada ao desejo. A energia (afeto) fica livre e dissociada do seu conteúdo, ligando-se a outros conteúdos e desse modo gerando os sintomas. Isto equivale dizer que o neurótico *anseia* e não sabe pelo quê (como a professora de amor que se adaptara). Mesmo que pense saber, uma vez que “os mecanismos de defesa do ego estabelecem uma coerência entre a personalidade e seus sintomas”, não entendem porque não encontram prazer (como a professora de amor que, como vimos, “não discutia se era feliz, não percebia a própria infelicidade”). Completa Kehl, “a repressão é um mecanismo insuficiente para dar conta do excesso de energia que não encontra meios de descarga. A repressão dissocia, aliena, faz da pessoa uma cega para os seus desejos, ignorante sobre o que é bom para ela”. Um estado propício, aliás, para se tornar presa imbecil de líderes totalitários que “prometem alívio para as angústias de prazer que acompanham todas as tentativas de retorno do reprimido” em troca da adesão total a sua liderança. A repressão, portanto, torna-se condição da obediência: “quem não sabe o que quer, quer aquilo que lhe dizem o que ele deve querer.” Não é outra a razão que explica a adesão do “pobre povo alemão” ao nazismo. “A energia desprovida de significados torna-se matéria bruta das paixões.”

---

1929 a 1933, o desemprego, o autoritarismo político, a ruína dos partidos e da classe média e o recrudescimento da violência provocaram um recolhimento das manifestações culturais, reduzindo-as ao serviço da propaganda direitista.

<sup>175</sup> KEHL, M. R. A psicanálise e o domínio das paixões. In: CARDOSO, S. et al. *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p.469-496. p.480-1 passim.

Pouco depois da queda do gabinete Stresemann (1923), Heinrich Mann endereçou ao chanceler do Reich uma corajosa *carta aberta* que expunha o caos em que estava mergulhada a Alemanha. Mário de Andrade selecionou um parágrafo da referida carta, anotando ao lado “Alemanha”. Se reveste, o mesmo, da maior significação para as nossas reflexões:

Nous pouvons nous féliciter, Monsieur le Chancelier, d’appartenir à un peuple étrange! Politiciens, écrivains, tous ceux qui travaillent au progrès de l’humanité, tous ceux qui voudraient rendre les hommes plus raisonnables n’ont touché que le vide... Ce peuple est toujours prêt, quand ses mains ne peuvent saisir que des bouffées de folie, quand ses yeux ne peuvent voir que des ténèbres.<sup>176</sup>

Thomas Mann publicou, em 1924, sua novela *A Montanha Mágica (Der Zauberberg)*, na qual reconstitui ficcionalmente essa sensação de proximidade do abismo que, então, vivia o povo alemão. Dedicaremos um breve olhar a esta obra com o objetivo de indicar horizontes. O livro conta a história de “um jovem simples” chamado Hans Castorp que vai visitar, num sanatório, um primo tuberculoso. Acaba por ficar ali sete anos, uma vez que, também, contrai a doença. Este sanatório representa literariamente um simulacro da Europa daqueles dias, com toda a sua dialética político-moral, vindo à alma de Hans como campo de encontro do individualismo ocidental e messianismo oriental. O saudável mundo dos negócios, que esperava por ele na planície, o atrai menos que o mundo deprimido e problemático da doença no sanatório. Desenvolve-se nele uma afinidade escabrosa à estagnação e avança com voluptuosidade para a morte. Começa a descobrir a natureza fascinante da doença a ponto de, inebriado, se entregar à tosse, esquecendo o resto do mundo ante a felicidade da explosão.

---

<sup>176</sup> MANN, H. Lettre ouverte de Heinrich Mann au Chancelier du Reich. *Europe*, v.12, p.515-8, 1923. p.515. “Nós podemos nos felicitar, Senhor Chanceler, de pertencer a um povo estrangeiro! Políticos, escritores, todos que trabalham para o progresso da humanidade, todos aqueles que queriam tornar os homens mais racionais não tocaram senão o vazio... Este povo está sempre pronto, quando suas mãos não podem escolher senão rajadas de loucura, quando seus olhos não podem ver senão as trevas.” Trad. Maria Helena Diniz de Souza.

Dois personagens fundamentais, que giram em torno do protagonista, estabelecem, tanto as lições decisivas, como, também, o significado mais geral do romance: Claudia Chauchat e o primo Joachim. A primeira, uma paciente de origem russa, tem um breve envolvimento com Hans. A forma desesperada como este manifesta seu amor, deixa-lhe com um débito enorme para com ela. O primo Joachim é um valente e romântico oficial, sem complicações, que abomina a morte e deseja retomar sua carreira. O combate que se trava então é similar aos próprios questionamentos de Thomas Mann, alimentado por suas leituras dos românticos alemães e sua admiração por Wagner, Schopenhauer e Nietzsche. Ora, “era o antigo combate alemão entre o amor à vida e o amor à morte, a incongruidade irônica entre realização artística e sobrevivência física, a doença do talento e a estupidez da saúde”.<sup>177</sup>

Hans Castorp, num misto de devoção e medo, vislumbrando a catástrofe inevitável que deveria ser seu fim, isola-se, ansioso por ficar a sós com seus pensamentos e, assim, chegar a uma resposta conclusiva. Tem-se aí, poder-se-ia dizer, tomando a terminologia de Henry James,<sup>178</sup> o *clímax* do enredo. Thomas Mann consegue, numa unidade lúcida, fundir todos os elementos de sua narrativa: realismo, simbolismo e filosofia. Hans vai esqui na neve e, apanhado por uma tempestade, acaba por se perder. Sucumbido de cansaço, deixa-se ficar, adormece e sonha. Seu sonho reconstitui a negação absoluta do seu patético estado: a Grécia, ensolarada e festiva, com uma população clássica e alegre (uma visão verdadeiramente nietzscheana). Em seguida aparece-lhe a imagem de um Templo. Dentro dele contempla a estarrecedora visão de duas bruxas monstruosas, estraçalhando e devorando uma criança. Desperta aturdido pela visão apavorante, gelando na neve. A simpatia espiritual era uma simpatia pela morte: a volúpia em lugar do amor. Agora, no entanto, conclui (momento dionisíaco) que a morte está na vida, mas o amor – e não a razão – é mais forte que

---

<sup>177</sup> GAY, P., op. cit., p.145.

<sup>178</sup> MESQUITA, S. N. *O enredo*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1987. (Princípios, 36). p.25.

a morte. É precisamente neste ponto que *A Montanha Mágica* mais se aproxima de *Amar, Verbo Intransitivo*: razão e paixão. A razão, subjugada à dialética capitalista, impondo o amor intransitivo. A paixão, através do idílio, negando a intransitividade. Hans enxerga, finalmente, que as contradições se fazem através do homem, elas existem através dele (*humano demasiado humano*). O espírito científico, no seu rigor, deve conduzir à bestialidade, portanto, é preciso resistir: “Em consideração à bondade e ao amor, o homem não deve conceder à morte nenhum poder sobre os seus pensamentos.”<sup>179</sup> Levanta-se, com extrema dificuldade, e prossegue. Vitória da vida e do amor.

Como observa Lopez,<sup>180</sup> em *Amar, verbo intransitivo*, a figura da morte, como em *A Montanha mágica*, “ronda e solapa o cromo idealizado”: “Todo ele é claro, transparente... Tossiria, arranhando o óculos sem aro... Tossia sempre... E a mancha irregular do sangue nas maçãs...,”<sup>181</sup> contrastando assim com o ‘rapaz de saúde perfeita’ como o pinta Wagner.<sup>182</sup>

Freud<sup>183</sup> afirma que o amor é um dos fundamentos da civilização. Sendo assim, o homem não depende apenas do amor sexual que, se, por um lado, lhe proporciona a mais intensa satisfação, por outro, “o expõe também a um sofrimento extremo ou o torna agressivo contra terceiros”. A simples exigência ética, racional, não basta para permitir que a cultura domine a perturbação da vida comunal causada pelo instinto humano de agressão e autodestruição. Portanto, “agora só nos resta esperar que o eterno Eros desdobre suas forças para se afirmar na luta com seu não menos imortal adversário. Mas quem pode prever com que sucesso e com que resultados?” *Amar, Verbo Intransitivo*, pois, nos oferece uma possibilidade de reflexão sobre tais resultados. Emprestando as palavras de José Américo

<sup>179</sup> MANN, T. *A Montanha mágica*. São Paulo: Círculo do livro, s.d. p.598.

<sup>180</sup> LOPEZ, T. P. A., op. cit., p.21.

<sup>181</sup> ANDRADE, M., op. cit., p.64.

<sup>182</sup> WIELWICKI, V. H. G., op. cit., p.30.

<sup>183</sup> FREUD, S. *O Mal-estar na civilização*. Rio de Janeiro: Imago, 1969. p.121.

Motta Pessanha,<sup>184</sup> “sem a apreensão do seu início, sem a visualização do seu final”, Mário de Andrade insere seu discurso amoroso, sua “fala particular e provisória” nesse meio — o “dilacerado meio onde estamos e somos” — promovendo um idílio. O tema amoroso, “apesar de permanentemente retomado, permanece inconcluso, aberto sempre à possibilidade de novas variações”. O idílio de *Amar, Verbo Intransitivo*, portanto, é mais uma destas variações e se efetiva atendendo ao clamor deste período de modernidade e barbárie.

Essas reflexões nos apontam, novamente, *A montanha mágica*, bastante significativa para exemplificar a circunstância. Uma história, apesar do protagonista, contada “por amor a ela”. Eis o desfecho: “Será que também da festa universal da morte, da perniciosa febre que ao nosso redor inflama o céu desta noite chuvosa, surgirá um dia o amor?”<sup>185</sup> *Amar, verbo intransitivo* revela-se, por fim, um poderosa lição do *valor do amor* num mundo onde vontade de potência se avilta em vontade de domínio e a criação é substituída pela normatização homogeneizante e alienatória, reduzindo os valores vitais à cega investida pela sobrevivência, que se efetiva não só pelas escassas condições materiais, mas pelo lenitivo comodista do consumo. O *idílio* de Fräulein Elza suscita a possibilidade de outras maneiras de viver. Inatingível? Remota? Um espírito aburguesado jamais concederia crédito a tal utopia que nos cai na alma como a própria essência do fenômeno humano.

---

<sup>184</sup> PESSANHA, J. A. M. Platão: as várias faces do amor. In: CARDOSO, S. et al. *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p.77-103. p.78.

<sup>185</sup> MANN, T., op. cit., p.869.

## 9. UM IDÍLIO ENTRE O NACIONALISMO E A TRAGÉDIA

### 9.1 Reconhecimento e Encantamento

Tratamos, em capítulo anterior, de pensar o idílio e a intransitividade considerando o estado tenso resultante da ambigüidade psicológica de Fräulein. A base dessa intransitividade foi refletida, principalmente, em cima da questão racial, resultante do cientificismo (chauvinista) alemão. Detivemo-nos no embate do homem-da-vida e do homem-do-sonho, como se configuram em Fräulein, sobre a questão, e como ambos *curvam-se* diante da mesma idéia: a inferioridade do brasileiro. Amparados pela concepção socrática, concluímos que Fräulein não poderia amar a estes *brasileiros misturados*, pois não os reconhece como *bons*. A questão racial, no entanto, se insere apenas como um ponto (no caso o mais importante) entre as muitas determinações que influenciam os membros de uma cultura. Devemos considerar que “é a partir dessas determinações que qualquer ação se desenvolve”.<sup>1</sup> Não vamos nós alongar aqui sobre este ponto, uma vez que já discutimos suficientemente a questão em capítulo anterior, tratando da identidade cultural e do *reconhecimento*.<sup>2</sup> O que queremos salientar, no entanto, é que, apesar da intransitividade sacramentada por Fräulein, permanece a contradição imanente que nos permite pensar na

---

<sup>1</sup> FREITAS, I. A. A. A esperança do imigrante. *Miscelânea*, v.2, p.185-198, 1995. p.185.

<sup>2</sup> O próprio Nietzsche, (1977, p.227) trata do assunto com muita pertinência: “indivíduos que pertençam à mesma nação entendem-se melhor entre si do que os de nações diferentes, mesmo que se sirvam da mesma linguagem, ou para expressar melhor ainda, os indivíduos que conviveram longamente nas mesmas condições (clima, solo, país, necessidades, trabalho) formam algo que “se compreende”, um povo. Em todas aquelas almas ocorrerá a junção do mesmo número de fatos que sempre se repetem, nessas que se repetem habitualmente, haverá a formação de um processo de entendimento cada vez mais rápido — a história da linguagem é a história de um processo de abreviação —, da rápida compreensão surge a união que se torna cada vez mais íntima.”

superação e, com isso, a instauração do idílio. Vamos, neste sentido, examinar as agitações interiores da alemã que afinal trás em si um deus encarcerado:

Tratando-se pois de amor-tese, teoria do amor, amorologia, é o prisioneiro paciente quem amassa o miolo de pão, esculpe e colore cestinhas lindas, pra enfeite do apartamento arranjado e limpo que Fräulein tem no pensamento.<sup>3</sup>

Solidifica-se, deste modo, um terreno propício para florescer o idílio (ou a certeza da sua impossibilidade), como podemos observar. Ora, “amor-tese”, como bem observou Schüller,<sup>4</sup> “é o triunfo do socratismo como definido por Nietzsche sobre o irracionalismo dionisíaco. Se Dioniso foi acolhido no sistema socrático, golpeou-o a arte contemporânea, feita para ser apreendida pelo intelecto e não pelo coração”. Condições propícias, diga-se de passagem, para a tragédia. Mas vamos em frente, acreditando no idílio.

Nietzsche afigura-se, neste caso, a ponte que liga Fräulein ao jovem brasileiro, configurando esse idílio. O processo, parece-nos, consiste em dois impulsos. *Primeiro*, o *reconhecimento*. Reconhecimento de Fräulein das qualidades aristocráticas de Carlos, acompanhado da superação dos seus preconceitos raciais que, por sua vez, implica em condição adequada para a transitividade amorosa. Refletimos anteriormente aspectos culturais que não foram reconhecidos por Fräulein, comprometendo o idílio. O aspecto do reconhecimento que queremos iluminar agora dar-se-á sob as luzes do pensamento nietzscheano, referendando a credibilidade que Fräulein lhe devota:

Fräulein quase nada sabia do Expressionismo nem de modernistas. Lia Goethe, sempre Schiller e os poemas de Wagner. Principalmente. Lia também bastante Shakespeare traduzido. Heine. Porém Heine caçoara da Alemanha, lhe desagradava que nem Schopenhauer, só as canções. Preferia

<sup>3</sup> ANDRADE, M. *Amar, Verbo Intransitivo — Idílio*. 16. ed. Belo Horizonte: Villa Rica, 1999. p.64.

<sup>4</sup> SCHÜLER, D. Do Eros transitivo ao Amar Intransitivo. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM LETRAS E LINGÜÍSTICA, 1989, Recife. Anais... Recife, ANPOLL, 1989. p.69-78. p.75.

Nietzsche mas um pouquinho só, era maluco, diziam. Em todo caso **Fräulein acreditava em Nietzsche**.<sup>5</sup> (grifo nosso)

Como *segundo* impulso, temos o *encantamento*. Este, no caso, não só abre o caminho para o idílio, mas significará o idílio propriamente dito. Esse processo se efetiva nessa tensão entre o homem-do-sonho e o homem-da-vida. O *reconhecimento* é muito mais um produto da apreciação racional e, nesse caso, é colorido de nacionalismo; o *encantamento*, pelo contrário, é prerrogativa da capacidade de sonhar e, neste caso, trágico, segundo a concepção nietzscheana desenvolvida em *O Nascimento da tragédia*.

## 9.2 O nacionalismo estético no reconhecimento

Vamos, pois, pensar a raiz do *reconhecimento*, conforme acabamos de configurá-lo (produto da apreciação racional), como condições propícias ao idílio, e vamos pensá-lo considerando a aproximação das duas culturas. O melhor caminho, acreditamos, é levantar a genealogia da personagem, considerando-a metonimicamente, isto é, como típica representante da cultura alemã.

No artigo “Teutos mas músicos”, que compõe o volume *Música doce música*,<sup>6</sup> Mário de Andrade refere-se aos seus professores de Alemão, ao todo três. Não podemos descartar tal fonte de criação, lembrando que ele construía seus personagens com “somadas de pessoas que encontrou em sua vida”.<sup>7</sup> A primeira era “uma senhora musicalíssima. ... Foi dela que

---

<sup>5</sup> ANDRADE, M., op. cit., p.71.

<sup>6</sup> ANDRADE, M., Teutos, mas músicos. *Música, doce música*. São Paulo: Martins, 1951. p.314-8. p.315.

<sup>7</sup> ANDRADE, M. *Entrevistas e depoimentos*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1983. p.112.

conseguiu por empréstimo uma vastíssima literatura musical moderna”. A segunda, uma moça recém-chegada ao Brasil e, como Fräulein,<sup>8</sup> havia decorado o Dicionário *Michaelis* para aprender o português. O terceiro professor, “um soldado prussiano, com mentira e tudo”.

As pistas no enalço de Fräulein, levantadas por Telê Porto Ancona Lopez,<sup>9</sup> apontam a influência das duas mulheres na criação da personagem, mas não vislumbram nenhuma pegada do soldado prussiano. A primeira professora pode ter sido Esther Hornstein, cujo nome foi encontrado num caderno de alemão, seguindo um número de telefone, mas como seu nome não aparece em mais nenhum outro documento do acervo de Mário de Andrade, as evidências maiores, portanto, apontam para a Sr<sup>a</sup> Else Scholer Eggbert: além de um cartão grifando *Professora diplomada* com especificação de aula de alemão, inglês e Francês, acompanhado do respectivo endereço, consta que ela presenteou o aluno com dois livros, ambos em edição de 1920, a poesia de Goethe e *Mathias Grunewald*. Käthe Blosen seria a segunda professora. Lopez enumera pistas: anotações, cartas, recibos que a denunciam como tal. E acrescenta: “Teriam aspectos seus, como o gostar de Schiller, passado para a Fräulein do romance.”

Mário, no artigo já citado, dá mais alguns detalhes da sua segunda professora: “Esta era floridamente patriota” e “não gostava de Heine nem de Nietzsche”.<sup>10</sup> Considerando que o personagem passa pela mediação do narrador para subir ao leitor e a incógnita pessoal do autor é sempre acrescentada à personagem, na tentativa de revelar a incógnita da pessoa copiada que é o mistério que lhe escapa à interpretação, fica impossível não se perguntar neste momento: o preferir... e acreditar em Nietzsche, referentes à Fräulein, seriam características de Else Scholer, do soldado prussiano, do narrador, ou do próprio Mário? Se a indagação é

---

<sup>8</sup> Id., *Amar, verbo intransitivo*, p.74.

<sup>9</sup> LOPEZ, T. P. A. Uma difícil conjugação. In: ANDRADE, M. *Amar, verbo intransitivo*, Idílio. 16. ed. Belo Horizonte: Villa Rica, 1999. p.9-44. p.34-5.

<sup>10</sup> ANDRADE, M., Teutos, mas músicos. *Música, doce música*, p.315.

inevitável, a resposta se faz prescindível, uma vez que temos clareza que tal processo está muito além das nossas possibilidades. Aliás, a complexidade do processo só faz iluminar a síntese, configurada na personagem em questão, bem como dá-nos a amplitude insondável da criação. Vamos, pois, em frente.

Temos, em mãos, a segunda edição do *Pensamento vivo de Nietzsche*, escrito por Heinrich Mann, sem dúvida outro homem-do-sonho, embora o narrador de *Amar, verbo intransitivo* a ele não se refira abertamente. Mann foi lido por Mário. Entre os recortes colecionados por ele há um conto inédito de sua autoria. Também, examinando o seu fichário analítico, encontramos referência à *Carta de Heinrich Mann* (publicada na revista *Europe*, em 1923), subordinada aos seguintes tópicos: “caráter idealista do povo alemão” e “Estado da Alemanha”. Na biblioteca encontramos três romances escritos por ele, dos quais dois estão em alemão (*Göttinnen; oder die drei Romane der Herzogin von uffn...*, de 1916 e *Die Armen: ein Roman*, de 1918) e um em francês (*Empire*, de 1928). Esta aproximação é por demais tênue, é verdade. Mais uma vez nos desculpamos. Inócuo, aliás, diga-se de passagem, ir revirar os arquivos à caça de coincidências, resquícios da memória, como se o mecanismo de criação se restringisse a um mero ajuntar e intercalar de informações, e não, como julgamos, um processo intertextual, rico e complexo: “efeito verbal e estilizado de um processo que é sinuoso e, não raro, obscuro para o seu próprio criador”,<sup>11</sup> em que sobrevive esse “caráter de mobilidade, incerteza surpresa, polivalência e, até certo ponto, indeterminação, que toda fala implica mesmo quando tudo nela pareça água de rocha e cristal sem jaça”.<sup>12</sup> Portanto, se, por um lado, tais informações revelam-se meras evidências; por outro, não podemos deixar de considerá-las. Apesar de termos Fräulein como personagem, evidentemente como um problema literário, não podemos deixar de apreciar esta relação uma vez que personagens

---

<sup>11</sup> BOSI, A. *Céu, inferno*. São Paulo: Ática, 1988. p.278.

<sup>12</sup> Id., loc. cit.

representam pessoas e aqui nos encontramos por demais próximos ao homem-do-sonho na figura de Heinrich Mann.

O que realmente nos parece significativo é o posicionamento de Mann, como alemão e como escritor, em relação a Nietzsche. A primeira edição do “pensamento vivo” data de 1940. Portanto, quarenta anos depois da morte do filósofo e cinquenta anos que ele tinha deixado de escrever, como sabemos, vítima da loucura. Afirmo Mann:

Sua obra é terrível e tornou-se ameaçadora: já não nos arrebatava como outrora. Naquele tempo, ela parecia justificar-nos a nós mesmos; nós a compreendíamos em função das tendências do nosso espírito, inclusive os seus transbordamentos. Confiávamos alegremente naquele que representava o extremo limite do individualismo, nesse adversário do Estado que fora antes anarquista do que cidadão submisso do “Reich”. Em 1890, e nos anos seguintes, semelhante atitude era indício de independência pessoal. Assim é que podíamos preparar-nos para as nossas próprias obras e esse filósofo foi recebido com o maior entusiasmo.<sup>13</sup>

Podemos inferir que os *créditos* que Fräulein votava a Nietzsche, como vimos, são perfeitamente verossímeis. Tratavam-se de resquícios de sua formação, momentos de edificação do homem-do-sonho. Ora, Mann e Fräulein foram contemporâneos, confiavam em Nietzsche como “indício de independência pessoal” e, apesar da sua obra em 1940 (data da primeira edição do *Pensamento vivo de Nietzsche*, quando, provavelmente foi escrito) não arrebatava como antigamente, era, sem dúvida, arrebatadora nos tempos da “Carta de Heinrich Mann” em 1923, de Fräulein em São Paulo e de Mário dando andamento à escritura de *Amar, verbo intransitivo*, em que o filósofo “foi recebido com o maior entusiasmo”.

Fräulein, no entanto, já não era a mesma, (trazia em si um homem-do-sonho, *deus encarcerado*) e foram profundas e cruéis as razões que a levaram a desenvolver tal ambigüidade (discutimos amplamente esta questão em capítulo anterior): tinha 35 anos nesse

---

<sup>13</sup> MANN, H. *O pensamento vivo de Nietzsche*. 2. ed. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Martins, 1944. p.5.

pós-guerra, em terra estrangeira, retirante da sua Pátria em ruínas. Sobreviviam, no entanto, as fortes impressões que o filósofo deixara no seu espírito, inquieto e apaixonado, que só aguardavam condições propícias para aflorar. Foi o que aconteceu no passeio à floresta da Tijuca em que a correlação da personagem com o ambiente atinge a intensidade máxima. Talvez esteja neste ponto o *clímax* do romance, tendo em vista que estamos falando de idílio e Fräulein verdadeiramente faz amor com a natureza. O “eclozir das emoções de Fräulein de forma tão intensa, dionisíaca, faz com que se vá, de pronto, à valorização do primitivismo grifada por Nietzsche em *O nascimento da Tragédia*”<sup>14</sup> como resposta ao artificialismo burguês.

A *Genealogia da Moral*, de 1887, parece-nos, presta-se mais oportunamente à análise que desenvolveremos adiante, privilegiando a personagem Carlos. Nietzsche demonstra-se nessa obra um exímio psicólogo: já está delineada claramente a transmutação de todos os valores, completando a doutrina esboçada em *Além do bem e do mal*.

A crítica nietzscheana à metafísica tem dois sentidos: o ontológico e o moral. Já nos referimos, por alto, ao combate empreendido por ele contra a teoria das idéias socrático-platônicas. Em *O Nascimento da Tragédia*, Dioniso era definido pela sua oposição a Sócrates, muito mais do que pela sua aliança com Apolo. Sócrates julgava e condenava a vida em nome dos *valores superiores* (aqueles valores que a própria cultura havia instituído), mas para Dioniso a vida não devia ser julgada, afinal, ela é bastante justa e suficientemente *santa* por si mesma. À medida que Nietzsche avança filosoficamente, a verdadeira oposição aparece-lhe. Agora trata-se de Dioniso contra “o crucificado”.<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> LOPEZ, T. P. A., op. cit., p.15.

<sup>15</sup> DELEUZE, G. *Nietzsche*. Trad. Alberto Campos. Lisboa: edições 70, 1994. p.29.

O filósofo do eterno retorno desenvolvera uma luta acirrada contra o cristianismo.<sup>16</sup> Chama-o “um platonismo para o povo” (“uma vulgarização da metafísica”), uma vez que o mundo terrestre é entendido como provisório e aparente, em detrimento do outro mundo, autêntico e verdadeiro. Para ele, só existe um mundo, este, rico de cores e movimentos, em perpétua mudança, e o homem participa dessa mudança. O devir é valorizado em relação à estabilidade e à permanência. A metafísica nietzscheana, como vimos, era puramente estética. Trata-se, por fim, o cristianismo de uma forma acabada de subversão que, apoiada em dogmas e crenças impõe, como virtude, a resignação e a renúncia, negando a vida. Faz-se necessário, pois, desmistificá-lo. Não se trata de uma diferença quanto ao martírio. A questão é que ele tem sentidos diferentes. No caso de Dioniso, como seu paganismo, a vida mesma, sua eterna fecundidade e retorno condiciona o tormento e a destruição. No outro caso, o cristão, o sofrer, o crucificado como inocente, vale como objeção contra esta vida, como fórmula de sua condenação. O homem trágico é forte na medida que afirma o mais acerbo sofrer. O cristão nega ainda a sorte mais feliz sobre a terra: ele é fraco, pobre, deserdado o bastante, para, em qualquer circunstância, ainda sofrer com a vida. Se Dioniso é uma promessa de vida, “o deus na cruz é uma maldição sobre a vida, um dedo apontando para redimir-se dela”.<sup>17</sup>

A revolta dos escravos da moral, afirma Nietzsche, na *Genealogia da Moral*,<sup>18</sup> começa quando o próprio ressentimento se torna criador e chega a produzir valores: o ódio encontra compensação numa “vingança imaginária”. A moral aristocrática, por sua vez, “nasce de uma triunfal afirmação de si mesma”. A moral dos escravos inverte o golpe de vida afirmador: “opõe de início um ‘não’ a tudo que não é seu. Este ‘não’ é o seu ato criador.” O mundo exterior converte-se no ponto de partida dos valores, e não o mundo interior: a ação torna-se

<sup>16</sup> FERREZ, O. C. (Pesq.), CHAUI, M. S. (Cons.). Nietzsche vida e obra. In: NIETZSCHE, F. W. *Obras incompletas*. São Paulo: Nova cultural, 1987. 2v. (Os Pensadores). v.1, p.XII.

<sup>17</sup> NIETZSCHE, F. W. *Sobre o niilismo e o eterno retorno*. In: \_\_\_\_\_. *Obras incompletas*. São Paulo: Nova cultural, 1987. 2v. (Os Pensadores). v.2, p.174.

<sup>18</sup> MANN, H., op. cit., p.119.

reação. Vale a pena citar o próprio filósofo, referindo-se à moral aristocrática:

ela age e cresce espontaneamente, busca seu oposto para dizer Sim a si mesmo com ainda maior júbilo e gratidão — seu conceito negativo, o “baixo”, “comum”, “ruim” é apenas uma imagem de contraste pálida e posterior, em relação ao conceito básico positivo, inteiramente perpassado de vida e paixão, “nós, os nobres, nós, os bons, os belos, os felizes!”<sup>19</sup>

Diante deste posicionamento é automática a lembrança da personagem Carlos de *Amar, verbo intransitivo*, que “pouco se interessava com a inveja dos camaradas e não gostava de pabulagens”. E acrescenta, o narrador, ratificando nossas observações: “Carlos é um forte de verdade. Um desses que só se comparam consigo mesmos.”<sup>20</sup>

Para Nietzsche, o hábito do desprezo do olhar altivo e superior, admitindo-se que falseie a imagem do desprezado, ainda fica muito longe da deformação violenta que o ódio recalçado e o rancor impotente se entregam — em efígie naturalmente — na pessoa do adversário.<sup>21</sup> Ora, e Carlos:

Carlos é um bocado longínquo. Isso não quer dizer falta de coração, significa somente esquecimento de 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.<sup>22</sup> (grifo nosso)

Sim, Nietzsche o confirma: “De fato, no desprezo se acham mescladas demasiada negligência, demasiada ligeireza, desatenção e impaciência, mesmo **demasiada alegria consigo**, para que ele seja capaz de transformar seu objeto em monstro e caricatura”<sup>23</sup> (grifo nosso).

<sup>19</sup> NIETZSCHE, F. W. *Genealogia da moral*. Trad. de Paulo Cesar Souza. São Paulo: Brasiliense, 1987. p.34.

<sup>20</sup> ANDRADE, M., *Amar, verbo intransitivo* p.105.

<sup>21</sup> NIETZSCHE, F. W., op. cit., p.35.

<sup>22</sup> ANDRADE, M., op. cit., p.94.

<sup>23</sup> NIETZSCHE, F. W., loc. cit.

Nietzsche se utiliza do exemplo da aristocracia grega. As palavras que lhes servem para diferenciá-los da arraia miúda estão cobertas de uma “espécie de piedade”, de indulgência e, assim, aproximam-se do termo “infeliz”<sup>24</sup>. Os “bem nascidos” tinham o sentimento de ser os “felizes”. Como o jovem brasileiro de *Amar, verbo intransitivo*, “eles não tinham necessidade de construir artificialmente sua felicidade” comparando-se aos seus inimigos, ensoberbecendo-se, gabando-se a si próprios; assim, também, na sua qualidade de homens completos, transbordantes de vigor e, portanto, necessariamente ativos, “não sabiam separar a felicidade da ação”.<sup>25</sup>

Carlos quebra, acidentalmente, o vaso caro de Dona Mercedes. Confessa-o imediatamente. Neste ponto, o narrador contrapõe sua personalidade à de sua irmã, Maria Luísa:

só crianças fracas, doentias e nervosas são malvadas. Vejam Maria Luísa... Faz um par de dias, foi ao chá da amiguinha. Pois achou jeito escondido de esquartejar o bebê de porcelana. Quando saía, esperando a mãe no jardim, depenou a palmeirinha. De caso pensado. Mas ninguém não viu e ela não contou nada.<sup>26</sup>

Portanto, ao passo que o homem aristocrático é franco e confiante em si próprio, o homem do ressentimento não é nem franco, nem ingênuo, nem leal para consigo mesmo. Sua alma não olha de frente, seu espírito ama os recantos, as evasivas e as portas secretas; tudo o que se esquivava o encanta, aí encontra ele seu mundo, sua segurança, seu repouso; sabe como ninguém conservar o silêncio, não esquecer, esperar, diminuir-se provisoriamente, humilhar-se.<sup>27</sup>

---

<sup>24</sup> Id., loc. cit.

<sup>25</sup> Id., loc. cit.

<sup>26</sup> ANDRADE, M., op. cit., p.95.

<sup>27</sup> NIETZSCHE, F. W., loc. cit.

Carlos diante de uma eventual censura por ocasião de vaso quebrado, por exemplo, não seria de nenhuma forma atingido, isto é, isso não far-lhe-ia nenhum mal, “a essa hora, quem sabe? Talvez envarejado por novas reinações, pensando noutras coisas”. Maria Luísa, por sua vez, “lembra a outra palmeirinha... Lhe cresce a pena de não a ter desfolhado também”.<sup>28</sup>

Uma raça composta de homens do ressentimento, afirma Nietzsche, mostrar-se-á afinal mais sagaz do que qualquer raça aristocrática e venerará muito mais a prudência: fará dela uma condição de existência de primeira ordem, ao passo que entre os homens nobres, a prudência adquire comumente um certo verniz de luxo e de requinte. É que aqui ela apresenta uma importância muito menor do que a completa segurança no “funcionamento dos instintos reguladores *inconscientes*”, ou mesmo do que “uma certa imprudência”, por exemplo a temeridade irrefletida que vai de encontro ao perigo, que se joga sobre o inimigo, ou ainda essa “exaltada impulsividade na cólera, no amor, na veneração, gratidão, vingança, na qual se têm reconhecido os homens nobres de todos os tempos”.<sup>29</sup>

Ora, essa “imprudência ... que vai de encontro ao perigo”, essa “exaltada impulsividade”, remetem-nos, de imediato, à cena da *descoberta* do *romance* entre Carlos e Fräulein e a *necessária* partida desta: Carlos tenta arrebentar a porta, ignora os apelos da mãe, empurra o pai, jogando-o contra a parede. Pouco antes, tentara eximir Fräulein de qualquer culpa, defendendo-a arduamente.

Além disso, disseminado por toda a narrativa está o agregado *força*, ligado á figura de Carlos. Fräulein reconhece-o logo no primeiro encontro: “Carlos descia a escada ... equilibrando, brincando com os degraus ... Percebeu que o menino era um forte.”<sup>30</sup> No

---

<sup>28</sup> ANDRADE, M., loc. cit.

<sup>29</sup> NIETZSCHE, F. W., op. cit., p.36-7.

<sup>30</sup> ANDRADE, M., op. cit., p.53.

entanto, quinze dias depois, a alemã percebe que Carlos não demonstrava o mais leve interesse por ela:

Será que não consegue nada! ... Isso lhe parece impossível, estava trabalhando bem... Que nem das outras vezes. Até melhor, porque o menino lhe interessava, era muito... muito... simpatia? a inocência verdadeiramente esportiva? talvez a ingenuidade... A serena força... Und so einfach [E tão simples], nem vaidade nem complicações... atraente.<sup>31</sup>

Resumindo e concluindo, Fräulein *reconhece* em Carlos aquelas características aristocráticas, nas quais ela se reconhecia também. Ora, o próprio *sofrimento* da alemã (visto o caráter paradoxal deste sentimento, já tão decantado em verso e prosa) implica este reconhecimento: “a Elza que principiou este idílio era uma mulher feita que não estava disposta a sofrer.”<sup>32</sup> No entanto, no estertor do idílio, num vigoroso embate entre o homem-do-sonho e o homem-da-vida, Fräulein “quase sofria”.<sup>33</sup> E, como acabamos de verificar, os valores de Fräulein correspondem aos de Nietzsche. Carlos, por fim, é suscetível de ser amado, apesar da significativa (para Fräulein) contingência racial. Eis, pois, o *reconhecimento*, de caráter racional, prático. Ora, o amor, em essência, é narcísico: “se o outro não se assemelhasse a mim, se eu nele não reconhecesse a minha imagem, não o amaria.”<sup>34</sup> O *reconhecimento* é, pois, neste caso, um passo à condição adequada ao *encantamento*. Apesar de que o encantamento em si é pura força dionisíaca.

Antes de continuarmos, não podemos deixar passar este fato inusitado que, aliás nos lembra aquela imagem do “tupi tangendo um alaúde”:<sup>35</sup> a criação literária que representa para

---

<sup>31</sup> Id., *ibid.*, p.58-9.

<sup>32</sup> Id., *ibid.*, p.84.

<sup>33</sup> Id., *ibid.*, p.139.

<sup>34</sup> MILAN, B. *O que é amor*. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986. (Primeiros Passos, 88). p.16.

<sup>35</sup> ANDRADE, M. Paulicéia desvairada. In: \_\_\_\_\_. *Poesias Completas*. São Paulo: Círculo do Livro, 1976. p.39. Trata-se do poema “O trovador”.

Mário de Andrade a nossa *constância cultural brasileira* e, evidentemente, um aristocrata. Vamos ao encantamento.

### 9.3 A tragédia no encantamento

O idílio de Carlos e Fräulein, acreditamos, firma-se na presença do sátiro, orquestrado por Nietzsche n’*O nascimento da tragédia*. Nietzsche afirma que o Sátiro, como o pastor idílico dos nossos tempos modernos, são ambos o resultado de uma aspiração para o estado natural e primitivo, no entanto, adverte para a enorme diferença entre um e outro.<sup>36</sup> Sobre esta questão refletimos o suficiente em capítulos anteriores. No “retorno à natureza”, tal como o filósofo defendia, não havia lugar para o idealismo de Rousseau: “ainda que não se trate propriamente de uma volta para trás, mas sim uma marcha para a frente e para o alto, para a natureza, sublime, livre e terrível, que joga e tem o direito de jogar com os grandes destinos ... Napoleão foi um exemplo desse retorno.”<sup>37</sup>

Somos de opinião que, neste processo, Fräulein atravessa as máscaras do pastor para, superando a ilusão da cultura, alcançar a essência do homem primordial e, assim, ver-se encantada em sátiro. O primitivismo de Nietzsche, portanto, neste idílio, substituirá o *idealismo* de Rousseau.

Como já tivemos a oportunidade de refletir mais longamente em capítulo anterior e cabe lembrar aqui, a embriaguez dionisíaca e o sonho apolíneo são dois mundos à parte em

<sup>36</sup> NIETZSCHE, F. W. *O Nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Trad. J. Guinsburg. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p.56-7.

<sup>37</sup> Id. *Crepúsculo dos Ídolos* ou filosofia a golpes de martelo. Trad. Edson Bini e Márcio Pugliesi. São Paulo: Hemus, 1984. p.100. Acrescenta (loc. cit.) “Rousseau, esse primeiro homem moderno, idealista e *canaille* numa só pessoa, que tinha necessidade de dignidade moral para suportar seu próprio aspecto, doente de um orgulho

que o primeiro tem o poder de transformar o segundo. Um processo fisiológico que, no caso de Fräulein, a música de Wagner e o íntimo contato com a natureza proporcionaram. Tudo ocorre como no *consolo* metafísico da tragédia. A esfera da poesia, argumenta Nietzsche,<sup>38</sup> não está fora do mundo, nem é fantasia irreal de um cérebro de poetas. A poesia quer ser justamente o contrário, a expressão sem reboço da verdade, e, por isso, terá fatalmente que despir as falsas vestes da pretensa realidade do homem culto. O contraste, entre esta verdade própria da natureza e a mentira da cultura que procede como única realidade, é contraste comparável com o que existe entre a essência eterna das coisas, a coisa em si, e o conjunto do mundo das aparências. O papel do coro na tragédia, como vimos em capítulo anterior, constitui-se numa visão da multidão dionisíaca, da mesma forma que o mundo da cena é uma visão do coro de sátiros. A força desta visão é suficiente para insensibilizar, pelo deslumbramento, as impressões externas da realidade.

O fenômeno estético é carregado de abstração porque, em verdade, afirma Nietzsche,<sup>39</sup> todos somos maus poetas. Tal fenômeno, no fundo, é muito simples: só é poeta o homem que possui a faculdade de ver os seres espirituais que vivem e brincam em torno dele (como Fräulein), justamente porque para o verdadeiro poeta a metáfora não é uma figura de retórica, mas uma nova imagem que substitui a primeira imagem e que paira realmente diante dos seus olhos, em vez de um conceito.

O coro dionisíaco, continua Nietzsche,<sup>40</sup> se renova incessantemente ao contemplar o mundo de imagens apolíneas. O palco e a ação, no fundo e em princípio, não eram concebidos senão como visões. A única realidade era o coro. Ele próprio produtor de visões que são expressas por meio do simbolismo da dança, da música e da poesia. O sátiro, portanto, numa

---

desenfreado e de um desprezo desenfreado em relação a si mesmo? Esse aborto que se colocou no umbral dos novos tempos, desejava também o retorno à natureza; porém devemos repeti-lo, aonde queria chegar?"

<sup>38</sup> Id., *O Nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*, p.57.

<sup>39</sup> Id., *ibid.*, p.59.

<sup>40</sup> Id., *ibid.*, p.60.

só pessoa, era músico, poeta, dançarino e, principalmente, *visionário*. E assim, como imaginação, *contemplava* Dioniso. O drama surge mais tarde, na tentativa de mostrar o deus como um ser real, visível aos olhos de todos: a imagem da visão transfigurada no seu quadro radioso. No estado apolíneo, portanto, o mundo real se cobre de um véu e surge um mundo novo, mais claro, para se transformar, incessantemente, aos olhos da multidão dionisiaca. É na expressão do drama que o dionisiaco (coro) e o apolíneo (palco) aparecem como esferas de expressão absolutamente distintas. É sob o *encantamento* — aliás o pressuposto de toda arte dramática — que o sonhador dionisiaco vê-se transformado em sátiro, e na qualidade de sátiro pode contemplar o deus, quer dizer, na sua metamorfose vê, fora de si, uma nova visão, complemento apolíneo da sua nova condição. Neste caso, com essa nova visão, o drama está completo.

No processo idílico, num segundo delírio, Fräulein é, digamos assim, raptada pelo desejo diante da comoção de Carlos (ele queria dizer pérolas, porém saiu péloras). Dioniso anuncia-se. Carlos se afigura como a *metamorfose* de Dioniso e, assim, se objetiva numa nova visão para Fräulein que representa a instauração de uma nova existência: com ele o cotidiano é excluído e o apolíneo também, ou melhor, constitui-se num complemento apolíneo da nova condição de Fräulein, sonhadora dionisiaca:

Ríspida, porque de outro jeito não se salvava mesmo. Careceria pra abafar o... desejo? desejo, tampar o peito com a cabeça dele. Pampampam... acelerado. Lhe beijar os cabelos os olhos, os olhos a testa muito, muito muito... Sempre! Ficarem assim!... Sempre... Depois ele voltava do trabalho na cidade escura... Depunha os livros na escrivaninha...<sup>41</sup>

---

<sup>41</sup> ANDRADE, M., *Amar, verbo intransitivo*, p.75.

É preciso não se esquecer, em nenhum momento, a importância análoga do sonho para a essência misteriosa da nossa natureza, para a intimidade de que somos a aparência exterior, ponto de que tratamos em capítulo anterior.

O momento mais expressivo desse *encantamento idílico trágico*, no entanto, ocorre na floresta da Tijuca, como já comentamos. Fräulein “se perdia” ao contato da natureza, os “olhos dela pouco a pouco se fecharam, – cega duma vez. A razão pouco a pouco escampou. Desapareceu por fim, escoraçada pela vida excessiva dos sentidos”.<sup>42</sup> Vinham-lhe das partes profundas do ser “apelos vagos e decretos fracionados. Se misturam animalidades e invenções geniais. E o orgasmo. Adquirira enfim uma alma vegetal,”<sup>43</sup> até o esgar, acompanhado de uma expressão dolorosa de gozo. Neste momento, absolutamente dionisíaco, Carlos chama-a e, novamente toma, o lugar de Siegfried. Fräulein “abriu lentamente os olhos alheios. O desconhecido estava perto dela. É Carlos. Ahn, Sorriu. Numa cidade escura da Alemanha... Ele entrava de...”<sup>44</sup> Sim, a realidade é expulsa, e Fräulein, novamente, contempla o deus, Dioniso... Carlos.

Eis, pois, o idílio possível no mundo intransitivo de Fräulein, puramente onírico. E, podemos acrescentar, nacionalista e trágico.

#### **9.4 Afirmação nacionalista**

Fräulein, ainda nas primeiras aulas de amor, observara que Carlos já apresentava mudanças. O caso avançava, mas não havia ocorrido ainda, digamos assim, as *aulas práticas*.

---

<sup>42</sup> Id., *ibid.*, p.121.

<sup>43</sup> Id., *loc. cit.*

<sup>44</sup> Id., *loc. cit.*

Carlos se afastou com passo marinheiro, balançando, bem apoiado no chão. A cabeça bem plantada na touceira do suéter. Entrou na casa sem olhar pra trás.

Mas Fräulein o enxerga por muito tempo ainda, se afastando. Vitorioso sereno. Como um jovem Siegfried.<sup>45</sup>

O que temos, então? Carlos-Dioniso, “como um jovem Siegfried”,<sup>46</sup> resgatando a pátria mítica de Fräulein, bem ao sabor d’ *O nascimento da Tragédia*. Anuncia-se o idílio de Fräulein em terra brasílica, na medida das suas possibilidades. Pouco antes desse momento (Carlos afastando-se), Fräulein o encontra quando vinha do clube, no jardim. “Os desapontados se deixam olhar, Fräulein examinou Carlos.” Desapontamentos a parte, é o *exame* que nos interessa:

**Essa foi, sem que para isso tivesse uma razão mais forte, a imagem dele que conservaria nítida por toda a vida.** O rapazinho derrubara o braço desocupado sobre a perna direita retesa. Assim, ao passo que um lado do corpo, rijo, quase reto, dizia a virilidade guapa duma força crescente ainda, o outro, apoiado na mesa, descansando quebrado em curvas de braço e joelhos, tinha uma graça e doçura mesmo femínea, jovialidade!<sup>47</sup> (grifo nosso)

É de se observar, de passagem, que o narrador anuncia a questão da nossa “imperfeita bizarraria”,<sup>48</sup> em que “uma certa porção de hermafroditismo anatômico é ainda normal na gente!” Imediatamente em seguida, na mesma digressão, o narrador se refere à fábula de Aristófanes: “A tanta ciência e tão pouca anatomia ... mais grata é lembrar a fábula discreta contada por Platão no Banquete...” No entanto, como lembra Maria Luiza Ramos,<sup>49</sup> o

---

<sup>45</sup> Id., op. cit., p.69.

<sup>46</sup> Id., loc. cit.

<sup>47</sup> Id., ibid., p.68.

<sup>48</sup> Id., ibid., p.79-80.

<sup>49</sup> RAMOS, M. L. O latente manifesto. *Cadernos de Lingüística e Teoria da Literatura*. Belo Horizonte, v.2, p.76-103, 1979. p.86-7.

hermafroditismo não tem relevância na narrativa de Aristófanes, que se vale de míticos seres hermafroditas para minimizar o amor heterossexual, ao mesmo tempo em que dignifica o homossexualismo, promovendo uma inversão ideológica cujo objetivo era o de sancionar o padrão ético dos gregos. Sem desprezar tais considerações, a fábula em questão, para nós, é significativa à medida que eleva o amor a um plano intransitivo em busca da totalidade perdida, superando a barreira do gênero.

Há, no entanto, posições extremas como a de Lacan, citado por Lúcia Castelo Branco,<sup>50</sup> que sugere que o feminino *não* é a mulher, mas a ela se relaciona. O feminino é o não-masculino, mas não se opõe ao masculino. Sendo assim, não há relação sexual. É que, entre o homem e a mulher, não se dá de fato, a tão almejada complementaridade, que se pode depreender, por exemplo, da expressão *cara metade*, fundada no mito platônico.

Conforme Mircea Eliade,<sup>51</sup> a bissexualidade do homem primitivo forma uma tradição ainda viva nas sociedades primitivas, por exemplo, na Austrália e na Oceania. O mesmo mito reaparecerá, assente então numa metafísica refinada, nas especulações neoplatônicas e gnósticas do fim da Antigüidade. Nas próprias divindades coexistem os dois sexos. Como o mito divino é o paradigma para a experiência religiosa do homem, temos, também, o mito da androginia humana. A androginização divina é uma fórmula arcaica da bi-unidade divina, que, em princípio (antes da metafísica e da teologia), é expressa em termos biológicos. No entanto, a terminologia mítica não deve ser tomada no sentido concreto, profano, *moderno* das palavras. A androginia divina, que se encontra em tantos mitos e crenças, tem um valor teórico, metafísico. Os termos biológicos servem para exprimir a coexistência dos contrários (macho e fêmea) no seio da divindade e implica, como consequência lógica, a monogenia ou a

---

<sup>50</sup> CASTELO BRANCO, L. Para além do sexo da escrita. In: IV SEMINÁRIO NACIONAL MULHER E LITERATURA. Niterói. Anais... Niterói: UFF/Abralic, 1991. p.211-221. p.219.

<sup>51</sup> ELIADE, M. Função dos mitos. In: ELIADE, Mircea et al. *O poder do mito*. São Paulo: Martin Claret, s.d. p.9-31. p.20-3 passim.

autogenia: inúmeros mitos contam como a divindade tirou a sua existência de si mesma, maneira simples e dramática de acentuar que a divindade se basta plenamente. O fato de o andrógino original ser freqüentemente concebido como esférico (como é o caso da fábula de Aristófanes) é uma prova de que a androginia tem proximidade com a perfeição: desde as mais arcaicas culturas, a esfera simbolizou a perfeição e a totalidade. O “homem primordial”, bissexuado, bem como o mito do deus andrógino é paradigmático em relação a todo um conjunto de cerimônias que tendem a ritualizar periodicamente esta condição inicial que é considerada como o modo perfeito da humanidade, a reintegração na condição paradisíaca do homem primordial. A circuncisão e subincisão dos jovens australianos, a cerimônia de “troca de trajes” nada mais são do que versões atenuadas da androginia. Esta necessidade do reencontro à “totalidade primordial” (um estado que lhe facilita a compreensão total do cosmos em que, por um breve momento, se anula uma condição diferenciada), explica-se pela mesma necessidade da “orgia” periódica que opera uma desintegração das formas em busca do “Mesmo”, do “Todo-Uno”, anterior à criação. É o recomeço de uma “nova vida por uma nova criação”.

Não passaram despercebidas as vibrações de Fräulein no “Soneto”, datado de dezembro de 1937, no *A Costela do Grão Cão*.<sup>52</sup> Aqui cabe retornar às questões já refletidas sobre a personagem, o narrador e o autor implícito (sem, no entanto, radicalizar como fez Flaubert: “Mme Bovary sou eu.”<sup>53</sup>):

Aceitaras o amor como eu o encaro?  
 ... Azul bem leve, num nimbo, suavemente  
 Guarda-te a imagem, como um anteparo  
 Contra estes móveis de banal presente.

Tudo o que ‘há de melhor e de mais raro  
 Vive em teu corpo nu de adolescente,

<sup>52</sup> ANDRADE, M. *A Costela do Grão Cão*. In: \_\_\_\_\_. *Poesias Completas*. São Paulo: Círculo do Livro, 1976. p.301-2.

<sup>53</sup> BRAIT, B. *A personagem*. 5. ed. São Paulo: Ática, 1993. (Princípios, 3). p.84.

A perna assim jogada e o braço, o claro  
Olhar preso no meu, perdidamente.

Não exijas mais nada. Não desejo  
Também mais nada, só te olhar, enquanto  
A realidade é simples, e isto apenas.

Que grandeza... A evasão total do pejo  
Que nasce das imperfeições. O encanto  
Que nasce das adorações serenas.

“A perna assim jogada e o braço” nos leva de pronto àquela “graça e doçura mesmo fêmea”, referente a Carlos, e a solicitação “Guarda-te a imagem” corresponderia “a imagem dele que [Fräulein] conservaria nítida por toda a vida”. E, por fim, o lembrete: “sem que para isso tivesse uma razão mais forte”. Ora, aqueles “móveis de banal presente” representaria a perda da consciência das coisas ao redor de nós, “que o parceiro amado seja para nós, por um instante, um resumo do mundo inteiro, símbolo e metáfora, que deveria assim acalmar nossa nostalgia da totalidade”.<sup>54</sup>

O que aqui nos interessa, particularmente, no entanto, apesar de toda a argumentação que se nos impôs, não é a imagem em sua plasticidade, mas a sua condição de permanente ou, melhor, sua *eternidade* (“por toda a vida”).

Concluimos que o idílio fica circunscrito aos momentos de *encantamento* em que Carlos dionisiacamente toma lugar de Siegfried nos sonhos apolíneos de Fräulein. Tal substituição, no entanto, como pretendemos demonstrar agora, não se mantém. Isto é, não se reverte no *eterno retorno* no âmbito do amor, uma vez que acabado o idílio, na continuação do romance, as antigas imagens do sonho de Fräulein sobrevivem intactas, isto é, Siegfried retoma seu lugar que, em alguns momentos, em terras brasileiras, fora substituída por Carlos:

---

<sup>54</sup> FERREIRA, L. G. Lou Andreas-Salomé: a paixão viva. In: CARDOSO, S. et al. *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p.359-373. p.368

Fräulein pensava, relando a vista pela multidão [No curso da Avenida Paulista]. Luís [O “aprendiz de amor” da ocasião] lhe desagradava. Não era o tipo dela. Nenhum desses brasileiros, aliás... [Nega, pois, o idílio com Carlos]. Queria alguém de puro, de humilde, paciente, estudioso, pesquisador. Chegaria da Biblioteca, da Universidade...<sup>55</sup>

Refletindo no âmbito do nacionalismo estético, temos a “imagem dele [Carlos] que conservaria nítida por toda a vida”. Eis, pois, o *reconhecimento* de Fräulein, na sua *afirmação* em relação a Carlos, (insistimos que é melhor, vê-los como metonímias culturais). E tal afirmação é de caráter nacionalista. As forças reativas, todas as formas de niilismo, foram expulsas no movimento do eterno retorno. Ele, Dioniso, nascerá eternamente e retornará do fundo de sua decomposição. Sim, o ideal dionisíaco de Fräulein, em relação a Carlos, no âmbito do nacionalismo, este sim se reverte no eterno retorno e não apenas como *Ser seletivo*, mas também como *pensamento seletivo*. Aquele confirmando este e vice-versa. Ora, se Fräulein não *amou* Carlos, não efetivando o idílio onírico sob o signo da tragédia, sem dúvida, o reconheceu digno de ser amado. O brasileiro, representado pela nossa constância cultural constatada, Carlos, é digno de ser amado. Mário de Andrade construiu um idílio trágico no sentido de estender esta mensagem importantíssima.

No “Mês Modernista” de *A Noite*, verdadeiro balanço crítico do Modernismo, em 1926, ano do término de *Amar, verbo intransitivo*, Mário escreveu a crônica “Cartaz”, transcrita por Lopez,<sup>56</sup> pedindo brasileiros “bem dotados”, conscientes de estarem vivendo no século XX. Bastam dois parágrafos para darmos conta da nossa pretensão:

Precisa-se nacionais sem nacionalismo, capazes de entender que são elementos-quantitativos da humanidade, qualificados porém pela descendência e pelo sítio, movidos pelo presente mas estalando naquele cio racial que só as tradições maduram.<sup>57</sup>

<sup>55</sup> ANDRADE, M., *Amar, verbo intransitivo*, p.147.

<sup>56</sup> LOPEZ, T. P. A. *Mário de Andrade: Ramais e Caminhos*. São Paulo: Duas cidades, 1972. p.205.

<sup>57</sup> Ainda em 1924, o conjunto de poemas de caracterização brasileira (um verdadeiro mapeamento do Brasil), que recebeu o nome de *Clã do Jabuti*, estará todo voltado à difusão da nacionalidade. Através do subjetivismo dos

No mesmo texto, depois de uma longa seqüência anafórica de “precisa-se”, Mário de Andrade aproxima-se daquele sopro vital de Carlos. Eis, pois, o segundo parágrafo que anunciamos acima:

Precisa-se de rapazes bem bestas, acreditando no sacrifício, acreditando no desprendimento, acreditando no apostolado, acreditando na dor e na felicidade e que saibam mandar uma **banana de munheca turuna pra todos os diletantismos filho-da mãe.**<sup>58</sup>

“Ninguém que *seja* verdadeiramente, isto é, que viva, em toda extensão desse ato, deixaria de *ser nacional.*”<sup>59</sup> A recusa veemente aos diletantismos tem aquele grito nietzscheano com a sua força de *afirmação*.

Nietzsche, em *Vontade de potência*, citado por Deleuze,<sup>60</sup> trata desta questão, referindo-se ao pensamento seletivo. Apesar de longa, vale a pena a citação. A nós cabe pensar em Carlos e Fräulein (o pensamento desta, a afirmação daquele) e cabe, também, pensar em Mário de Andrade:

“Mas se tudo está determinado, como posso dispor dos meus actos?”  
O pensamento e a crença são um peso que pesa sobre ti, tanto e mais do que qualquer outro peso. Dizes que a alimentação, o sítio, o ar, a sociedade te

---

conceitos particulares e seus, a importância do Brasil será reforçada em detrimento ao conceito de pátria, cuja importância será compreendida como “consciência da realidade brasileira”. Isto, no entanto, não implicará fechar-se às particularidades da nação. A internacionalidade, termo inevitavelmente relacionado, seria então o alastramento do conceito de pátria de forma a abranger toda a humanidade. Pátria tornar-se-ia o geral e o particular fundidos, simultâneos. (Não se pode deixar de aproveitar a oportunidade para lembrar o quanto isto se aproxima ao pensamento nietzscheano, que, por exemplo, aplaudia Napoleão, contra o estreito sentido de nacionalismo dos alemães.). A personagem Carlos se insere precisamente neste momento, no processo de desenvolvimento desta idéia, isto é, abrangendo a particularidade nacional (para os lados) e o impulso universal (para a frente, para o alto).

<sup>58</sup> O grifo, conforme Lopez (op. cit., p.205) corresponde à anotação de Mário de Andrade na margem por ocasião do local branco no jornal em virtude de censura.

<sup>59</sup> CLARK PERES, A. M. O saber em Mário de Andrade: sabedoria, sabor, sabença. In: CLARK PERES, A. M. et al. *Escrituras del imaginario latinoamericano en veinte años de Archivos*. Poitiers: Universidad de Poitiers, 2001. p.110.

<sup>60</sup> DELEUZE, G., op. cit., p.77.

transformam e te condicionam? Muito bem, as tuas opiniões ainda o fazem mais, porque são elas que te determinam na escolha da tua alimentação, da tua morada, do teu ar, da tua sociedade. Se assimilas este pensamento entre os pensamentos, ele te transformará. Se, em tudo o que quiseres fazer, comesças por perguntar a ti mesmo: “É certo que o queria fazer um número infinito de vezes?”, será para ti o centro de gravidade mais sólido.

O que aproxima o nacionalismo estético de Mário de Andrade e o eterno retorno de Nietzsche é o caráter seletivo de ambos. O sentido que o primeiro entendia a contemporaneidade, como já comentamos, não se reduzia a um mero retorno ao passado, mas consistia num reaproveitamento produtivo, configurando a atualidade.

### **9.5 Acabamento trágico**

Carlos, mesmo representando uma possível superação dos preconceitos raciais da alemã, significando mesmo uma antítese do seu “amor-tese”, a síntese — união dos amantes — também não se efetiva. O precário papel social que Fräulein acaba por ocupar, mesmo não sendo uma prostituta, decreta a impossibilidade do amor transitivo, ao nível da realidade, tendo em vista que, como vimos, seu sonho requisita uma relação a “quatro ombros”.<sup>61</sup> Fica a utopia maravilhosa, mas isto já é outra coisa que trataremos ao seu tempo.

Devemos considerar, também, que Fräulein, apesar de defender a idéia romântica do amor sincero, como o fazem Goethe e Schiller, acaba fazendo com seu comportamento prático [lembram-se do poder de adaptação exterior dos alemães] a leve a um ato de ‘amor’ mecânico, planejado, conseqüente, com um indivíduo ocasional. No momento que quer ensinar os limites do amor, introduz uma questão inerente ao capitalismo: devemos supor que

Carlos nunca deverá se entregar a uma mulher como se entregou a ela. A modernidade, sob a ótica capitalista, deve estabelecer limites aos envolvimento amorosos, sob pena de uma eventual afetividade criar um desconcerto enorme (como o próprio idílio de *Amar, verbo intransitivo*), a ponto de tornar-se irracional, por isso, anticapitalista. São dos desacertos que nascem as estruturas dissipativas, que mostram que a ordem é apenas um pequeno intervalo ilusório do agir do caos. Ora, “para assegurar a racionalidade, torna-se necessário desvalorizar todo aquele diverso de si, evitando a todo custo a entrega amorosa involuntária”.<sup>62</sup> No jogo amoroso, o jovem aprendiz se exercita para ser o pai de família e o senhor de sua propriedade, isto é, um bom burguês como o senhor seu pai.

Schüler, afinal, convenientemente sumariza tudo o que queremos dizer:

Anulado o poder criador, dionisíaco, da loucura, a *Origem da tragédia* saiu de cena, recuando a um capítulo da história que já não é o nosso. Nietzsche está morto. Sócrates tomou o seu lugar. Mário de Andrade aparece como transição entre Nietzsche e Sócrates, entre a espontaneidade irracional e a elaboração racional acabada.<sup>63</sup>

Vamos acompanhar o conflito estabelecido entre a intransitividade e o idílio (idílio com Carlos), como acontece no momento da separação:

Exausta, meia triste ela olhava sem reparar a carreira das campinas. Estação de São Bernardo? Pensava. Quase sofria. Carlos. Era muito sincero, corajoso. Ora! E a raiva contra todos os homens quase que fez ela se rir, prevendo o desastre. Afastou com energia o ódio inútil. Se protegeu contra a imaginação, pensando no dinheiro. Assegurou-se de que a maleta estava ali, estava. Oito contos. Mais dois ou três serviços e descansava. Apesar de tudo, Carlos... que alma bonita, um homem. Tomou-a novo relaxamento de vontades. Doía. Talvez o amasse? Fräulein murmurou severamente o "não", quase que os outros escutaram. Sorriu. Uma ternurinha só. Muito natural: era um bom menino, e não pensemos mais nisso. Estava mais calma.<sup>64</sup>

<sup>61</sup> ANDRADE, M., *Amar, verbo intransitivo*, p.63.

<sup>62</sup> SANT'ANNA, S. B. B. No outro lado do mar. *Memória*, v.17, ano v, p.82-4, jan/fev/mar 1993. p.83-4.

<sup>63</sup> SCHÜLER, D., op. cit., p.76.

<sup>64</sup> ANDRADE, M., op. cit., p.139-40.

Temos, pois, nestas poucas linhas, tacitamente, mais um embate entre o homem-da-vida e o homem-do-sonho com a conseqüente, e inevitável, vitória do primeiro, quase uma contingência imposta pela estrutura sócio-econômica e cultural do mundo capitalista, atestando a impossibilidade da concretização do idílio. Todos os dados do universo de Fräulein ficam expostos, apontando as contradições até a explicitação ainda inédita: “Talvez o amasse?” O que temos senão Fräulein sofrendo a terceira fase do processo trágico que consiste na consciência do cotidiano, cujo estranhamento da vida, e a lucidez do conhecer gera a náusea ante o absurdo da existência humana.

Talvez, a agonia desta condenação inexorável é que tenha levado Mário de Andrade a dar dois finais ao seu romance: o primeiro, o final do idílio, foi formalmente definido: “O livro está acabado.”<sup>65</sup> Está, pois, neste primeiro acabamento, inserida a *afirmação nacionalista* por meio de uma personagem metonímica, síntese da nossa cultura, como já comentamos. O livro está acabado dentro da prerrogativa do nacionalismo estético. Mas o romance continua, acabando, definitivamente, páginas à frente. E assim foi, ao nosso ver, para dar conta do que aqui chamaremos de *acabamento trágico*, sintoma da preocupação mariodeandradiana com a arte desinteressada.

No final (definitivo) do romance, Fräulein reencontra Carlos — baile de carnaval — tempos depois de terminado o idílio: “Carlos olhou. Mandou-lhe um gesto rápido de cabeça, quase saudação. E continuou brincando com a holandesa. Fräulein se doeu, tomou com o baque seco nas entranhas. O deus soltou um gemido que nem urro.”<sup>66</sup> Num relance, “Fräulein percebe que o amor que ensina não lhe cabe viver, que o sonho que impulsiona sua ação lhe é

---

<sup>65</sup> Id., *ibid.*, p.140.

<sup>66</sup> Id., *ibid.*, p.147.

vetado socialmente, transferido para outrem”.<sup>67</sup> Domina-se, impotente, o homem-do-sonho. Fräulein, *profissional*, racionaliza o próprio sofrimento. “Estava muito certo assim. Ele amaria muito aquela moça. Era bonita. Rica, se via. Carlos casaria bem, na mesma classe,”<sup>68</sup> pondera o homem-da-vida. Fräulein, lembrando Lukács, demonstra como através da *praxis* humana pode-se exprimir concretamente a essência do homem:

E uma comoção materna se desencadeou no corpo dela, nem via mais Carlos, os olhos batendo de auto em auto pela gente colorida, Carlos... José... Alfredo já casado... Antoninho também já casado... E, mein Gott, tantos!... tomou-a maravilhosa alucinação. Estavam todos por ali amando. Felizes. Habilíssimos. Familiares. Ela era mãe de amor! Estava até bonita. Mãe de amor! Mãe...<sup>69</sup>

Ora, Diótima às avessas?<sup>70</sup> Produto delirante do seu “idealismo abstrato”?<sup>71</sup> Lembra-nos Frye que “o típico herói clássico situa-se nalgum lugar entre o divino e o ‘demasiado humano’ ”.<sup>72</sup> Temos uma questão delicada a refletir, mesmo porque Fräulein não é nada típica. Schiller salienta que o sentimento do sublime compõe-se do *estar-dorido* que chega a exterioriza-se como um estremecimento, combinado do *estar-alegre*, que pode elevar-se até o encanto, preferível, às almas delicadas, a todo prazer. Mas vamos em frente.

<sup>67</sup> SCHMIDT, S. P. *O mito de Tristão e Isolda no romance brasileiro: o caso Amar*, verbo intransitivo. Porto Alegre, 1991. 229f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 1991. p.101.

<sup>68</sup> ANDRADE, M., op. cit., p.147.

<sup>69</sup> Id., *ibid.*, p.148.

<sup>70</sup> Ramos (1979, p.80-3) compara Fräulein à Diótima, uma mulher mantinéia, espécie de sacerdotisa, que inicia Sócrates em coisas de amor. A diferença sócio-econômica pressupõe necessariamente uma diferença ideológica. Conclui que Mário de Andrade fechou-se apenas no que se refere à superioridade do amor espiritual sobre o carnal, isto é, o conceito *vulgar* de amor platônico que o Humanismo legou à cultura ocidental: “É nos limites dessa colocação que a própria Fräulein se dispõe a iniciar adolescentes no amor, tendo como objetivo acumular um dote que lhe permita realizar-se, também, na vida amorosa.”

<sup>71</sup> “Idealismo abstrato” corresponde a uma das tipologias do romance, estabelecida por Lukács: trata-se de um “encurtamento da alma”, chamada por ele de “demonismo”: “É a aptidão interior que impede necessariamente todo o acesso imediato e direto à realização do ideal” (LUKÁCS, s.d., p.109).

<sup>72</sup> FRYE, N. O *mythos* do outono: a tragédia. In: \_\_\_\_\_. *Anatomia da crítica*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix. p.203-19. p.204.

### 9.5.1 Fräulein, “Mãe de amor”

Conforme Köehler:

É somente porque a vida e o amor se identificam ainda, que se pode ter a ilusão de que a aspiração individual de auto-realização [e/ou felicidade amorosa] saberá encontrar sua satisfação dentro da ordem estabelecida. Na realidade, o princípio mesmo do amor é sacrificado pelo princípio da norma imposta, e a dialética temática do idílio chegou ao seu termo.<sup>73</sup>

Sim, a dialética temática do idílio chegou ao seu termo. Não havia, no mundo socrático e racional, da adaptação, lugar para um idílio real (“os extremos de sua organização e sistematização desestruturaram-se na esterilização de toda expressão humana amorosa”<sup>74</sup>). Foi a maneira que Mário de Andrade encontrou para transformar “em lirismo dramático a máquina fria de um racionalismo científico”<sup>75</sup> como era do seu interesse.

Gostaríamos, para dar por encerrado, determinar a atitude trágica enquanto experiência do cotidiano, considerando a “mãe de amor”, a “maravilhosa alucinação” de Fräulein, como a última etapa desse processo (um *sim* à vida a despeito de todas as castrações impostas pela contingência do mundo). Permanece, no entanto, uma falta de sentido nesse acontecer trágico. Cabe, pois, refletir sobre este *querer* já que, ainda, nos falta aqui uma compreensão imediata. Não nos cabe esquecer da “Mãe de amor” na tortuosa reflexão teórica que se segue.

<sup>73</sup> KÖEHLER, E. As possibilidades de interpretação sociológicas ilustradas pela análise de textos literários franceses de diferentes épocas. Trad. Maria Lúcia Vissotto. *Litterature et Société*, v.?, p.47-71, 1964. (Mimeogr. 45p.). p.20.

<sup>74</sup> SANT’ANNA, S. B. B., op. cit., p.84.

<sup>75</sup> ANDRADE, M. A propósito de Amar, verbo intransitivo — 1927. In: \_\_\_\_\_. *Amar, verbo intransitivo* — idílio. 16. ed. Belo Horizonte: Villa Rica, 1999. p.153-5. p.153

Leski<sup>76</sup> reflete sobre uma clara definição do trágico, suportado principalmente pela assertiva que a concepção da essência do trágico resulta de uma concepção de mundo. É assunto atual saber se a tragédia pressupõe um mundo carente de sentido ou se possível associá-la a uma ordem superior para além de todos os conflitos e de todo sofrimento, se é que tal ordem existe. Uma clara definição do trágico, no entanto, seguindo ainda o caminho indicado por Leski,<sup>77</sup> só foi alcançada mais tarde quando a moderna teoria quis pôr-se à prova em fenômenos históricos concretos. No caso dos dramas de Schiller, por exemplo, podemos chamá-los de trágicos? Neles a catástrofe do herói “é superada pela idéia da liberdade pessoal e, numa esfera determinada pela filosofia de Kant, o acontecer doloroso aparece carregado do significado mais profundo”. Acontece que “o moral levanta-se contra o trágico e, dentro dessa concepção, não o deixa chegar a simples existência”. Em conexão com essas considerações, o idealismo de Schiller foi comparado ao drama barroco: há uma profunda concordância que o herói encontrará recompensa ao seu sofrimento num plano superior. Estamos agora num dilema: ou essa concepção de trágico é muito estreita, se não totalmente falsa, ou então é preciso negar de fato a Schiller autêntica tragicidade.

Friedrich Sengle coloca como imprescindível a ligação do trágico com o absoluto. Para ele, “a verdadeira tragédia existe tão-somente quando a conflito trágico alcança solução numa esfera superior, dado que nela se torna significativo”.<sup>78</sup> O verdadeiro autor trágico deve atravessar a camada conflituosa e a catástrofe, para chegar, na esfera superior, à compreensão conciliadora. Uma ‘palavra de fé avassaladora’ determina o acabamento de uma grande tragédia. Não é o caso de desarmonia ou dúvida, mas há a afirmação de um destino representado no drama e a dolorosa constituição do mundo que nele se manifesta.

---

<sup>76</sup> LESKI, A. *A tragédia grega*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001. p.49-51 passim.

<sup>77</sup> LESKI, A., op. cit., p.51-55 passim.

<sup>78</sup> Id., *ibid.*, p.53.

Ainda assim, encontramos-nos em dúvida quanto a tragicidade da nossa “mãe de amor”. Mas vamos em frente. Há uma separação demasiado rígida entre a camada de conflito e a de solução em Sengle? Estes conceitos não formam uma unidade indissolúvel? O que devemos considerar é a distinção clara entre uma tragédia vinculada ao absoluto e que recebe dele seu nexos, à tragédia que acaba em desespero e fria resignação diante do absoluto. Há pelo menos uma mesma direção de pensamento entre a idéia de Sengle e a obra de Karl Jaspers, *Von der Wahrheit*:<sup>79</sup> o trágico escapa da destruição incondicional e insensata. Conforme Jaspers: ‘não há tragédia sem transcendência. Ainda na obstinação da mera auto afirmação no naufrágio, face aos deuses e ao destino, há um transcender: para o ser, que o homem propriamente é e na ruína experimenta a si mesmo como tal’. Há também, em Jasper, o *leitmotiv* como concepção radical-niilista do trágico: ‘o somente trágico é próprio para servir de camuflagem para o nada, ali onde a falta de fé poderia enformar-se. A soberba do homem niilista eleva-se com grandeza trágica até o patético da auto-valorização heróica’. O trágico, em sua limitação nada tem de concludente ou final. Ele se passa no fenômeno do tempo e é assim o que está em primeiro plano, atrás do qual se torna visível o ser, e constitui – poderíamos acrescentar – com toda a sua gravidade o caminho aberto ao homem para chegar ao conhecimento desse ser.

Foi Schopenhauer quem, em termos filosóficos, abalou até o fundo a fé num unidade universal significativa. Na sua obra encontramos, talvez pela primeira vez, a formulação sistemática de um mundo absurdo. Barbuy<sup>80</sup> em “Nota para esta edição” da quarta parte de *O Mundo como vontade e representação*, diante do convite schopenhauriano para o *nada*, recarrega este nada com a própria vontade que é um absoluto do qual somos apenas as representações. Com isto o nada é insuflado de esperança: esperança no nada, esperança na

---

<sup>79</sup> *Da verdade*.

<sup>80</sup> BARBUY, H. Nota para esta edição. In: SCHOPENHAUER, A. *O mundo como vontade e representação*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s.d. p.17-9.

morte, que o tornaria em algo positivo, elo de libertação e retorno ao *Ser*. “Porque a verdade é que, por toda parte, estamos diante do Ser e cercados de Mistério.” Não adianta negar com palavras o que a experiência afirma: “a experiência interior, a única realmente válida, no âmbito da vida, que é o âmbito da verdade” (idéia esta que o próprio filósofo assinaria<sup>81</sup>). O Nirvana, que fascinava Schopenhauer, e que solicitava negação da vontade era o que os santos chamam “o reino positivo da Paz, e de Deus”. A obra que nos convida ao nada, por fim, suscita um caminho para o Ser.

Schiller condensou, de certo forma, o pensamento clássico alemão sobre o trágico e, concomitantemente, sobre a posição do homem no universo. O homem vive num mundo fragmentado por antinomias. Estas, porém, por mais irreconciliáveis que pareçam, são superadas numa unidade superior. O universo é uma totalidade significativa em que os nossos atos têm sentido e valor.

Já aproximamos o pensamento estético mariodeandradiano ao de Schiller por inúmeras vezes nas páginas anteriores, inclusive a força influenciadora schilleriana na atitude estética sugerida por Mário de Andrade. O problema central na tragédia, para Schiller, não é aristotélico e sim tipicamente Kantiano. Tal como na “Crítica do Juízo” de Kant, o conceito da *Zweckmaessigkeit* (adequação a fins, funcionalidade, organização final) desempenha grande papel na teoria de Schiller. Segundo Rosenfeld,<sup>82</sup> ele se esforça em determinar a relação entre as esferas moral, estética e a do mero prazer sensível. Isto estabeleceria mesmo a plena autonomia da arte. Partia ele da “destinação moral do homem, ligada à liberdade e dignidade de sua essência espiritual” num mundo determinado por leis da natureza. Neste sentido investe na precisa definição do sentido e o efeito da arte, do belo, do sublime e do trágico. A própria natureza, por fim, era pensada como uma configuração adequada ao mundo

---

<sup>81</sup> SCHOPENHAUER, A. *O mundo como vontade e representação*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s.d. p.21-2.

<sup>82</sup> ROSENFELD, A. Introdução. In: Schiller, F. *Teoria da tragédia*. São Paulo: Herder, 1964. p.7-11. p.9.

da liberdade.

A função mais elevada da tragédia estava em representar a liberdade do mundo moral, mostrando a *vontade* humana em choque com o despotismo dos instintos. “O que for moralmente imperfeito não nos deve instilar sofrimento e dor. Isto revelaria mais propriamente um desejo insatisfeito do que uma exigência não preenchida. Esta deverá vir acompanhada de um impulso mais robusto, a fim de fortalecer a alma e consolidá-la na sua força, ao invés de desanimá-la e fazê-la infeliz.”<sup>83</sup>

Portanto, por meio da força da vontade, pressionada por fortes imposições de impulsos e paixões, em meio da trama labiríntica da história e da intriga política, vislumbrar-se-ia a “presença de um reino espiritual transcendente, assim como a possibilidade da reconciliação de ambas as esferas”.<sup>84</sup>

A liberdade toma força, na teoria de Schiller, de aproximar moral e estética. A negação, proposta pelo herói, seja lá pelo que for, dos interesses vitais da auto conservação representa a afirmação de um princípio mais alto do que a natureza. Temos então a instauração de uma liberdade que anula a determinação natural. Há em Schiller uma verdadeira justificação *estética* do *grande* criminoso. Ora, a *força de vontade* de uma professora de amor, ou de uma prostituta que seja, pode ser mais esteticamente interessante do que a de uma virgem virtuosa. Podemos ver na sua força libertadora a capacidade para o bem, enquanto que a virtuosidade medíocre é esteticamente inexpressiva.

Para Schiller, portanto, o objetivo da tragédia não é moralizador. Apesar da força moral subjacente, acaba constituindo-se numa espécie de teodicéia estética que permiti ao espectador “entrever a possibilidade, por remota que seja, de um último sentido, de uma ordem universal transcendente e de uma harmonia absoluta em que é superado o abismo entre

---

<sup>83</sup> SCHILLER, F. *Teoria da tragédia*. São Paulo: Herder, 1964, p.49.

<sup>84</sup> ROSENFELD, A., loc. cit.

os mundo da necessidade natural e da liberdade moral, entre o dever e as inclinação dos impulsos”.<sup>85</sup> Eis, pois, o sublime nessa afirmação da luta pela liberdade à qual o homem, como lugar ontológico da decisão, se entrega apenas vislumbrando a harmonia absoluta. Mesmo sucumbindo ele pode testemunhar a unidade suprema do universo. “O trágico apresenta o homem naquela situação limite em que, ser natural que é, comprova contudo a sua destinação espiritual.”<sup>86</sup>

Sentimo-nos agora, finalmente, mais seguros para aceitar a “Mãe de amor” como a última etapa do processo trágico. Mas ainda não o faremos. Há uma possibilidade mais segura que ainda nos cabe aventar adequadamente: o *sublime*.

### 9.5.2 Do sublime

Já refletimos sobre a importância que Mário de Andrade atribuía à dimensão comunicativa da arte. Seria esta a elevação de um impulso amoroso e subjacente está o conceito de *sublimação*, emprestado de Freud. A obra de arte, para ele, é uma realização de amor, conforme confessou a Manuel Bandeira na famosa carta de junho de 1925.<sup>87</sup>

Dos vários momentos na gênese da concepção nietzscheana, referente ao sonho, um dos mais importantes constitui-se no fato, conforme Assoun,<sup>88</sup> referindo-se a Freud, de haver causas diferentes para as mesmas excitações nervosas. Isto implicou em substituir, como modo de explicação, o princípio subjacente ao sonho à lógica do sonho, isto é, do *como* ao

---

<sup>85</sup> ROSENFELD, A., op. cit., p.10.

<sup>86</sup> Id., *ibid.*, p.11.

<sup>87</sup> ANDRADE, M. *Cartas a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d. p.80-2.

<sup>88</sup> ASSOUN, P. L. *Freud & Nietzsche: semelhanças e dessemelhanças*. São Paulo: Brasiliense, 1989. p.214.

*porquê* da atividade onírica. É aí, precisamente, que a teoria do sonho encontra a teoria dos instintos. Os sonhos constituem um meio de realização dos instintos. Quando o rebanho destes não encontram pastagem durante o dia, como é o caso de Fräulein, satisfazem-se no palco dos sonhos. Estes configuram-se, pois, compensações à falta de alimento.

A satisfação possível dentro da ordem estabelecida, transformada na “maravilhosa alucinação” de Fräulein como “Mãe de amor”, não deixa de ser uma forma de sublimação do sentimento de maternidade seqüestrado, identificado por Minaes<sup>89</sup> nas divagações de Fräulein, com as quais ela “enfeita os gestos do homem da vida” e adormece a consciência incomodada pelo remorso: “... O quartinho é escuro. Maria embala no bercinho pobre o filho recém-nascido.”<sup>90</sup>

Em *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, de Freud, edição de 1923, conforme aponta Telê Porto Ancona Lopez,<sup>91</sup> há uma nota marginal de Mário ao lado do capítulo “Sublimation”: a transferência do plano material e sexual para o ideal e espiritual, coloca a sublimação como fonte de criação artística. Nietzsche refere-se, inclusive, aos ‘instintos considerados morais’ que, ao contrário dos seus homólogos físicos, como a fome, podem satisfazer-se por via substitutiva. “A colocação do sonho em forma poética responde a esta função: as ‘imaginações’ (*Erdichtungen*) permitem que os instintos morais proporcionem um espaço de jogo (*Spielraum*) e uma descarga (*Entladung*).”<sup>92</sup>

Numa crônica destinada às tragédias de Otávio de Faria (“Três tragédias à sombra da cruz”), Mário de Andrade exterioriza sua concepção, aproximando-se de Schiller. Cabe a nós pensar em Fräulein, “Mãe de amor”:

---

<sup>89</sup> MINAES, I. P. O Experimentalismo em Amar, verbo intransitivo. *Revista de Letras, UNESP*, v.33, p.71-80, 1993. p.76.

<sup>90</sup> ANDRADE, M., *Amar, verbo intransitivo*, p.65.

<sup>91</sup> LOPEZ, T. P. A., *Mário de Andrade: Ramais e Caminhos*, p.106.

<sup>92</sup> ASSOUN, P. L., op. cit., p.214

Haverá propriamente tragédia no caso de Yokanaan? Não posso me aventurar mais uma distinção entre o trágico e o sublime, porém me parece que João Batista é muito mais sublime que trágico. E a psicologia que lhe deu o escritor, a insistência na “esperança baldada”, a “confiança na invencível fraqueza humana e no poder da persuasão da vontade” nos leva diretamente para o sublime e não para o trágico. Nos leva a vitória sobre a limitação humana, para a Inocência predestinada. Ou alouçadas, si quiserem os ateus. No martírio dos santos, na ingenuidade de morrer por um ideal improvável que não é deste mundo, há o sublime – esta espécie de irreverência do homem contra o seu limite terrestre. O mesmo sublime, a mesma irreverência que sentimos, imaginando existirem mundo desabitados no estelário, muito maiores que a terra.<sup>93</sup>

Schiller<sup>94</sup> levanta a opção, diante do destino inexorável, do homem “descorporificar-se moralmente”, isto é, conforme Anatol Rosenfeld explica em nota: “renunciar, graças a uma livre opção moral, aos interesses vitais, de modo que se torne possível aceitar os males impostos pela natureza.” Cabe refletir sobre isto.

Seguindo o pensamento de Kant, ele afirma que uma unidade e coerência superiores, enfim um sentido, somente podem ser encontrados no mundo inteligível-transcendente, não no mundo dos fenômenos (mundo imanente). Toda natureza age racionalmente, mas só o homem o faz cõnsia e voluntariamente. O homem é essencialmente o ser que quer. Nas outras formas de vida reside a obrigação. Impedir o querer humano é uma violência que nos nega a humanidade e o homem está cercado de infinitas forças, superiores, que se impõem a sua vontade. “A cultura deve libertar o homem, ajudando-o a preencher inteiramente o que ele é como conceito”,<sup>95</sup> tornando-o apto a manter a sua vontade. Chega-se a isto *realisticamente* ou *idealisticamente*. No primeiro caso, a cultura do meio físico, o homem se opõe, dominando a natureza, mas só até um certo ponto, um limite, no qual a natureza passa a subjugá-lo; no

<sup>93</sup> ANDRADE, M. Do trágico. In: \_\_\_\_\_. *O Empalhador de passarinho*. 4. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002. p.113-8. p.116.

<sup>94</sup> SCHILLER, F., op. cit., p.62. “O espetáculo da calamidade, ora minando vagarosamente, ora investindo com celeridade, e ainda as cenas patéticas da humanidade em luta com o destino, da irresistível fuga da felicidade, da segurança burlada, da injustiça triunfante e da inocência vencida, coisa que a história apresenta abundantemente e que a arte trágica, imitando, põe diante de nossos olhos.”

<sup>95</sup> Id., *ibid.*, p.45.

segundo caso, o homem afasta-se da natureza. Se estivesse ele envolvido somente na cultura do mundo físico teria sido vencido em seu ideal de liberdade, mas há essa outra saída: não podendo submeter sua vontade à violência só lhe resta anular toda uma situação prejudicial, e destruir conceitualmente a violência que terá de sofrer de fato. Uma submissão voluntária a ela, uma concordância, e muito de divórcio do querer. A liberdade, assim vista, argumenta Schiller, é prerrogativa do homem de formação moral. É o que ele chama de *cultura moral*. A força da natureza deixa de ser violência porque tornou-se ação do homem, antes de chegar a ele. Entra aqui uma maior clareza do raciocínio e uma firmeza de vontade superior, maiores que a do homem na sua vida diária, para aceitar uma índole assim conformada que a moral prega sob o conceito de resignação na necessidade. A proposta de Mário de Andrade, como refletimos anteriormente, consistia, também, de situar a questão moral prioritariamente, imbricada no fazer artístico.

Tanto a natureza racional como a sensível-racional, isto é, humana, considerava Schiller,<sup>96</sup> há esta aptidão moral capaz de ser desenvolvida pelo entendimento (o entendimento, para Kant, envolve o conhecimento conceitual e científico, enquanto a razão é a faculdade das idéias, as quais, como postulado, ultrapassam o âmbito do entendimento), bem como uma tendência estética que pode ser desperta por certos objetos sensíveis e cultivada pela depuração de seus sentimentos até atingirem esse impulso idealístico da alma. E esta inclinação o que realmente nos importa ao refletir sobre o sublime. Toda alma enobrecida (nós desejamos ver Fräulein aqui, mesmo considerando sua ambigüidade que certamente colocaria Schiller perplexo, mas não podemos esquecer que se trata ela de uma personagens, construção artística, seleção de caracteres exemplares, metonímia...), é mais sensível à forma que a matéria das coisas, capaz de haurir um livre agrado sem considerar a posse, uma plenitude de vida não passível de perda. Não há aqui a carência da propriedade do

---

<sup>96</sup> Id., *ibid.*, p.47.

objeto bem como o perigo do roubo. Porém, também, a aparência almeja assumir forma corporal pela qual se mostre, isto é, da existência do objeto. A natureza, ainda assim, exerce sua força: o nosso prazer fica dependendo dela, “senhora sobre toda existência”.<sup>97</sup>

O sentimento do belo e do sublime vão ambos acompanhados da liberdade. No primeiro caso, sentimo-nos livres na presença da beleza: os impulsos sensitivos harmonizam-se com as leis da *razão*. Ora, *reconhecimento*. Sentimo-nos livres na presença do sublime “porque os mesmo impulsos perdem toda a influência sobre a legislação da razão”.<sup>98</sup> É o *espírito* que atua aqui, e o faz fiel as suas próprias leis. Ora, *encantamento*. A nossa independência moral, aliás, fica provada nesta combinação de duas sensações contrárias, num só e único sentimento. Sendo impossível ao objeto exhibir diante de nós duas relações opostas, nós, em face dele, é que estabelecemos a oposição. Disto resulta que deve haver em nós estas relações opostas, unidas, interessadas no objeto de maneira diametralmente antagônicas. Ora, como o homem do sonho e o homem da vida. Podemos concluir, pois, que o estado do nosso espírito não se forma pelo estado dos sentidos, não necessariamente, assim como as leis da natureza não são as nossas: trazemos em nós um *princípio autônomo* que independe de todas as emoções sensíveis.<sup>99</sup>

No *sublime*, sensibilidade e razão não se harmonizam como acontece com a beleza. A magia está justamente nesta contradição:

Aqui, o homem físico e o moral são separados com a maior nitidez um do outro, pois, justamente com relação a tais objetos é que, onde o primeiro só sente as suas limitações, o outro faz a experiência de sua força e sente-se infinitamente elevado precisamente por aquilo que esmaga o outro contra o solo.<sup>100</sup>

---

<sup>97</sup> Id., *ibid.*, p.48.

<sup>98</sup> Id., *ibid.*, p.49.

<sup>99</sup> Id., *ibid.*, p.50.

<sup>100</sup> Id., *ibid.*, p.51.

E, finalmente, agora, podemos ver Fräulein, “Mãe de amor” com infinita clareza.

A consonância dos impulsos naturais com os preceitos da razão é encantadora, mas revela-se contingência da inteligência. Caso o indivíduo caia em completa desgraça, e isto não venha alterar o seu agir, se se considerar causa e efeito no conceito da natureza, neste caso, devemos renunciar a toda explicação natural e desistir de deduzir a conduta a partir da situação. Entra aqui uma ordem diferente da ordem física universal: a razão possa alcançar com as suas idéias o que o entendimento não poderá compreender com os seus conceitos. A emoção que nos empolga diante de tal pessoa, como de fato acontece, não está ligada a nenhuma condição da natureza. Trata-se de uma “faculdade moral absoluta”,<sup>101</sup> um encanto indescritível e peculiar, encanto que nenhuma prazer dos sentidos, por mais nobre que seja, consegue disputar: trata-se do sublime. O *sensível-infinito* nasce do emprego de todas as forças dessa faculdade. Caso o indivíduo sucumba nessa tentativa sentirá, no entanto, a superioridade de suas idéias sobre o supremo que poderia alcançar com as faculdades sensíveis. A visão de alturas intermináveis e ilimitadas distâncias... arrancam o seu espírito da estreita esfera da realidade e ao opressivo cativo da vida física. Fräulein professora de amor pode, pois, alçar a condição sublime de “Mãe de amor”.

A representação do supra-sensível, conforme Schiller,<sup>102</sup> não reconhece somente o inatingível, o sublime da quantidade, mas, também, o *incompreensível* para o entendimento, a *confusão*, que tende ao grandioso como obra da natureza. A desordem de uma paisagem natural causa mais agrado à ordem de um jardim francês. É claro, “o homem físico encontra mais segurança nos prados da Batávia do que sob as traiçoeiras crateras do Vesúvio”. No caso, é a imposição do entendimento que quer compreender e ordenar. Mas o homem necessita mais do que viver e entregar-se ao bem estar. Ele tende a querer compreender os

---

<sup>101</sup> Id., *ibid.*, p.53.

<sup>102</sup> Id., *ibid.*, p.56-8, *passim*.

fenômenos ao seu redor. A selvagem bizarria da criação física torna-se atrativa ao viajante de intuição, mesmo na mais crítica anarquia do mundo moral porque abre à alma a capacidade de se entusiasmar. No entanto, o mundo ficará devendo ordem e compreensão para uma existência futura ou outra natureza.

Não há consonância das exigências do mundo moral e o que produz o mundo real. A natureza parece submetida aos princípios regulativos do juízo, da mesma forma, no reino da liberdade, indômita, liberta-se dos freios pelos quais o espírito especulativo gostaria de conduzi-la prisioneira. A natureza, tomada em conjunto, escarnece de todas as regras que lhe prescrevemos, através do nosso entendimento. Resulta disso a absoluta impossibilidade de se explicar a *própria natureza* pelas leis *da natureza*, e permitir que valha *do* seu reino o que vale *no* seu reino, razão porque a alma passará, irresistivelmente, do mundo dos fenômenos para o mundo das idéias, impulsionada do condicional para o incondicional.<sup>103</sup>

A natureza, livre e destruidora, há de nos levar muito mais longe que a infinita natureza sensível. A preocupação do homem sensível, e a sensibilidade do homem racional temem entrar em contato com esse poder, que subordina o bem-estar e a existência. É, pois, o supremo ideal, a boa relação do mundo físico, guardião da nossa felicidade, com o mundo moral que determina a nossa dignidade. No entanto, ainda que o dever nunca entrasse em contradição com os impulsos, situação bastante improvável, a necessidade natural, por vezes, impõe condições ao homem que nem sua força e habilidade podem pô-lo a salvo da fatalidade. “Feliz dele, pois, se aprendeu a suportar o que não pode modificar e a abandonar com dignidade o que não pode salvar!”<sup>104</sup>

Portanto, depois de renovado – tornado familiar – este ato de auto-atividade, será o homem capaz de tratar uma desgraça real como sendo artificial – supremo alvo da natureza

---

<sup>103</sup> Id., *ibid.*, p.60.

<sup>104</sup> Id., *ibid.*, p.61.

humana – dissolver o sofrimento verdadeiro numa emoção sublime, como fez Fräulein, e, como nos parece, se realizou o acabamento trágico de *Amar*, *verbo intransitivo*.

## 10. UMA ESTÉTICA ENTRE O NACIONALISMO E A TRAGÉDIA

Parece-nos mais adequado pensar na estética de Mário de Andrade, dentro dos limites desta pesquisa (até a escritura de *Amar, verbo intransitivo*) como uma simbiose entre tragédia e nacionalismo. Já discutimos o suficiente sobre a contribuição da tragédia na configuração da estética mariodeandradiana, percorrendo os contos de *Primeiro Andar* até alcançar o seu ápice no romance *Amar, verbo intransitivo*, notadamente no seu inusitado idílio. Optamos de salientar aqui os efeitos estéticos, a modo de síntese, afinando algumas reflexões.

Em 1923, Mário de Andrade dividiu-se em dois *caminhos estéticos*. Um deles resultou em *Amar, verbo intransitivo* em que a reflexão racional e a selvagem e apaixonada manifestação dos afetos aparecem separados por limites formais bem precisos (como acontece na própria tragédia grega), e com uma personagem (Fräulein Elza), digamos assim, de desempenho trágico clássico, em que arroubos dionisíacos e sonhos apolíneos tiveram lugar no plano da narrativa. Como vimos, este processo veio sendo contemplado nos contos com menos ênfase. O romance significou, portanto, um aprofundamento dos ganhos obtidos anteriormente, neste sentido, de tal forma que Mário de Andrade legou-os (os contos de *Primeiro andar*) à imaturidade. O outro caminho estético teve como produto inicial *Os Contos de Belazarte* (adentramos superficialmente nesta obra, assim como faremos com *Contos novos*, o suficiente para demonstrar a medida da diferença) em que o sentimento trágico da vida se dilui no cotidiano das vidas sem relevo, sem aquela saliente separação entre razão e paixão, como Nízia Figueira que podia dormir, feliz, tão oposta à Fräulein (ou mesmo Maria de “Caçada de Macuco”, ou Iolanda de “Brasília”), “sem nenhum sonho e sem

gestos”.<sup>1</sup> Opera-se a divisão, desenhando diferentes pontos de vista – conforme Lopez,<sup>2</sup> na primeira das dez ‘Chronicas de Malazartes’ – uma tríade, Malazarte, Belazarte e o cronista: “Malasarte-esteta vanguardista, Belasarte-narrador comovido, compartilhando a tristeza e a mediocridade do subúrbio paulistano, Belasarte-Carlitos.”<sup>3</sup> “Belazarte, Malazarte e ‘eu’ constituem o primeiro banquete do futuro criador de Janjão, Postor Fido e Siomara, ao desenvolver três concepções, três pontos de vista, moldando a experimentação modernizadora.”<sup>4</sup>

Mário de Andrade, com *Os Contos de Belazarte*, assim acreditamos, teria centrado sua estética comprometida às características psicológicas do brasileiro, aderindo com outras armas, digamos assim, ao nosso povo e à nossa realidade. Ao focalizar o padeiro, o carroceiro, o ferreiro, o pequeno funcionário, a dona de casa, as lavadeiras, as solteironas, o criado negro, a mulher que se prostitui, a degradação da fome e no álcool, aponta “as pulsões turvas do inconsciente que explodem, sem peias”<sup>5</sup> e “recortam um mundo no qual o reconhecimento da dignidade humana é difícil e raro”.<sup>6</sup> A invasão do besouro tem uma resposta definitiva em Rosa. A transformação se processa da noite para o dia, sem maiores explicações (sem incursões ao subconsciente), salvo as insinuações do narrador que, aliás, abre a história: “Não acredito em bicho maligno mas besouro...”.<sup>7</sup> A luta de morte entre os irmãos Aldo e Tino (“Caim, Caim e o resto”), também, não se configura num processo com incursões na mente das personagens com impulsos dionisíacos e sonhos apolíneos, mas “foi depois daquela noite, que os dois começaram a brigar por um nada”.<sup>8</sup> O trágico pode ser

<sup>1</sup> ANDRADE, M. *Contos de Belazarte*. 8. ed. Belo Horizonte, Rio de Janeiro: Villa Rica, 1992. p.110.

<sup>2</sup> LOPEZ, T. P. A. Belazarte me contou. In: ANDRADE, M. *Contos de Belazarte*. Belo Horizonte: Villa Rica, 1992. p.11-17. p.12.

<sup>3</sup> Id. Riqueza de pobre. In: SCHWARZ, R (Org.). *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983. p.123-8. p.124.

<sup>4</sup> Id., Belazarte me contou.. *Contos de Belazarte*, p.13.

<sup>5</sup> Id., *idib.*, p.15.

<sup>6</sup> Id., *loc. cit.*

<sup>7</sup> ANDRADE, M., *Contos de Belazarte*, p.21.

<sup>8</sup> Id., *ibid.*, p.47.

compreendido, temos aqui um bom exemplo, como “forma passiva do dionisíaco”.<sup>9</sup> De qualquer forma, um meio pelo qual a tragédia manifesta a sua resposta.

Com *Contos novos*, obra publicada postumamente (1947), pode-se pensar em uma síntese dialética na estética da ficção de Mário de Andrade. A escritura, conforme identifica Kossovitch,<sup>10</sup> agora seduz pelo seqüestro, o não escrito. Os jogos da enunciação no aguçamento do desejo se fazem pelas reticências, alusões, elipses, supressões de frases ou de ações. O que ocorre é o adiamento do gozo. A enunciação, reiterando-se, vai redundando o seu objeto e o anula. Fica suspensa a ação de personagem e o fluxo da narrativa pelo imaginário-fantasmado. É o caso de “Vestida de preto”, “Primeiro de Maio”, “Atrás da Catedral de Ruão” e “O ladrão”. Nas incursões à mente das personagens fica atenuado o jogo entre ruptura e imagem, próprio do dionisíaco e do apolíneo. “Vestida de preto” traz um bom exemplo, no momento do beijo:

Durasse aquilo uma noite grande, nada mais haveria porque é engraçado como a perfeição fixa a gente. O beijo me deixara completamente puro, sem minhas curiosidades nem desejos de mais nada, adeus pecado e adeus escuridão! Se fizera em meu cérebro uma enorme luz branca, meu ombro bem que doía no chão, mas a luz era violentamente branca, proibindo pensar, imaginar, agir. Beijando.<sup>11</sup>

Está, pois, presente a ação do corpo e a supressão da razão, mas de uma maneira, digamos assim, menos saliente. Apenas, “uma enorme luz branca” no cérebro. Bem, estes contos vieram sendo gestados desde a época da escritura de *Amar, verbo intransitivo*.

A contribuição de *Primeiro andar* para *Amar, verbo intransitivo*, esteticamente falando, apresenta, ainda, outros elementos que não é demais salientar aqui. “Conto de Natal”,

---

<sup>9</sup> SÁ, B. G. V. *Aspectos da tragédia e do trágico em Amor de perdição*. São Paulo, 2001. 104f. Dissertação (Mestrado em literatura portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2001. p.9.

<sup>10</sup> KOSSOVITCH, E. A. *Mário de Andrade, Plural*. Campinas: Unicamp, 1990. p.15.

<sup>11</sup> ANDRADE, M. *Contos novos*. 16. ed. Belo Horizonte: Villa Rica, 1996. p.21.

como vimos, dado ao caráter mítico do herói e moralizador do conto, exhibe toda uma ampla construção antitética: indivíduo ascético e frágil *versus* coletividade sensual e forte, espaço natural sombrio e tranqüilo *versus* espaço artificial iluminado e ruidoso, tempo mítico da pureza *versus* tempo presente da degradação. A contraposição entre cidade e natureza vai estar presente em todos os contos. Raymond Williams,<sup>12</sup> diga-se de passagem, reflete a cidade com um discurso construído na tensão com o campo: “uma projeção ... de caráter profundamente pessimista, que já se tornou uma convenção” a partir da subjetividade das convenções próprias da sociedade: um espaço de destruição e, principalmente, destruição das relações humanas. A literatura – mediação entre indivíduo e sujeito – cria a cidade e esta cidade será antípoda do campo, que, por sua vez, no espaço literário, também será uma criação: um campo imaginado (Nirvana). Portanto, ambos revelam-se formações discursivas. Teremos em Mário de Andrade, por vezes, tal antagonismo, desprivilegiando o espaço urbano (“Horrríveis as cidades! Vaidades e mais vaidades”<sup>13</sup>). Mais significativo, porém, para a nossa pesquisa foi o choque promovido neste conto-tragédia da *diké* mítica cristã com a *diké* racionalista burguesa, como vimos. Se, por um lado, tal contradição é universal; por outro abriu caminho para abarcarmos a constância cultural brasileira na visão modernista mariodeandradiana.

Mas o processo seletivo da narrativa trágica mariodeandradiana, subjacente à *causa* trágica, será, principalmente, o modelo de personagens antitéticas protagonizando o enredo. A expressão mais nítida deste recurso, como vimos, está em *Amar, verbo intransitivo*, com Fräulein e Carlos. No entanto, no processo de construção do idílio intransitivo, revela-se, também, exemplar, o casal de “Caçada de Macuco”, diferenciados pela idade e temperamento:

---

<sup>12</sup> WILLIAMS, R. *O campo e a cidade na história e na literatura*. Trad. P. H. Porto. São Paulo: Companhia das letras, 1989. p.371.

<sup>13</sup> ANDRADE, M. Paulicéia desvairada. In: \_\_\_\_\_. *Poesias Completas*. São Paulo: Círculo do Livro, 1976. p.40. Trata-se do poema “Os Cortejos”.

a *jovem* Maria, extremamente suscetível ao sentimento amoroso por ter ela vivido “fora da vida”, em contraponto ao orgulho e rudeza do *velho* Nhô Pires, inserido profundamente no mais amargo dela. E Jacinta, também, era a antítese de Telinho (“Galo que não cantou”). Temperamentos notadamente opostos (autoritarismo *versus* submissão, racionalismo *versus* sensibilidade), mas localizados nos pólos divergentes ao modelo socialmente aceito, em se considerando, como suscita o título, o poder ao referencial masculino. Alberto e José, de “Conto com data”, como vimos, apresentam personalidades e formações absolutamente discrepantes, bem como o Dr. Chiz e o Dr. Ipsilon comportam-se diante do extraordinário transplante de cérebro de maneira totalmente diversa, poder-se-ia dizer, entre a aguda sensibilidade e o frio racionalismo, que se faz, também, um ingrediente amplamente explorado em *Amar, verbo intransitivo*. Cabe lembrar ainda do antagonismo maniqueísta de Nhô Rezende e Felipão, em “Caso pansudo” e, por fim, a acentuada luz ao caráter demoníaco da mulher, em “Eva”, contrapondo-a, é claro, ao sexo oposto.

Os demais contos de *Primeiro andar* trazem outro ingrediente, essencialmente significativo às conclusões deste trabalho, que robustecem o quadro antitético: a nacionalidade. Em “Brasília”, o jogo antitético está na esfera das memórias do narrador protagonista. As experiências amorosas anteriores do narrador são lembradas com desgosto, como vimos. A terra brasileira proporcionou o processo dionisíaco que fez com que o francês Louis, sedento de experiências culturais novas, experimentasse o inaudito dentro de um elemento cultural que ele pensava já conhecido. O conto-tragédia “Moral cotidiana” é um caso exemplar de ênfase à nacionalidade. As indicações das personagens são acompanhadas de curiosas denotações. A “Amante”, “primadona”; a “Mulher”, “coisa que acontece” e o “Marido”, “joguete nas Mãos do Destino”. Isto suscita uma leitura metonímica das personagens, representando as respectivas culturas. A prioridade é da amante *francesa*, de 35 anos, em detrimento da mulher que é brasileira, de 24 anos. A idade é significativa dentro da

leitura metonímica, tendo em vista a diferente duração ordinária das respectivas culturas. No cerne desta tragédia está o embate entre *civilização* e *primitivismo*.

As personagens de Mário de Andrade revelam, portanto, um trabalho rigoroso de seleção em nome de alguma tendência característica que as estereotipa. São significativas de um heroísmo, levantam alguma bandeira, mesmo que estejam inevitavelmente fadadas ao fracasso diante das forças que se opõem em sentido contrário. É Significativo, pois, o repúdio dele ante ao fracasso, pelo conformismo, das personagens dos romances contemporâneos, conforme confessa na “Elegia de Abril”,<sup>14</sup> bastante indicativo da sua preferência pela tragédia, tendo em vista a disposição da personagem trágica, consciente e portadora de força para superação.

Devemos observar ainda que o *privilégio* do trágico foi deixado, na maioria dos casos, às personagens femininas. A mulher pela sua própria condição de inferioridade e submissão é mais adequada para conduzir o trágico. Ora, vejam Telinho: foi o único personagem masculino a oferecer condições propícias e assim foi possível pela sua índole essencialmente submissa. Aspecto complexo este, o que se refere ao universo feminino, passível de encetar uma outra pesquisa. A feminilidade é expressa por meio de padrões impostos que devem parecer naturais. “Ao patriarcado interessa que se acredite que há uma essência do feminino, chamada feminilidade.”<sup>15</sup> Destacam-se daí as oposições binárias como macho e fêmea, feminino e masculino, que conduzem a muitas outras como atividade e passividade, sol e luz, dia e noite, pai e mãe, inteligência e sensibilidade, que acabam por constituir um sistema

---

<sup>14</sup> Id., Elegia de abril. In: \_\_\_\_\_. *Aspectos da literatura brasileira*. 5. ed. São Paulo: Martins, 1974. p.183-195. p.190. “Mas em nossa literatura de ficção, romance ou conto, o que está aparecendo com abundância não é esse fracasso derivado de duas forças em luta, mas a descrição do ser sem força nenhuma, do indivíduo desfibrado, incompetente para viver e que não consegue opor elemento pessoal nenhum, nenhum traço de caráter, nenhum músculo como nenhum ideal, contra a vida ambiente. Antes, se entrega à sua conformista insolubilidade. Quando, ao denunciar este fenômeno, me servi quase destas mesmas palavras, julguei lhe descobrir algumas raízes tradicionais. Hoje sou convencido de que me enganei. O fenômeno não tem raízes que não sejam contemporâneas e não prolonga qualquer espécie de tradição.”

<sup>15</sup> CASTRO, N. C. de. O feminino em Questão: uma leitura de Elizabeth Wright e de Toril Moi. IV SEMINÁRIO NACIONAL MULHER E LITERATURA. Niterói. Anais... Niterói: UFF/Abralic, 1991, p.222-230. p.227.

patriarcal de valores. Cabe ao sujeito aceitar a inserção na Ordem Simbólica (Lacan) desses princípios binários se o que se quer é a imersão, a saída do Real. O risco à liberdade não está na estrutura uma vez que tais oposições sempre existiram, mas está “naqueles que transformam uma presumida universalidade na garantia para seu próprio discurso de poder”.<sup>16</sup> Nessas circunstâncias, percebe-se que as mulheres estão colocadas num campo de força que as compele a adotar uma falsa identidade, por exemplo, assumindo apenas a sua função de procriadora. A linguagem, nesse esquema, torna-se um instrumento de manipulação do patriarcado. Não temos condição, no entanto, de avançar por esse caminhos. O que podemos salientar aqui é que a estética mariodeandradiana se revela como mais uma tentativa de dar forma, materialidade, a este ser feminino que escapa, como adverte Lúcia Castelo Branco.<sup>17</sup> Talvez, um “secreto temor” do mundo masculino. Evidenciamos em outros momentos desse trabalho, diga-se de passagem, a abordagem holística mariodeandradiana, superando a questão do gênero.

Pois bem, *Amar, verbo intransitivo* comporta todos componentes acima anunciados: civilização *versus* primitivismo; racionalismo *versus* sentimento e personagens metonímicas (Brasil e Alemanha) diferenciados pela idade, sensibilidade, e, principalmente, nacionalidade. O quadro antitético, inclusive, alcançou maior profundidade no romance, uma vez que se alongou na psique da personagem, por meio daquela ambigüidade própria do povo alemão: homem-do-sonho e homem-da-vida. Foi, como vimos, no confronto do homem-do-sonho com o homem-da-vida que se realizou a tragédia de Fräulein e o idílio com Carlos. A

---

<sup>16</sup> Id., *ibid.*, p.223.

<sup>17</sup> CASTELO BRANCO, L.; BRANDÃO, R. S. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: LTC/Casa-Maria, 1989, p.85-173. p.133. “A silhueta feminina vem sendo delineada, alucinada e erigida ao longo da história da mulher. Estilistas e poetas sabem o que isso significa: ao *nada* que se apresenta como feminino, eles contrapõem o *tudo* que, difusa ou corporeamente, pretende significar, ser a mulher. Assim seja através de figuras fantasmáticas que, envolvidas por véus ou completamente despidas, proliferam nas poesia, seja através da concretude de espartilhos, anquinhas, rendas e brocados, que povoam o mundo da moda, a silhueta feminina se erige e, com ela, uma imagem de mulher”.

nacionalidade teve, como refletimos, um peso fortíssimo e deu, digamos assim, cores às tragédias mariodeandradianas.

O sentido que Mário de Andrade entendia a contemporaneidade, aproximando esteticamente o nacionalismo da tragédia, como já comentamos, não se reduzia a um mero retorno ao passado, mas consistia num reaproveitamento produtivo, configurando a atualidade. Tinha um caráter seletivo, conforme argumentamos, comparando-o ao eterno retorno nietzscheano. Neste sentido, o modernismo de Mário de Andrade abriu caminho para a nossa pós-modernidade, influenciando poderosamente, no que se refere à literatura, os estudos comparados. A partir da década de 70, anunciou-se um processo de transformação nos estudos comparados, orientado por questões ligadas à identidade nacional e cultural. Tanto centros hegemônicos, em princípio na América do Norte e na Europa Ocidental, como periféricos participaram deste processo: lá, as minorias organizadas; aqui, a preocupação em analisar as questões literárias a partir do lugar de origem do pesquisador. Este processo foi sustentado por correntes como o desconstrutivismo, a nova história e os chamados estudos culturais e pós coloniais. A transformação propriamente dita consiste, conforme Coutinho, “na passagem de um discurso coeso e unânime, com forte propensão universalizante, para outro plural e descentrado, situado historicamente, e consciente das diferenças que identificam cada *corpus* literário envolvido no processo de comparação”.<sup>18</sup> Temos, hoje, tomando o pensamento de Abdala Junior,<sup>19</sup> por um lado, sistemas nacionais engajados que não se “conformam” à hegemonias coloniais (*patterns* literários). Por outro, essas produções engajadas chamam-nos a atenção para *patterns* ideológicos supranacionais. Estes, resgatando o espírito de Mário de Andrade, não se reduzem ao *tradicionalismo* nacional e nem ao *cosmopolitismo*

---

<sup>18</sup> COUTINHO, E. F. Literatura comparada, literaturas nacionais e o questionamento do cânone. *Revista brasileira de literatura comparada*. Rio de Janeiro: ABRALIC, n.03, p.67-73, 1996. p.67.

<sup>19</sup> ABDALA JUNIOR, B. Pressupostos da teoria à prática: um conjunto dialético que envolve a antiga metrópole e suas ex-colônias. In: \_\_\_\_\_. *Literatura, história e política*. São Paulo: Ática, 1989. p.16-42. p.18.

descaracterizador, mas operam uma síntese que enfatiza o processo comunicativo que estabelecem. Sua razão de ser está, pois, numa nacionalidade construída e não apenas descoberta, uma nacionalidade sem limites fechados.

Em “Caçada de macuco” podemos ver, também, o confronto de personagens metonímicas, reforçando a tese do nacionalismo estético: trata-se do velho Brasil essencialmente rural (Nhô Pires) em face do jovem Brasil, ainda tímido, que se urbaniza e industrializa (Maria). De fato, a passagem dos anos 20 para os anos 30 é extremamente conturbado (culminando aliás com a revolução de 30), inclusive com a transição das relações sociais do tipo senhorial para o tipo burguês, e da ordem agrária para a ordem urbano-industrial, revelando a preocupação mariodeandradiana em estar esteticamente em sintonia com a realidade nacional. Há de se considerar também a dimensão trágica que identificamos na personagem Nhô Pires de “Caçada de Macuco” que, enquanto personagem, realiza a virada da estética mariodeandradiana, ele mesmo comportando as duas fundamentais concepções do trágico que desenvolvemos, a saber: o trágico dentro de uma *visão cerradamente trágica do mundo* com um *conflito trágico cerrado*, em que não há saída, e a *situação trágica* com possibilidade de conciliação. “Caso pansudo” escrito depois de “Caçada de macuco”, no entanto, não implantou esta *virada estética*, mantendo-se no primeiro plano. Curioso que, mais uma vez, a personagem mariodeandradiana, no caso nhô Rezende, reflete o adiamento estético, optando pelo campo, apesar de ter possibilidade da vida na cidade.<sup>20</sup> De resto, mais um momento de reafirmação dos valores rurais em detrimento às cidades, como já comentamos.

A *atitude estética*, proposta por Mário, como discutimos com detalhes em capítulo anterior e resumimos aqui, implica uma *técnica pessoal* construída na *afirmação* da *solução*

---

<sup>20</sup> “Entre o rubi e a enchada, optára pela Segunda, desgostando a coronelice ingênita do pai, mas a preferida lhera o orgulhos da honestidade e a serena paz dos patriarcas” (ANDRADE, op. cit., p.78).

*peçoal do artista*, sem prescindir do *artesanato* e da *virtuosidade*, sem vaidade pessoal, gratuidade formal e virtuosismo artístico, isto é, superação do ponto de vista do formalismo moderno (a beleza em si) e da proposta da arte social de caráter ideológico. Essa dupla rejeição sugere um duplo enlace: com a matéria e suas exigências e com o público por meio do diálogo que o moderno experimentalismo prejudicou. Este duplo enlace asseguraria à arte sua genuína função social.

Resumindo mais uma vez: a técnica deveria vir acompanhada da consciência do mundo, mas não deveria sujeitar-se a uma ideologia e a dimensão comunicativa, o caráter social, deveria conviver com uma postura de contenção formal. Neste sentido, Mário de Andrade questionará a dependência dos elementos ficcionais à ideologia do romancista e identificará o empobrecimento estético nas “experimentações rítmicas, auscultações do subconsciente, adaptações nacionais de linguagem, de música, de cores e formas plásticas, de crítica – tudo eram interesses que deformavam a isenção e o equilíbrio de qualquer mensagem”.<sup>21</sup> A atitude estética, para Mário de Andrade, antes de tudo humana, deveria orientar e coordenar a criação. Entende, pois, por caráter social da arte, fundamentalmente, necessariamente no que se refere à narrativa ficcional, ausência da interferência do autor, isto é, independência da personagem, o que implica uma ruptura desinteressada com as posições individualistas:

E não estará nisto, nesta independência do personagem, a mais legítima forma “social” da arte?... Porque um legítimo artista, suponhamos, sinceramente integralista, que criasse um personagem e lhe aceitasse a independência, criaria “necessariamente” um personagem de combate, integralista ou antiintegralista. Mas, esta forma social de criação, até mesmo de combate, não se deformaria na sua arte, porque esta é que seria o propósito e estaria na consciência, na vontade do criador e não o combate. Mas si o artista voluntariamente faz da sua arte uma arma de combate, e nega aos seus calungas aquela relativa independência em que ele, autor, é um vate, um paralógico, um paraconsciente, um “desumano”, pra me utilizar da expressão do gosto do Sr. Álvaro Lins, a arte desaparece, a criação se

---

<sup>21</sup> ANDRADE, M., Elegia de abril. *Aspectos da literatura brasileira*, p.191-2.

deforma e fragiliza. Quando não é quase totalmente abandonada, como está sucedendo com os nossos romancistas combativos da atualidade. Estes dirigem seus personagens até na gravata com que se enfeitam ou na vontade de beber um chope. E isto é tese, é apólogo, é fábula. E já não estaremos mais no domínio exato e exclusivo, direi mesmo hedonístico, da arte.<sup>22</sup>

Isto foi escrito já na década de 40, mas, como queremos demonstrar, temos, nos contos de “Primeiro andar” e em *Amar, verbo intransitivo*, nitidamente, o germe dessa atitude estética. Em princípio, no entanto, tal atitude parece contradizer o modelo de *voz e nível* empregado em *Amar, verbo intransitivo*: hetero e extradiegético.

A dimensão comunicativa (caráter social), combinada ao antiformalismo gera uma inevitável tensão. Ora, como harmonizar um ponto de vista reconhecidamente externalista, que está em jogo na definição da dimensão social da arte, com a exigência de um critério estritamente estético para a arte? Por um lado, esta tensão podemos identificar na base de toda teoria da arte, sempre retomada com insistência; por outro, há autores que souberam promover a necessária harmonia, atenuando-a adequadamente. O que aconteceu com Mário de Andrade foi a convivência da tensão, tornado-a produtiva.

*Amar, verbo intransitivo*, ao nosso ver, exhibe escandalosamente esta tensão, notadamente pelo desempenho do narrador de que há pouco falávamos. O que predomina no romance é uma *onisciência intrusa*. No caso, não uma *editorial ominisciente* (autor onisciente intruso), referindo-se à tipologia de Norman Friedman.<sup>23</sup> Há um *narrador onisciente intruso* bem distinto do *autor implícito* (a inteligência guia, implícita na narrativa, que amolda o material de forma a despertar a expectativa e o interesse do leitor). E esse narrador onisciente,

<sup>22</sup> Id., Um crítico. In: \_\_\_\_\_. *O Empalhador de passarinho*. 4. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002. p.205-9. p.208-9.

<sup>23</sup> LEITE, L. C. M. *O foco narrativo*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1987. (Princípios, 4). p.26. A classificação de Friedman, *Autor por narrador* denuncia que ele não percebe a distinção entre narrador e autor implícito, como faz Booth. “Esse tipo de narrador tem a liberdade de narrar à vontade, de colocar-se acima, ou, como quer J. Pouillon, *por trás*, adotando um ponto de vista divino como diria Sartre, para além dos limites de tempo e espaço. Pode também narrar da periferia dos acontecimentos, ou do centro deles, ou ainda limitar-se e narrar como se estivesse *de fora*, ou *de frente*, podendo, ainda, mudar e adotar sucessivamente várias posições. Como canais de informação, predominam suas próprias palavras, pensamentos e percepções. Seu traço característico é

praticando aquela visão *por trás*, por um lado, conta a história do exterior, ausente como personagem de ação; por outro, mediante digressões que se intercalam às cenas também, firma-se como um observador irônico do enredo, dos diálogos, dos acidentes, das personagens.<sup>24</sup>

Devemos abrir aqui mais um parênteses para reafirmar questões teóricas não abordadas anteriormente, antes de mais um avanço. O discurso do narrador pode assumir outras funções, além de contar a história. Segundo os diversos aspectos da narrativa, Genette<sup>25</sup> estabelece as correspondentes funções. Quando o aspecto é a *história*, tem-se a *função narrativa*. Esta é imprescindível. Dela o narrador não pode se desviar sem perder sua condição de narrador. Pode sim, reduzir o seu papel<sup>26</sup> como, aliás, Aristóteles recomendava. O segundo aspecto é o *texto*. Neste caso “o narrador pode referir-se por um discurso metanarrativo para marcar as suas articulações, as conexões, as inter-relações, em suma, a organização interna”. Podemos chamar esta modalidade de *função de regência*. O terceiro aspecto é a própria situação narrativa que se faz com o narrador e o narratário (presente, ausente ou virtual). Nesta orientação para o narratário temos a *função de comunicação*. São os ‘contadores’, estes narradores, do tipo Shandiano, “sempre voltados para o seu público, e muitas vezes mais interessados nas relações que estabelecem com ele do que na sua própria narrativa”. Não chega a ser o caso do narrador mariodeandradiano, mas dele se aproxima muito, como refletiremos mais a frente. Quando o aspecto é o próprio narrador, Jakobson chama de função emotiva. Genette prefere *testemunhal* ou de *atestação*: apesar de ser uma relação afetiva é, também, moral e intelectual, que pode tomar a forma de um simples testemunho, por exemplo, as indicações de fonte, o grau de precisão da memória, ou o

---

a intrusão, ou seja, seus comentários sobre a vida, os costumes, os caracteres, a moral, que podem ou não estar entrosados com a história narrada” (id., loc. cit.).

<sup>24</sup> LOPEZ, T. P. A. Uma difícil conjugação. In: ANDRADE, M. *Amar, verbo intransitivo*, Idílio. 16. ed. Belo Horizonte: Villa Rica, 1999. p.9-44. p.10.

<sup>25</sup> GENETTE, G. *O discurso da narrativa*. Lisboa: Veja Universidade, s.d. p.253-7 passim.

<sup>26</sup> O máximo em matéria de exclusão do narrador seria o modo câmera de que fala Friedman.

sentimento suscitado por um determinado episódio. A relação pirandeliana que o narrador mariodeandradiano estabelece com a personagem Fräulein, como comentaremos à frente, talvez seja o ponto mais alto desta função. Quando ocorrem intervenções, diretas ou indiretas, do narrador a respeito da história, tomando a forma didática de um comentário autorizado da ação, temos então a *função ideológica* do narrador. Balzac desenvolveu essa forma de discurso explicativo e justificativo com motivação realista, como tantos outros. Nenhuma destas cinco funções, é claro, representam, categorias puras. A *função narrativa* é a única indispensável e nenhuma outra é inteiramente evitável. Tudo é uma questão de acento e peso relativo. Genette adverte que a única função extra-narrativa que não cabe ao narrador é a ideológica. Os grande romancistas (Dostoievski, Tolstoi, Thomas Mann, Broch, Malraux) deixaram aos personagens este discurso didático, transformando certas cenas em verdadeiros colóquios teóricos. Bem, no caso de *Amar, verbo intransitivo*, o narrador descaradamente assume este papel, usando e abusando das intervenções. Genette finaliza: “a importância quantitativa e qualitativa desse discurso psicológico, histórico, estético, metafísico é tal, apesar das denegações, que se lhe pode sem dúvida atribuir a responsabilidade – e, num sentido, o mérito – do mais forte dos abalos nesta obra [*Recherche du temps perdu*], dados ao equilíbrio tradicional da forma romanesca,” inaugurando, com algumas outras obras, “o espaço sem limite e como indeterminado da literatura moderna”. Trata-se de um movimento irresistível e involuntário “essa invasão da história pelo comentário, do romance pelo ensaio, da narrativa pelo seu próprio discurso”.

Como já refletimos anteriormente, já que configuramos seu narrador com função ideológica (?), estavam nas preocupações de Mário de Andrade a necessidade de firmar um posicionamento. Como recurso estético, o narrador parece abraçar esta causa (coisa, aliás, condenada pelo próprio Aristóteles, para o qual o poeta deve falar em seu nome o menos possível, “após breve preâmbulo, introduz logo um homem, uma mulher ou alguma outra

figura, nenhuma despersonalizada, todas com o seu caráter”.<sup>27</sup>). Neste sentido, o romance foi conceituado, na época, por ele, como “literatura de circunstância ... voltado para o aqui e o agora, desprezando a perenidade, desejando apenas existir com firmeza em seu momento e oferecendo uma visão crítica a seus contemporâneos”.<sup>28</sup> Aliás, a aproximação com a realidade, neste caso, ofereceu-nos, por vezes, a inverossimilhança dela sem o adequado olhar histórico como fizemos.

A voz autodiegética, com focalização interna fixa e visão *com*, como Mário de Andrade já havia se utilizado no conto “Brasília”, poderia abrir um espaço maior de inferências, mais compatível com sua orientação estética. É o caso de *Dom Casmurro* e “Missa do Galo” de Machado de Assis, por exemplo, obras que alcançaram sucesso tanto de público como de crítica: sendo os narradores das respectivas obras Bentinho e Nogueira, as personagens femininas foram iluminadas à medida de suas manifestações apreendidas pelos respectivos narradores, isto é, de forma unilateral e inevitavelmente limitada, conferindo, assim, possibilidades para a *participação* do leitor. Tentando melhor esclarecer o que queremos dizer, vamos lembrar Barthes e a sua divisão dos textos literários em *legíveis* e *escrevíveis*.<sup>29</sup> Os primeiros são aqueles que podem ser lidos, mas não escritos, não reescritos, “o que convida o leitor a permanecer no seu fechamento”. Os *escrevíveis*, ao contrário – “Missa do galo” é um bom exemplo<sup>30</sup> – “apresentam um modelo produtor ... que excita o leitor a abandonar sua posição tranqüila de consumidor e a se aventurar como produtor de textos”, tantas são as inferências que somos levados a fazer. Borges considerava que cada leitor é um criador, um colaborador do texto. Os textos literários são diferentes não pelo modo

<sup>27</sup> ARISTÓTELES. Poética. In: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A Poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 1981. p.17-54. p.47.

<sup>28</sup> LOPEZ, T. P. A., op. cit., p.16.

<sup>29</sup> SANTIAGO, S. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: \_\_\_\_\_. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva, 1978. p.11-27. p.21.

<sup>30</sup> Há inclusive uma publicação intitulada *Variações sobre o mesmo tema* (São Paulo: Surrius, 1977) que guardam contos (Nélida Piñon, Osman Lins, Julieta de Godoy Ladeira, Antonio Callado, Autran Dourado, Lygia

como são escritos, mas pelo modo como são lidos. No caso, os exemplos machadianos (Capitu e Conceição) permaneceram para muito além das circunstâncias. Iolanda, também, acorda-nos inquietação. Poderíamos aqui falar de uma hierarquia estética ou seria melhor pensar que numa obra de arte em que o espiritual e o material se afinam? Veremos que, apesar de tudo, com *Fräulein* a coisa não ficou muito diferente. Vamos demonstrar, pois, a coerência de Mário de Andrade entre proposta e prática estética.

Todas as considerações que levantamos nas páginas anteriores sobre o narrador mariodeandradiano, configurando-o até como um *narrador brasileiro*, nos induz agora a concluir por uma orientação para o narratário. O narratário, como o narrador, é um dos elementos da situação narrativa e coloca-se, necessariamente, no mesmo nível diegético; quer dizer que não se confunde mais, *a priori*, com o leitor (mesmo virtual), da mesma forma que não devemos confundir o narrador com o autor, pelo menos não necessariamente. Ora, ao narrador intradiegético cabe um narratário intradiegético. Nós leitores, não podemos identificar-nos mais com esses narratários fictícios, assim como esses narradores intradiegéticos não se dirigem a nós, nem sequer supõe a nossa existência. Somos mantidos, portanto, à distância. Mário de Andrade queria proximidade, como já refletimos, dirigia-se de caso pensado aos brasileiros, tentando acordar-lhes a sensibilidade para os valores nacionais. O narrador extradiegético tem por destinatário um narratário extradiegético que se confunde com o leitor virtual, e com quem qualquer leitor real pode identificar-se. Esse leitor virtual é, em princípio, indefinido. Pode não se dirigir a ninguém em especial, atitude bastante difundida no romance contemporâneo, no entanto, “nada contra o fato de uma narrativa, como todo o discurso, se dirigir necessariamente a alguém, e conter sempre em oco o apelo ao destinatário”.

---

Fagundes Telles, além do original de Machado) nascidos da inquietação que o enredo de Machado de Assis proporciona.

Temos, pois, em *Amar, verbo intransitivo* um narrador hetero e extradiegético, com função ideológica, que se aproxima muito do autor, e, ainda, um narratário muito bem definido a quem este narrador tinha uma mensagem bem definida, também. Vamos em frente, preparados para ver este quadro mais adequadamente, bem como avaliar melhor a função ideológica do narrador.

Mário de Andrade deu o seu recado anteriormente, explicando como construía os seus personagens e o fez nestes termos: “ou melhor, não construo coisa nenhuma: **no geral eles surgem, se impõem, mas feitos como fazem os demais artistas**. Na infinita maioria, os meus personagens são somas de pessoas que encontrei na minha vida”<sup>31</sup> (grifo nosso). Como que antecipando a moda contemporânea da “obra aberta”, é de se observar que Fräulein converte-se em voz narradora e até em co-autora da obra.<sup>32</sup> Seria aquilo que Forster<sup>33</sup> chamou de “espírito de insubordinação”, “pois [a personagem] tem numerosas analogias com as pessoas como nós. Tentam viver suas próprias vidas e com freqüência, atraçoam o esquema fundamental do livro”. É o caso de Fräulein, conforme explicita o narrador (função testemunhal e de regência) em uma de suas interferências ao andamento da história:

Aquilo de Fräulein falar que “hoje a filosofia invadiu o terreno do amor” e mais duas ou três largadas que escaparam na fala dela, só vai servir pra dizerem que o meu personagem está mal construído e não concorda consigo mesmo. Me defendo já.

Primeiro: Que mentira, meu Deus! dizerem Fräulein, personagem inventado por mim e por mim construído! não construí coisa nenhuma. Um dia Elza me apareceu, era uma quarta-feira, sem que eu a procurasse.<sup>34</sup>

Por outro lado, apesar de todas as convenções literárias no que se refere à autonomia

---

<sup>31</sup> ANDRADE, M. *Entrevista e depoimentos*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1983. p.112.

<sup>32</sup> MINAES, I. P. O experimentalismo em *Amar, verbo intransitivo*. *Revista de Letras, UNESP*, v.33, p.71-80, 1993. p.79.

<sup>33</sup> FORSTER, E. M. *Aspectos do romance*. 2. ed. São Paulo: Globo, 1998, p.64.

<sup>34</sup> ANDRADE, M. *Amar, Verbo Intransitivo — Idílio*. 16. ed. Belo Horizonte: Villa Rica, 1999. p.79.

da personagem e a do narrador, a existência de todo o universo ficcional tem como matriz o ficcionista. Há, portanto, aqui mais uma inevitável tensão. Tendo em vista, como observa Cândido,<sup>35</sup> a impossibilidade de captar a totalidade – e porque copiar uma personagem da realidade dispensaria a criação artística, e, ainda, porque copiar não resultaria naquele conhecimento específico, diferente e mais completo que é a razão de ser, a justificativa e o encanto da ficção – a incógnita pessoal do autor é sempre acrescentada à personagem, na tentativa de revelar a incógnita da pessoa copiada que é o mistério que lhe escapa à interpretação.

O narrador de *Amar, verbo intransitivo*, apresenta-se em determinados momentos em primeira pessoa e em diversas ocasiões *desliza* para o *discurso indireto livre* (visão *com*), acompanhando, com profundo interesse, a movimentação de Fräulein, mas, também, se transmuda, freqüentemente, numa terceira pessoa (visão *de fora*), demonstrando sua perplexidade diante dela. Essa troca de máscaras, como já comentamos, supõe o limite da aproximação entre narrador e personagem, revelando, pois, uma incógnita indecifrável. O que observamos é que tais *limites* nos contos deram lugar ao discurso modalizado, em que as constatações ficam no nível do parecer, da possibilidade, como já comentamos, apesar da focalização externa, mas em *Amar, verbo intransitivo* o narrador tem por característica tentar explicitar, digamos assim, sua impotência diante da vastidão das possibilidades humanas. As *intrusões*, portanto, configuram-se como o resultado da combinação pouco usual do discurso modalizado com a focalização externa, levada ao extremo. Portanto, se ele intervém, configurando aquilo que Genette chamou de função ideológica como vimos há pouco, o faz no sentido de negar um discurso ideológico. Vamos em frente. Temos mais a dizer desse narrador, ratificando e ampliando o que já dissemos até aqui.

---

<sup>35</sup> CÂNDIDO, A. A personagem do romance. In: CANDIDO A. et al. *A personagem de ficção*. 10. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002. p.52-80. p.65.

Esse narrador não nos poupará das intervenções metaficcioneis sobre o assunto. Por um lado, demonstra-se sensível às limitações das nossas possibilidades: “O que chamamos vulgarmente personalidade é um complexo e não um completo.”<sup>36</sup> Isto implica dizer que o autor modernista, com *Amar, verbo intransitivo*, por um lado, encarna a crise da personagem romanesca. No entanto, por outro, rejeitará o romance psicológico. Este ponto merece um olhar mais preciso. Vamos por partes.

Conforme Aguiar e Silva,<sup>37</sup> nos primeiros anos do século XX, os romancistas descobrem a impossibilidade de apreensão da “verdade do homem” pela influência da psicologia de Ribot, do intuicionismo de Bergson e das teorias de Freud. É a crise da noção de pessoa. A personagem, portanto, não cabe circunscrita e comunicada pelo “retrato de tipo balzaquiano” em que o indivíduo tem seus contornos definidos numa totalidade “ético-psicológica coerente, expressa por um ‘eu’ racionalmente configurado”. Pelo contrário, o ‘eu’ social se afigura “como uma máscara e uma ficção, sob as quais se agitam forças inominadas e se revelam múltiplos ‘eus’ profundos, vários e conflitantes”. Esta questão fica explicitada na digressão pirandelliana do narrador: “são os personagens que escolhem seu autores e não estes que constroem suas heroínas. Virgulam-nas apenas, pra que os homens possam ter delas conhecimento suficiente.”<sup>38</sup> Seguem-se reflexões sobre a impossibilidade de se compreender quem quer que seja: “Mas eu só queria saber neste mundo misturado quem concorda consigo mesmo! Somos misturas incompletas, assustadoras incoerências, metades, três-quartos e quando muito nove-décimos.” Depois de rápida incursão pelo mundo científico, insistindo no tema do hermafroditismo, confessa — pura ironia — serem as afirmativas daqueles “alemães sapientíssimos” (Gley, Chevalier, Fliess, Darwin, Freud) evocadas simplesmente “para validar a minha asserção e lhe dar carranca científico-experimental”. Assim conclui: “NÃO EXISTE

---

<sup>36</sup> ANDRADE, M., op. cit., p.80.

<sup>37</sup> AGUIAR e SILVA, V. M. *Teoria da literatura*. 8. ed. Coimbra: Almedina, 1997. p.708.

<sup>38</sup> ANDRADE, M., op. cit., p.79.

MAIS UMA ÚNICA PESSOA INTEIRA NESTE MUNDO E NADA MAIS SOMOS QUE DISCÓRDIA E COMPLICAÇÃO.”<sup>39</sup> Aliás, o grifo *não* é nosso. Representa, mesmo graficamente, a ênfase com que Mário de Andrade reage à postura romanesca tradicional, como, também, “a essa profundidade e agudeza psicológica dos dias de agora”,<sup>40</sup> como demonstra, em seguida, antecipando-se à eventual intervenção em nome do romance psicológico, atacado-os veementemente: “Oh! positivistas da fantasia! oh ficções monótonas e resultados já sabidos!...”<sup>41</sup>

Estas considerações metaficcionalis foram desencadeadas pelo narrador intruso em virtude de uma *fala* da personagem. Faz-se oportuno, apesar de longa a citação, envolver a tal fala dos ingredientes que a suscitaram:

— ... E o amor não é só o que o senhor Souza 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. Hoje, minha senhora, isso está se tornando uma necessidade desde que a filosofia invadiu o terreno do amor! Tudo o que há de pessimismo pela sociedade de agora! Estão se animalizado cada vez mais. Pela influência às vezes até indireta de Schopenhauer, de Nietzsche... embora sejam alemães. Amor puro, sincero, união inteligente de duas pessoas, compreensão mútua. E um futuro de paz conseguido pela coragem de aceitar o presente.<sup>42</sup>

Conforme o narrador, neste momento, uma “sensação de discórdia, eminentemente realista”, paira diante do fato de Fräulein, “senhorita modesta e um pouco estúpida”, afirmar em defesa própria: “hoje a filosofia invadiu o terreno do amor”, referindo-se à influência indireta de Schopenhauer e Nietzsche. Ora, ninguém esperava por isso. “Pois tomemos por uma idéia genial que ela teve,” sugere o narrador.<sup>43</sup>

<sup>39</sup> Id., *ibid.*, p.80.

<sup>40</sup> ANDRADE, M. A propósito de Amar, verbo intransitivo — 1927. In: \_\_\_\_\_. *Amar, verbo intransitivo* — idílio. 16. ed. Belo Horizonte: Villa Rica, 1999. p.153-5. p.154.

<sup>41</sup> Id., *Amar, verbo intransitivo*, p.80.

<sup>42</sup> Id., *ibid.*, p.78.

<sup>43</sup> Id., *ibid.*, p.80.

Poderíamos nos alongar em inferências quanto aos objetivos modernos e modernistas de Mário de Andrade, como há pouco fazíamos, que neste ponto das nossas reflexões muito nos interessam, se este já não o tivesse feito com tanta presteza e coerência de propósitos. Apesar de outra longa citação, vale a pena a intervenção direta do próprio autor:

E ainda estava nas minhas intenções fazer uma sátira dolorosa para mim e para todos os filhos do tempo, a essa profundidade e agudeza de observação psicológica dos dias de agora. Aqueles que estão magnetizados pelo “sentimento trágico da vida” e percebem forças exteriores, aqueles que estão representados pelo fatalismo mecânico maquinal do indivíduo moderno, tal como Charles Chaplin, o realiza; aqueles que atravessaram o escalpelo de Freud e se sujeitaram a essa forma dubitativa de auto-análise de Proust; aqueles que por tanta fineza, tanta sutileza, tanta infinidade de reações psicológicas contraditórias não conseguem mais perceber a verdade de si mesmos. Todos esses caem na gargalhada horrível destes dias, caem no diletantismo e nem indagam de mais nada porque “ninguém o saberá jamais”. Pois então: sátira pra esses e aqueles!<sup>44</sup>

Aliás, a *largada* “ninguém o saberá jamais” virá a tona, na voz do narrador, inumeráveis vezes pelos motivos que ele próprio explicitou, mas que revelam, também, oscilações valorativas num jogo de aproximação e afastamento. Sobre isto, aliás, refletimos o suficiente em capítulo anterior, demonstrando as preferências desse narrador brasileiro em função da identidade cultural. O que nos resta de evidência estética é que o narrador intruso, a metaficção, bem como os comentários do narrador sobre o processo de criação, neste caso, não inibiram o livre desempenho da personagem, extrapolando as eventuais contingências ideológicas. Aliás, o narrador faz por despertar questões sobre a natureza humana e diante de uma resposta naturalista/positivista que desse o assunto por acabado, aponta para o imperscrutável.

A *opção* estética em torno do processo de criação, envolvendo narrador e personagem, fez-se extremamente coerentes à *proposta* estética mariodeandradiana. Recusou-se, portanto,

---

<sup>44</sup> Id., A propósito de Amar, verbo intransitivo – 1927. *Amar, verbo intransitivo*, p.154.

a fazer da sua arte uma *arma de combate* imediatista e cega. Apesar dos seu sabido interesse em torno do nacionalismo estético que resultou neste narrador fortemente intruso (diríamos até que esse narrador esforça-se por vê-la [Fräulein] como uma *brasileiro* a veria, ou, se quiserem, “um brasileiro ‘melhor’, de olhos abertos, sabendo de si e sabendo dos outros”<sup>45</sup>) não negou aos seus personagens “aquela relativa independência”, despertando considerações acerca da *diferença* (hoje tão prestigiadas nos estudos culturais<sup>46</sup>) que, por fim, resultou na tragédia idílica de *Amar, verbo intransitivo*. Se o nacionalismo estético enformou a tragédia na estética de Mário de Andrade, pela força moralizadora do compromisso do artista com a sociedade, como eram prerrogativas da sua atitude estética, está não perdeu a prerrogativa máxima, assimilada das tragédias, a busca do autêntico fundamento natural do caráter humano.

A autonomia e especificidade da instância narrativa deve fazer parte das nossas considerações primeiras, da mesma forma que devemos entender o texto literário como um universo onde ideologia e estética se completam na criação artística. O narrador, por sua vez, está inserido na instância ficcional com todas as contingências de uma criação. Se o narrador disse o que disse, se as coisas aconteceram como aconteceram, com omissões e redundâncias, e toda série de recursos que fazem o encanto da narrativa, foi pela interferência da inteligência guia, implícita na narrativa, o autor implícito que amolda o material conforme o interesse artístico do autor. Mário de Andrade é, como não poderia deixar de ser, produto do seu tempo e pode ter sido contaminado pela visão antropocêntrica dominante de “macho, adulto e branco” e, para completar a paráfrase, “sempre no comando”.<sup>47</sup> No entanto, uma estética

---

<sup>45</sup> LOPEZ, T. P. A., op. cit., p.14.

<sup>46</sup> Os estudos culturais, muito utilizados atualmente, mudam o foco da unidade para a diferença. A Cultura Ocidental floresceu sob o modelo humanista em que cultura vem a ser o, conforme “conjunto de práticas que compõem o processo social dando-lhe um certo **padrão organizacional**, o qual liga todas as partes da formação social em um todo, uma **totalidade social**. Calcado na concepção de um mundo não-contraditório e com uma **identidade coesa**, unitária e estável, esse paradigma tende a sublinhar a força do mesmo e a **reprimir a diferença**, já que essa não pode ser assimilada a um todo que se pretende coerente” (SCHMIDT, 1995, p.186, grifo nosso).

<sup>47</sup> VELOSO, C. O Estrangeiro. Intérprete Caetano Veloso. In: VELOSO, C. *Estrangeiro*. Brasil: PolyGram, 1989. 1 disco sonoro. Lado 1, faixa 1.

transcende o seu tempo, bem como a arte revitaliza e atualiza o fenômeno humano para ser novamente atualizada por ele, como parte da eterna inquietação do homem em torno de si mesmo. Esperamos ter demonstrado claramente este fenômeno enfocando a ficção trágica de Mário de Andrade.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A modo de “considerações finais”, com um inevitável sabor de reticência e não de ponto final, mas ratificando e iluminando nossa *verdade*, (sabemo-la também transitória como toda verdade o é), tendo em vista que consideramos, no caso, inócuo tentar promover uma síntese, optamos por inaugurar uma questão que este trabalho suscitou: a *morte* da tragédia, nos moldes clássicos, na estética mariodeandradiana, digamos assim, desencadeou, ou pelo menos acompanhou, a tragédia pessoal do autor, tendo em vista que, pelo que parece, a tragédia grega sobreviveu na estética ficcional de Mário de Andrade como produto da falta de resolução dialética. Esta falta, por sua vez, fundamentou seu posicionamento antes do equilíbrio alcançado com o conceito de *técnica pessoal*. Ele ficou muito tempo sem escrever. É isto afinal o que queremos dizer. As razões que levaram Mário de Andrade a secundarizar as suas preocupações de natureza estética, em favor de um trabalho de ação cultural, de fato, é um aspecto pouco estudado.

A crise política de 1929, ao que parece, foi um momento bastante significativo no sacrifício mariodeandradiano, na medida que foi importante para firmar um posicionamento. Há de se considerar aqui os seus desdobramentos: a Revolução de 1930, que pôs fim à Primeira República e acabou com a “hegemonia da burguesia do café, desenlace inscrito na própria forma de inserção do Brasil, no sistema capitalista internacional”.<sup>1</sup> Representou

um momento muito importante da nacionalidade na medida do poder de despertar os vários conteúdos que engendram a Nação, como já havia sido a independência (1922) e a abolição seguida da Proclamação da República,

---

<sup>1</sup> FAUSTO, B. *A Revolução de 1930: historiografia e história*. São Paulo: Brasiliense, 1972. p.112

principalmente pelas possibilidades de que ele tem de despertar no povo brasileiro uma consciência social de raça, coisa que ele nunca teve.<sup>2</sup>

Mário de Andrade, no entanto, manteve um certo distanciamento dos fortes embates políticos que caracterizaram o período, defendendo, como confessou ao amigo Carlos Drummond de Andrade,<sup>3</sup> que o artista, pela própria natureza “não conformista” da profissão, não deveria se duplicar na profissão de político.

O *dilaceramento* encontrou algum conforto na expressão de outra comoção artística e intelectual. Mário consagrou-se um “badalo nacional”:<sup>4</sup> era preciso viver o Brasil, bem como *ensiná-lo* ao povo brasileiro. Hegemonia das circunstâncias. Estava definitivamente inaugurada a marcha da utopia de brasilidade que empolgou o artista e intelectual Mário de Andrade, “um movimento irresistível, que se processa por assim dizer no subconsciente da nacionalidade”, concluiu Tristão de Ataíde.<sup>5</sup> “Sentir e viver o Brasil não só na sua realidade física mas na sua emotividade histórica também.”<sup>6</sup> Sentimento que na prática levou-o a um verdadeiro apostolado, aliás, um apostolado de intelectual público, devotado à causa de acordar o Brasil da inconsciência de si próprio: “Eu tenho certeza de que estou num apostolado mesmo,”<sup>7</sup> confessou a Manuel Bandeira. Este complexo, acreditamos, determinou a “inteligibilidade autocoerente”<sup>8</sup> da épica mariodeandradiana.

<sup>2</sup> ANDRADE, M. *Taxi e Crônicas do Diário Nacional*. São Paulo: Duas Cidades, 1976. p.156.

<sup>3</sup> DRUMMOND DE ANDRADE, C. *A lição do Amigo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1988. p.224.

<sup>4</sup> ANDRADE, M. *Cartas a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d. p.32. “Minha obra toda badala assim: Brasileiros, chegou a hora de realizar o Brasil”.

<sup>5</sup> ATHAYDE, T. Romancistas do Sul. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 09 out. 1927. Vida literária, s.p.

<sup>6</sup> KOIFMAN, G. (Org.). *Cartas de Mário de Andrade a Prudente de Moraes Neto. 1924/36*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. p.148.

<sup>7</sup> ANDRADE, M., op. cit., p.92.

<sup>8</sup> WELLEK, R.; WARREN, A. *Teoria da literatura*. 5. ed. Lisboa: Europa América, s.d. p.265. “Todos os grandes romancistas possuem o seu mundo — reconhecível como justapostos ao mundo empírico, mas distintos na sua inteligibilidade autocoerente.”

Em 1932, inquirido sobre a crise de espírito no mundo moderno pelo *Diário de Notícias*,<sup>9</sup> demonstra-se perplexo diante de um problema complexo por demais. A crise, afinal, não importava tanto como “as causas particulares que em cada fase provocaram as inquietações”, coisa que exigia “um livrão”. Opta, pois, por trazer ao inquirido “um depoimento pessoal”: por um lado, a história de “um caso curioso de amor”; por outro, um fato real: um suicídio (um “rapaz na melhor flor da idade, 21 anos, flor de espírito também. Moço admirável, inteligência viril, tomando a vida ao sério, com um nojo instintivo de todos os diletantismo”) em que não consegue avaliar até que ponto ele próprio não foi o culpado. Diante da cruel realidade, “para que mais um romance de amor?”

Creio que este depoimento não é apenas pessoal. Ele implica o problema do “intelectual” e sua função de classe, problema que só se tornou evidente e generalizado com os nossos dias. Há crise contemporânea do espírito mas sempre esteve em crise o espírito. Há superprodução. E como em todas as épocas, hoje se publica muitas obras péssimas, bom número de obras boas, e algumas geniais. Mas são obras de arte desnecessárias, de pura ficção, elas não nos satisfazem mais, anêmicas, bombons. As únicas obras dos nossos dias que trazem saúde interior são as que de alguma forma se deram uma função pragmática, desde o nacionalismo das entidades sociais em atraso de constituição, à Gebrauchsmusik dos alemães e ao cinema comunista.<sup>10</sup>

O nacionalismo estético na consciência artística de Mário de Andrade, podemos constatar, reina absoluto.

Em 1934, indagado do “sentimento da literatura dos novos”,<sup>11</sup> observa que estes se libertaram do esteticismo dos escritores de vanguarda de 1918 a 1928, mais ou menos. Se a pesquisa estética, por um lado, foi importante no sentido de contemporanizar o país e, principalmente, “converter o artista brasileiro a uma função imediatamente nacional”, por

<sup>9</sup> ANDRADE, M. *Entrevista e depoimentos*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1983. p.30-6 passim. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 3 jul. 1932.

<sup>10</sup> Id., *ibid.*, p.36.

<sup>11</sup> Id., *ibid.*, p.43-6 passim. *Diário Carioca*. Rio de Janeiro, 5 ago. 1934.

outro fez nascer obras desfiguradas por cacotetes e exageros. Os novos, também, apesar da ausência de pesquisa estética, padecem desse problema que, no entanto, não são mais estéticos, mas de ordem social o que, no caso, “é nobre e muito justo”, uma vez que, acreditava ele, “não é mais possível aos novíssimos permanecer sem uma atitude decisiva e bem delineada diante dos problemas sociais do nosso tempo”. Neste sentido, crítica a “atitude e posição dos novos de ontem”, inclusive ele próprio, e elogia os filhos de “após-guerra e das diversas ditaduras socialistas ou fingidamente socialistas de agora”. Para ele, uma exigência do tempo depois da falência da burguesia, “especialmente no seu conceito oitocentista, democrático e liberal” do qual os novos de ontem são filhos e não conseguem se desvencilhar. Caber-lhe-iam uma atitude de auxílio na fixação do utilitarismo contemporâneo, “embora não participem propriamente dele”. Seria “o **abandono temporário** de elementos do ser e da humanidade que só prejudicam e atrasam a fixação das formas novas da sociedade humana. Depois disso, então inteligência, cultura, individualismo retomarão de novo os seus direitos imortais” (grifo nosso). Este “abandono temporário” parece medido, tendo em vista o que estabelece para si mesmo, conforme confessa na mesma entrevista: terminar o livro *Na pancada do ganzá*, um estudo sobre a música do nordeste, “até o fim do ano que vêm”; submetê-lo aos intelectuais de lá; escrever o *Dicionário musical brasileiro* e só então escreveria “dois ou três romances” que tinha na cabeça.

O que nos parece muito significativo é a pouquíssima produção ficcional na década de 30. Nos contos de *Primeiro andar*, que na primeira edição comportava produções da segunda década do século passado e do começo dos anos 20,<sup>12</sup> teve incluída na segunda edição, conforme nota em novembro de 1943,<sup>13</sup> certos contos que vieram se compondo pela sua vida.

---

<sup>12</sup> *Primeiro andar* foi publicado em 1926. Conforme a terceira edição de *Obra Imatura* (1980) onde foram incluídos os respectivos contos, p.43-194, há datas acompanhando os respectivos contos, conforme segue: “Conto de Natal”, 1914; “Caçada de Macuco”, 1917; “Caso Pansudo”, 1918; “Galo que não cantou”, 1918; “Eva”, 1919; “Brasília”, 1921; “História com data”, 1921 e “Moral cotidiana”, 1922.

<sup>13</sup> ANDRADE, M. Primeiro andar. In: \_\_\_\_\_. *Obra Imatura*. 3. ed. Belo Horizonte: Martins, Itatiaia, 1980. p.43-194. 47-8.

Trata-se de “Caso em que entra bugre”, “Briga das Pastoras” e “Os Sírios”. Escritos, respectivamente em 1929, 1939 e 1930 (vamos acreditar nas datas que acompanham os contos). *Contos de Belazarte*, por sua vez, teve sua primeira edição publicada em 1934, mas só na sua segunda edição os contos aparecem reunidos em seu agrupamento legítimo. Conforme nota do autor, “‘O besouro e a Rosa’ foi incluído nesta segunda edição, e dela retirado o ‘Caso em que entra bugre’”. Fica salvo desse jeito o espírito do livro, que agora, com as correções feitas no texto, o autor acredita estar em sua integridade livre e definitiva.<sup>14</sup> O que nos interessa aqui, precisamente, é a data de escritura dos contos. Conforme explicitado no próprio índice: em 1923, “O bezouro e a Rosa”; em 1924, “Jaburu malandro” e “Caim, Caim, e o resto”; em 1925, “Menina de olho no fundo” e “Nizia Figueira, sua criada” e em 1926, “Túmulo, túmulo, túmulo” e “Piá não sofre? Sofre”. *Amar, verbo intransitivo* só foi publicado em 1927 e *Macunaíma* em 1928.

Com *Contos novos*, obra publicada postumamente (1947), Mário de Andrade, segundo Paulillo,<sup>15</sup> alcança a maturidade artística no campo da ficção literária: “o livro é fruto de um minucioso processo de elaboração artesanal que compreende várias versões de um mesmo texto e se estende por períodos de tempo que vão de quatro até dezoito anos de preparação” ... Este é o caso de “Frederico Paciência”, cuja gestão criativa evolui de 1924 até 1942. Há anotações das datas no final de cada texto: “Vestida de preto” está assim datado, entre parênteses: “(Rio, 1939 – S. Paulo, 17-II-43)”;<sup>16</sup> “O ladrão”, “(1930-1941-1942);<sup>17</sup> “Primeiro de Maio”, (1934-1942);<sup>18</sup> “Atrás da catedral do Ruão”, “(Primeiros esboços, Amazonas, julho e agosto de 1927; primeira versão escrita, 9-1-43 a 17-1-43; segunda versão completa, 3-III-

<sup>14</sup> ANDRADE, M. *Contos de Belazarte*. 8. ed. Belo Horizonte, Rio de Janeiro: Villa Rica, 1992. p.9.

<sup>15</sup> PAULILLO, M. C. R. A. Contos de Plenitude. In: ANDRADE, M. *Contos Novos*. Belo Horizonte: Villa Rica, 1996. p.9-18. p.9.

<sup>16</sup> ANDRADE, M. *Contos novos*. 16. ed. Belo Horizonte/Rio de Janeiro, 1996. p.25.

<sup>17</sup> Id., *ibid.*, p.34.

<sup>18</sup> Id., *ibid.*, p.42.

44 e 4-III-44); versão definitiva, junho de 15 de [sic] julho de 1944.);<sup>19</sup> “O poço”, “S. Paulo, 26-XII-42 (Terceira versão)”;<sup>20</sup> “O peru de Natal”, “(Versão definitiva, agosto, 1938-1942)”;  
 “Nelson”, “(São Paulo, 12-IV-43 – 15-IV-43; versão nova do final, 21-IV-43.)”<sup>21</sup> e “Tempo da camisolinha”, “(1939-1943)”.

Na “Advertência” com que abre *Namoros com a medicina* diz: “Jogado fora da escrita por paixões talvez mais humanas, aos poucos vou retornando ao vício velho da literatura.”<sup>22</sup> Esta “Advertência” traz a data de 22 de novembro de 1937. Conforme João Etienne Filho,<sup>23</sup> na página de rosto da primeira edição está a data de 1939 e numa relação das “Obras do autor”, na página anterior da primeira edição, consta a data de 1938. Aliás, 1938 foi o ano em que assumiu a direção do Instituto de Artes e o curso de Filosofia e História da Arte na Universidade do Distrito Federal, interrompendo sua breve participação na vida pública. Agora retornava à atividade intelectual de professor, confessa a Paulo Duarte, em carta de 19 de agosto de 1938: “fazia três anos que eu não estudava por estudar, não especulava por filosofar, não lia um livro inteiro, só consultava. Me atirei com uma volúpia indizível ao estudo e à literatura.”<sup>24</sup>

De qualquer forma, como dizíamos, pouco, muito pouco, foi escrito por Mário de Andrade, em termos de ficção, na década de 30. Atribuímos isto, entre outras coisas, à intensificação do apostolado e marcamos um evento como ponto culminante, a crise de 29. “Ele se sentia artista e com força necessária para fazer uma obra importante que

---

<sup>19</sup> Id., *ibid.*, p.56.

<sup>20</sup> Id., *ibid.*, p.70.

<sup>21</sup> Id., *ibid.*, p.101.

<sup>22</sup> ANDRADE, M. *Namoros com a medicina*. 4. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980. p.5.

<sup>23</sup> ETTIENNE FILHO, J. Um “intermezzo” na obra de Mário de Andrade. In: ANDRADE, M. *Namoros com a medicina*.

<sup>24</sup> DUARTE, P. *Mário de Andrade por ele mesmo*. São Paulo: Hacitec, 1977. p.162.

permanecesse”, afirma sua aluna, a musicóloga Oneyda Alvarenga, “mas sacrificou isso ... e isso deve seguramente ter sido uma amargura pra ele que era um criador”.<sup>25</sup>

No segundo capítulo desta pesquisa, dedicamos algumas páginas à *vocação sacrificial* de Mário de Andrade; no terceiro capítulo, foi a vez de pensá-lo com grandeza trágica na linha do pensamento nietzscheano (“Mário trágico”), na medida que abrigava um valor positivo ao sofrimento. Para ele, seria uma atitude castradora a separação entre vida e corpo, prazer e dor, morte e vida. O *viver* do artista moderno deveria ser uma mistura dionisíaca em que “as contradições e tensões inerentes à própria vida não devem ser um empecilho à felicidade”.<sup>26</sup> No entanto, entre o grito do artista e o compromisso do intelectual, o sofrimento aparece consciente, operando uma separação entre vida e pensamento. Repousa, pois, neste aspecto sua tragédia pessoal.

São apenas destinos que me dei conscientemente, voluntariamente, conformação pragmática de minha vida ao meu país pela vontade de ser útil. Mas puro pragmatismo que não deixa de pôr na minha vida uma certa **sombra de melancolia**, de dor mesmo. Mas, como disse num verso de *Losango cáqui*, e é minha maneira de encarar a vida – **a própria dor é uma felicidade** – e essa espécie de pedra do meu caminho não impede absolutamente que eu seja **enormemente feliz**. Individualmente, está claro. Todo esse pragmatismo a que me foi a maneira de extirpar da minha personalidade o individualismo diletante. Sou útil dentro da minha esfera intelectual.<sup>27</sup> (grifo nosso)

Enormemente Feliz? Parece-nos que não foi bem assim.

Nietzsche tenta recuperar a unidade de uma certa maneira perdida desde a origem, entre o pensamento e a vida: a vida ativando o pensamento e o pensamento afirmando a vida. O que nos resta, no entanto, são exemplos de que o pensamento contém e mutila a vida. A

<sup>25</sup> MÁRIO DE ANDRADE (filme-vídeo). Direção, roteiro e edição de Zita Bressane; narração de Rodrigo Santiago e Pesquisa de Nerci Ferrari. São Paulo: CULTURA Fundação Padre Anchieta, s.d. 48min., color., son., VHS.

<sup>26</sup> SANTOS, M. D. A correspondência de Mário e a “felicidade” no credo modernista. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n.36, p.95-107, 1994. p.100.

<sup>27</sup> ANDRADE, M., *Entrevista e depoimentos*, p.49. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 5 mai. 1935.

filosofia posterior a Sócrates degenera esta unidade de pensamento e vida. Tragédia do *Ser*. O pensamento, tornado negativo, toma a incômoda tarefa de, estabelecendo valores, julgar a vida. Sobre o ativo, por fim, vencem as forças reativas e interpõem-se ao pensamento afirmativo, a negação. A consequência é a degeneração da filosofia. O filósofo legislador é substituído pelo filósofo submisso ou operário da filosofia.<sup>28</sup> Este filósofo do futuro — *filósofo médico* — no entanto, diagnosticará, sob sintomas diferentes, a continuação do mesmo mal. Mudam os valores, mas o essencial não muda: as perspectivas ou as avaliações de que dependem esses valores. Somos sobrecarregados com o peso das formas reativas da vida, as formas acusatórias do pensamento e assim nos impomos sacrifícios. Diante da recusa de encarregarmo-nos dos *valores superiores* (o devir da cultura), vemo-nos em face de assumir o real como ele é, isto é, aquilo em que os valores superiores transformaram a realidade. A história da filosofia, dos socráticos aos hegelianos, até o existencialismo, manteve um gosto assombroso de natureza dialética — de assumir e carregar, que caracteriza a história da interminável submissão do homem e do seu processo de legitimação: “não um fato na história, mas o próprio princípio de que derivam a maior parte dos acontecimentos que determinam o nosso pensamento e a nossa vida, sintomas de uma decomposição.”

Um outro aspecto, dentro do *apostolado* mariodeandradiano foi uma auto-avaliação que não seria de concordância de todos. Vale a pena apreciar a argumentação de Mário de Andrade, em 1939:

É certo que, como já acentuaram amigos meus e críticos a parte ficção da minha obra se prejudicou bastante pelos utilitarismos em que voluntariamente a escravizei, as teses que pretendi provar, os problemas que

---

<sup>28</sup> “Os operários da filosofia segundo o nobre modelo de Kant e Hegel têm por função estabelecer a existência de fato de certas apreciações de valores ... Mas os *verdadeiros filósofos são dominadores e legisladores*, dizem: “deve ser assim”, preestabelecem o caminho e a meta do homem e fazendo isso usufruem do trabalho preparatório de todos os operários da filosofia, de todos os dominadores do passado. Estendem para o futuro as mãos criadoras, tudo aquilo que é e foi, torna-se para eles um meio, um instrumento, um martelo. O seu “conhecer” equívale a um *criar*, o seu criar a uma legislação, o seu querer a verdade, ao querer o domínio” (NIETZSCHE, 1977, p.146).

repus na ordem do dia. Às vezes, nos momentos de fraqueza ou de vaidade, me umedece por causa disso um certo **limo de melancolia**, mas logo retomo a ordem que me enrija o espírito e o prejuízo não dói mais. Tenho muito consciente conhecimento das minhas forças para saber que não me condena à glória nenhuma espécie de fatalidade. Por mais livre que fosse a minha ficção, jamais ela alcançaria as alturas de um Murilo Mendes, de um Manuel Bandeira, de um Lins do Rego, Raquel de Queirós ou Amando Fontes. (...). Nem sequer uma longa paciência me faria alcançar as alturas desses e outros grandes. Mas em compensação tenho a forte alegria de reconhecer que meus livros tiveram sempre o efeito que lhes dei por destino.<sup>29</sup> (grifo nosso)

O descobrimento não é só *conhecimento* pelo que lhe aconteceu, mas *reconhecimento* da sua nova condição em relação à vida potencial aniquilada a que renunciou. Cabe citar Frye, referindo-se ao arquétipo de Adão:

Ingressa num mundo [Adão/Mário] no qual a existência é em si mesma trágica, não a existência modificada por um ato deliberado ou inconsciente. Existir meramente é perturbar o equilíbrio da natureza. Todo homem natural e uma tese hegeliana e implica uma reação: cada novo nascimento provoca a volta da vingadora morte. Esse fato, irônico em si mesmo e agora chamado *Angst*, torna-se trágico quando a sensação de um destino perdido e originalmente mais alto se acrescenta a ela.<sup>30</sup>

Um destino perdido e originalmente mais alto? “Ninguém o saberá jamais”? De qualquer forma, a tragédia revela-se, por fim, como um componente na própria vida de Mário de Andrade de maneira muito mais significativa do que na maioria das pessoas, pela consciência do sacrifício e da perda. Aliás, um exemplo de como uma estrutura mítica contínua a ser realizável no plano da experiência existencialista e, particularmente neste caso, sem consciência ou influência do modelo mítico. Ora, o poder criador de um arquétipo nunca desaparece.

<sup>29</sup> ANDRADE, M. Começo de Crítica. In: \_\_\_\_\_. *Vida literária*. São Paulo: Hucitec, Edusp, 1993. p.11-6. p.12.

<sup>30</sup> FRYE, N. O *mythos* do outono: a tragédia. In: \_\_\_\_\_. *Anatomia da crítica*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix. p.203-19. p.209.

Mircea Eliade<sup>31</sup> exemplifica, dentre tantos outros exemplos, com o caso do herói Aquiles e de Soeren Kirkegaard. Aquele, apesar de ter-lhe sido profetizada uma vida harmoniosa com o casamento, permanece sozinho, uma vez que implicaria, no seu caso, *renuncia* à heroicidade e, conseqüentemente, à imortalidade. Kirkegaard padece o mesmo drama existencial: ele não se casa com Regina Olsen para manter-se ‘único’, e espera o ‘Eterno’, relegando ao ‘geral’ a possibilidade de uma existência feliz. ‘Eu seria mais feliz num sentido finito’, conforme confessa num fragmento do seu *journal íntimo*, ‘se pudesse afastar de mim este espinho que sinto na minha carne, mas num sentido infinito, estaria perdido’. Esta argumentação toda parece meio paradoxal em se tratando de Mário de Andrade, uma vez que ele sacrificou a sua arte e estamos nós aqui envoltos nela. A *perda* afinal foi maior para nós do que para ele. Mas vamos em frente.

Na famosa palestra de 1942 (“O movimento modernista”), aquele “limo de melancolia”, de 1939, toma dimensão de um “paradoxo irrespirável”, dado às recordações pessoais e a impossibilidade de gratuidade, de isenção, penetrado pelos acontecimentos do mundo e perturbado pelo doloroso e trágico espetáculo da guerra. Buscando “complacência” para o que foi, exibindo explícita impotência de “memórias musculares”, na “rampa dos cinquenta anos”, confessa o seu engano trágico, pela sensação de um destino perdido do que pudera ter sido e que não foi (originalmente mais alto?):

Julgava sinceramente cuidar mais da vida que de mim. Deformei, ninguém não imagina quanto, a minha obra ... Abandonei, traição consciente, a ficção, em favor de um homem-de-estudo que fundamentalmente não sou. Mas é que eu decidira impregnar tudo quanto fazia de um valor utilitário, um valor prático de vida, que fosse alguma coisa mais terrestre que ficção, prazer estético, a beleza divina.<sup>32</sup>

---

<sup>31</sup> ELIADE, M. Função dos mitos. In: ELIADE, M. et al. *O poder do mito*. São Paulo: Martin Claret, s.d. p.9-31. p.30.

<sup>32</sup> ANDRADE, M. O movimento modernista. In: \_\_\_\_\_. *Aspectos da literatura brasileira*. 5. ed. São Paulo: Martins, 1974. p.231-55. p.254.

Ao herói [Mário] não cabe ser poupado da consciência, no desdobramento do engano trágico revela-se a clara consciência de si mesmo:

[...] Tendo deformado toda a minha obra por um anti-individualismo dirigido e voluntarioso, toda a minha obra não é mais que um hiperindividualismo implacável! E é melancólico chegar assim no crepúsculo, sem contar com a solidariedade de si mesmo. Eu não posso estar satisfeito de mim. O meu passado não é mais meu companheiro. Eu desconfio do meu passado.<sup>33</sup>

Mário de Andrade, e aqui caberia encetar uma nova pesquisa, ao mencionar este “hiperindividualismo implacável” pode estar se referindo, também, como acreditamos, ao aristocratismo que sempre marcou sua posição em relação à arte.

Em entrevista ao *Diário da Noite*, aliás, ele foi claro neste sentido, quando afirmou: “devíamos ter participado mais da vida pública do país, deveríamos ter nos interessado mais pelo Brasil, – por um Brasil que não fosse somente arte”.<sup>34</sup> Mas, como Janjão, ele viveu a impossibilidade de conceber uma arte popular com prerrogativa de um inconformismo atente, inerente à atitude estética. Acentuamos diversos momentos esse posicionamento no desenvolvimento deste pesquisa, mesmo não sendo nosso foco principal, uma vez que estava ligado ao trágico.

Resumindo e concluindo, Mário de Andrade, por vezes, enquanto crítico, tinha clara consciência que a arte deve ser desinteressada, dando a devida dimensão ao interesse, na linha do pensamento nietzscheano, como vimos. No entanto, consciente e voluntariamente, impôs para si mesmo um sacrifício e pelo sentido utilitário que imprimiu a sua obra, conformou a estética à verdade psicológica, e o fez em favor do povo. A falta de resolução dialética entre o seu individualismo e suas intenções sociais não lhe permitiu, por mais que quisesse, de

<sup>33</sup> Id., loc. cit.

<sup>34</sup> Id., *Entrevistas e depoimentos*, p.86-7. *Diário da Noite*. São Paulo, 28 abr. 1942.

objetivar o próprio conselho, conforme explicitou em “o artista e o artesão”,<sup>35</sup> que consiste em aproximar a arte literária do povo. Como o artista romântico, a *expressão de si mesmo* tornou sua obra cada vez mais pessoal e, portanto, inatingível ao povo. Por um lado, ele não era povo e não se conformava e, por outro, o povo, como ele esperava, não elevou a sensibilidade para alcançá-lo,<sup>36</sup> e apreciar o “biscoito fino” de sua fabricação, utilizando-se de uma metáfora de Oswald de Andrade. Permaneceu, pois, hermético à consciência do grande público. Como aquele modelo de *Amar, verbo intransitivo*, Mário-Fräulein, homem-da-vida e homem-do-sonho, o primeiro, o *da arte*, objetivou o caminho da estética mariodeandradiana cheio de boas intenções, e o outro, o *do sonho, do povo*, só restou manifestações que pareceram meio incoerentes. Viveu, enfim, a utopia de uma consciência universal, em que o absoluto, aquela necessidade essencial de superação, seria acessível a todos os homens por meio da arte e lhes daria um sentido profundo do *estar* no mundo. Viveu, a utopia, na mais profunda acepção da palavra, do *homem da arte do povo*.

A consciência da antítese, por fim, não se reverteu em síntese. Extremamente significativo do seu conflito interior (ou vocação sacrificial, como preferimos anteriormente, ou, ainda, falta de resolução dialética, como também utilizamos) são as últimas linhas de “O movimento modernista,”<sup>37</sup> configurando a *conciliação*. Por um lado, sugere “discreção” (“a virarmos por aí cacoeteiros de atualidade, macaqueando as atuais aparências do mundo”); por outro, recusa-se a imaginar na inutilidade das tragédias contemporâneas. Por um lado, o “*Homo Imbecilis* acabará entregando os pontos à grandeza do seu destino”, mas, por outro, reconhece que atravessamos uma fase integralmente política da humanidade, em que os abstencionismos e os valores eternos “podem ficar pra depois”. Há uma nota neste ponto do

<sup>35</sup> ANDRADE, M. O artista e o artesão. In: \_\_\_\_\_. *O baile das quatro artes*. 3. ed. São Paulo: Martins, 1975. p.9-33. p.13.

<sup>36</sup> ANDRADE, M. A escrava que não é Isaura. In: \_\_\_\_\_. *Obra Imatura*. 3. ed. Belo Horizonte: Martins, Itatiaia, 1980. p.195-300. p.209.

<sup>37</sup> ANDRADE, M., O movimento modernista. *Aspectos da literatura brasileira*, p.254-5 passim.

texto:

Sei que é impossível ao homem, nem ele deve abandonar os valores eternos, amor, amizade, deus, a natureza. Quero exatamente dizer que numa idade humana como a que vivemos, cuidar desses valores apenas e se refugiar em livros de ficção e mesmo de técnica, é um abstencionismo desonesto e desonroso como qualquer outro. Uma covardia como qualquer outra. De resto, a forma política da sociedade é um valor eterno também.<sup>38</sup>

Afinal, Dioniso *lentamente* dilacerado, afirmando e buscando conforto num sentimento de renúncia, na auto-tortura do dilaceramento, acreditando na superação e na felicidade: “... um dia afinal eu toparei comigo.”<sup>39</sup> Seria demais dizer que a morte encontrou-o nessa tensão?

---

<sup>38</sup> Id., *ibid.*, p.255. Nota de rodapé.

<sup>39</sup> ANDRADE, M. Remate de males. In: \_\_\_\_\_. *Poesias Completas*. São Paulo: Círculo do Livro, 1976. p.189. Trata-se do poema “Eu sou trezentos”.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### Mário de Andrade

ANDRADE, M. A escrava que não é Isaura. In: \_\_\_\_\_. *Obra Imatura*. 3. ed. Belo Horizonte: Martins, Itatiaia, 1980. p.195-300.

ANDRADE, M. A propósito de Amar, verbo intransitivo — 1927. In: \_\_\_\_\_. *Amar, verbo intransitivo* — idílio. 16. ed. Belo Horizonte: Villa Rica, 1999. p.153-5.

ANDRADE, M. *Amar, Verbo Intransitivo — Idílio*. 16. ed. Belo Horizonte: Villa Rica, 1999.

ANDRADE, M. *Aspectos da Literatura Brasileira*. 5. ed. São Paulo: Martins, 1974.

ANDRADE, M. *Cartas a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.

ANDRADE, M. *Cartas a um jovem escritor*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1982.

ANDRADE, M. *Compêndio de história da música*. São Paulo: Chiarato, 1929.

ANDRADE, M. *Contos de Belazarte*. 8. ed. Belo Horizonte, Rio de Janeiro: Villa Rica, 1992.

ANDRADE, M. *Contos novos*. 16. ed. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Villa Rica, 1996.

ANDRADE, M. *Entrevista e depoimentos*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1983.

ANDRADE, M. Há uma gota de sangue em cada poema. In: \_\_\_\_\_. *Obra Imatura*. 3. ed. Belo Horizonte: Martins, Itatiaia, 1980. p.9-41.

ANDRADE, M. *Macunaíma*. 30. ed. Belo Horizonte: Villa Rica, 1997.

ANDRADE, M. *Música, doce música*. São Paulo: Martins, 1951.

ANDRADE, M. *Namoros com a medicina*. 4. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.

- ANDRADE, M. *O Baile das Quatro Artes*. São Paulo: Martins, 1963.
- ANDRADE, M. *O Banquete*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1989.
- ANDRADE, M. *O Empalhador de passarinhos*. 4. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.
- ANDRADE, M. *Pequena história da música*. São Paulo: Martins, 1951.
- ANDRADE, M. *Poesias Completas*. São Paulo: Círculo do Livro, 1976.
- ANDRADE, M. Primeiro andar. In: \_\_\_\_\_. *Obra Imatura*. 3. ed. Belo Horizonte: Martins, Itatiaia, 1980. p.43-194.
- ANDRADE, M. Há gota de sangue em cada poema. In: \_\_\_\_\_. *Obra Imatura*. 3. ed. Belo Horizonte: Martins, 1980. p. 4-41.
- ANDRADE, M. Salas Subirat. *Terra Roxa e outras terras*. São Paulo, 17 set. 1926, p.2.
- ANDRADE, M. *Táxi e Crônicas do Diário Nacional*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.
- ANDRADE, M. *Vida literária*. São Paulo: Hucitec, Edusp, 1993.

### **Sobre Mário e sua obra**

- ALMEIDA, L. B. F. Fisionomia de uma lição de amor. *Itinerários*, Araraquara, n. 7, p.125-135, 1994.
- ANDRADE, R. M. F. de. Dois livros de Mário de Andrade. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 8 mai. 1927. Vida literária, s.p.
- ARRIGUCCI JR, D. O que é no mais fundo. In: ANDRADE M. *Balança, Trombeta e Battleship*. São Paulo: Instituto Moreira Sales, IEB - USP, 1994. p.178-85.
- ATHAYDE, T. Cartas de Mário de Andrade. *Leitura*. Rio de Janeiro, n. 73, p.28-30, jul. 1963.

ATHAYDE, T. Romancistas do Sul. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 09 out. 1927. Vida literária, s.p.

BANDEIRA, M. Amar, verbo intransitivo. *A semana*, Pará, 23 mar. 1927. s.p.

CARNEIRO, B. H. S. Desvarios da Paulicéia: a vertigem dos venenos elegantes. *D.O. Leitura*, São Paulo, 11 ago. 1992. p.6-7.

CLARK PERES, A. M. O saber em Mário de Andrade: sabedoria, sabor, sabença. In: CLARK PERES, A. M. et al. *Escrituras del imaginario latinoamericano en veinte años de Archivos*. Poitiers: Universidad de Potiers, 2001. p.103-12.

COLI, J.; DANTAS, L. C. S. Sobre O Banquete. In: ANDRADE, Mário de. *O Banquete*, 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1989. p. 11-41.

COSTA, M. M. O modernismo segundo Mário de Andrade. In: COSTA, Marta Moraes et al. *Estudos sobre o modernismo*. Curitiba: Criar, 1982. p.11-43.

COSTA, R. A. S. *Os Caminhos entrecruzados do desejo*. História de um desejo maior: manuscritos de *Contos novos* de Mário de Andrade. 2001. 321f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2001.

DAMY, M. O espírito dos livros - Amar, verbo intransitivo, de Mário de Andrade. *Jornal do Commercio*, São Paulo, 23 fev. 1927. s.p.

DANTAS, L. Amar sem aulas práticas. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 16 set. 1984. Cultura, p.6-7.

DIAS, M. H. M. Estética de Mário de Andrade: A lição intransitiva da linguagem. *Revista de Letras, UNESP*, v.33, p.35-41, 1993.

DRUMMOND DE ANDRADE, C. *A lição do Amigo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1988.

DUARTE, P. *Mário de Andrade por ele mesmo*. São Paulo: Hacitec, 1977.

ETTIENNE FILHO, J. Um “intermezzo” na obra de Mário de Andrade. In: ANDRADE, M. *Namoros com a medicina*. 4. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.

FACIOLI, V. Amores de Mário. *Memória*, v.17, p.58-62, 1993.

GOUVÊA, L. Incursão à alma do povo brasileiro. *D. O. Leitura*, São Paulo, ano 21, n. 8, p.30-37, ago. 2003.

INOJOSA, J. *O Movimento modernista em Pernambuco*. Rio de Janeiro: Tupi, s.d.

KNOLL, V. *Paciente arlequinada: uma leitura da obra poética de Mário de Andrade*. São Paulo: Hucitec, 1983.

KOIFMAN, G. (Org.). *Cartas de Mário de Andrade a Prudente de Moraes Neto. 1924/36*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

KOSSOVITCH, E. A. Da estética. *Mário de Andrade, Plural*. Campinas: Unicamp, 1990.

LIMA, A. A. Mário de Andrade e o catolicismo. In: \_\_\_\_\_. *Companheiros de viagem*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1971. p.50-9.

LOPEZ, T. P. A. Belazarte me contou. In: ANDRADE, M. *Contos de Belazarte*. Belo Horizonte: Villa Rica, 1992.

LOPEZ, T. P. A. *Mário de Andrade: Ramais e Caminhos*. São Paulo: Duas Cidades, 1972.

LOPEZ, T. P. A. Reunindo entrevista e depoimentos. In: ANDRADE, M. *Entrevistas e depoimentos*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1983. p.1-3.

LOPEZ, T. P. A. Riqueza de pobre. In: Schwarz R. (Org.). *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 123-8.

LOPEZ, T. P. A. Uma difícil conjugação. In: ANDRADE, M. *Amar, verbo intransitivo*, Idílio. 16. ed. Belo Horizonte: Villa Rica, 1999. p.9-44.

LUCAS, F. Amar, verbo intransitivo. *Revista do Arquivo Municipal*, São Paulo, v.180, p.19-29, 1970.

MÁRIO DE ANDRADE (filme-vídeo). Direção, roteiro e edição de Zita Bressane; narração de Rodrigo Santiago e Pesquisa de Nerci Ferrari. São Paulo: CULTURA Fundação Padre Anchieta, s.d. 48min., color., son., VHS.

MAYA, I. S. R. Anti-viajante que sou: o conceito de viagem na obra de Mário de Andrade. *IPOTESI Revista de Estudos Literários*, 4. Editora da UFJF, v.3 – n.1, jan/jun – 1999.

MERCADANTE, L. Texto datado. *O caixote*, São Paulo, n. 3. Disponível em: <http://www.oaixote.com.br/caixote03/03contostextodatado.html>>. Acesso em 17 jan. 2003.

MINAES, I. P. O experimentalismo em Amar, verbo intransitivo. *Revista de Letras, UNESP*, v.33, p.71-80, 1993.

MORAES, E. J. A estética de Mário de Andrade. In: FABRIS, A. (Org.). *Modernidade e Modernismo no Brasil*. Campinas: Mercado das Letras, 1994. p.133-144.

- MORAES, E. J. *Limites do Moderno: o pensamento estético de Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.
- MORAES, M. A. “Meu pobre Zé Antonio” (Mário de Andrade e o jovem crítico musical José Antonio Ferreira Prestes). *D. O. Leitura*, São Paulo, ano 20, n. 11, p.36-43, nov. 2002.
- MORAES, M. A. Atribuições de um príncipe carteador. *D. O. Leitura*, São Paulo, ano 21, n. 10, p.23-29, out. 2003.
- PAULILLO, M. C. R. A. Contos de Plenitude. In: ANDRADE, Mário de. *Contos Novos*. Belo Horizonte: Villa Rica, 1996. p. 9-18.
- PAULILLO, M. C. R. A. *Mário de Andrade contista*. São Paulo. 124f. Dissertação (Mestrado em literatura brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 1980.
- RAMOS, M. L. O latente manifesto. *Cadernos de Lingüística e Teoria da Literatura*. Belo Horizonte, v.2, p.76-103, 1979.
- ROSENFELD, A. Mário e o cabotinismo. In: \_\_\_\_\_. *Texto e contexto*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1985, p.185-200.
- RUSSEFF, I. Mário de Andrade: um arlequim como intelectual orgânico. *O guardador de Inutensílios*, Caderno de cultura, Campo Grande: UCDN, n.4, p.34-44, mai 2001.
- SACHS, S. Um crítico no jornal. In: ANDRADE, M. *Vida Literária*. São Paulo: Hucitec e Edusp, 1993. p. IX-XXXII.
- SANT’ANNA, S. B. B. No outro lado do mar. *Memória*, v.17, ano v, p.82-4, jan/fev/mar 1993.
- SANTA CRUZ, M. Fräulein, a bacante expressionista e o Grito: estásimo e como trágicos em Amar, verbo intransitivo. *Colóquio/Letras*, n. 149/150, p.333-6, jun-dez. 1998.
- SANTOS, M. D. A correspondência de Mário e a “felicidade” no credo modernista. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 36, p.95-107, 1994.
- SANTOS, T. M. L. Vento, esboço de um romance. *D. O. Leitura*, São Paulo, ano 21, n. 10, p.30-7, out. 2003.
- SCHMIDT, S. P. *O mito de Tristão e Isolda no romance brasileiro: o caso Amar, verbo intransitivo*. Porto Alegre, 1991. 229f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 1991.

SCHÜLER, D. Do Eros transitivo ao Amar Intransitivo. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM LETRAS E LINGÜÍSTICA, 1989, Recife. Anais... Recife, ANPOLL, 1989. p.69-78.

SCHWARZ, R. O psicologismo da poética de Mário de Andrade. In: \_\_\_\_ . *A sereia e o desconfiado*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1981. p.13-23.

SILVEIRA, S. *O Brasil de Mário de Andrade*. Campo Grande: UFMS, 1999.

VELOSO, M.; MADEIRA, A. Mário de Andrade: a função pública da arte e do artista. In: - \_\_\_\_ . *Leituras brasileiras: itinerários no pensamento social e na literatura*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1999. p.111-130.

WIELEWICKI, V. H. G. *Fräulein: Uma tragédia germânica em terra brasílica*. 1989, 54p. Monografia (Especialização em Literatura Brasileira) – Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Departamento de Letras, 1989.

WISNIK, J. M. Mário de a música. *Revista da Biblioteca Mário de Andrade*. São Paulo, v.50, p.80-1, jan./dez. 1992.

### **Tragédia e adjacências**

BARBUY, H. Nota para esta edição. In: SCHOPENHAUER, A. *O mundo como vontade e representação*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s.d.

CAMPBELL, J.; MOYERS, B. O mito e o mundo moderno. ELIADE, M., et al. *O poder do mito*. São Paulo: Martin Claret, s.d. p.47-85.

CÂNDIDO, A. O portador (1946). In: Nietzsche, F. W. *Obras incompletas*. São Paulo: Nova Cultural, 1987. p.1-8. (Os Pensadores).

CHACON, V. Heidegger e a tragédia do Ocidente. *Revista Brasileira de Filosofia*. V.xxx, p.11-26, 1979.

COSTA, L. M.; REMÉDIOS, M. L. R. *A tragédia: estrutura e história*. São Paulo: Ática, 1988. (Fundamentos, 28).

DELEUZE, G. *Nietzsche*. Trad. Alberto Campos. Lisboa: edições 70, 1994.

ELIADE, M. Função dos mitos. In: ELIADE, M. et al. *O poder do mito*. São Paulo: Martin Claret, s.d. p.9-31.

ESPÍNDOLA, M. F. S. O trágico na ficção de Flávio José Cardozo. *Linguagem em (dis)curso on line*, Tubarão, v. 1, n. 1. Disponível em: <http://www.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/0101/03.htm>. Acesso em: 20 fev. 2003.

FEIJÓ, M. C. *O que é herói*. São Paulo: Brasiliense, 1984. (Primeiros Passos, 139).

FEREZ, O. C. (Pesq.); CHAUI, M. S. (Cons.). Nietzsche vida e obra. In: NIETZSCHE, F. W. *Obras incompletas*. São Paulo: Nova cultural, 1987. v.1. p.vi-xvii. (Os Pensadores).

FRYE, N. O *mythos* do outono: a tragédia. In: \_\_\_\_\_. *Anatomia da crítica*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix. p.203-19.

GUINSBURG J. O resgate do espírito trágico. *Folha de São Paulo*, 13 set. 1992. Mais, p.5.

HAAG, C. Bisneto de Wagner desmascara festival de Bayreuth em livro. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 17 abr. 1997. Caderno 2, p.12.

HOLLINRAKE, R. *Nietzsche Wagner e a filosofia do pessimismo*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986.

KOSSOVITCH, L. *Signos e poderes em Nietzsche*. São Paulo: Ática, 1979.

LAFETÁ, J. L. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas cidades, Editora 34, 2000.

LESKI, A. *A tragédia grega*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.

MANN, H. *O pensamento vivo de Nietzsche*. 2. ed. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Martins, 1944.

MARTINS, M. *Nietzsche*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1965.

MIELIETINSKI, E. M. *A poética do mito*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

NIETZSCHE, F. W. A Alemanha de 1870-71. In: Langenbucher W. *Antologia humanística alemã*. Porto Alegre: Globo, 1972. p.255-8.

NIETZSCHE, F. W. *Além do bem e do mal* ou prelúdio de uma filosofia do futuro. Trad. Márcio Pugliesi. São Paulo: Hemus, 1977.

NIETZSCHE, F. W. *Crepúsculo dos Ídolos* ou filosofia a golpes de martelo. Trad. Edson Bini e Márcio Pugliesi. São Paulo: Hemus, 1984.

NIETZSCHE, F. W. *Ecce-homo* — como cheguei a ser o que sou. 2. ed. Trad. Lourival de Queiroz Henkel. São Paulo: Brasil, s.d.

NIETZSCHE, F. W. *Genealogia da moral*. Trad. Paulo César Souza. São Paulo: Brasiliense, 1987.

NIETZSCHE, F. W. *O Nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Trad. J. Guinsburg. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

NIETZSCHE, F. W. *Obras incompletas*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Nova cultural, 1987. 2v. (Os Pensadores).

NIETZSCHE, F. W. *Vontade de Potência*. Trad. Mário D. Ferreira Santos. Rio de Janeiro: Globo, 1945.

ROSENFELD, A. Introdução. In: SCHILLER, F. *Teoria da tragédia*. São Paulo: Herder, 1964. p.7-11.

ROSENFELD, A. Nietzsche e o irracionalismo. *Revista USP*, v.11, p.8-17, 1991.

ROSENFELD, A. Prefácio da edição brasileira. in: LESKI, A. *A tragédia grega*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001. p.13-5.

SÁ, B. G. V. *Aspectos da tragédia e do trágico em Amor de perdição*. São Paulo, 2001. 104f. Dissertação (Mestrado em literatura portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2001.

SCHILLER, F. *Teoria da tragédia*. São Paulo: Herder, 1964.

SCHOPENHAUER, A. *O mundo como vontade e representação*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s.d.

SILK, M. S.; STERN, J. P. *Nietzsche on tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

SILVA, C. S. Tragédia grega à brasileira. Disponível em <<http://www.ufop.br/ichs/conifes/anais/LCA/lca2503.htm>>. Acesso em 31 jul. 2003.

SÓFOCLES. *Édipo Rei; Antígona*. São Paulo: Martin Claret, 2002.

SOUZA, P. C. Nietzsche polifônico. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 13 set. 1992. Mais, p.4.

VERNANT, J. P. *As origens do pensamento grego*. 3. ed. São Paulo: Difel, 1981.

VERNANT, J. P. *Mito e religião na Grécia antiga*. Campinas: Papirus, 1992.

WISNIK, J. M. A paixão dionisíaca em Tristão e Isolda. In: CARDOSO, S. et al. *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p.195-228.

ZILBERMAN, R Nietzsche and the history of literature. *Cadernos Nietzsche* 2. São Paulo, mai. 1997. Disponível em: <[http://www.fflch.usp.br/df/gen/cn2\\_zilberman\\_e.htm](http://www.fflch.usp.br/df/gen/cn2_zilberman_e.htm)>. Acesso em: 04 dez. 2003.

### **Bibliografia de apoio**

ABDALA JUNIOR, B. Pressupostos da teoria à prática: um conjunto dialético que envolve a antiga metrópole e suas ex-colônias. In: \_\_\_\_\_. *Literatura, história e política*. São Paulo: Ática, 1989. p.16-42.

AGUIAR e SILVA, V. M. *Teoria da literatura*. 8. ed. Coimbra: Almedina, 1997.

ALAMBERT, F. *A Semana de 22: a aventura modernista no Brasil*. São Paulo: Scipione, 1992.

ALONSO, A *Ensayo sobre la novela histórica*. Madri: Gredos, 1987.

ANTUNES, J. P. Expressionismo Alemão: pela educação estética da humanidade. *Usina de Letras*, Brasília, 17.06.2001. Disponível em: <<http://www.usinadeletras.com.br>> <[http://www.usinadeletras.com.br/exibelotexto.phtml?cod=146&cat=Teses\\_Monologos](http://www.usinadeletras.com.br/exibelotexto.phtml?cod=146&cat=Teses_Monologos)>. Acesso em: 20 nov. 2002.

ARISTÓTELES. Poética. In: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A Poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 1981. p.17-54.

ARTONI, C. Sexo: como a política, a medicina e as revoluções culturais moldaram o instinto animal. *Galileu*, Rio de Janeiro, n.150, p.19-27, jan. 2004.

ASSOUN, P. L. *Freud & Nietzsche: semelhanças e dessemelhanças*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BADER A. L. The Structure of the Modern Short Story. In: SUMMERS, H. *Discussions of the Short Story*. Boston: D. C. Heath, 1963.

BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoievski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética. A teoria do romance*. São Paulo: Unesp-Hucitec, 1988.

BAUDELAIRE, C. *Sobre a modernidade*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1997.

BENJAMIM, W. O narrador. In \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1987. p.197-221.

BOSI, A. *Céu, inferno*. São Paulo: Ática, 1988.

BOSI, A. *Histórica concisa da literatura brasileira*. 35. ed. São Paulo: Cultrix, 1994

BOSI, A. *O pré-modernismo*. São Paulo: Cultrix, 1973.

BRAIT, B. *A personagem*. 5. ed. São Paulo: Ática, 1993. (Princípios, 3).

BRITO, M. S. *História do modernismo brasileiro: antecedentes da semana de arte moderna*. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

BURNS, E. M. *História da civilização ocidental*. 20. ed. Porto Alegre: Globo, 1977.

CAMPOS, V. F. *Controle da qualidade total (No estilo japonês)*. 2. ed. Rio de Janeiro: Bloch, 1992.

CÂNDIDO, A. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.

CÂNDIDO, A. A personagem do romance. In CANDIDO A. et al. *A personagem de ficção*. 10. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002. p.52-80.

CÂNDIDO, A. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Nacional, 1960.

CARPEAUX, O. M. *As Revoltas modernistas na literatura*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s.d.

CARVALHAL, T. F. *Literatura comparada*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1998. (Princípios, 58).

CASTELO BRANCO, L. Para além do sexo da escrita. In: IV SEMINÁRIO NACIONAL MULHER E LITERATURA. Niterói. Anais... Niterói: UFF/Abralic, 1991. p.211-221.

- CASTELO BRANCO, L.; BRANDÃO, R. S. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: LTC/Casa-Maria, 1989, p.85-173.
- CASTRO, N. C. de. O feminino em Questão: uma leitura de Elizabeth Wright e de Toril Moi. In: IV SEMINÁRIO NACIONAL MULHER E LITERATURA. Niterói. Anais... Niterói: UFF/Abralic, 1991. p.222-230.
- CERVO, A. L.; BERVIAN, P. A. *Metodologia científica*. 3. ed. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1983.
- COUTINHO, E. F. Literatura comparada, literaturas nacionais e o questionamento do cânone. *Revista brasileira de literatura comparada*. Rio de Janeiro: ABRALIC, n.03, p.67-73, 1996.
- CULLER, J. *As idéias de Barthes*. São Paulo: Cultrix, 1988.
- DaMATTA, R. *Relativizando: uma introdução à antropologia social*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- DIMAS, A. *Espaço e romance*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1994. (Princípios, 23).
- DRUMMOND DE ANDRADE, C. *As impurezas do branco*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.
- EIKHENBAUM, B. et al. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1971.
- FAUSTO, B. *A Revolução de 1930: historiografia e história*. São Paulo: Brasiliense, 1972.
- FERREIRA, A. B. H. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- FERREIRA, L. G. Lou Andreas-Salomé: a paixão viva. In: CARDOSO, S. et al. *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p.359-73.
- FISCHER, E. *A necessidade da arte*. 9. ed. Trad. Leandro Konder. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.
- FORSTER, E. M. *Aspectos do romance*. 2. ed. São Paulo: Globo, 1998.
- FREITAS, I. A. A. A esperança do imigrante. *Miscelânea*, v.2, p.185-198, 1995.
- FREUD, S. *O mal-estar na civilização*. Rio de Janeiro: Imago, 1969.
- GADAMER, H. G. *A atualidade do belo: a arte como jogo, símbolo e festa*. Trad. Celeste Aida Galeão. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1985.

GARVIN, D. A. *Gerenciando a qualidade: a visão estratégica e competitiva*. Rio de Janeiro: Qualitymark, 1992.

GAY, P. *A cultura de Weimar*. Trad. Laura Lúcia da Costa Braga. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

GENETTE, G. *Discurso da narrativa*. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Veja Universidade, s.d.

GOTLIB, N. B. *Teoria do conto*. 6. ed. São Paulo: Ática, 1991. (Princípios, 2).

HANKISS, J. La Littérature et la Vie. *Boletim de Letras*. São Paulo: F.F.C.L./ U.S.P, n.8, 1961.

HAUSER, A. *História social da literatura e da arte*. São Paulo: Mestre Jou, 1972.

HEGEL, G. W. F. *Curso de estética: o belo na arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

HEGEL, G. W. F. *Estética*. Trad. Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães, 1980.

HOLANDA, S. B. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1977.

JOLLES, A. *Formas simples*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.

JVOSTOV, V. M.; ZUBOK, L. I. O império alemão, encarnação da reação e do chauvinismo. In: \_\_\_\_\_. *História contemporânea*. 2. ed. Trad. Paschoal Lemme. Rio de Janeiro: Vitória, 1964. p.35.

KAYSER, W. *Análise e interpretação da obra literária*. 7. ed. Coimbra: Armênio Amado, 1985.

KEHL, M. R. A psicanálise e o domínio das paixões. In: CARDOSO, S. et al. *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p.469-496.

KEHL, M. R. Profissionais do amor. *Playboy*, v.?, p.22, 1995.

KÖEHLER, E. As possibilidades de interpretação sociológicas ilustradas pela análise de textos literários franceses de diferentes épocas. Trad. Maria Lúcia Vissotto. *Litterature et Societé*, v.?, p.47-71, 1964. (Mimeogr. 45p.).

LEITE, D. M. *O caráter nacional brasileiro*. 2. ed. São Paulo: Pioneira, 1969.

LEITE, L. C. M. *O foco narrativo*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1987. (Princípios, 4).

- LIMA, L. C. Literatura e nação: esboço de uma releitura. *Revista Brasileira de literatura comparada*. Rio de Janeiro: ABRALIC, n.03. p.33-9, 1996.
- LINS, O. *Lima Barreto e o Espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976. (Ensaio, 20).
- LOUBET, M. S. *Estudos de estética*. Campinas: Unicamp, 1993.
- LUBBOCK, P. *A técnica de ficção*. Trad. Octávio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 1976.
- LUCAS, F. O conto no Brasil moderno. In: PROENÇA FILHO, D. (Org.). *Livro do Seminário*. São Paulo: LR, 1983. p.103-164.
- LUDWIG, E. *Os alemães*. Trad. Adda Coaracy e Vivaldo Coaracy. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1947.
- LUKÁCS, G. *A teoria do romance*. Lisboa: Presença, s.d. (Mimeogr.).
- LUKÁCS, G. *Ensaio sobre Literatura*. Trad. Leandro Konder. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- LUKÁCS, G. O romance como epopéia burguesa. In: LUKÁCS, G., BACHTIN M. et al. *Problemi di teoria del romanzo; metodologia letteraria e dialéttica storica*. Trad. Letizia Zini Antunes. Torino: Einaudi, 1976. p.131-178. (Mimeogr.).
- MANN, H. Lettre ouverte de Heinrich Mann au Chancelier du Reich. *Europe*, v.12, p.515-8, 1923.
- MANN, T. *A Montanha mágica*. São Paulo: Círculo do livro, s.d.
- MENESES, U. T. B. A problemática da identidade cultural nos museus: de objetivo (de ação) a objeto (de conhecimento). *Anais do Museu Paulista*, v.2, p.207-222, Jan./Dez., 1994.
- MENTON, S. La nueva novela histórica: definiciones y origenes. In: *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*. México: FCE, 1993. p.29-66.
- MESQUITA, S. N. *O enredo*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1987. (Princípios, 36).
- MILAN, B. *O que é amor*. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986. (Primeiros Passos, 88).
- MOISÉS, M. *A criação literária*. 4. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1971. p.93-9.
- MOISES, M. *Dicionário de termo literários*. 4. ed. São Paulo: Cultrix, 1985.
- NUNES, B. *O tempo na narrativa*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1995. (Fundamentos, 31).

O NOVO TESTAMENTO DE NOSSO SENHOR JESUS CRISTO. São Paulo: Os Gideões internacionais, 1982.

ONOFRIO, S. *Poema e Narrativa: Estruturas*. São Paulo: Duas cidades, 1978.

OSBORNE, H. *Estética e teoria da arte*. 4. ed. Trad. Octávio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 1983.

PALLOTTINI, R. *Dramaturgia: construção do personagem*. São Paulo: Ática, 1989. (Primeiros vãos, 20).

PEIXOTO, N. B. *A sedução da barbárie: o marxismo na modernidade*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

PESSANHA, J. A. M. Enigmático objeto de fascínio. In: LOUBET, M. S. *Estudos de Estética*. Campinas: Unicamp, 1993. p.7-12.

PESSANHA, J. A. M. Platão: as várias faces do amor. In: CARDOSO, S. et al. *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p.77-103.

PLATÃO. *O Banquete*. 3. ed. São Paulo: Atena, 1956.

PRÉVOST, A. *Manon Lescaut*. Trad. Araújo Nabuco. São Paulo: Victor Civita, 1981.

RATHENAU, W. Critique de l' esprit allemand. *L' esprit nouveau*, v.10, p.1093-106, 1921.

RICOEUR, P. *La métaphore vive*. Paris: Seuil, 1975.

ROUGEMONT, D. *O amor e o Ocidente*. 2. ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

SAID, E. W. *O Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das letras, 1996.

SANTIAGO, S. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: \_\_\_\_\_. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva, 1978. p.11-27.

SCHMIDT, R. T. Repensando a cultura, a literatura e o espaço da autoria feminina. In: NAVARRO, Márcia Hoppe (org.). *Rompendo o silêncio*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1995. p.182-189.

TELES, G. M. *Vanguardas européias e modernismo brasileiro*. 10. ed. Rio de Janeiro: Record, 1987.

TOLEDO, F. *O que são recursos humanos*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1983. (Primeiros Passos, 66).

VARGAS LLOSA, M. *A orgia perpétua, Flaubert e Madame Bovary*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.

VELOSO, C. O estrangeiro. Intérprete Caetano Veloso. In: VELOSO, C. *Estrangeiro*. Brasil: PolyGram, 1989. 1 disco sonoro. Lado 1, faixa 1.

WELLEK, R.; WARREN, A. *Teoria da literatura*. 5. ed. Lisboa: Europa América, s.d.

WILLIAMS, R. *O campo e a cidade na história e na literatura*. Trad. P. H. Porto. São Paulo: Companhia das letras, 1989.