

LAURA BEATRIZ FONSECA DE ALMEIDA

O AMOR INTRANSITIVO E A SUA VERDADE

(Um estudo de Amar, verbo intransitivo, de Mário de Andrade)

Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de Lingüística e Línguas Orientais, na Área de Teoria Literária e Literatura Comparada, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Orientador: Dr. Davi Arrigucci Jr.

S ã o P a u l o
1 9 8 4

O AMOR INTRANSITIVO E A SUA VERDADE

(Um estudo de Amar, verbo intransitivo,
de Mário de Andrade)

"Sou modernista? Sou moderno? Sou eu."

Amar ... uma pesquisa (...) uma maluquice?

Gosto muito da minha Frdulein se sou humorista o livro é o mais que posso dar de humorismo comentador. Mas tenho medo de estar errado.

... o livro é uma mistura incrível. Tem tudo lá dentro, psicología e até romance ..."

Mário de Andrade

AGRADECIMENTOS

Ao Dr. Davi Arrigucci Jr., pela paciente e dedicada orientação;

A Profª Maria Aparecida Fonseca de Almeida, pelo incentivo constante;

A Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), que tornou possível a pesquisa relativa a este trabalho.

ÍNDICE

| | |
|---|-----|
| INTRODUÇÃO | 1 |
| A MÁQUINA DE PRODUZIR COMOÇÕES | 8 |
| O NARRADOR "CAPRICHOSO" | 30 |
| OS MORADORES DE VILA LAURA | 61 |
| FISIONOMIA DE UMA "LIÇÃO DE AMOR" | 92 |
| CONCLUSÃO | 116 |
| BIBLIOGRAFIA | 119 |

INTRODUÇÃO

Em 1977 decidi estudar a obra Amar, verbo intransitivo, de Mário de Andrade. Estava impressionada com o romance ou idílio, como o classificou o escritor, embora não soubesse traduzir as sensações que me haviam ficado das primeiras leituras do texto. Eu me sentia como Fräulein e Carlos, protagonistas do idílio, quando depararam com a palavra Geheimnis numa das lições¹: sabiam como era em português, mas não se lembravam de como traduzi-la. Da mesma forma, eu sabia porque a obra me agradava, pois desde o início alguns aspectos nela me haviam chamado a atenção: a fisionomia inovadora do romance, a presença de um narrador diferente, ou mesmo, extravagante, a crítica ao mundo burguês e ainda outros significativos.

No fundo, eu percebia que se tratava de uma proposta nova no gênero narrativo, mas o problema estava em explicitar essas sensações de leitura. Por isso da leitura passei à procura, à investigação, à pesquisa de razões que me permitissem justificar o que sentia sobre o livro.

Para Fräulein e Carlos, a solução da incógnita, à primeira vista, era mais fácil do que a minha: bastava uma consulta ao dicionário. Mas, instigados pela aventura de tentar lembrar o que já sabiam, continuaram a procura. No meu caso, as críticas ao livro poderiam dar-me pistas para tentar solucionar as minhas sensações; no entanto, o que diziam nem sempre traduzia aquilo que eu procurava, ou, então, levantavam novas impressões de leitura

1 Andrade, Mário - Amar, verbo intransitivo, 4e. São Paulo, Martins, 1976 , p. 110-8.

que faziam aumentar o volume do mistério que eu buscava desvendar. Acrescento, ainda, que Amar foi uma obra pouco estudada e só recentemente tem sido tratada com a atenção que merece. Voltando, no entanto, à comparação da minha trajetória com a do casal, identifico-me com eles pelo prazer da aventura e continuo estes anos tentando encontrar uma solução de Amar.

As sensações vividas por eles nesse intervalo da procura, em parte, foram as mesmas que senti ao me propor fazer uma dissertação sobre esse livro de Mário de Andrade. Quando Fräulein revelou a Sousa Costa, pai de Carlos, que os dois tinham experimentado encontrar uma palavra que conheciam, mas que não podiam desvendar, Carlos senti-se incomodado e com medo. As perguntas que lhe faziam o atemorizavam, pois imaginava que a descoberta da palavra revelasse a todos sua relação com Fräulein. Estranhamente, senti essas mesmas sensações ao fazer meu projeto de pesquisa, quando tive que responder a questões feitas pelo orientador sobre as minhas impressões da leitura. Cada pergunta me parecia uma cobrança das razões teóricas que justificassem o meu envolvimento com a obra. Para mim, que apenas sentia o texto, esses momentos me atemorizaram: imaginava que ele quisesse descobrir aquilo que eu não podia, ainda, revelar.

Outras vezes, durante a pesquisa, senti-me espantada, e mesmo irritada, com a aventura de descobrir e decifrar a minha leitura do idílio. Como Fräulein que sabe a tradução, mas não consegue dizê-la, não pode e não sabe a razão - "nota que a boca, a língua se amoldam pra rasgar as consoantes da palavra e uma coisa qualquer proíbe. Carlos? Não, não pode ser. Carlos, ela imagina. Porém o que será²."

2 Andrade, Mário - Amar, verbo intransitivo, op. cit., p.116-7.

intuindo nessa dúvida a necessidade do encontro entre ela e o amante para completarem a incógnita, eu me vi, nestes anos, consciente de que conseguiria as razões, quando me encontrasse, como leitora, com Mário de Andrade nos escritos de Amar. Em alguns momentos me senti próxima numa comunhão leitor-texto-escritor, quase dominando uma verdade, pronta para dizê-la, mas de repente a perdia e, incompetente, zangada, continuava sem perceber o que me afastava ou, mesmo, impedia de descobrir como traduzir Amar.

Agora, depois de sete anos, e ainda junto destas personagens, quero enciumada dominar o texto que quase me escapa, como Carlos que, de repente, tenta, enciumado, dominar a amante que foge de seus braços. Beijando-a forte, quase sem prazer, quando um não mais escapa do outro, há o encontro, e dessa comunhão, o momento da descoberta: "a palavra Geheimnis quer dizer segredo"³. Assim, debato-me sobre o livro, com prazer, pesquisando, procurando, reliendo e sentindo-o novamente como nas minhas primeiras leituras, e mais, envolvida por ele nessa longa convivência que me aproxima de Mário e me faz ir ao encontro de um segredo.

Neste final de aventura, cujo resultado é o trabalho que ora apresento, quero discordar daqueles amantes que, ao descobrirem a tradução da palavra, se desiludiram. Eles não souberam avaliar que a palavra segredo era mais que uma simples questão de tradução e, por isso, entregaram a Sousa Costa (que maliciosamente os observa sempre) o seu próprio segredo. Diferentemente dessas personagens, estou estusiasmada porque percebi que não há para Amar uma simples tradução e porque, agora, posso apresentar justificativas teóricas sobre as minhas sensações, como forma de com

3 Andrade, Mário - Amar, verbo intransitivo, op. cit., p. 118.

por o segredo que encontrei juntamente com Mário em sua obra de 1927.

No esboço de uma tradução para a obra, concluí que traduzir seria criar e, como sou apenas uma leitora mais atenta, julguei prudente resguardar-me. No entanto, sinto-me à vontade para conversar sobre a obra e, propondo uma análise, penso iniciar um diálogo. Atribuir de início uma verdade à obra pareceu-me um risco. Por isso, faço uma proposta para caracterizar a fisionomia dessa obra inovadora do Modernismo brasileiro, pondo em destaque os aspectos técnicos e temáticos que me pareceram fundamentais.

A discussão das inovações técnicas e temáticas do idílio solicitou o exame, como apoio teórico, de alguns textos de Mário de Andrade sobre o ideário modernista. A leitura atenciosa das cenas propiciou uma aproximação do texto à estética da vanguarda modernista e sugeriu algumas questões determinantes para os rumos que foram seguidos na organização do trabalho.

A primeira dessas questões foi o cinema como um modelo técnico de composição da obra. A discussão desse tópico envolveu algumas idéias de Mário sobre a "simultaneidade" e a "cinematografia". Como um procedimento da vanguarda do começo do século, esse novo modelo narrativo estrutura a trama de Amar, implementando uma simultaneidade de planos na montagem das cenas, para garantir a obra como "máquina de produzir comoções". A sobreposição do mundo visual ao mundo ficcional, ou a passagem da arte cinematográfica para a ficção, provoca uma alteração tanto no foco narrativo como na posição do leitor. A visão simultânea dos fatos requer uma nova ótica para sua ordenação, assim como a presença participante do espectador na montagem da cena altera a passividade do leitor que não é mais mero receptor de mensagens.

A segunda questão diz respeito à nova ótica, isto é, o foco de um narrador "caprichoso". Procurando relacionar o tema da educação sentimental de um adolescente à complexa estrutura sócio econômica do mundo burguês, o autor faz de seu tema um motivo catalisador de outros assuntos. Interligando a técnica da descrição ao mundo descrito, pretende desmascarar a realidade de Vila Laura, eliminando a ilusão, que é própria do mundo ficcional, na medida em que cria um narrador "caprichoso", capaz de agir de acordo com as suas "vontadinhas", livre, portanto, para desmitificar a figura do "autor-implícito" ou manipulador das máscaras narrativas. Descortinando o véu da ficção, esse narrador, máscara explícita do autor, dá abertura ao leitor para vislumbrar, na imagem polida dos fatos, o mundo falso ou o "outro" que existe na imagem do espelho. Contrapondo a máscara com o seu reflexo, o autor retoma o tema do cabotismo; o tema da identidade nacional, além de sobrepor a crise da representação à estrutura da sociedade burguesa.

A terceira questão volta-se para as personagens e para o cenário do conflito. Trata-se dos moradores de Vila Laura. O autor, ao estabelecer os muros da Vila como os limites da representação, cria nesse espaço uma alegoria da sociedade. A descrição do palco e do cenário localiza a encenação e dá consistência aos acontecimentos. As relações interpessoais se definem nesse universo e as personagens simulam o estatuto de pessoa humana ao encenam o cotidiano de uma família paulista. Interesses diversificados marcam dois grupos que coexistem no universo daquela casa. Sousa Costa e sua família são os representantes internos daquela organização e personificam uma estrutura de poder, dividida pela ordem patriarcal e pelo peso do dinheiro. Fräulein e Tanaka pertencem a um outro universo: são os estranhos ou estrangeiros que entram na Vila Laura para negociar os seus serviços. Separados por

interesses e pela condição socioeconômica, esses dois grupos man
têm uma oposição latente, disfarçada na convivência diária.

A última questão pretende ser a conclusão. Trabalhando
três tópicos: o gênero, o tema e a técnica, estaremos buscando a
fisionomia dessa obra inovadora. Discutindo o tema relacionado à
técnica, envolveríamos o gênero como uma possível saída para tal
interpenetração dos planos. Um "idílio", ou uma espécie de romance
de formação são os recursos usados pelo autor para ampliar o seu
tema, bem como para propor o seu texto na procura de um novo tex
to. Assim, seguir as lições de amor significará acompanhar aos pou
cos o movimento constituinte do jogo das máscaras em que se degra
dam os valores humanos dos moradores.

Achamos conveniente indicar que três níveis orientaram
nossa leitura: o da história, o da estética, e o da poética, para
que pudéssemos perceber a ambigüidade da lição de amor, dada sub
recpticiamente durante as aulas de alemão. Entre um idílio e um
romance de formação, a verdade do amor intransitivo é a resposta
poética aos quadros de nossa burguesia, alegoricamente desenhados
no universo de Vila Laura.

1922. O artista se define ...

"Canto da minha maneira. Que me importa si me não entendem? Não tenho forças bastantes para me universalizar? Paciência. Como o vário alaúde que construí, me parto por essa selva selvagem da cidade. Como o homem primitivo cantarei a princípio sô. Mas canto é agente simpático: faz renascer na alma dum outro predisposto ou apenas sinceramente curioso e livre, o mesmo estado lírico provocado em nós por alegrias, sofrimentos, ideais. Sempre hei-de achar também algum, alguma que se embalaram à cadência libertária dos meus versos. Nesse momento : novo Anfião moreno e caixa-d'óculos, farei que as próprias pedras se reunam em muralhas à magia do meu cantar. E dentro dessas muralhas esconderemos nossa tribo."

(Paulicéia Desvairada)

1927. Amar, verbo intransitivo

Leio Amar, como um dos resultados desta liberdade de cantar é encontro a verdade do amor intransitivo magicamente escondida nos muros de Vila Laura. São os caprichos do narrador que me permitem, como leitora, experimentar a lição de amor e aproximar-me da sensibilidade do artista para que, assim, em comunhão com ele, eu possa também pertencer à sua tribo.

A máquina de produzir comoções

"... o interessante seria estudar a maneira com que transformei em lirismo dramático a máquina fria de um racionalismo científico."⁴

Amar, verbo intransitivo é o primeiro passo de Mário de Andrade em narrativa longa. O livro, que a princípio se chamaria Fräulein, foi publicado em 1927 e escrito entre 1923-1924. Quatro redações diferentes, conforme comentário do autor em carta a Manuel Bandeira, marcaram a elaboração do texto que, em 1944, foi revisto para uma segunda versão. Nessa revisão o autor suprimiu alguns comentários do narrador, alterando, em parte, a sua proposta inicial, feita no clima das idéias da "fase heróica" do Movimento Modernista Brasileiro.⁵

A leitura de Amar nos sugeriu uma consulta a outros textos do escritor, para que nossas observações analíticas sobre os aspectos modernos do romance de 1927 se fundamentassem no próprio projeto estético defendido por Mário. Recuperando algumas de suas afirmações teóricas, acreditamos poder encontrar um espaço para rever alguns postulados da vanguarda brasileira, reflexo das inovações que impulsionavam o mundo nos anos vinte e passavam a compor uma nova estética - a estética do mundo moderno. Alcançar as

4 Andrade, Mário - "A propósito de Amar, verbo intransitivo".

Diário Nacional, São Paulo, 4 dez., 1927 (Recortes - Arquivo Mário de Andrade - IEB-USP), p. 212.

5 No capítulo sobre o narrador, apontaremos algumas diferenças entre as duas versões.

inovações da arte do escritor no seu projeto sobre a criação permitiu-nos detectar os recursos técnicos e temáticos inovadores dessa prosa experimental de 1927, como parte do seu compromisso com o experimentalismo da primeira fase do Modernismo.

A proximidade das datas levou-nos a fazer a leitura de um discurso de Mário, em 1924, sobre algumas tendências da poesia modernista.⁶ Lendo-o, pudemos avaliar o grau de importância atribuído pelo escritor à simultaneidade como processo artístico. Acreditava o autor que as sensações complexas só poderiam ser alcançadas pela simultaneidade de sensações interiores, e estava convencido de que tal processo artístico seria uma das maiores conquistas da poesia e da literatura neste século. Vinculada à vida moderna e à complexidade interior do ser humano, a simultaneidade - "coexistência de coisas e fatos num momento dado"⁷ - promove um jogo de visões justapostas ou sobrepostas, adequado à apreensão do real dos tempos modernos.

O recurso da simultaneidade permite ao artista ampliar os horizontes da literatura. Registrando com maior perfeição a vida e a natureza, a cinematografia supera as artes plásticas e as da palavra, ao resgatar em sua estrutura a essência da velocidade do mundo moderno. Mário elege essa nova arte como a "Eureka das artes puras"⁸ e, assim, revela-se descrente da visão tradicional da arte e dos limites da descrição literária. A procura de uma nova linguagem que faça da obra um processo em desenvolvimento, uma

6 Andrade, Mário - "A escrava que não é Isaura". Obra imatura, 3e., São Paulo, Martins; Belo Horizonte, Itatiaia, 1980.

7 Andrade, Mário - idem, p. 268.

8 Andrade, Mário - idem, p. 258.

transformação de emoções e não apenas um resultado copiado dos sentimentos e das sensações, traduz seu empenho em instaurar uma outra dinâmica no texto: a da representação vivida, que lhe permita transformar a obra numa "máquina de produzir emoções".⁹

Impulsionado por essa nova ordem de idéias, Mário acredita que a obra de arte se faz ou se recria a cada contato com as suas imagens e que o leitor, sendo chamado a participar do raciocínio lúdico do autor, deixa de ser um mero contemplador e passa a assumir, ao lado do narrador, uma função de colaborador da mensagem que a obra quer transmitir. Na época da publicação de Amar, João Ribeiro sugeriu essa nova relação entre o leitor e o texto, classificando o estilo de Mário de "epilético" por analogia aos pintores "pontistas" "que confiavam ao trabalho da retina a mistura e o efeito das cores"¹⁰. Nessa perspectiva, cabe ao leitor fazer a mistura e o efeito das verdades da trama.

Por analogia, aproximamos a proposta do escritor às afirmações feitas por Eisenstein sobre a montagem, recurso básico na arte cinematográfica. Para esse teórico o reconhecimento do tema de uma obra está ligado ao processo de recriação de imagens pelo espectador, a partir das orientações dadas pelo autor. A montagem, a seu ver, tem a virtude de proporcionar a interferência da emoção e do raciocínio do espectador no processo criativo.¹¹

O interesse de Mário pela cinematografia e pela simultaneidade como um procedimento artístico aproxima-o das idéias que

9 Andrade, Mário - Obra imatura, op. cit., p. 258.

10 Ribeiro, João - Crítica. Os modernos. Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Letras, 1952, p.78.

11 Eisenstein, Serguei - Reflexões de um cineasta. Rio de Janeiro, Zahar, 1969.

percorrem o mundo nos anos vinte. A técnica da montagem desenvolvida por Eisenstein e a síntese rápida e cinemática da prosa moderna são inovações presentes na sua obra, o que garante a inscrição de seu pensamento na vanguarda revolucionária da época. A exemplo disso, a leitura crítica da prosa inovadora de Blaise Cendrars, feita por Mário em 1924, inclui suas idéias no contexto da arte moderna, não só brasileira como européia. Ao apontar recursos utilizados pelo escritor francês, tais que: o uso de palavras e frases curtas de significação exata; montagem por justaposição, na busca de uma síntese sistemática, rápida e cinemática (recursos estes que podem ser avaliados também no interior de seus textos), Mário confirma seu compromisso com a arte moderna do século vinte.¹²

A construção em síntese, em que as frases curtas são entrecortadas pela seqüência das cenas, semelhante à visão rápida, cinemática, é básica na prosa do autor de Amar e atualiza uma nova relação entre autor, texto e leitor. Avaliada como um processo dinâmico, essa relação se dá, no nível do discurso narrativo, dialogicamente. Apresentando, simultaneamente, o conflito das personagens e o conflito do escritor, Mário abre um espaço no texto para o encontro entre o autor e o leitor. No interior da trama, o exercício crítico expõe a fragilidade de seu veículo - a linguagem, e a literatura se autoquestiona. Dialogando com o texto, o autor dialoga com o leitor, para que este experimente fazer o mesmo, dialogando com o texto para dialogar com o mundo.

A literatura de vanguarda traz para o centro a crise do homem moderno e, por conseguinte, a falência dos esquemas tradi

12 Andrade, Mário - "Blaise Cendrars", Revista do Brasil, São Paulo, março, 1924.

cionais, gerando a crise da representação. A tomada de consciência da complexidade do mundo contemporâneo leva a literatura a fazer do ato de construir um tema em si mesmo. Quando a linguagem se torna objeto do seu próprio discurso, "para se encarracolar sobre si mesma"¹³, desmitificando o dizer da arte, é chegado o momento de romper com a tradição, e criar. O momento da ruptura para Mário significa assumir, na linguagem, a inquietação da procura como modo propulsor de sua arte, que ele define como "uma curiosidade em via de satisfação"¹⁴.

Mário, ao fazer da crise da representação um dos temas do romance de 1927, dá um passo significativo na experimentação literária. É evidente que as idéias modernas do autor na "fase heróica", presentes em Amar, fluem como novidades rebeldes e não como produto de uma sistematização coerente, podendo parecer dispersão do autor, quando, de fato, são aberturas do texto em busca de um novo texto. As inovações se apresentam como perguntas e assim devem permanecer no público leitor, que durante a leitura do livro permanece, por solicitações do narrador, comprometido com o seu questionamento.

A crítica, na época, não acompanhou o espírito da procura do escritor e reagiu desfavoravelmente à obra de 1927. Mário, ao discutir, num artigo, as possíveis razões para a fria reação a seu texto, comenta que a falta de prefácio no romance talvez possa ter contribuído para que passassem despercebidos os recursos

13 Arriguicci Jr., Davi - Escorpião encalacrado. São Paulo, Perspectiva, 1973, p. 170.

14 Andrade, Mário - Losango Cáqui. Poesias Completas. 4e. São Paulo, Martins, 1974, p.67.

modernos dessa prosa. Como, no entanto, já tivera uma experiência negativa com o prefácio de Paulicéia, o qual desviara a atenção da proposta fundamental do livro, optou, nesse caso, por não fazer qualquer advertência e deixar simplesmente que o leitor entrasse sozinho e, ao lado do narrador, percorresse os caminhos que ele traçara.

Mário lamenta profundamente o olhar rápido dos críticos que, apegando-se a certos momentos do livro, esqueceram outros muito mais significativos. Assim, por exemplo, ressaltando as idéias de Freud contidas no texto, não observaram a maneira, a técnica de discutir o assunto, isto é, como ele, Mário, conseguira transformar em lirismo dramático o racionalismo científico da iniciação sexual teorizada. E, por não perceberem isso, não lograram captar o jogo estético, o jogo de imagens, a sátira aos tempos modernos e o retrato do burguês brasileiro - "protótipo de beleza humana, indivíduo puro que se sujeita às grandes normas", desenhado pela figura de Carlos, o protagonista da história. O autor realiza nesse romance uma discussão profunda e complexa do homem, semelhante à análise feita por Chaplin e pela auto-análise de Proust, e, portanto, não aceita a perspectiva simplista dos críticos que muito pouco ou nada perceberam da obra.¹⁵

Não só na época da publicação, mas também posteriormente, Amar permaneceu como um texto pouco compreendido e mal avaliado por algumas décadas. A crítica de Olívio Montenegro nos anos cinquenta é uma das constatações da pouca receptividade que a obra continuou tendo. Para o referido crítico, esse texto é um "romance magro, descarnado, um romance sem história e a bem dizer sem in

15 Andrade, Mário - "A propósito de Amar, verbo intransitivo", op.cit.

trigã¹⁶. Nessa avaliação O. Montenegro contraria, na essência, as palavras de Mário, comentadas acima, as quais revelam ser a obra uma discussão profunda e complexa da existência do homem moderno. A análise do crítico, entretanto, não revela no geral um desconhecimento das inovações técnicas do romance, mas, ao contrário, uma leitura incompleta de tais recursos. O espírito de crítica do autor, para Olívio, representa uma ameaça à imaginação romanesca, o que demonstra uma percepção inadequada da deliberação do escritor em questionar o narrador, as personagens, o leitor e a si próprio, como forma de realizar, no nível da montagem técnica, as contradições do próprio tema e, assim, poder desmascarar o exercício da escrita.

A nossa leitura de Amar avalia as inovações do livro na trajetória de um escritor moderno, que, ao tematizar a crise da representação, vai em busca da sinceridade. Libertando-se das regras convencionais do jogo literário e criando uma nova linguagem, ele pretende romper os obstáculos que o impedem de realizar o seu projeto: ter acesso à expressão da paisagem do eu profundo e ir ao encontro de uma identidade nacional. Em 1928, Tristão de Athayde atribuiu um sentido filosófico às inovações de Mário, considerando que o escritor teria ultrapassado os limites da criação ao encontrar "qualquer coisa de seu e de nosso" em Amar¹⁷. Para nós, essas inovações traduzem, justamente, o projeto do escritor, pois na procura da verdade subjetiva, que traduz o "eu", está a constatação da pluralidade do ser e o esboço de uma arte nacional.

16 Montenegro, Olívio - "Mário de Andrade". O romance brasileiro. Rio de Janeiro, José Olympio, 1953, p.210.

17 Athayde, Tristão - Estudos. 1ª série, Rio de Janeiro, Terra e Sol, 1928, p. 32.

Para Mário, o homem, definindo-se por duas sinceridades: a dos motivos inconfessáveis e a da máscara, escapa a qualquer vi são que não seja múltipla e plural. Nessas duas sinceridades es tão cabotinismos que compõem a sinceridade total¹⁸. A procura des sa sinceridade é tema constante na obra do escritor como parte do seu empenho em definir o caráter nacional. Consciente da multipli cidade do ser, o autor traduz, através de suas personagens, o con flito desse desdobramento para compor, na fragmentação de cada uma delas, a identidade do brasileiro.

Amar traduz essa inquietação do escritor na proposta de uma prosa experimental, pela pesquisa de uma nova linguagem capaz de alcançar as verdades interiores, através de uma síntese rápida e cinemática. O uso da cena, a figura do narrador e a figura da personagem foram traduzidas por alguns críticos como recursos de uma montagem expressionista que deixa em suspense no texto a vida em suas contradições dilacerantes¹⁹. São personagens dessas contra dições uma família da burguesia paulista, os Sousa Costa, uma go vernanta alemã, Fräulein Elza e um empregado japonês, Tanaka. Os muros de Vila Laura, propriedade da família, delimitam o espaço de circulação da câmera e, nos "flashes" do dia-a-dia, configura-se o jogo das máscaras.

18 Andrade, Mário - "Do cabotinismo". O empalhador de passarinho. 3e. São Paulo, Martins; Brasília, INL, 1972.

Conferir: Rosenfeld, Anatol - "Mário e o cabotinismo". Texto/contexto. 2e., São Paulo, Perspectiva, 1973.

19 Lopez, Telê Porto Ancona - "Uma difícil conjugação". Amar, verbo intransi tivo, 10e., Belo Horizonte, Itatiaia, 1982.

Conferir: Ramos, Maria Luíza - "O latente manifesto". Ensaios de Semiótica: cadernos de Lingüística e Teoria da Literatura. nº 2, Belo Hori zonte, FALE, UFMG, 1979.

Cabe ao narrador traçar as linhas desse jogo e, ao fazê-lo, expor o discurso narrativo como máscara de um "autor-implícito" cuja consciência em conflito é a imagem de sua identificação com o mundo retratado. Através de seus caprichos, a voz narrativa permite, em alguns momentos da história, a sobreposição do plano da enunciação ao plano do enunciado, para que o jogo das máscaras, revelado no diálogo das personagens, se torne mais abrangente, envolvendo o diálogo do autor com a obra como parte do conflito. Na equação do conteúdo com a forma, o autor pretende garantir a verdade da obra pela complexidade do texto.

O argumento básico do livro resume-se na experiência do aprendiz Carlos, primogênito dos Sousa Costa, em sua prática da sexualidade, ensaiada durante as aulas de alemão dadas por Fräulein Elza na biblioteca. A relação do adolescente com a governanta está, em parte, comprometida com o universo do mundo burguês. Entretanto, como o clima dessa fase é idílico, essa experiência pode, superando os limites da prática da sexualidade, ser identificada a uma educação sentimental que problematiza o amor como fruto de uma relação intransitiva. Assim, a formação de Carlos pressupõe, na procura de sua sinceridade, o desvendamento da linguagem que nomeia o contexto dessas relações.

A profundidade da linha temática central está na catalisação de outros temas que, ao se fundirem, dão a chave da lição de amor. Para a crítica da época, a justaposição de temas na obra sugeriu apenas uma atitude dispersiva do escritor. Ao contrário, acreditamos ter tal proposta contribuído para a complexidade do texto que pode e deve ser pensado através de diferentes níveis de leitura: o da história, o da estética e o da poética.

Uma proposta de leitura da obra através de diferentes

níveis veio até nós da sugestão feita pela professora Gilda de Mello e Souza para a abordagem do texto O Banquete de Mário de Andrade²⁰. Desdobrando aquele texto em níveis, pretendia aquela estudiosa garantir leituras possíveis da obra como forma de identificação com o autor na "busca dramática de uma resposta". A percepção da complexidade da obra estaria assegurada por esse recurso de abordagem, que a cada momento da leitura privilegiaria um enfoque sobre o texto. Em sua avaliação, o "discurso inacabado" de Mário, sintoma de uma "personalidade dialógica", seria um estímulo para uma abordagem múltipla da obra. De igual modo, estamos aqui propondo uma leitura de Amar em níveis diferentes para que possamos também nos identificar com Mário em sua trajetória à procura de uma verdade, envolvidos pelo seu discurso dialógico.

No primeiro nível da leitura, recuperamos a história acompanhando a seqüência das cenas. Temos a prática da iniciação sexual, contratada por oito contos, no cenário do mundo burguês espelhado na vida íntima da família Sousa Costa, em que a ordem das transações econômicas materializa o homem a ponto de nela se negociar o próprio corpo. Duas razões diferentes impulsionam, nesse nível da leitura, a prática da sexualidade: a do despertar da virilidade do adolescente, defendida pelo pai, e a da apreensão do amor sincero, elevado, sem loucuras, defendido por Fräulein. Essas duas explicações, no entanto, não se opõem, pois acabam sendo justificativas para um mesmo tipo de relação, onde o amor é uma prática secundária. Talvez, por isso, dona Laura, mãe de Carlos, não consiga, diante dos argumentos apresentados pelo marido e pela go

20 Souza, Gilda de Mello e - "O Banquete". Exercícios de Leitura. São Paulo, Duas Cidades, 1980, p.35-44.

vernanta, perceber as diferenças que cada um aponta para mostrar como necessária a iniciação do menino na vida²¹.

Para o leitor, nesse primeiro estágio da leitura, a compreensão da fala dessas personagens também é relativa, pois, ainda, não lhe é possível apreender a complexidade da atuação de Fräulein, como governanta e como professora do amor. Nesse momento, tem-se a impressão de que ela camufla, por um certo moralismo, a prática de iniciar sexualmente adolescentes, do mesmo modo como Sousa Costa endossa a função de governanta para esconder da família o papel real da presença de Elza na casa. Embora use de um discurso contrário, ao assumir como profissional a estada em Vila Laura, a sua teoria do amor reforça a primeira impressão de que Elza usa Fräulein como disfarce de si mesma, justamente porque, no nível da história, essa teoria já se mostra inconsistente. ?

O acesso ao interior da propriedade leva-nos a conviver com as personagens e avaliá-las como figuras típicas de um mesmo universo²². Nesse nível da leitura, é possível perceber que Carlos e, principalmente Elza, são personagens cuja atuação pode significar um desvio das pré-condições daquele mundo ensaiado. A compreensão da profundidade do desempenho dessas personagens fica, em parte, prejudicada quando a leitura está restrita à história. A ambigüidade da figura de Carlos, um adolescente "machucador", pressupõe um outro nível de leitura que recupere a descaracterização de sua adolescência como imagem de uma fisionomia em formação. Sua identidade deve ser buscada na compreensão da lição de amor ou ,

21 Andrade, Mário - Amar, verbo intransitivo, op.cit., p.59.

22 No capítulo - Os moradores de Vila Laura, trataremos da descrição e classificação das personagens.

ainda, como parte do projeto do escritor em formar um ideário nacional, acompanhando através de suas personagens a formação de um povo jovem²³.

Em Amar, o jovem aprendiz experimenta na lição de amor o momento da revelação e, ao se descobrir, toma consciência de sua singularidade. No despertar para a vida está a etapa da transformação, vivida de forma hesitante pelo jovem que, entre criança e adulto, adquire uma consciência inquiridora, ao perceber que seu rosto indecifrável possui algumas marcas que já começam a defini-lo. Nessa identidade obscura, estão os índices da máscara que, ao ser assimilada, torna-se significação e imagem de seu "eu". Na experiência da personagem, o escritor resgata sua hesitação de autor entre uma arte primitiva e uma arte solidificada. Interrogandô-se sobre a singularidade de sua arte, Mário tenta uma definição de artista no indecifrável de uma cultura em formação.

A avaliação de Fräulein como heroína problemática requer, do mesmo modo, um aprofundamento de algumas questões. O conflito por ela experimentado decorre da tensão existente entre o sonho e a razão. Compreender tal conflito implica em se ter acesso ao espaço intermediário do "homem da vida" e do "homem do sonho", através de um narrador cujos caprichos pretendem reproduzir, no diálogo do autor com o leitor, o jogo do encobrimento para depois desmascará-lo. Por esse diálogo, o leitor convive com a problemática das máscaras e avalia o conflito da protagonista.

23 A presença de personagens adolescentes é comum na obra de Mário de Andrade. O livro Os contos de Belazarte, por exemplo, tem como constante a temática do despertar sexual do jovem como um rito de passagem entre o mundo infantil e o adulto. Nesses contos, escritos na década de vinte, Mário define o rito como uma perda, um sofrimento.

A leitura da história pela história enfraquece a obra em sua complexidade, pois inviabiliza a verdade do amor intransitivo. Tanto a verdade dos protagonistas como a da lição de amor pressupõem outro nível de interpretação, que recupere a trama. Nesse segundo momento, estaríamos acompanhando a história pela técnica que a organiza como uma nova volta ao texto e, desse modo, ultrapassando o primeiro nível da leitura. Boa parte da crítica feita à obra dissociou esses dois níveis, interpretando os procedimentos inovadores como ocorrências excessivas e desvinculadas de um enredo, classificado como simples. Nossa proposta desse segundo nível - o estético - pretende, ao contrário, constituir-se numa retomada da história, recompondo-a pelos recursos técnicos e temáticos que a enriquecem. Recuperando a montagem das cenas e, nelas, a figura do narrador "caprichoso"²⁴ que, seguindo suas "vontadinhas", traça um percurso à procura do inconfessável, pretende mos ultrapassar a "fábula" para termos acesso à "trama"²⁵. Nesse momento, a compreensão da pedagogia do amor ultrapassa a leitura racionalista ou cientificista que a história pode sugerir e se transforma em "lirismo dramático" pela força do amor intransitivo²⁶.

Nessa etapa, a ênfase dada aos recursos utilizados pelo autor permite que o texto seja lido como obra moderna e como reflexo do experimentalismo da "fase heróica". Relacionando texto e contexto, estaríamos garantindo a leitura da poética da obra numa

24 A qualificação do narrador de "caprichoso" será comentada no próximo capítulo.

25 Conferir terminologia dos formalistas russos Tomachevski, B. e outros - Teoria da Literatura, Porto Alegre, Globo, 1973.

26 Andrade, Mário - "A propósito de Amar, verbo intransitivo, op. cit.

terceira etapa. Nossa preocupação em desmontar o texto visa a resgatar na sua montagem outras verdades que se acrescentam à história. Como exercício desse nível de leitura sugerimos, para avaliação, as cenas que abrem e fecham a história.

Primeiramente, é interessante nos determos na cena inicial, pois na despedida nela descrita, um contrato entre Sousa Costa e Elza está selado. A partir desse contrato, a história se desencadeia e se transforma em trama. O resultado imediato do encontro dessas personagens determina a mudança de Elza para Vila Laura, na função de governanta. No nível da história, a leitura da incógnita lançada ao leitor nessa cena está na compreensão do duplo papel desempenhado pela governanta. Entretanto, os recursos utilizados pelo narrador acrescentam à leitura dessa prestação de serviço um colorido ambíguo, que nos faz desconfiar da solução rápida que o texto oferece, na terceira ou quarta cena, sobre a função real de Elza.

A percepção dessa ambigüidade requer uma leitura das ações na relação espaço-temporal criada pela voz narrativa, que atualiza no desdobramento das visões - onisciente e subjetiva - mais de um ponto de vista no nível formal do texto. O conflito da protagonista, trabalhado como reflexo de uma crise existencial, tem sua intensidade registrada em frações de tempo que independem da cronologia da história, marcada pelo fluir contínuo do relógio. O espaço, como exposição do conflito, sugere o limite entre dois mundos, criando na narrativa um intervalo adequado à apreensão da máscara. Assim, tempo e espaço na trama compõem uma unidade reveladora de um outro enfoque, dado pelo "autor-implícito", que dialoga no texto através de seu narrador. Um "narrador onisciente" e um "eu-crítico" fazem a persona do narrador "caprichoso". Este é o disfarce ou a máscara do autor que, através do foco de terceira

e o de primeira pessoas, filtra as cenas.

A descrição e a organização dos acontecimentos na cena são feitas pelo "narrador-onisciente". Sua voz, em terceira pessoa, não se limita às notações cenográficas ou ao que dizem e falam as personagens, mas chega a apresentar também o mundo interior das mesmas. Em outras cenas, dessa onisciência "neutra" deriva-se para o estilo indireto livre, através da visão "com", que permite ao leitor um contato imediato com o fluxo de consciência da personagem. A onisciência do narrador assume uma perspectiva nova, pois ao mesmo tempo que ele está fora e possui a "chave" para abrir a porta da história, está dentro dela, está "com" as personagens²⁷.

Na primeira cena, o corredor de uma pensão é o palco da despedida entre Elza e Sousa Costa. O narrador, sem descrever esse corredor, coloca o leitor, de repente, entre um quarto que não se vê e um corredor não descrito, acompanhando personagens que dialogam laconicamente. Está pressuposto, nesse instante, um encontro anterior entre as personagens, ao qual o leitor todavia não pôde ter acesso. Resta-lhe reter os índices desse momento quando Elza, voltando ao quarto, "sossega" o ambiente ainda agitado pela presença do estranho. Entre abrir a porta e fechá-la, o narrador, em síntese, registra, no corredor, o limite de dois mundos: o de Elza e o de Sousa Costa. A profundidade das questões está resguardada na montagem da cena, em que, num instante, se retém a descontinuidade do conflito, expondo-o estrategicamente ao espectador, localizado entre pontos conflitantes (o quarto e a rua).

27 Conferir: Pouillon, J. - O tempo no romance. São Paulo, Cultrix/EDUSP, 1974.

A porta, simbolizando um "cosmo do entreaberto"²⁸, faz coexistirem o plano interior e o exterior no espaço limítrofe do corredor. Nesse "cosmo" está a dialética do olhar que o discurso narrativo implementa no texto, para que o leitor, superando cada plano, possa alcançar a verdade no intervalo de cada um deles. Nessa perspectiva, o perfil de Elza não estaria só nas quatro paredes do seu quarto, nem Sousa Costa definido pela rua, como via de acesso ao mundo burguês (Vila Laura), mas ambos se desenhariam na neutralidade do corredor, pelo que há de comum entre eles, como negociantes de uma mesma mercadoria. Como espaço limiar, o corredor se interpõe entre o quarto e a rua, como elo de ligação e de oposição. Nessa oposição está a ambigüidade do compromisso ali assumido, confirmada pelo desencontro das falas de Sousa Costa e Elza.

A perplexidade do leitor diante dessa primeira cena resulta da sensação de perda do início da história e do próprio sentido daquele compromisso. As cenas seguintes acrescentam a essa perplexidade um certo grau de insatisfação, provocado pelo fácil entrosamento dos fatos que vão compondo um roteiro simples para um caso que parece ser complexo. As cenas finais atestam essa aparente simplicidade, quando registram um quadro semelhante ao da primeira cena: numa estação as mesmas personagens se despedem, selando o final do compromisso. À primeira vista, o clima é o mesmo: Sousa Costa continua sem entender as razões de Elza, e ela, após a despedida, do mesmo modo põe em ordem sua partida, "sossegando" suas emoções. A circularidade do discurso da história reduz o idílio à experiência de uma iniciação sexual negociada. No entanto, ao longo das cenas, a figura dividida de Elza; a imagem do adolescente "machucador"; a família, e as interferências explícitas do

28 Bachelard, G. - A poética do espaço. Rio de Janeiro, Eldorado, s/d., p.164.

"eu crítico" vão compondo algo mais que extrapola a visão sintética da história.

A síntese parece ser um dado para a trama. Nessa redução da experiência amorosa estão os dois lados da verdade da ligação de amor, confirmados quando o narrador, após o final da história, volta para acompanhar Carlos depois da separação. Para Tristão de Athayde, as páginas que registram a trajetória do adolescente, após a partida de Fräulein de Vila Laura, não passam de um "sub-freudismo delirante"²⁹, e, de acordo com o crítico, Mário não seria capaz de reescrevê-las. Essa observação parece estar restrita a uma determinada cena, que descreve as aventuras de amor vividas por Carlos desde o nascimento. Cena essa que foi suprimida na segunda edição, embora Mário não tenha dispensado todas as páginas subsequentes ao fim da história. Deslocando uma passagem para o interior do idílio (um caso pansudo: dois tigres) e suprimindo outras, o escritor confirmou a adequação das mesmas para a construção da obra. Nelas é que encontraremos a avaliação e a amplitude das emoções vividas por Elza na experiência em Vila Laura. Lendo-a em outro espaço e num outro tempo, em pleno exercício de sua profissão, percebemos o contraste entre a sua história e a experiência vivida com Carlos, quando, passeando com o novo aprendiz, encontra o jovem da família Sousa Costa ... e se emociona.

Essas mesmas páginas atestam a eficiência da teoria de Elza: mostram o percurso do menino durante a fase do esquecimento, superando gradativamente a perda e se adequando ao papel de progenitor e futuro representante da família burguesa. E é assim que ele se apresenta à professora: muito certo e adequado a seu meio-

29 Athayde, Tristão - Estudos, op. cit., p. 33.

"Ele amaria muito aquela moça. Era bonita. Rica, se via. Carlos casaria bem, na mesma classe"³⁰. No entanto, se para a professora a imagem é essa, para a mulher que há em Fräulein o quadro desenha-se diferente, pela lembrança de alguns versos de Hermann e Dorotéia. No fundo, ela interpreta as relações afetivas como uma relação de interesse, mas isso ela não quer discutir. Fantasmando uma teoria cuja prática é condizente com a realidade, a professora de amor pensa se esquivar do conflito³¹.

Conhecendo a Fräulein, não a do sonho, nem a da vida, mas aquela que existe entre uma e outra, podemos como leitores perceber que a lição de amor em Vila Laura teve duas verdades: a necesária, prevista na teoria de Elza e por ela negociada; e uma outra, fruto da paixão e da entrega, como exercício do amor intransitivo. A primeira verdade é ensinada sistematicamente em um tempo e um espaço determinados. Os progressos na biblioteca evidenciam, na história, a iniciação sexual de Carlos como parte do resultado da lição de amor. A outra verdade está na trama e, como verdade vivida, mesmo sem a consciência plena dos amantes, explode "de repente" e vai muito além da rotina da casa. Sem prazo e sem espaço para acontecer, ela se constitui num "segredo" imprevisível da lição de amor.

As indagações feitas pelo narrador: "É coisa que se ensine o amor? Creio que não. Pode ser que sim. Fräulein tinha um método bem dela"³², reforçam, ao longo da história, a ambigüidade da proposta teórica da personagem, para que o leitor, descofiando da prática das lições, seja capaz de ler Elza entre o sonho e a razão.

30 Andrade, Mário - Amar, verbo intransitivo, op. cit., p. 182.

31 No capítulo - Os moradores de Vila Laura, observaremos com mais detalhes o comportamento de Carlos nessa cena final.

32 Andrade, Mário - Amar, verbo intransitivo, op. cit., p. 37.

A verdade do amor intransitivo pode ser a resposta ao dilema levantado pelo narrador; sua compreensão, entretanto, pressupõe que se apreenda a complexidade da experiência vivida por Fräulein e Carlos, a partir da superação da consistência aparente dos fatos. Colocado diante de um impasse, o leitor deve buscar nas reflexões do "eu crítico" sua adesão e, juntos, irem à procura do inconfessável.

Mário, através do recurso da simultaneidade, faz um entrosamento entre as ações das personagens e a crítica do narrador, visando a uma montagem que explicita a problemática da máscara. São os recursos estéticos da obra que traçam o caminho de acesso à trama, expondo a encenação da história à sua própria desmitificação. É na trama que encontramos a verdade do amor intransitivo, desvendando a poética do escritor.

A leitura da poética da obra faz aflorar algumas questões ideológicas do escritor, contidas na montagem do idílio. Ao simular um "romance de formação", Mário expõe seus protagonistas e se expõe como autor à temática do disfarce, para rever sua linguagem no dilema de uma definição. No exercício de sua arte, próximo de um rito de iniciação, o escritor projeta-se na experiência a ser vivida pelos heróis, buscando a confirmação de uma existência marcada pelas duas sinceridades: a da máscara e a dos motivos inconfessáveis. Munido de algumas estratégias - um herói adolescente, uma heroína problemática, um narrador "caprichoso" - Mário refaz sua lição de artista na ambigüidade da lição de amor.

O jogo das máscaras constitui a base das lições e esse jogo, estrategicamente, se organiza pelo conflito da protagonista que, no exercício de sua profissão, o reproduz em tese e na prática de iniciar o jovem na vida. A fragmentação da personagem gera, na estrutura do texto, um movimento dialético do espaço da razão para o da contemplação, configurando o conflito que ela traz laten

te entre o sonho e a vida. Ao refazer essa fragmentação, a voz narrativa, dialogicamente, projeta na história a consciência dividida do "autor-implícito". Aproximando o foco ao objeto da mensagem, o autor expõe o limite da ficção como ponto nevrálgico para o acesso à verdade da obra.

Amar traduz a inquietude do escritor em busca de um novo conceito de arte. Questionando a "civilização epidérmica da humanidade" descrita pela arte tradicional, Mário pretende investigar a "selvageria que se entocaia dentro dos homens"³³. Para tanto, cria uma heroína problemática e um herói em formação que, ao contrastarem com o mundo aparente dos moradores de Vila Laura, descrevem o convívio com a máscara, como conflito. Apontando a farsa desse mundo, o autor faz de sua linguagem a imagem do dilema das personagens, para que ela revele a arte como disfarce do real.

Voltado para o "homem coletivo", o escritor pretende a aproximar sua arte da vida, exercitando-a como "fórmula interrogativa" e, não, como verdade absoluta. Propondo-se às idéias mais humanas e menos teóricas, reconhece ter abandonado os "palhaços do palco" para se tornar "palhaço de platéia"³⁴, pois como artista do século XX está dividido entre uma arte do sonho: "fórmula encantada do brinquedo sem razão, livre da vida, unicamente dando sensações de prazer", e uma arte da vida - "horizontal", onde "tudo iguala, a plaina e quer se reproduzir e perpetuar"³⁵.

É o artista em conflito que constata não poder fazer de

33 Andrade, Mário - Amar, verbo intransitivo. São Paulo, Antonio Tisi, 1927, p. 193 (cena suprimida na 2ª versão).

34 Idem p. 193 (cena suprimida na 2ª versão).

35 Idem p. 150 (o trecho citado foi suprimido na 2ª versão).

Amar um livro de arte pura. Envolvido com a vida, com os nacionalismos e com os valores morais, está em busca de lições como fruto de uma vivência inquieta, melancólica, entre o imaginário e o real. A partir da verdade do amor intransitivo: resultado da entrega, do desejo, da aproximação dos amantes - ele define sua verdade de escritor, fruto da dinâmica do desejo - "causa assú, pela qual a vida interessa"³⁶, como interesse intransitivo, sem complemento direto, como reação. A força que impulsiona Elza, em sua tarefa de professora de amor, é fruto do exercício de sensações sublimadas, que logra, na entrega, a satisfação do desejo disfarçada pelo "amor tese". Desvendando a personagem, o escritor desnuda-se e reconhece o desejo como impulsão lírica de sua obra.

A poética da obra resulta da aproximação do tema à técnica. Usando da palavra direta, adequada à ficção, Mário investiga a verdade que está além da máscara: o não dito, o que não é³⁷, submetendo personagens comuns, "vulgares", a "fatos incomuns". O tema na prosa nasce, a seu ver, da comunicação do eu profundo. No entanto, como atividade intelectual, a prosa descreve e desenvolve o tema pela inteligência, diferentemente da poesia que trabalha o tema por intermédio das sensações. Nesse raciocínio, o uso do discurso de tese, entrecortando a narrativa, parece estar de acordo com a montagem do texto ficcional, embora a crítica tenha sido contrária a esse recurso narrativo. A simultaneidade desse

36 Andrade, Mário - Amar, verbo intransitivo, op. cit., p. 89 (cena suprimida na 2ª versão).

37 Idem, op. cit., p. 113 (cena alterada em 1944: três razões apresentadas pelo narrador para não descrever o encontro dos amantes foram suprimidas. Na 2ª versão o momento da espera é preenchido pelo relato do "caso pensado", que na versão de 1927 é comentado, com algumas modificações, após o final da história).

discurso com o dialogismo do autor viabiliza a crítica, a reflexão, como parte da construção da trama. Entre a escolha temática (fruto de sentimentos inconfessáveis) e a técnica de elaboração da narrativa (resultado do desnudamento do processo de criação), o escritor encontra equilíbrio para expor seu projeto de artista moderno no idílio de 1927.

Envolvido no jogo das máscaras, Mário faz do ato de escrever uma projeção das experiências vividas pelos protagonistas. Na iniciação de Carlos, resgata sua trajetória à procura da definição do artista e da identidade nacional. Submetido ao rito da passagem da infância (sonho) para o mundo adulto (máscara), reconhece junto da personagem as duas sinceridades como inevitáveis. Nessa identificação: autor/personagem, o autor se revela e, "machucando" os leitores, rasga as páginas que o desmascaram: não cria, mas antes revivera cenas de sua experiência ("A cenestesia me vaiou. Fez muito bem. Ora eu sou prosador. Rasgo a página. Não quero e não descrevo"³⁸). Em *Fräulein* explicita o conflito implícito na lição de amor. Transferindo para ela o dilema da transição, vivido pelo adolescente, Mário apresenta a ambiguidade da verdade cabotina como uma questão não resolvida. E, assim, o final do idílio deixa em suspenso a sinceridade como uma ameaça à máscara, cujo conflito é um estado latente daqueles que, guiados pelo desejo, estão sempre à procura: "Porém se eu como bororó pudesse imaginar, falar e escrever talvez deixasse páginas bem minhas"³⁹.

38 Andrade, Mário - Amar, verbo intransitivo, op. cit., p. 118.

39 Idem, p. 30 (cena suprimida na 2ª versão).

O NARRADOR CAPRICHOSO

"O artesanato é a parte da técnica que se pode ensinar. Mas há uma parte da técnica de arte que é, por assim dizer, a objetivação, a concretização de uma verdade interior do artista. 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. Isto não se ensina e reproduzir é imitação."¹

Mário de Andrade

O reconhecimento da verdade interior do autor, em Amar, pressupõe a revelação de certos segredos de um "eu" que, implícito no texto, acompanha a mobilidade caprichosa de seu narrador. Esse "autor implícito" (empregando a expressão de Wayne Booth), cuja imagem se projeta na figura de um narrador "caprichoso", atribui à mensagem do idílio um valor crítico, assegurando, na síntese dos valores do mundo burguês, dada por Vila Laura, um "sentido da vida".

A figura do narrador é o disfarce ou a máscara do escritor. Um "narrador onisciente" e um "eu" crítico fazem a performance do autor no romance de 1927, como comentamos no primeiro capítulo. O foco de terceira e de primeira pessoas "filtram, com retóricas diversas e técnicas especiais, os processos psíquicos e ideoló

1 Andrade, Mário - "O artista e o artesão". O baile das quatro artes. 3 e., São Paulo, Martins; Brasília, INL, 1975, p. 13 (grifos do autor).

gicos do autor"². No jogo das visões, o "eu" crítico se confunde com o "narrador onisciente" e se atualiza na perspectiva de um novo "autor onisciente intruso"³ que, focalizando indiretamente a realidade, pelo recurso cênico, e diretamente, pela voz do tempo presente e pelo uso da primeira pessoa, elimina a distância entre o real e o fictício, como se pode observar no seguinte trecho:

"Estes dois seres unidos, tão apoiados um no outro, tão Bãucis e Filamão, creio que são felizes. Perfeitamente. Não tem raciocínio que invalide a minha firme crença na felicidade destes dois cidadãos da República. Aristóteles ... me parece que na Política afirma serem felizes os homens pela quantidade de razão e virtude possuídas e na medida em que, por estas, regram a norma do viver ... Estes cônjuges são virtuosos e justos. Perfeitamente. Sousa Costa se mexe. Tira um pouco, pra fora das cobertas, algumas ramagens do bigode. Apoia melhor a cara no sovaco gorducho da esposa. Dona Laura suspira. Se agita um pouco. E se apoia ainda mais no honrado esposo e senhor. Pouco a pouco Sousa Costa recomeça a roncar. O ronco ainda acentua a paz compacta. Perfeitamente."

(p. 69)

A presença individualizada do "eu" marca um aprofundamento na relação do autor com a máscara e instaura, no texto, a visão caprichosa do narrador. A ótica de primeira pessoa favorece a refle

2 Bosi, Alfredo - "Apresentação". Del Farra M.L. "O narrador ensimesmado". São Paulo, Ática, 1978, p. 11.

3 Cf. Friedman, N. - "Point of view in fiction the development of a critical concept". In: Stevick, PH(ed) - The theory of the novel, New York, The Free Press, 1976.

xão como índice do maior grau de consciência ficcional, propiciado pelo distanciamento próprio dessa forma de narrar, e, ainda, expõe a presença implícita do autor como cúmplice do discurso do narrador:

"Não vejo razão pra me chamarem vaidoso se imagino que o meu livro tem neste momento cinqüenta leitores. Comigo 51. Ninguém duvide: esse um que lê com mais compreensão e entusiasmo um escrito é autor dele. Quem cria, vê sempre uma Lindóia na criatura, embora as Índias sejam pançudas e ramelentas."

(p. 21)

Os comentários do "eu" crítico são tecidos sobre o mundo narrado e sobre o ato de narrar. Não se trata, porém, de um autor onisciente intruso tradicional, que se limitasse a fazer reflexões de ordem moral sobre suas personagens. Na obra, a quebra da imanência do mundo da ficção é realizada mediante os mais diferentes tipos de comentários, como se se pusesse em xeque a própria representação. É um segundo "eu" ou máscara do autor real que explicita sua função de manipulador das personagens, mostrando, pela subjetividade de seu olhar, a fragilidade de seu papel. Nessa mobilidade caprichosa, vai obedecendo ao vaivém de um jogo, como se manipulasse uma câmera e pudesse ora ver "por detrás", deixando, no entanto, transparecer o que as personagens levam dentro; ora "com", mostrando diretamente o que pensam e sentem, e ora se afastando da história em digressões estéticas, filosóficas, sociais, morais, etc.⁴:

4 Cf., para a questão das "visões" do narrador; Pouillon, J. O tempo no romance. São Paulo, Cultrix, 1974.

"Porém o menino já está longe e agora havemos de segui-lo até o fim, entrou no quarto. Mais se deixou cair, sem escolha, numa cadeira qualquer, a boca movendo numa expressão de angústia divina. Queria sorrir Queria quem sabe? um pouco de pranto abandonado faz vários anos, talvez agora lhe fizesse bem ... Nada disso. O romancista é que está complicando o estado de alma do rapaz. Carlos apenas assunta sem ver o quadro do vazio do céu. Uma final sublime, estranha sensação ... Que avança, aumenta ..."

(p. 44-45)

A passagem de uma máscara à outra obedece a certas artimanhas do "autor implícito". Subvertendo os princípios tradicionais da expressão literária e desnudando os procedimentos da criação (ao incorporar o uso da metalinguagem no discurso narrativo) a visão do "eu" favorece uma obra menos mimética. E ao criticar a própria linguagem, a sua posição e a matéria que narra, o narrador faz um exercício de crítica e, seguindo suas "vontadinhas" realiza um discurso misto de humor, de sátira e de ironia, revelador da complexidade de seu olhar:

"(...) A pátria em alemão é neutro: das Vaterland. Serã! Vejo Seravejo apenas como bandeira. Nas pregas de la brisam ... etc.

(aqui o leitor recomeça a ler este fim de capítulo do lugar em que a frase do etc. principia. E assim continuará repetindo o cânone infinito até que se convença do que afirmo. Si não se convencer, ao menos convenha comigo que todos esses europeus foram uns grandíssimos canalhões)."

(p. 29)

Na imagem de um narrador, que caprichosamente joga com diferentes visões, pretende o autor apontar o limite entre a verdade e a máscara. O clima provocado por essa voz narrativa no tratamento da história, deixando-se levar ao "lêu das pontuações", faz lembrar o clima vivido por Goya na fase dos Caprichos. E, assim, classificando o narrador de "caprichoso", pela aproximação à obra do pintor, pretendemos revelar a ótica do autor.

Em ensaio sobre Amar, Fábio Lucas denomina o narrador de "caprichoso demiurgo"⁵. Para o crítico, a feição desse demiurgo traduz a presença do autor, no texto, e estabelece um outro ritmo na narrativa, flagrando, desse modo, o jogo das máscaras e a ficção, como um simulacro da vida. A nós nos parece, ainda, que a presença de um narrador que se orienta por caminhos tortuosos compõe uma imagem problemática, como reflexo de um "autor implícito", o qual, ao expor a fragilidade de seu discurso, tem em mente desnudar o mundo aparente que descreve. Foi essa imagem que nos sugeriu a classificação do narrador, no romance de 1927, a partir dos Caprichos de Goya⁶.

A rebeldia do pintor aos cânones convencionais, como uma necessidade de deixar livre a invenção, pretende, na fase dos Caprichos, expressar a consciência de um fundo irracional no comportamento em sociedade: "os monstros suscitados pelo sonho da razão". A sátira e a ironia determinam o tom da crítica e traduzem esse modo rebelde de o artista apresentar descritivamente as ligações da

5 Lucas, Fábio - "Amar, verbo intransitivo". Fronteiras Imaginárias, Rio de Janeiro, Catedra; Brasília, INL, 1971, p. 102.

6 Goya, F.J. de - Caprichos. Diogenes (debete 33/I) - Maestros de la pintura. Buenos Aires, Anesa, Noyer e Rizzoli Editore - Pinacoteca de los genios. (Goya) Editorial Codex.

sociedade. Também pelo contraste claro-escuro, Goya revela a decadência e as hipocrisias de uma época, desnudando-a por debaixo de seu "brilhante verniz".

O narrador "caprichoso" do idílio espelha a tarefa crítica do escritor e representa um passo pela invenção livre desmitificando a obra como verdade pronta, fechada, acabada, para transformá-la numa "obra aberta", resultante de um outro "olhar" para o mundo. Caracterizando-se pela diferença, ou mesmo pela extravagância em relação à voz narrativa tradicional, esse elemento da composição teve sua compreensão, por muito tempo, relativada por parte dos leitores pouco familiarizados com as inovações mais radicais do Modernismo, e a própria crítica reagiu com desagrado à sua imagem. Entretanto, o "eu" que desvia a atenção a todo instante da história, um "eu" excessivo e meio "Narciso" como observa João Ribeiro⁷, criando, às vezes, longos comentários paralelos, como pequenas histórias encaixadas, aponta, no texto, a contundência das inovações revolucionárias da "fase heróica" do Movimento.

A voz narrativa repercute como impacto para um público acostumado a uma postura diversa, já sacralizada como verdade ficcional. O efeito de estranheza, causado pelo narrador, traduz a condição de modernidade do texto, pois sua presença é a garantia de uma crítica efetiva à instituição de poder na sociedade burguesa, em especial, à família, cujos laços vão sendo estabelecidos pelo dinheiro. Os motivos apresentados pelas personagens para o seu modo de agir, ao pretenderem iniciar o jovem na vida, são trabalhados ironicamente pelo narrador:

7 Ribeiro, João - Crítica. Vol. IX - Os Modernos. Rio de Janeiro, Edição da Academia Brasileira de Letras, 1952, p. 78.

"(...) Você compreende ... meu dever é salvar o nosso filho ... Por isso! Frdulein prepara o rapaz. E evitamos quem sabe? até um desastre! ... UM DESASTRE!

Repetia o "desastre" satisfeito por ter chegado ao fim da explicação. Passeava de canto a canto. Assim se fingem as cóleras e os machos se impõem, enganando a propria vergonha. Dona Laura sentara numa poltrona, maravilhada. Compreendia! Porém não juro que compreendesse tuo não. Aliás isso nem convinha pra que pudesse ceder logo. Frdulein é que estava indignada. Que diabo! Atos da vida não é arte expressionista, que pode ser nebulosa e sintêtica."

(p. 56-57)

Há outros elementos, na obra, que se acrescentam àquele efeito de estranheza que causa o narrador. A escolha do título, por exemplo, é reveladora da complexidade da lição de amor. A crítica reagiu de modo favorável à escolha, considerando-a um "achado"⁸ ou, ainda, a própria solução das contradições sugeridas no texto⁹. A sil multaneidade das visões: onisciente e crítica, e a oposição entre a "honestidade clássica" do espírito germânico e o "úmido" temperamento do brasileiro¹⁰ implementam um jogo de opostos entre a máscara e a sinceridade, entre o sonho e a razão, jogo

8 Lucas, Fábio - op. cit., p. 95.

9 Ramos, Maria Luísa - op. cit., p. 98.

10 Dirce Cortes Riedel comenta a antítese entre a "honestidade clássica" e o "úmido" temperamento como um dos fatores de configuração da atmosfera narrativa (Coutinho, Afrânio - Experimentalismo, Vol. V, p. 235).

esse revelador da verdade do ser submetido à experiência do amor in transitivo. A inovação na linguagem representa, portanto, uma ten tativa de expor as duas sinceridades no intervalo dos opostos, como possível acesso à consciência da complexidade do ser, fragmentado, talvez, pelo "sonho da razão"¹¹.

A nova imagem de narrador integra a proposta do autor ao discutir criticamente a realidade com a qual a história tem víncu lo direto e ao questionar o ato de escrever. O discurso dialógico representa uma artimanha de que se vale o autor para falar da pró pria arte, expondo-se às contradições e ambivalências de seu cria dor¹²:

"Eu sempre verifiquei que nós todos, os do excelente mun do e os da ficção quando excelente, temos os nossos ges tos e idéias geniais ... Pois tomemos essa frase de Fru lein ("Hoje a filosofia invadiu o terreno do amor") por uma idéia genial que ela teve. E tanto assim que produ ziu uma surpresa no leitores e outra em Sousa Costa e Dona Laura. (...) Sousa Costa olha o chão. Dona Laura olha o teto. Ah! criaturas, criaturas de Deus, quão dis pares sois! As Lauras olharão sempre o céu. Os Felisber tos sempre o chão. Alma feminina ascensional ... E o ma cho apegado às imundicies terrenas (...)"

(p. 63)

11 Goya, op. cit.

12 Para Maria Luísa Ramos, a digressão do narrador é um parêntese metalingüístico que aponta em Amar um "manifesto latente" da arte expressionista. (Ramos, Maria Luísa - "O latente manifesto". Ensaios de Semiótica - Cadernos de Lingüística e Teoria da Literatura, nº 2, Belo Hozizonte, FALE/UFMG, p. 76-103.

Situada no limite entre a prosa e a poesia, como proposta de superar as contradições pré-definidas no processo de criação, a obra ficcional de Mário responde à sensibilidade do artista que se deixa guiar por impulsos que acabam rompendo com a "vocação natural" do texto, para resgatar o "ser entreaberto" que há no homem: "o ser que quer manifestar-se e esconder-se"¹³. Tomemos, a título de exemplo, o seguinte trecho:

"Frđulein estacara devorando pela moldura das arcadas o mar. A tarde caía rápida. A exalação acre da maresia, o cheiro dos vegetais ... Oprimem a gente. E os misterios frios da gruta ... Tanta sensação forte ignorada ... a imponencia dos ceus imensos ... o apelo dos horizontes invisiveis ... Abriu os braços. Enervada, ainda pretendeu sorrir. Não pôde mais. O corpo arrebuontou . Frđulein deu um grito."

(p. 136-137)

O uso da visão onisciente, condição "sine qua non" para a acepção da obra, enquanto geradora de ilusão, parece, à primeira vista, um recurso do autor para desnudar a precariedade da forma tradicional da narrativa. Entretanto, a onisciencia do narrador dá a base para que a crítica se interponha como um desdobramento desse foco, através de um "narrador intruso" que, às vezes, divide sua fala pelo uso da terceira e da primeira pessoas, de forma distinta e que, em outros momentos, embaralha os modos de focalização, fazendo-nos acompanhar a fala do "eu" na perspectiva onisciente da voz narrativa em terceira pessoa. Nesse jogo de visões, o "autor implícito" se

13 Bachelard, Gaston. A poética do espaço. Rio de Janeiro, Eldorado, s/d., p.164.

expõe em sua fragmentação, sem deixar de constituir um "fio subterrâneo que argamassa e unifica" a verdade da obra¹⁴.

Na cena em que Elza está em seu novo quarto, refletindo sobre sua situação, podem ser percebidas as sutilezas do narrador. O pensamento da personagem chega ao leitor mediado pela onisciência da voz narrativa - "Bem diferente dos quartinhos de pensão ... Alegre espaçoso".¹⁵ A neutralidade, ao tecer alguns comentários sobre os jardins que são vistos da janela do quarto, vai sendo, pouco a pouco, quebrada pelo desdobramento da voz do narrador de modo subreptício. Ao assumir a reflexão, o "eu" intruso transforma o clima de comentário em um momento de crítica. Assim, entre o olhar de Elza para a rua e sua volta ao quarto, há uma denúncia de comportamentos relativos à sociedade paulista do século XX.

O "eu" propõe de forma analógica a sua reflexão, associando o passar dos bondes "com bulha quasi grave soberbosa macaqueando os autos particulares" ao modo de agir imitativo do "rico-de-repente que adquire na epiderme do fraque a conhecida macieza dos tradicionais". No fundo, ele procura reduzir o comportamento humano numa sociedade burguesa ao "mimetismo arisco e irônico das coisas ditas inanimadas". Este tipo de comparação distancia o narrador do universo ficcional, a ponto de sua fala constituir uma resposta a um aristocrata, cuja argumentação é feita em estilo indireto - "Neto de Borbas me secunda desdenhoso que badalo e mãos ásperas nem por isso deixam de existir" e, ao ultrapassar os limites da ficção, o autor acaba checando-os - "Ora! o badalo pode não tocar e mãos se enlulam."

A permanência da governanta no quarto resume o momento da

14 Pacheco, João - Poesia e prosa de Mário de Andrade. São Paulo, Martins, 1970. p.115.

15 Andrade, Mário - Amar, verbo intransitivo. 4 e., São Paulo, Martins, 1976. p.9.

espera pelo primeiro contato com a família Sousa Costa. É o narra
dor onisciente que descreve esse instante, retratando a personagem
em seus preparativos e, simultaneamente, fazendo fluir a consciên
cia de Elza, comprometendo cada um de seus gestos a uma intenção
definida. Mantendo a ação e o pensamento da personagem como um todo,
o narrador mostra Fräulein realizando, na aparência, comportamentos
de simplicidade e assexualidade, que ela considera fundamentais nos
primeiros contatos com seu discípulo: "O amor nasce das excelências
interiores. Espirituais, pensava. O desejo depois." Aos poucos, a
personagem vai tecendo uma teoria do amor, que determinará sua ação
junto a Carlos, e fornecerá, ao leitor, índices para compreensão
do papel real que Fräulein desempenhará em Vila Laura.

Não só reflexões cercam Elza nesse momento de espera. Sua
imaginação, entrando no mundo dos sonhos, vai idealizando um futu
ro sossegado na Alemanha. A imagem do homem de sua vida é desenha-
da com o pensamento de anos: um vulto ideal. Sutilmente, o narra
dor se coloca "com" a personagem e permite um contato direto en
tre o leitor e a mente de Fräulein, através de frases curtas e re
ticentes. Como medida necessária ao fluxo dos pensamentos mais in
timos, ou para apresentação da consciência em estado puro, a voz
narrativa se esforça para estar "com" aquele que revive as recorda
ções, garantindo um espaço livre, adequado ao momento¹⁶.

O exercício de crítica realizado pelo narrador, nessa ce
na, determina um posicionamento do leitor distinto de sua perspec
tiva tradicional de mero contemplador dos fatos narrados. Sendo cha
mado a participar do raciocínio lúdico do autor, o leitor passa a
assumir, ao lado do narrador, uma função de colaborador na montagem

16 Uso da visão "com" na perspectiva de Jean Pouillon, op. cit.

da mensagem que a obra pretende transmitir. Envolvido não só na história, mas no próprio processo de construção do texto, sua personalidade não se torna mero escravo do autor; ao contrário, desabrocha, aliando-se à personalidade deste¹⁷. O jogo cênico que compõe a estrutura do livro e o caráter cinematográfico da obra, presente na visualidade das imagens refletidas em cada cena, fazem do leitor um espectador dos momentos a que assiste¹⁸.

Os apelos explícitos ao leitor, como elemento da estrutura narrativa, e as interferências do narrador variam, entretanto, da primeira para a segunda versão. A imagem do "autor implícito" na obra de 1944 é a de um malicioso, mas comedido observador - crítico, diferente, em parte, daquele que em 1927 se mostrou indócil e rebelde na busca de um novo universo ficcional. Em cartas a Tristão de Athayde e a Paulo Duarte, Mário chega a comentar as alterações feitas, frisando, nos cortes dos monólogos, uma atitude de "despir" a obra para que a ação pudesse fluir sozinha¹⁹. A crítica, por sua vez, não fez uma avaliação sistemática das diferenças, pois, a partir dos anos cinquenta, tem-se restringido ao texto revisto para a segunda versão.

17 O cotejo sugerido pelo narrador entre a sua heroína e a do leitor atesta essa nova relação do autor-texto-leitor.

18 A cena que descreve o encontro de Fräulein e Carlos no jardim, em uma manhã de domingo, é uma das cenas que podem confirmar esse aspecto da visualidade das imagens em Amar (p. 41-43).

No filme, Lição de Amor, Lauro Escorel valorizou esse aspecto da narrativa, criando, em algumas passagens, verdadeiros quadros picturais e, em outras, símbolos reveladores das verdades que se escondem atrás da máscara.

19 Carta a Tristão de Athayde em 09/12/1944 in Mário de Andrade escreve cartas a Meyer e outros - Coligidas e anotadas por Lygia Fernandes. Rio de Janeiro, Editora do Autor, 1968, p.36.

- Carta a Paulo Duarte em 02/06/1944 in Duarte, Paulo. Mário de Andrade por ele mesmo. São Paulo, Edart, 1971, p. 275-7.

As alterações na obra e a própria avaliação feita pelo escritor sugerem uma diluição da estética dos anos vinte, já assimilada na "fase madura" do Modernismo, como observa João Luis Lafetá, ao comparar as duas fases do movimento²⁰. Acreditamos não ser conveniente julgar a maior ou menor validade dos recursos de cada versão, mas, sim, poder resgatá-los em suas especificidades, como material de leitura de dois momentos distintos na vida do escritor, motivados por interesses estéticos e ideológicos diferentes. Contraindo uma publicação à outra, não pretendemos necessariamente marcar uma evolução de Mário, pois corremos o risco de acabar negando o valor de sua pesquisa ou do seu próprio pensamento dos anos vinte aos anos quarenta. Assim, mantendo uma atitude dialética, como ideal metodológico de análise, trabalhamos o texto ligado ao seu contexto²¹.

A primeira versão de Amar traz na imagem de seu narrador o radicalismo da "fase heróica", espelhado na fala de um "eu" crítico que, às vezes, parece percorrer o texto, alheio à própria história. Em algumas passagens, esse "eu" interrompe a visão onisciente do narrador, montando um outro discurso, misto de críticas explícitas e de simples divagações, que desvia a atenção do leitor para antretê-lo em outras histórias. Dividida entre a força do idílio e a proposta crítica, a voz narrativa enverada por caminhos estranhos ao idílio.

Na versão de 1927 é extensa a discussão sobre o povo alemão, motivada pela caracterização de Fräulein, como antítese ao

20 Lafetá, J.L. - 1930: a crítica e o modernismo. São Paulo, Duas Cidades, 1974.

21 Na avaliação das versões, não nos detivemos em todas as variações existentes nos textos de 1927 e de 1944. A seqüência das cenas citadas, em nosso trabalho, nem sempre corresponde à da obra. Há, inclusive, algumas cenas que estão comentadas em outros capítulos.

comportamento da família Sousa Costa. O primeiro comentário do "eu" crítico, retirado na publicação de 1944, é breve. O narrador, procurando justificar o avanço dos alemães sobre os latinos, atribui à evolução cultural daquele povo a razão dessa superioridade - "Isso de ser alemão não quer dizer nada. Em todos os homens tem um alemão que não se mostra por timidez ou covardia. Eu admiro os alemães por não serem covardes nem tímidos"²². Assim fazendo, descarta a possibilidade de vermos no povo germânico uma raça de natureza superior.

O segundo comentário ausente na segunda versão é bem extenso. De forma irônica, o narrador, seguindo "ao léu das pontuações", reconhece que tratará de certos assuntos por uma "questão de vontadinhas" e, assim, justifica a sua divagação. Discutindo o fato de o alemão ser "ponto-final" diante da vida e o "latino (carecer) de exclamar para que a realidade não canse", comentário este que fica sugerido em 1944, o "eu" crítico atribui, ao primeiro, a característica de ser um "empreendedor de obras colossais" e ao segundo, a de ser apenas, um "inventor genial". Em relação à vida prática o "cabelo-de-milho" teria razão para o narrador, mas, em seguida, ele "(pleiteia) contra Fräulein a necessidade da exclamação", já que odeia ponto-final e com isso reconhece como uma tendência sua, de paulista, a importância da atitude exclamativa, no dia a dia, que deveria ter o alemão²³.

Falando ainda em pontuações, a voz subjetiva ressalta a existência, no íntimo de cada alemão, de uma interrogação. Como exemplo, cita Fausto. Não querendo discutir o porquê da interrogação inte

22 Andrade, Mário - Amar, verbo intransitivo, São Paulo, Antônio Tisi, 1927, p.13-14.

23 Andrade, Mário, op. cit., p. 16.

rior dos alemães como ele próprio reconhece, o "eu" crítico desvia a atenção do leitor para a figura de Nietzsche, o "filósofo de metafísicas sonâmbulas". Para ele, este filósofo não é alemão, e, sim, um "asiático germanizado" e, como não lhe agrada resultados de cruzamentos exóticos, como o de égua com o jumento, atribui a infecundidade de Nietzsche ao fato de ter ele qualidades do burro. Nessa alegoria, o narrador descarta suas idéias contrárias ao mestre alemão, vendo na grande nação alemã na época da 1ª guerra mundial²⁴. Neste o provocador de um "cio imperialista"

As divagações são interrompidas, pois o "eu" crítico acredita que "tais lembranças não deviam entrar no livro. Livro de paz. Ponhamos a guerra de lado." Este momento se fecha quando o narrador de forma conclusiva afirma que o alemão vencerá, pois é "ponto-final na vida e interrogação no pensamento", enquanto o "latino fecundará", já que é "exclamativo diante da vida e reticência pronta para mil continuidades na scisma". E sendo o idílio um "alecrim de civilização latina", não cabe na perspectiva do narrador falar da Rússia, Suécia ou China. Apenas a Inglaterra poderia ser mencionada, pois ela é "o parêntese da vida e do sonho"²⁵.

Nossa intenção, ao transcrevermos esse trecho, suprimido na segunda versão, foi demonstrar, no exotismo das comparações que, à primeira vista, parecem estar soltas, uma das artimanhas do "caprichoso" narrador. Simulando esquivar-se de certas questões, ele reforça a idéia de que seu discurso pretende ser apenas uma divagação. Entretanto, no simbolismo de sua linguagem estão as respostas que afirma não querer discutir. Assim, Nietzsche esclarece a imagem do alemão "ponto final", na vida, e "interrogação", no pensamento.

24 Andrade, Mário - Amar, verbo intransitivo, op. cit., p. 17-18.

25 Andrade, Mário - op. cit., p. 19.

Na obra de 1927, detectamos, além da procura estética do escritor, uma certa atualização política e filosófica de Mário na busca de um nacionalismo crítico, baseado no conhecimento da psicologia do povo brasileiro. A focalização da figura nacionalista do germânico, do "vencedor" na vida prática, dá abertura para o autor discutir, embora de forma ingênua, o caráter do brasileiro, "um inventor genial", que diante da vida "fecundará". Sua crítica carregada de traços emocionais, como percebemos no tratamento da filosofia de Nietzsche, prenuncia uma das reivindicações feitas pelo Modernismo Brasileiro na década de vinte: a definição do nacional.

Os comentários do escritor existentes nessa versão são parcialmente suprimidos na segunda. O que foi tema para discussões em caráter de brincadeira, de sátira, de divagação, fica apenas sugerido na obra de 1944. A retirada dessas interferências do "eu" deve ser encarada sob mais de um ângulo. O autor em 1920 está voltado para suas "procuras", para a caracterização do povo brasileiro e para o elemento de nacionalidade na arte²⁶. Em 1940, já maduro em suas reflexões, Mário tenta suplantar o "nacional" pelo "universal" na arte²⁷.

26 Na "advertência" de Losango aqui, o poeta frisa que seu livro deve ser "tomado como pergunta e não como solução", pois ele tem consciência, na época, de que falta a essa obra a característica de "universalidade", um dos principais aspectos da arte em sua opinião. Esse livro de poesias foi publicado em 1926 e a proximidade de datas com o idílio de 1927 pode ser reveladora das idéias do escritor na primeira fase modernista.

27 A conferência "O Movimento Modernista", feita em 1942, por Mário, contém uma auto-avaliação do escritor a respeito do "hiperindividualismo implacável" de suas obras. Suas ponderações, nesse texto, esclarecem, em parte, o espírito em que o artista se encontrava ao fazer os cortes das interferências do "eu" crítico em Amar.

Não podemos negar, no entanto, o arrojo da pesquisa realizada no texto de 1927. Embora o autor ainda oscile em suas atitudes, de forma consciente ou, mesmo, inconsciente e, às vezes, se torne contraditório em suas afirmações, temos, na saída do seu narrador subjetivo, um grande avanço para a literatura da época. Desmascarando a figura do burguês paulista, apontando traços para o caráter do brasileiro, ou mesmo, para a indefinição do caráter nacional, e desfazendo os limites da ficção, através de denúncias das convenções e das regras do jogo narrativo, o escritor revela uma aguda consciência do seu papel e da literatura.

Em um depoimento, na primeira versão, sobre a experiência do artista insubordinado às regras convencionais, o narrador esclarece os "caprichos" de sua voz como decorrência da consciência do autor, dilacerado por suas verdades²⁸. A partir de uma cena que descreve as "brincadeiras de adivinhar" de Aldinha e Laurita, o "eu" crítico faz um paralelo entre a "luta infantil" dessas personagens e o dilema por ele vivido como artista em conflito: dividido entre o público - a humanidade - e os "brincalhões" - o grupo de artistas modernos - que, separados por um "dique" resguardam-se em seus domínios. É a aparente inutilidade e a ausência de uma meta definida que aproximam a luta travada pelo "eu" às experiências infantis, pois, como exercício de prazer, o artista e as crianças refazem a "angustiosa adivinhação da existência"²⁹.

Avaliando sua trajetória, assume que seu grupo "brincou" fora da vida e, por isso, se tornou infecundo. As "brincadeiras" nesse momento, dão-lhe a sensação de estar "afogado" e a saída

28 Andrade, Mário - Amar, verbo intransitivo, op. cit., p. 149-152.

29 Idem, op. cit., p. 150.

que lhe parece viável é saltar o "dique" à procura de um outro sentido para sua arte. Assim, optando pela convivência com uma outra platéia - a humanidade - arrisca-se: à horizontalidade da vida, à saudade dos "palhaços" que ficaram do outro lado do dique e às sensações de melancolia, de fragmentação e de dúvida na escolha de um novo caminho - "Para quê e para quem caminho dentro das picadas da terra?"³⁰. Nesse dilema, o autor demonstra sua consciência de artista à procura de um sentido para sua arte entre o nacional e o universal; entre o estético e o social.

Experimentando uma situação limite, o narrador expõe o "autor implícito" a mundos distintos para revelar seu conflito. Tendo a certeza de que seus passos são saídas ilusórias, o "eu" crítico, fazendo-se de "filósofo" e de "cínico", pretende "espanhar os males que permanecem nos receios do homem-feito"³¹. Nesses medos, o autor encontra parte da verdade que impulsiona os "caprichos" de seu narrador e, ainda, a razão por uma eterna procura que o leve à "entressombra fecunda", onde o inconfessável pode vir a público.

Um outro comentário, suprimido na segunda versão, diz respeito a um paralelismo que o "eu" crítico estabelece entre o descobrimento do Brasil e a "convenção honesta", firmada entre Sousa Costa e sua esposa. A opção feita pelo casal sugere certas verdades não confessadas, e, para evitar qualquer dedução precipitada, ou mal refletida, o narrador faz um alerta ao leitor: "O Brasil foi descoberto por acaso?... Parece que sim. Afirmo que não. Ninguém o saberá jamais."³²

30 Andrade, Mário - Amar, verbo intransitivo, op. cit., p. 152.

31 Andrade, Mário - Amar, verbo intransitivo, op. cit., p. 152.

32 Idem, p. 20.

A freqüência das interferências do "eu" crítico, na publicação de 1927, caracteriza a posição livre e "despretensiosa" do narrador "caprichoso". Na versão de 1944, estão suprimidos, também, o comentário sobre o criador onisciente do Universo e o paralelismo entre a visão subjetiva e a visão onisciente do autor. Esses comentários são significativos para se perceberem as idéias teóricas do escritor a respeito do foco narrativo.

Enumerando os possíveis leitores da obra³³, e refletindo sobre o papel do autor como um leitor especial, ou como um crítico benevolente, o narrador identifica a sua pessoa à pessoa do escritor, sugerindo a presença, no nível formal do texto, do autor, disfarçado na voz subjetiva do "eu"³⁴. Em seguida, ao contrapor a precariedade de seu julgamento ou da sua visão de "racionalíssimo mortal" à onisciência de Deus - o "poeta infinito" e "criador do Universo", uma obra-prima - o narrador registra uma nova ótica distinta daquela do criador onisciente e própria da visão subjetiva do "eu" que, de maneira realista, encara a criação do "poeta infinito": "tudo o que vemos de mundos a rolar por espaços inimagináveis e de serzinhos a lutar dentro desses mundos e de doencinhas e dorzinhos a vibrar dentro dos serzinhos..."³⁵.

Esse paralelismo das visões onisciente e subjetiva, enfatizando a perspectiva limitada e realista da última, está muito próximo da crítica atual, que vê no ponto de vista da primeira

33 Há uma diferença entre o número de leitores. Na primeira versão, dos 51 o narrador reformula para 77, ao perceber que "os queixadas são mais numerosos"; na segunda, este trecho é suprimido, portanto ficam apenas os 51 leitores iniciais.

34 Esse trecho é comum nas duas versões.

35 Andrade, Mário - Amar, verbo intransitivo, op.cit. p.24.

pessoa uma visão mais verossímil - "... a realidade que o mundo nos oferece é a de um conhecimento sempre pessoal, sujeito a um ponto de vista individual e a uma apreciação ou interpretação subjetivas. Nesse sentido, o relato em primeira pessoa (...) é mais realista que o outro (onisciente e impessoal)"³⁶.

Outra diferença entre as versões está na cena em que o narrador descreve a sua heroína, para cotejá-la com a imagem criada pelo leitor. Trata-se de um trecho que está ausente na publicação de 1944. Aceitando o perfil da personagem traçado pelo leitor, o narrador convida-o a conhecer a sua Elza. Nesse momento, o leitor passa a fazer parte do quadro ficcional como pessoa individualizada. Simulando uma conversa, o "eu" crítico pede a Tanaka, o criado da casa, para chamar Fräulein ("... já mandei Tanaka chamá-la, Vamos esperar nos vimes almofadados do hol. Se está bem aqui, não? Tanto calor lá fora! Ué! que é isso ...chovendo ... já! E eu que nem trouxe capa!")³⁷. Envolvidos no clima da história, participantes da mesma, o narrador e o leitor passam a fazer parte da Vila Laura, e, conseqüentemente, reformulam a posição de meros observadores³⁸. O narrador, pressupondo a presença do leitor, preenche o minuto da espera com uma conversa corriqueira. Quando Tanaka avisa que a governanta está no banho, o narrador impacienta-se e convida o leitor para irem ao encontro de Elza, utilizando-se de sua "chave de autor"³⁹. Nesse momento, a figura do autor volta a se confundir com a do narrador.

36 Tacca, Oscar - Las voces de la novela, Madrid, Ed. Gredos, 1978, p. 77.

37 Andrade, Mário - Amar, verbo intransitivo, op. cit., p. 26.

38 Para Telê, o narrador é uma "personagem acessoriamente principal" que não participa diretamente da intriga, mas vive os percalços do contar.

39 Andrade, Mário - Idem, p. 26.

Essa conversa é retomada ao final da cena quando, saindo da casa dos Sousa Costa, narrador e leitor vão percorrer a aveni da molhada pela chuva recente - ("Si quiser podemos ir. Parou a chuva. - É vamos. Tanaka abre o portão, A light devia correr mais bondes nesta linha. A avenida é de prata..."). Um pingo de chuva "peteleca na palheta do leitor" e o narrador continua suas observações sobre a provável noite fria que terão. A conversa descontraída do "eu", simulando a presença explícita do leitor na história, marca a participação de ambos no universo ficcional da Vila Laura⁴⁰.

Outro comentário do "eu" crítico, também ausente na segunda versão, tem relação direta com esse momento anterior, quando narrador e leitor buscavam juntos conhecer Elza - "agora leitor conheça Fräulein sozinha. Nunca descrevi com relevo. Me atrapalham as memórias e boto Ticiano, Rembrandt e Basílio da Gama pra fora dos túmulos veneráveis."⁴¹

Algumas dúvidas cercam o narrador nesse instante. Revendo sua posição frente à personagem descrita, a voz narrativa identifica-se com a pessoa do autor, na medida em que levanta em sua análise a possibilidade de sua ótica estar comprometida com os modelos do passado ou, mesmo, com uma tradição ou idéias que não são suas⁴². Procurando fugir das "assombrações", isto é, dos ideais

40 Andrade, Mário - Amar, verbo intransitivo - op. cit., p.29.

41 Idem, p. 30.

42 Consultando algumas avaliações da crítica sobre a voz narrativa, temos a confirmação desse temor experimentado pelo narrador em seu processo de criação. Para Telê, são "intrigantes as contradições de voz masculina no narrador de Amar que é um romance, a seu ver, "pró-mulher". No tratamento dado à sexualidade de suas personagens, ele se revela "moralista" (p. 25-26). Para Maria Luísa Ramos, o narrador não consegue, nessa situação, [disfarçar seus próprios preconceitos (p. 82-85).

estéticos convencionais e tentando tornar-se um "bororó" para poder, livre e descomprometido, imaginar, falar e escrever páginas bem suas, o narrador repete algumas idéias que impressionam o autor na década de vinte, como a necessidade de uma arte nova e nacional⁴³.

A consciência do autor sobre sua criação está manifesta nessas observações do narrador crítico. Falando do desapego pela imagem da personagem em favor daquela percebida pelo leitor, frisando a influência de alguns modelos artísticos sobre sua obra; renovando o papel do narrador, como aquele que conta a "cor das vogais" e, por conseqüente, ressaltando a necessidade do livro inteiro e não só um capítulo para compreensão da personagem, a voz narrativa registra algumas idéias teóricas sobre a técnica de narrar, que provavelmente envolviam, de maneira assistemática, o autor na "fase heróica" do Movimento Modernista⁴⁴.

Os cortes feitos por Mário, de uma versão para outra, dizem respeito, ora à caracterização do artista e de sua arte, ora à caracterização do povo brasileiro e de sua história. É visível na obra de 1927, a insistência do escritor em demarcar o elemento nacional na arte como parte de sua identidade de artista. No entanto, a permanência, na segunda versão, de outros trechos que contêm esse mesmo tipo de preocupação não deixa claro qual teria

43 Andrade, Mário - Amar, verbo intransitivo - op. cit., p.30.

44 Andrade., Mário - op. cit., p. 30.

sido o critério de sua revisão do idílio em 1944⁴⁵.

A linguagem dos comentários suprimidos é simbólica e propicia um deslanchar das críticas do narrador por assuntos diversos, com risco de um distanciamento da história de suas personagens⁴⁶. Não queremos com essa observação afirmar que o discurso, presente na segunda versão, seja totalmente diferente ou que esteja destituído do aspecto simbólico. Pelo contrário, os tons da narrativa não se perderam de uma versão para a outra, talvez, à mudança estivesse no olhar do escritor para o mundo, em 1944.

A leitura do próximo fragmento esclarece as últimas observações feitas. Falando da evolução rápida de Carlos em seu aprendizado, o narrador associa a pressa do adolescente a uma característica do brasileiro: "a de não saber somar", apenas, "multiplicar"⁴⁷. Para confirmar esse traço, o autor, em 1927, estende-se

45 Na cena em que o autor caracteriza Fräulein pela antítese "homem do sonho" e "homem da vida", justifica-se a estada da personagem em um país estranho. Nessa cena há uma reflexão do narrador sobre o desempenho do povo alemão na sociedade industrial, como povo comerciante, bem sucedido, cena que não foi suprimida em 1944. Em suas divagações, o "eu" avalia fatos da primeira guerra e descreve, já em 1927, a imagem do alemão que o mundo conhecerá nos anos da segunda guerra mundial - o "homem-da-vida", o qual... "construía canhões pelas mãos brandas duma viúva. Armazenava gases asfixiantes. Afiava lamparinas pra cortar futuramente os imaginários bracinhos de quanto Haensel e quanta Gretel..." "aceitemos mesmo que engordasse a idéia multissecular universal e secreta da posse do mundo..." (p. 33, primeira versão; p. 28, texto da segunda versão).

46 Olívio Montenegro, por exemplo, interpreta o tratamento de temas, desvinculados da história, como um enfraquecimento da trama (op. cit., p. 210-214).

47 Andrade, Mário - op. cit., p. 52 e p. 47 (na obra consultada como exemplar do texto da segunda versão).

em divagações, recapitulando a história do Brasil desde a era da colônia. Todos os movimentos históricos: sesmarias, bandeirismos, conjuração mineira, etc., resultam de "multiplicações", pois a própria natureza do país, a seu ver, favorece esse "delirium multiplicans". Rui Barbosa é fruto desse traço, assim como as saídas de riquezas brasileiras para fora do país também o são. A conclusão a que chega o narrador, diante desses fatos, é que nada é mais justificável do que a "multiplicação sentimental" de nosso povo, portanto, de sua personagem (Carlos). Por fim, parodiando um poeta romântico, ironiza o brasileiro como homem de "muitos amores" e reivindica a compatibilidade do "sexto" (pecado) com o traço da "multiplicação"⁴⁸.

Não passa despercebido ao narrador de 1927, o exagero dos desvios, provocados por sua fala subjetiva, às vezes, desnecessariamente longos para traduzir uma verdade simples. No entanto, são esses comentários, quebrando o fio da história e criando imagens paralelas que vão espelhar a mobilidade caprichosa do narrador. Por exemplo, um instante de meditação de Fräulein, sobre sua situação em Vila Laura, é motivo para o "eu" crítico deslizar por uma descrição da "região terrestre dos homens alemães": vales, florestas, vilas, cidades e ir além dos próprios limites da Alemanha, para atingir a Europa, a Ásia, a África, enquanto a personagem tenta se reencontrar consigo mesma. A imagem por ele criada confirma a verdade da personagem: "Fräulein sofre" e, por isso, está além de sua raça ou de qualquer povo. Fräulein "é um pequenino ser humano"⁴⁹.

48 Andrade, Mário - Amar. verbo intransitivo, op. cit., p. 53-55.

49 Idem p. 81.

Outro exemplo dessa investida do narrador, por questões de "vontadinhas", é a presença de uma cena que, na segunda versão, foi retirada integralmente⁵⁰. Divagando em suas lembranças, a voz narrativa avalia que a profissão de garçon não se adapta ao ale mão. Esta cena está localizada estrategicamente, no texto, entre o ambiente de expectativa vivido pela família Sousa Costa, quanto à partida ou não da governanta, e a volta de Elza à rotina das lições de amor. À primeira vista, a fala do narrador sobre "garçons" está relacionada à falta de tato de Fräulein ao enfrentar a situação com os Sousa Costa, cobrando do patrão certas responsabilidades. No entanto, uma leitura mais atenta da cena sugere, nas ex plicações dadas pelo narrador, uma analogia entre o compromisso do garçon com o freguês e o compromisso do autor com o leitor de sua obra. No seu entender, o verdadeiro freguês não apenas "pede" ob jetivamente, mas "traz", ainda, um "dilúvio de pedidos inexpressivos inconscientes"; e o verdadeiro garçon deve estar atento para atender o freguês, sem que este perceba seu empenho, além do que, deve saber "desejar pelo freguês"⁵¹. Dentro da teoria do narrador, um dos "pedidos preciosos", entre o freguês e o garçon, e que não é articulado, é o de "querer querer" - o desejo, o "interesse in transitivo", a "causa assu pela qual a vida interessa."⁵².

O despertar do desejo, do "interesse intransitivo", da reação, no freguês, pelo garçon, simbolicamente, representa o con tato motivador que o autor estabelece com o leitor, através de seu texto, para que o leitor descubra a sua "precisão" - a sua verdade - na obra. O fato de o "caprichoso" narrador classificar os

50 Andrade, Mário - Amor, verbo intransitivo, op. cit., p. 87-93.

51 Idem, p. 87-88.

52 Idem, p. 89.

garçons franceses de geniais, lembrando que a França é também a terra dos poetas clássicos e a própria civilização da vanguarda, vem confirmar, no jogo de palavras da voz narrativa, o compromisso do autor de Amar em fazer o leitor interessar-se "intransitivamente" pelo "amor intransitivo" de Elza e seu aprendiz, e, assim, encontrar, na verdade da lição do amor, a verdade da lição da vida. O "desejo de querer querer" é a outra verdade que Fräulein des conhece ou não quer reconhecer em sua trajetória de professora de amor⁵³.

No primeiro capítulo de nosso trabalho, apontamos a poética da obra, Amar, verbo intransitivo, pela proximidade do tema à técnica. Avaliando a pertinência dos recursos estéticos do texto e a forma encontrada pelo autor para transmitir uma proposta moderna, destacamos a imagem criada pelo narrador "caprichoso" como o ponto nevrálgico da própria poeticidade do texto⁵⁴. Nesse mesmo capítulo, sugerimos três níveis de leitura da obra e, para confirmarmos o terceiro nível, o da poética, pretendemos "tipificar" os "caprichos" do narrador⁵⁵. Para tal exercício, escolhemos a parte final de uma divagação do narrador sobre sua impossibilidade de descrever a cena, em que Fräulein e Carlos estão no quarto⁵⁶. Há, nessa altura do texto, diferenças entre as versões, conforme comentamos no capítulo - "a máquina de produzir comoções" (p. 28).

A visão do encontro das personagens desperta sensações no observador a ponto de ele sentir a visão objetiva dos fatos totalmente abalada por impressões pessoais. Impossibilitado de man

53 Andrade, Mário - Amar, verbo intransitivo, op. cit., p. 89.

54 "A máquina de produzir comoções", p. 28-29.

55 Cf. Orlandi, Eni P. - "Tipologia de discurso e regras conversacionais". Linguagem e seu funcionamento. As formas do discurso. São Paulo, Brasiliense, 1983, p. 140-145.

ter um distanciamento entre o plano do enunciado e o da enunciação, o narrador assume a fragilidade de seu papel, ao revelar a perspectiva subjetiva e insegura do seu discurso: "Queria contar e pingavam lembranças a cada instante"⁵⁷. Perseguido pelas memórias de sua mocidade, o narrador assume a digressão como saída para o impasse de seu discurso - "Eu falava que a lembrança (memórias da mocidade) me perseguia quando esta digressão sobre o quanto é desagradável a gente pisar nos calcanhares duma senhora (dona Lembrança do Passado) principiou"⁵⁸.

O "eu", ao afirmar a falta de controle sobre os fatos narrados, não só discute o próprio discurso, mas também reavalia a obra, enquanto ilusão ficcional. Explicitando a visão comprometida dos fatos, o narrador revela sua função de manipulador das personagens e a vinculação direta que há entre a verdade da personagem e a experiência vivida pelo autor: "Estava no entanto a construir diversamente o caso. Qual! embora tudo diferente eu não criava o gesto de Carlos antes remodelava gestos conhecidos"⁵⁹. A interjeição marca um desdobramento da voz narrativa e instaura a ironia e a crítica como uma das faces do "caprichoso" narrador. Permitindo que as reflexões interiores desse demiurgo se estabeleçam no texto, o "autor implícito" promove, no nível da estrutura da obra, um diálogo necessário, visando ao rompimento com os códigos estabelecidos e com as convenções dominantes na ficção.

O narrador, consciente de sua função, assume seu discurso como paráfrase do vivido. Por uma "transformação cênestésica

57 Andrade, Mário - Amar, verbo intransitivo, op. cit., p. 117.

58 Idem, p. 117.

59 Idem, p. 117.

geral"⁶⁰, ele sente que não pode mais evitar sua identificação com a personagem, além de perceber que sua máscara já não se mantém. Há um "outro" que o questiona como projeção dele mesmo. Antecipando dados, constatando fatos, essa outra face do "eu" interfere no seu discurso, ora criticando, ora ironizando, para forçá-lo a reconhecer sua farsa e a assumir a verdade - "Tu por aqui!". Com esse breve comentário, sutilmente, o narrador é forçado a alterar o seu discurso - "Não fantasiava, não inventava a cena. Reconhecia-a"⁶¹.

Pouco a pouco a singularidade do "outro" vai-se tornando plural e as vozes se avolumam em coro, reivindicando a máscara do "eu" narrador, autor, personagem: "Mascarado de meia cara!" "Eu te conheço!" "Tira a máscara, seu arara!" "É o Mário de Andrade!"⁶². A tensão resultante dessas falas reproduz a própria tensão que há na linguagem, quando se dá a articulação dos processos: parafrástico e polissêmico. O desdobramento da fala do narrador é uma simulação do jogo da linguagem. O "eu" reconhece seu discurso como paráfrase e o "outro" como um eco, devolve-lhe sua verdade. Mas nós, leitores e possíveis "outros", podemos desconfiar da verdade do narrador, pois não presenciamos a cena que ele se recusa a descrever. Fixando-nos nos "ecos" dessa verdade, trabalhada no texto, percebemos que o discurso dialógico do narrador "caprichoso" rompe com um dizer previsível e institui a "incompletude" como condição de sua fala⁶³.

61 Andrade, Mário - Amar, verbo intransitivo, op. cit., p. 117.

62 Idem, p. 118.

63 Orlandi, Eni P. - "O sentido dominante: a literariedade como produto da história" - A linguagem e seu funcionamento - As formas do discurso. São Paulo, Brasiliense, 1983, p. 124-136.

A presença de um "autor implícito", dividido entre as duas sinceridades: a da máscara e a dos motivos profundos e inconfessáveis, mantém, em Amar, o conflito entre o que se diz e o que se pressupõe ou se subentende ao dizer. A imagem do autor, refletida no texto pelos diferentes tipos de intervenção do narrador, reproduz o dilema do escritor com o mundo. E para fugir de qualquer identificação entre ficção e realidade, o narrador não assume, no seu discurso, a própria verdade - "Pois não sou t'aí! É Carlos Sousa Costa!"⁶⁴. Mas, ao mesmo tempo, a ameaça do desmascaramento está na sua linguagem e impõe a evidência da verdade - "Arara!" "Tira a máscara, futurista de meia tijela!" "Olha o Mário"⁶⁵.

A dificuldade crescente do diálogo leva o narrador a cassar a palavra do "outro", isto é, a sua própria palavra e a reconhecer sua fraqueza frente à força da verdade. Assumindo a condição de prosador ("O prosador escolhe prefere e sabe o que diria porque manda"), o autor põe fim à conversa ("Rasguei a página") e recupera a rotina da narração ("Imediatamente tudo se acalmou"). Livre das pressões, chega a reconhecer as observações justas das "comadres" a respeito de ele não criar e sim reviver a cena. Mas como é prosador, pode se colocar acima das vaias, calar-se ("Não quero e não escrevo") e não revelar o seu recorte de mundo, inevitável na fala de um "eu" crítico ou em relatos de experiências próximas de sua realidade - "Si me pedissem uma descrição do mato-virgem na Índia aceitaria com muito gosto a empreitada."⁶⁶

64 Andrade, Mário - Amar, verbo intransitivo - op. cit., p.118.

65 Idem, p. 118.

66 Idem, p. 118.

Nesse fragmento, podem ser percebidos os diferentes "funcionamentos discursivos" que descrevem a "fisionomia" do narrador "caprichoso". São as formas do discurso "lúdico", "polêmico" e "autoritário"⁶⁷ que traduzem as artimanhas desse narrador.

O "discurso lúdico" permite ao escritor promover uma interlocução com o leitor por intermédio da visão onisciente do narrador. Exposto ao mundo irreal de Vila Laura, o leitor interage com o autor e atribui um sentido a esse universo ficcional. Pelo "discurso polêmico", o autor desencadeia o desdobramento das visões para problematizar o mundo apresentado pela onisciência de sua voz. A presença do "eu" crítico instaura, no texto, os conflitos e as perplexidades do escritor, e estabelece um outro tipo de interlocução entre ele e o leitor, através da linguagem dialógica que assume. O "discurso autoritário" pretende exemplificar, como um discurso ultrapassado, a linguagem que o autor quer desnudar. Reforçando a máscara e confirmando, em sua neutralidade e em sua objetividade, a fragilidade de suas verdades absolutas, ele é mais um "capricho" para o narrador revelar a relação entre o autor e a obra.

Assumindo "fisionomias" heterogêneas para produzir um determinado "efeito de sentido", o autor cria a linguagem de um narrador "caprichoso" caracterizada por traços de "polissemia aberta" (no nível da história), de "direcionamento" dessa polissemia (na trama), e, ainda, de um "ocultamento" do dizer, como limite da estrutura ficcional que o "autor implícito" quer desnudar. Esses traços resumem, respectivamente, os três "tipos" de discurso acima apontados⁶⁸.

67 Orlandi, Eni P. - op. cit., p. 140-145.

68 Idem, p. 142.

A verdade do narrador revela-se como verdade "intervalar", pois resulta de "situações discursivas" montadas por diferentes enunciados, que se interpõem, produzindo uma "margem", um espaço limite por onde o leitor tem acesso ao universo ficcional. Esse intervalo resgata a situação de interlocução do autor com o leitor, promovendo a "multiplicidade" como condição do dizer narrativo⁶⁹. E nada mais eficiente, a essa altura, do que o próprio discurso do narrador "caprichoso" e sua verdade:

"Mas Dona Laura teria pensado mesmo tanta coisa! Não pensou. Eu também por mim não pensei. Então quem foi? Volta aqui o limiar da consciência andando que nem badalo, pra cá ... pra lá... Inconsciência ... Subconsciência ... Consciência ... Pra cá ... pra lá ... É aqui! Então é consciência. Juro que não! Então o limiar é mais pra longe. Será? ... Pra cá ... pra lá ... Dona Laura não falou nada daquilo, nem pensou. Porém aquelas idéias existem"⁷⁰.

69 Orlandi, Eni P. - op. cit., p. 128.

70 Andrade, Mário - Amar, verbo intransitivo. 4ªe., op. cit., p. 157 (os grifos são nossos).

OS MORADORES DE VILA LAURA

"A vida impõe ao indivíduo uma forma fixa, tornada em máscara. O fluxo da existência necessita desta fixação para não se dissolver em caos, mas ao mesmo tempo o papel imposto estrangula e sufoca o movimento da vida"¹

A compreensão da lição de amor percorre o espaço interior de Vila Laura, pois no fluxo da existência "imóvel" da família Sousa Costa encontram-se as razões efetivas da preparação de Carlos para a vida. Os moradores são figuras típicas que desempenham papéis convencionais como caricaturas do mundo burguês. Vila Laura é um mundo epidérmico onde as relações mediatizadas pela força do dinheiro concretizam um jogo de máscaras.

A harmonia familiar, garantida por uma "convenção honesta" dos proprietários, traduz a tranquilidade do lar num dia-a-dia organizado, disfarçando as verdades que poderiam interferir na rotina da casa. Sousa Costa e dona Laura dirigem, sem se envolverem diretamente, o cotidiano de seus quatro filhos: Carlos, Maria Luíza, Laurita e Aldinha. Durante o período da lição de amor, Fraulein Elza fará parte do quadro dos moradores.

Os membros da família, definidos por um ou dois traços, são personagens "planas" que traduzem, na aparência, o próprio disfarce.

1 Rosenfeld, Anatol - Texto/Contexto. 2e. São Paulo, Perspectiva, Brasília, INL, 1973, p. 12.

Fräulein e Carlos, como protagonistas do idílio, são construídos pela complexidade dos papéis que desempenham: ela como figura dividida entre o "homem da vida" e o "homem do sonho", e ele como ser em formação, material moldável, mas não moldado: fruto em crescimento. Configurando-se em "personagens esféricas", eles se sobressaem no plano caricatural descrito pelas "personagens planas"².

O contexto familiar é a síntese da engrenagem socioeconômica do mundo burguês da qual Carlos é um reflexo. Avaliar sua atuação durante a aprendizagem pressupõe, portanto, que se recuperem as relações internas do seu ambiente. Nessas relações estão alguns objetivos que visam a transformá-lo numa resposta efetiva ao futuro papel de proprietário. Compreendendo os motivos geradores da convivência em Vila Laura, poderemos ter acesso aos disfarces dos moradores, à propriedade como palco do jogo das máscaras e, ainda, ler a lição de amor pelo tema da sinceridade.

O cotidiano do casal é a rotina de uma "família imóvel, mas feliz", onde a previsibilidade das situações reforça os traços delimitadores dos proprietários. O cansaço e a apatia definem dona Laura em seu dia-a-dia e nas noites em que recebe o marido para uma prática sexual esporádica e desinteressada. Nesses encontros, Sousa Costa mantém-se costumeiramente impecável e prudente, evitando demonstrar "jeitos" e "sabenças" do Vale do Anhangabaú. Nas conversas espaçadas, o casal tem sempre os mesmos assuntos: a saúde de Maria Luíza e os negócios. Definida por relações formais, a rotina da casa, às vezes, assemelha-se a um ritual, onde cada um, no exercício de sua função, representa um papel. A exemplo

2 Conferir classificação de Forster, E.M. - Aspectos do romance, 2e., Porto Alegre, Globo, 1974, p. 7.

disso, o narrador associa aqueles dias em que "Sousa Costa queima va o charuto no hol", momentos antes de sair para suas "navegações", a uma "cerimônia tupi".

Outro dado caracterizador da família como retrato de uma instituição social, típica da burguesia, é a religião. "Quase como convenção necessária", a família é católica. Novamente são os ri tos que acabam por caracterizar a religiosidade: o batizado de Car los; a ida das meninas à missa de domingo; a primeira comunhão de Maria Luíza; a cruz de brilhantes usada por dona Laura; a presença do Monsenhor nas principais festas da casa. A religiosidade propi cia a composição do casal aparentemente "honesto" como garantia da imagem da família "feliz".

Na união pelo casamento, Sousa Costa e dona Laura firma ram um novo poder econômico: ampliaram-se as fábricas de tecido no Brás e passou-se a criar gado caracu por desfastio. A transação e conômica gerou a "convenção honesta" entre eles: o esposo fora "nu de preconceitos" até se casar, não pondo reparo nas "ondulações suspeitas do cabelo da noiva" e ela, retribuindo-lhe a confiança, esqueceu que "bigodes abastosos e brilhantizados são suspeitos tam bém"³. O resultado da união é a caricatura de uma família tradi cional, estampada pelo retrato do álbum de família - "a mãe está sentada com a menorzinha no colo. O pai de pé descansa protetora mente no ombro dela a mão honrada. Em torno se arranjaram os barri gudinjos"⁴. Para Telê, a presença dos "barrigudinjos" no retrato de uma família da burguesia urbana sugere, pelo contraste, a intenção do escritor em retratar outras realidades, por exemplo, "a daqueles

3 Andrade, Mário - Amar, verbo intransitivo, op. cit., p.18.

4 Andrade, Mário - Idem, p.14-5.

que não tiram fotografias" e, assim, garantir na sobreposição de imagens uma identificação ao retrato de um povo heterogêneo⁵.

A meu ver, os "barrigudinhos" da fotografia representam o espaço do mundo infantil sob a pressão do mundo adulto e, como projeções do universo de Vila Laura, definem-se no cotidiano da casa. Aldinha com cinco anos e Laurita com sete têm nos "brinquedos de família" o treino de suas futuras atuações e, nas brincadeiras de adivinhações, a reprodução da "angustiosa adivinhação da existência" como comenta o narrador⁶. A apresentação dessas meninas deve ser feita independentemente de Carlos e Maria Luíza, pois elas se descrevem pela fantasia. Envoltas em sonhos, Laurita e Aldinha respondem às pressões das relações aparentes de seus pais e reagem aos ruídos da casa apenas com olhos espantados. Brincando, as meninas simulam a experiência real vivida em família: Aldinha é a visita de cerimônia cuja "filha", uma boneca de celulóide, tem muita saúde. Laurita escolhe para si o papel de cozinheira e, como dona da comidinha, dá, em francês, o ritmo da brincadeira pelos almoços e jantas que vai servindo. É interessante que nada escapa às meninas que, ao criarem pela fantasia os papéis, refazem fielmente as relações do mundo feminino de Vila Laura, inclusive recuperando a imagem da serviçal estrangeira.

Maria Luíza também faz parte dessa brincadeira como dona da casa, cuja "filha", uma boneca de louça, é muito doente. No entanto, seu entrosamento com o mundo das irmãs é relativo, pois na fase da malícia de menina-moça já ensaia reproduzir eficientemente as conveniências do mundo adulto e, assim, contrasta com a in

5 Lopez, Telê P.A. - "Uma difícil conjugação", op. cit., p. 33.

6 Andrade, Mário - Amar, verbo intransitivo. - Idem, p. 126.

genuidade e limpidez do olhar das pequenas. Seu olhar de doze anos acompanha atento a rotina da casa, investigando e aprendendo. A trás da porta, escondida ou observando de longe, ela se mantém a par das transformações do dia-a-dia causadas pela presença de Fräulein. Maria Luíza disputa com Carlos o espaço da adolescência. Essa fase os diferencia das irmãs menores e os põe a caminho do mundo adulto. Sua precocidade contrasta com a ingenuidade do irmão, dando-lhe compensações pelo corpo frágil e doente. Aos olhos dos outros, a imagem que a define é a da perfeita educação e a da bondade, encobrando-lhe a perversidade das ações, maquiavelicamente armadas como vinganças. Sua imagem contrasta com o modo "machucador" de Carlos, "o menino insuportável, malvado e ruim", como é definido no círculo das amigas de sua mãe⁷.

Os problemas de saúde da filha mais velha assumem um valor fundamental na casa: é motivo das conversas raras do casal, como já dissemos; é justificativa para as viagens e os passeios da família; é, no fundo, uma desculpa necessária para que as pessoas de Vila Laura se mantenham envolvidas em sua imobilidade familiar. Valorizada excessivamente, a saúde torna-se justificativa para seu modo de agir. Tratada diferenciada, Maria Luíza faz de sua fragilidade a força de seu disfarce. Na primeira versão, o narrador comenta o comportamento moral dessa personagem, identificando-a a si mesmo no modo de agir. Assim, ele expressa seu desagrado pela personagem, embora a desculpe em seu modo de ser, como faz a si próprio. Nesse comentário, o narrador pretende ironizar as análises dos fisiologistas sobre o comportamento humano como reflexo da es

7 No filme Lição de Amor, Lauro Escorel ajustou com muita precisão a participação e as reações de Maria Luíza como observadora perspicaz da relação entre Carlos e Fräulein.

trutura biológica do ser, e enfatizar as reações como decorrências do contexto social⁸.

Maria Luíza, dentre as meninas, é o centro das atenções da família, e Carlos, como único filho, é a expectativa do herdeiro, é a continuidade do nome da família. A ele cabe a responsabilidade de perpetuar o patrimônio. Nos seus quase dezesseis anos, o primo gênito não desconhece sua tarefa, embora se mantenha alheio a seus futuros compromissos. Inconscientemente, está despertando para novos interesses que gradativamente o afastam do mundo infantil. Seu ritmo de amadurecimento contrasta com a pressa do pai em vê-lo no desempenho de futuro proprietário. Na visão de Sousa Costa, fazer do filho um homem é torná-lo sexualmente ativo para maior eficiência no papel que lhe está reservado.

Nesse aprendizado assistemático, o adolescente vai dando mostras de estar deslocado na rotina das brincadeiras. Provocando a todo instante as irmãs, atrapalhando-as em seus brinquedos, ele vai, de modo estabonado, separando-se do universo infantil e penetrando no mundo adulto. Para seu pai, esse tipo de aprendizagem parece ser muito pouco produtivo, em vista da urgência da transformação. Investindo numa forma alternativa (a "professora de amor"), ele pretende dar um impulso decisivo para o despertar do filho. No seu entendimento de pai, cabe-lhe prover materialmente a família, por isso, não hesita em contratar um serviço qualificado, mesmo que isso implique em despender boa quantia de dinheiro. Em se tratando de Carlos, as razões são ainda mais fortes para seu empenho na educação do menino, pois ele é a própria garantia da existência futu

8 Andrade, Mário - Amar, verbo intransitivo, 1e., op. cit., p. 110 (trecho suprimido na 2ª edição).

tura de Vila Laura.

Carlos se define no conjunto das condições pré-fixadas pelo universo dos Sousa Costa como "machucador". A indefinição de uma adolescência, acrescida dessa marca, constrói a ambigüidade de sua personagem. Essa indefinição, de caráter psicológico e moral, é imagem da transição para a máscara; é também imagem da mistura da força viril crescente com a "graça e a docura feminina"⁹ e é, ainda, símbolo do herói nacional, como resultado da pesquisa do escritor por uma identidade cultural. Nessa última imagem, encontramos parte da lógica da equação montada por Mário: "Amar, verbo intransitivo + Clan do jaboti = Macunaíma"¹⁰.

A complexidade da personagem reside no traço ambíguo que a define, pois como "machucador" Carlos pode ser identificado às expectativas do mundo burguês (como dono, como macho, como força) e, ao mesmo tempo, sugerir o imprevisível na espontaneidade de sua adolescência ou na ausência de uma máscara definida. Para Telê esse traço é um dos três "leit-motive" que estruturam a narrativa de Amar: Carlos - dono, Carlos - centro, Carlos - machucador¹¹. Nesse último traço está, a nosso ver, o motivo condutor central, uma vez que nele estão garantidos os outros dois e a incógnita de um comportamento em formação, que nos parece ser fundamental para compreensão do texto como "romance de formação"¹².

9 Andrade, Mário - Amar, verbo intransitivo, 4e., op. cit., p. 42.

10 Andrade Mário - "Anotações para o prefácio de Macunaíma". Batista, Marta et alli, Brasil: 1º tempo modernista - Documentação. São Paulo, IEB, 1973, p. 294.

11 Lopez, Telê P.A. - "Uma difícil conjugação", op. cit., p. 30.

12 A questão do "romance de formação" será tratada no último capítulo: "A fisionomia de uma lição de amor" como conclusão do trabalho.

Uma figura bem disposta, brincalhona, de voz segura e olhar franco traduz a imagem do "machucador". Para Fräulein trata-se de um "forte", mas a voz narrativa nos alerta: "machucador apenas". O narrador, reiterando essa observação, reforça o sentido ambíguo da personagem, alcançado pelo contraste entre a imagem do protagonista - descrita por traços de pureza, inocência e graça sutil e a sua existência, configurada pela sina de futuro proprietário.

O narrador, nos "delírios da seleção", avalia o menino-homem como produto sem raça: retrato da indefinição da cultura nacional. Estabelecendo uma comparação irônica entre o físico de Carlos e a raça bovina brasileira em aprimoramento, o autor pretende retirar a essência da personagem, expondo-a como "metáfora" do brasileiro incaracterístico da burguesia urbana, que tem no sexo o encargo de macho, como observa Telê¹³. Frisando a composição mista de "carnes rijas", "musculosas" com "ossos grandes", o narrador insinua no próprio perfil a ambigüidade da personagem. As "carnes" que encobrem as verdades dos "ossos grandes", marcas do estágio de formação e do risco da reprodução integral ou não dos valores, são as mesmas que encobrem os "ossos de pouca ou nenhuma seleção", marcas da ausência da raça e da mera reprodução dos valores. A cor masculina ("moreno rosado"), no entanto, é a certeza de uma resposta possível a qualquer das verdades.

Na primeira versão de Amar, além dos aspectos físicos da personagem, o narrador explora as reações de Carlos, avaliando-as como pertinentes aos valores morais dos Sousa Costa¹⁴. Registrando a adesão do adolescente ao vilão do filme "O pugilista", a voz nar

13 Lopez, Telê P.A. - "Uma difícil conjugação", op. cit., p. 25.

14 Andrade, Mário - Amar, 1ªe., op. cit., p.103.

rativa constata certos traços como índices de respostas favoráveis à moral burguesa ou, ainda, como reflexo de uma trajetória pré - de terminada: Carlos aos vinte e um anos se estabelece, recebe uma fazenda e continua seu mundo burguês¹⁵. A segunda versão, embora não tenha essa passagem, possui um comentário do "eu" crítico que, em síntese, faz uma avaliação do comportamento da personagem: a adesão do adolescente às expectativas do grupo traduz a consciência e a máscara¹⁶. Expondo suas reações, o narrador pretende enfatizar outra verdade: Carlos é um menino diferente, pois "se basta a si mesmo". Nessa auto-suficiência, está a determinação e uma possível resistência de sua parte à figura medíocre do mero reproduzidor - "burguês chatíssimo" - e, ainda, a própria justificativa para a existência do livro e de Fräulein, conforme avaliação irônica do autor¹⁷.

A ênfase dada por Mário à descrição do protagonista do idílio leva-nos a reavaliá-lo em três níveis de leitura, sugeridos no primeiro capítulo. No nível da história, Carlos pode se assemelhar a uma persona em "típica" e se mostrar, apenas, como simples reflexo do mundo de Vila Laura. Entretanto, os recursos estéticos usados em sua caracterização elevam-no, no nível da trama, à categoria de personagem "esférica": definido pelo traço de "machucador" e pela condição de adolescente, ele se apresenta como figura indefinida, cuja ambigüidade provoca Fräulein para uma outra verdade da lição de amor. Lendo-o na complexidade de um "herói em formação", não será difícil aproximá-lo de outras personagens do escritor e perceber o projeto do autor em criar um herói como identidade nacional. E, nessa perspectiva, o protagonista de Amar compõe parte da

15 Andrade, Mário - Amar, verbo intransitivo, op. cit., p. 106.

16 Idem, 4e., p. 85.

17 Idem, 1ªe., op. cit., p. 106.

poética de Mário.

Conferindo os heróis de sua obra, encontramos protago^unistas meio femininos, meio masculinos; meio crianças, meio adul^tos, vivendo o tema da "sinceridade" no aprendizado da máscara. Do contato com o mundo adulto fica destruído "o paraíso da pureza, o mundo inocente do muiriquitã de Macunaíma" e o menino-homem assi^mila "a consciência, infeliz, dividida"¹⁸. Para Carlos e os ado^lescentes d'Os Contos de Belazarte o despertar da sexualidade é o encontro com a máscara. Iniciados para o mundo, eles não reagem às imposições de sua nova condição e assimilam uma identidade con^{fi}gurada pelo disfarce. No caso dos heróis de "Belazarte", a ingeⁿuidade e a pureza desses seres "seqüestrados" da vida determinam destinos infelizes no confronto com a máscara. No caso de Carlos, a reação parece ser ideal. Condizente com o universo burguês de Vila Laura, a experiência do primogênito dos Sousa Costa aparente^mente difere dos heróis e heroínas dos contos acima mencionados, quando o autor não propõe necessariamente para Amar um final infe^liz, como resultado da perda da pureza infantil. Mas a "consciên^{ci}a dividida" de Fräulein aproxima o aprendizado sistemático da sexualidade às experiências assistemáticas dos outros heróis. Trans^{fe}rendo para a "professora" o dilema do aprendiz, o autor mantém o conflito como um estado latente na aquisição da máscara. E nos heróis dos Contos Novos encontramos a consciência desse conflito a florada por protagonistas adultos, que, narradores de sua própria história, relatam as marcas do confronto entre o mundo infantil e o adulto, revendo na máscara a trajetória de um "herói degradado"¹⁹.

18 Rosenfeld Anatol - Texto/Contexto, . . ., op. cit., p.193.

19 Andrade, Mário - Contos Novos, 4e., São Paulo, Martins, 1973. Consideramos para avaliação comparativa quatro contos do livro Contos Novos: "Vestida de Preto"; "O peru de Natal"; "Frederico Paciência" e "Tempo da Camisolinha".

Por último, apontamos, no plano simbólico, Macunaíma como imagem síntese do "herói em formação".

A construção de Carlos é fruto de um jogo estético, montado sobre duas linhas teóricas: a de Freud e a do neo-vitalismo, através das quais Mário registrou o crescimento biológico e, em decorrência, a individualidade psicológica da personagem. Em sua avaliação, a convivência do plano biológico com o extra-biológico das idéias determinou a interdependência do "Carlos-corpo" com "Carlos-espírito", cabendo ao último dar o sentido real da experiência²⁰. No "herói em formação", o escritor traduz o "protótipo da beleza humana", submetido às pressões explícitas do universo familiar e, assim, realiza não só uma sátira ao mundo burguês, mas à maneira como esse mundo faz a leitura de seus representantes. Mostrando a personagem no aprendizado das grandes normas, ele pretende, pela ironia do previsível, expor a máscara como consequência de um mundo que reduz ou, mesmo, anula uma identidade autêntica. No exercício dos costumes, o adolescente supera sua indefinição, assimilando uma imagem comum como simples "reação fisiológica". A ironia da resposta, apenas uma "reação fisiológica", contém, ao final da aprendizagem, a força da máscara como verdade cabotina.

Um capítulo da primeira versão exemplifica a construção da personagem, a partir das linhas teóricas apresentadas por Mário²¹. Para justificar a razão de "Carlos se bastar a si mesmo", o narrador recupera passo a passo o crescimento do adolescente no

20 Andrade., Mário - "A propósito de Amar, verbo intransitivo", op. cit. Nesse artigo, o escritor quis responder às críticas severas feitas à obra sobre a tônica freudiana dada à personagem.

21 Andrade, Mário - Amar, verbo intransitivo, 1ªe., op. cit., p.200-12.

seio da família, através de suas "aventuras de amor". Por essas aventuras ele tentará provar a formação do menino como um ser sem complemento, cuja máscara deverá se fixar como verbo intransitivo. A primeira aventura é vivida com a mãe. O exagero dessa experiência contrasta com a segunda aventura: fruto do contato com a amaseca. Desse período resultam "sensações amorosas", resguardadas em estado latente, que são reforçadas pela relação fria e distante com o pai, como "contraveneno" aos impulsos maternos. No "sequestro" das sensações amorosas, o menino sedimenta sua experiência e torna-se leitor do universo: percebe as verdades da convivência e transforma -se num ser dividido: Carlos I, corpo, e Carlos II, alma²².

Nesse relato, Mário fala do início da adolescência como marca da fusão do ser dividido. Aos treze anos, Carlos vive o despertar da sexualidade, no contato experimentado com uma amiga de onze anos, Rosinha. Sem perceber, ele ultrapassa a brincadeira e alcança a atração de um abraço. A diferença de sensações sentidas é marcada negativamente pela repreensão da mãe, que o condena por essa atitude mais "íntima" com a menina²³. Dessa lembrança, Carlos retém o prazer do contato com o corpo feminino. Entretanto, a

22 A supressão do capítulo na segunda versão, talvez resulte da interferência da crítica na revisão da obra em 1944. Localizado após o término da história, esse capítulo faz parte das páginas que foram consideradas por Tristão de Athayde como "intoleráveis" e de um "sub-freudismo delirante".

23 Descontando a diferença de idade, podemos associar essa experiência de Carlos à primeira aventura amorosa de Juca (no conto "Vestida de preto") aos nove anos. Enamorado de sua prima Maria, ele arrisca beijá-la e é punido pela sua "tia Velha". Tanto um como outro são vistos na família como meninos de comportamento problemático: é o menino "machucador" que experimenta o abraço e é o "caso perdido" que rouba um beijo.

punição o inibe em sua sexualidade espontânea, privando-o da experiência. Pelos "delírios da seleção", a força da "raça" pressupõe um aprendizado sistemático por "mãos qualificadas", para que o adolescenté se torne, efetivamente, imagem da "honestidade capilar". E, assim, identificado à figura paterna, o herói teria o rosto refletido no espelho do mundo social como retrato do "homem de bem", cujas "reações fisiológicas" são reflexos de sua adequação ao mundo²⁴.

Formá-lo como "homem de bem" é a certeza da tradição : Carlos "saberá sousacostar às vezes extra-muros sem que a mulher sofra"; saberá prover o lar; manterá a família na fé católica e , ainda, terá no "ronco" a certeza da "paz compacta" familiar. Toda via, ao falar do adolescente em outra cena, o narrador chega a reconhecer que está sendo contraditório e que lhe é difícil uma descrição objetiva da personagem. Entusiasmado com o jovem, descreve o pelos traços de pureza, inocência, frisando a característica de "machucador"²⁵. Assim, ao lado desse destino traçado como um Sousa Costa, talvez haja um outro, dos motivos inconfessáveis, possível pela sua condição de "machucador", livre para tornar conscientes alguns sentimentos "seqüestrados", que permanecem latentes , como parte de sua verdade.

A descrição da trajetória do herói, como formação da máscara, aponta algumas questões que parecem ser a espinha dorsal do conflito de Fräulein. Ao submeter o herói às experiências que

24 O espelho como recurso para conferência da máscara foi explorado de forma pertinente por Lauro Escorel nas cenas em que Sousa Costa, voltando da rua, examina sua "aparência impecável".

25 Andrade, Mário - Amar, verbo intransitivo, 1ªe., op. cit., p.109-10.

o levam ora a se dividir (Carlos I, Carlos II), ora a se compor (um Sousa Costa), o narrador revê a prática de Fräulein dividida entre o "homem do sonho" e o "homem da vida". O conflito de Elza traduz um grau de consciência que é testado na aventura em Vila Laura, pois o desequilíbrio entre o sonho e a razão, em decorrência da identificação do aprendiz ao jovem Siegfried, parece expô-la a uma verdade com a qual ela convive como "consciência possível": a força do amor intransitivo, mas não como "consciência real"²⁶. A teoria do amor é a acomodação da fantasia à realidade e, por isso, encobre uma verdade que Fräulein quer negar: o amor da conveniência. No entanto, o "homem da vida" traduz o sexo (ou o amor) como lucro, procriação e o "homem do sonho" como tranquilidade, rotina, paz. Descontando a atmosfera intelectualizada que envolve Fräulein e seu mundo, podemos aproximá-la ao universo de Vila Laura.

Elza e Carlos descrevem em seus papéis - de aprendiz e de professora de amor - duas singularidades que emergem do grupo social de Vila Laura. Por intermédio dessas personagens, a intenção do autor, na busca da sinceridade, se concretiza no texto. Expondo-as num processo de aprendizagem da máscara, como a própria negação da sinceridade, Mário sumete o protagonista às pressões do mundo adulto e aproxima o idílio do "romance de formação", ao desnudar na lição de amor a perda da identidade. No traço ambíguo que define Carlos ao longo da aprendizagem, está sugerido o conflito consciente ou não do encontro dele com o mundo. No "limiar da confiança" o conflito está presente, permitindo ao jovem

26 Goldmann, L. - "Conscience réelle et conscience possible, conscience adéquate et fausse conscience". Marxisme et sciences humaines. Paris, Gallimard, 1970.

avaliar que está mais velho "sobre o Carlos de dois meses atrás". Entretanto, o que a personagem experimenta é a dúvida, e esta é mais fácil de atingir que o "limiar da consciência", como observa o narrador²⁷. A força dessa experiência em parte é dada por Fräulein, cuja tarefa é ensinar ao menino a escolha conveniente, certa, e que na base deve negar qualquer conflito. Simulando um equilíbrio, Elza cria uma prática adequada à sua função e conveniente à sua máscara, porém não suficientemente capaz de anular uma identidade diferente da que apresenta.

A "professora de amor" viverá, na experiência com Carlos, o desencontro de suas verdades, a desestruturação interior e, como ser em conflito, transformará sua teoria num exercício do amor. O adolescente a "perturba", fazendo-a reagir de forma distinta de outras vezes. Ele é a imagem do "forte" buscada em seus sonhos, e nessa identificação, está o risco da fantasia deixar de ser um ideal sublimado para tornar-se realidade. Assim, envolvida por ele, Fräulein acaba amando-o e se expondo à verdade dos motivos inconfessáveis. "Doía nela o desejo daquele ingênuo, amou-o no momento com delírio. Revelação"²⁸. O resultado final, porém, está garantido pela punição que desta vez a atinge. Fixada a máscara, permanece a dúvida sobre as proporções da ferida deixada por aque

27 Andrade, Mário - Amar, verbo intransitivo, 4ª e., op. cit., p. 106.

A experiência vivida por Carlos no "limiar da confiança" está próxima à cena dos retratos do conto "Tempo da Camisolinha", onde a personagem-narradora compara dois retratos de sua infância: um de antes do "corte dos cabelos" ("um olhar manso, um rosto sem marcas, franco, promessa sem maldade") e outro de um ano depois ("uma mostruosidade insubordinada", "olhos que espreitam", "risinho perverso"). A percepção da mudança, nesse caso, se dá no "limiar da consciência".

28 Andrade, Mário - Amar, verbo intransitivo, 4ª e., op. cit., p. 78.

la experiência.

Na história, Fräulein é a imagem do conflito. A rotina de "professora de amor" define a complexidade de uma heroína divi di da entre o "homem do sonho" e o "homem da vida". A simplicidade, a insexualidade e a força de caráter são traços que a delimitam em sua verdade aparente, impondo-lhe uma fisionomia convincente à sua teoria. A consistência de sua prática de iniciar sexualmente jovens, como confirma o "homem da vida", está amparada pelo sonho de um ca s a m e n t o burguês nas bases de sua teoria do "amor sincero, elevado, cheio de senso prático, sem loucuras"²⁹. Por meio dessa teoria, ela realiza a adequação entre o sonho e a realidade, que lhe permite negociar o corpo como mercadoria, garantindo-lhe o dis f a r c e das ver d a d e s i n c o n f e s s á v e i s.

A entrada da governanta em Vila Laura revela a prof iss i o n a l em pleno domínio de si e da tarefa que irá realizar. Simulando naturalidade, ela se apresenta à altura de sua "raça superior" e , distante de todos, convive com os moradores, resguardando-se da ro t i n a da casa. Seu descrédito à família traduz um preconceito de cul t u r a, pois a indefinição ou, mesmo, a ausência de tradição in co m o d a - a como t í p i c a representante de uma cultura firmada em bases s ó l i d as. Nessa resistência aos moradores, talvez se esconda uma ra z ã o mais forte: em Vila Laura, ela ocupa a posição de elemento ex p l o r a d o. Aceitando esta condição para viver no Brasil, ao fugir de seu país, abre mão da força de um povo independente, de cultura s ó l i d a e concorda em se submeter aos caprichos de um povo jovem, de p e n d e n t e, de progresso inferior e de cultura plural. E, por isso , sente-se identificada a Tanaka, ao perceber que está frágil, bus c a n d o.

29 Andrade, Mário - Amar, verbo intransitivo, op. cit. p.58.

do nele uma adesão de classe como compromisso de resistência àquela gente. Exilados de suas pátrias, "os dois tigres se aproximam, olhos úmidos, eram irmãos"³⁰.

A governanta, guiada por um pensamento prático, rígido, contrasta com o ritmo irregular da família. Fräulein é o nome que ela exige em sua apresentação para fixá-la como estranha, como estrangeira, e, nele, Elza se esconde. Para as meninas, esse nome sugeria muitas imagens, pois lhe desconhecem o sentido, mas, antes de qualquer aventura, Elza as faz repetir o nome inúmeras vezes para esgotá-lo em dois sentidos: o de governanta e o de professora de alemão. "Fräulein" é a síntese do que poderá ser revelado, inclusive para os adultos, que conhecem ou conhecerão uma de suas verdades. É o "mecanismo novo" do "ponteiro do relógio familiar" que consegue, na "adaptação imediata", disfarçar a razão de sua presença na casa e fixar-se numa rotina sistemática. Todos a ela se dirigem por essa forma de tratamento, menos o narrador, que ora se refere à personagem como Fräulein, ora como Elza, com o intuito de resgatar o ser dividido, cujo confronto de duas faces é a imagem do conflito.

A teoria que a define privilegia certas condições para camuflar sua prática. Em tese, o amor a ser experimentado sexualmente pressupõe o despertar espiritual e, para esse despertar, cria uma imagem "simples e insexual" de professora de alemão³¹. Sua ação

30 Andrade, Mário - Amar, verbo intransitivo, 4ª e., op. cit., p. 95. (Na primeira versão, esta cena aparece após o final da história. Na revisão de 1944, alguns trechos dessa cena foram suprimidos.)

31 A imagem de Fräulein pode ser associada à protagonista do conto "Atrás da Catedral de Ruão" (Contos Novos). Anatol Rosenfeld chama atenção para a má cara de "Mademoiselle" como disfarce de "um ninho repleto de uma bicharada de anseios e impulsos" ("Mário e o cabotismo" - Texto/Contexto).

necessita do disfarce teórico para garantia da eficiência de um mé todo, criado pelo "deus paciente", que acalenta o sonho de um casamento na Alemanha. Nesse sonho, Elza sublima certas carências ou desejos, negando-se à própria sexualidade, pois, no seu ideal, amor não traduz sexo. Recorrendo freqüentemente ao sonho, ela parece compensar a prática do exercício do sexo eficientemente, como mercadoria negociável. Intelectualizando seu sonho, teorizando sua prática, Fräulein busca vantagens para sua tarefa como serviço qualificado, esquivando-se de identificações grosseiras. A rotina da profissional convive com a fantasia de uma união estável , onde a vida a dois se traduz pelo trabalho e pelo dever. No sonho, o jovem Siegfried também manda porque provê; a mulher auxilia com serviços secundários e adequados ao perfil feminino; a prole vem naturalmente; o prazer está no encontro com a arte; a linguagem do casal é fática; e o beijo, "calmo" e "preceptivo".

A aparência "simples e insexual" garante a Fräulein o sucesso de sua tarefa. O narrador, no entanto, vai expô-la naquilo sobre o que ela não tem total controle e desnudar as verdades que estão além da aparência. Num cotejo de imagens, o "eu" crítico nos convida a conhecer sua Fräulein³². Expondo-a nua, a voz narrativa pretende descobrir o que está escondido naquela imagem "sim

ples e insexual" para entendê-la integralmente. Comparando - a a Betsabé, de Rembrandt - a da Toilette - o narrador descreve o corpo de uma mulher de trinta: "pesado e bastante sensual", cuja força do amadurecimento convém às primeiras "fomes amorosas" de seus discípulos. Frisando os traços que reforçam a sensualidade : os "beijos curtos", "encarnados", "largos" e os "cabelos mudáveis" ,

32 Esta cena já mereceu comentários no capítulo anterior.

"ora louros, ora sombrios dum pardo e fogo interior", pretende re-
tratar uma imagem cujo perfil não é o da "espiritualidade", mas ,
sim, de uma "indiferente burguesice"³³.

Vista como uma mulher comum, o discurso teórico da per-
sonagem parece compor apenas uma aparência que contrasta com uma
sensualidade reprimida e, assim, ao desmitificá-la, o narrador lo-
caliza a essência do conflito entre as duas verdades que a delimi-
tam: sonho e razão. É a mulher que existe na "professora de amor"
que está consciente de que a experiência com Carlos toma proporções
diferentes. Atraída pelo jovem, a ponto de se magoar com a lenti-
dão do aprendiz, ela tem pressa em senti-lo e, por isso, dá à a-
prendizagem um ritmo mais intenso, sem dispensar, entretanto, ne-
nhum passo de sua filosofia. Assim, Elza não deixa de dar a pri-
meira lição: "o dever supera os prazeres da carne", para que o
amor nasça de "correspondências, de excelências interiores", "espi-
rituais"³⁴, seguindo fielmente o método do "homem do sonho", que
contraria o pensamento objetivo do "homem da vida", para quem a
lição consiste na síntese dos primeiros passos: "abrir os olhos",
"prevenir" (sic.), "evitar". No fim, o resultado a que visam ambos
é o mesmo: a garantia da raça, do sangue e do indestrutível con-
ceito de família. Mas o sonho permite-lhe escapar de sua prática,
é divagando, "(enfeitando) os gestos do homem da vida com o sonho
sério severo e simples"³⁵. Fräulein "adormece" a própria consciên-

33 No filme Lição de amor, a cena em que Elza, recolhida no quarto, seminua,
está diante do espelho, recria com muita fidelidade a descrição feita pe-
lo narrador. É também nessa cena o único momento em que os cabelos da per-
sonagem refletem a imagem dos "cabelos mudáveis" descrita por Mário.

34 Andrade, Mário - Amar, verbo intransitivo, 4ªe., op. cit., p. 32.

35 Andrade, Mário - Amar, verbo intransitivo, 4ªe., op. cit., p. 36.

cia.

É no discurso da personagem que encontramos o elo entre a teoria e a prática. Nele, Fräulein se expõe em suas contradições, revelando uma certa complexidade em torno da imagem de heroína pouco heróica. Para leitores menos atentos, a protagonista pode ser tomada como personagem inconsistente, pelo desacordo entre sua essência e sua aparência. Prevendo uma reação desfavorável da crítica, Mário introduz no texto algumas razões em defesa de sua heroína. Reconhecendo-se um espectador dessas criaturas que "aparecem" em sua vida e "se contam", o autor procura justificar as possíveis incoerências da personagem como reflexo da personalidade complexa do homem moderno. Simulando um exercício teórico para tentar explicar os seres em sua ambigüidade, o narrador fala da evolução biolôgica dos seres que, por questões de adaptabilidade ("espertezas") e de seleção, deixaram de ser hermafroditas e se dividiram em seres imperfeitos: machos e fêmeas. Para localizar a origem de certas questões, Mário cita Darwin e, quando se trata de avaliá-las como parte do comportamento psíquico, recorre à Psicologia moderna, explícando, à luz da teoria de Freud, o homem do século XX³⁶.

O escritor, nesse exercício, pretende provar uma das suas teses sobre a construção da personagem: na "sensação de discordância" de Fräulein está a sua força como ser real, pois no improvável e no imprevisível das ações se dá a "idéia genial" que a eleva à categoria de personagem "esférica". Para Mário, os seres fictícios ou são imagens retidas da realidade ou são somas de certas características, apresentadas por pessoas com as quais teve contato. Da evolução biológica do ser humano, ele extrai a perso

36 Andrade, Mário - Amar, verbo intransitivo, 1ªe., op. cit., p.68-73.

(Na segunda versão, alguns trechos foram suprimidos.)

nalidade incompleta e discordante para compor suas personagens. Essas idéias teóricas, esboçadas em Amar, são endossadas em 1944, durante uma entrevista sobre o processo criativo: "no geral eles (personagens) 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"³⁷. No caso de Amar, a criação das personagens alcança o verossímil pela aproximação do real através, não só do registro fiel do cotidiano burguês, descrito por seres caricaturais, como também na retratação, pela própria construção dos protagonistas, do conflito daqueles que se submetem ao jogo do amor. Disto resulta uma heroína problemática e um herói em formação.

Mário, ao buscar em sua experiência rostos e comportamentos que pudessem construir seus seres fictícios, recorta a ficção pela realidade, sugerindo o real como ficção. Fräulein, "um dia", "uma quarta-feira", "apareceu diante do (escritor) e se contou"³⁸; Carlos tem o corpo e a psicologia de um rapazola que conheceu numa estação de águas³⁹. Retirados da vida, esses seres passam a viver um enredo próprio e, nele, o autor traça algumas expectativas como projeção do modelo real. Assim, o destino do herói, no romance de 1927, é a previsão dos caminhos a serem seguidos por aquele rapazola, "honesto, modesto e burguês", como futuro fazendeiro ou como um rotineiro e seguro profissional urbano. Todavia,

37 Andrade, Mário - Entrevistas e depoimentos - edição organizada por Telê P. A. Lopez. São Paulo, T.A. Queiroz, 1983, p. 112.

38 Andrade, Mário - Amar, verbo intransitivo, 4ªe., op. cit., p. 60.
Telê faz algumas suposições sobre o modelo de Elza: Käte Blösen?, Elze Scholer? (professoras de alemão) no artigo "Uma difícil conjugação", op. cit., p.34-7.

39 Andrade, Mário - Entrevistas e depoimentos, op. cit., p. 113.

encontrá-lo anos depois como "aviador comercial" foi uma surpresa para Mário que, contrariado, reconheceu-se traído em sua criação. A passagem integral da realidade para a ficção tem, a seu ver, essas desvantagens, isto é, o risco das previsões feitas não corresponderem à realidade. No caso do modelo de Carlos, passado o momento da surpresa, o autor ponderou que o imprevisível não fora a reação do rapaz, mas a oferta de oportunidades distintas em épocas diferentes. Apagando a sensação de que seu Carlos não ficara aquém das expectativas do real, o escritor confirmou no modelo a imagem de sua personagem.

As observações de Mário sobre a construção dos seres fictícios aproximam, em parte, Amar a um "romance de personagem". Nesse tipo de composição, as personagens "não são concebidas como partes do enredo, pelo contrário, existem independentemente e a ação lhes é servil" como comenta Edwin Muir⁴⁰. Fräulein e Carlos são imagens de modelos reais que emprestam ao enredo a própria fisionomia. Expostos como protagonistas de uma situação possível no universo da alta burguesia (o contrato da profissional qualificada para a iniciação sexual do jovem), destacam-se do mundo de Vila Laura pelo conflito da experiência amorosa e vivem o tema da sinceridade.

Definidos, a princípio, por um traço que ao longo da história se mantém - Fräulein, uma figura dividida entre o "homem do sonho" e o "homem da vida"; Carlos, um menino "machucador" - os heróis se firmam na trama como centro das atenções. E cumprem, assim, uma das condições do "romance de personagem", onde o "enredo é antes uma moldura construída com habilidade para um quadro da vida"⁴¹.

40 Muir, Edwin - A estrutura do romance, 2ªe., Porto Alegre, Globo, 1975, p.11.

41 Idem, p. 15.

Nesse raciocínio, Vila Laura e seus moradores são a "moldura" criada para a cena do amor intransitivo, onde as duas sinceridades se expõem como verdades possíveis. O conflito experimentado pelos amantes e a definição ambígua de uma "heroína problemática" e de um "herói em formação" permitem ao autor trabalhar essas personagens pelos traços universalizantes do ser humano em sua complexidade.

A comparação da obra de 1927 com o "romance de personagem" deve ser relativa, pois, no caso de Amar, os protagonistas parecem ser "personagens esféricas", e porque nesse romance há uma "mistura incrível": é um "idílio"; é um "romance de formação"; é uma crítica à sinceridade da máscara; e é, ainda, um desnudamento do processo ficcional⁴². Para Edwin Muir no "romance de personagem" "o que se transforma não são as personagens mas nosso conhecimento delas"⁴³. Fräulein e Carlos trazem nos seus traços definidores uma ambigüidade que faz do imprevisível uma das condições da composição da trama. Menos "estáticas" e mais "dinâmicas", essas personagens sugerem mais de uma leitura para seu desempenho, não pelo que trazem exposto como configuração de sua imagem, e, sim, pelo momento da fragilidade, quando elas se reconhecem diferentes. Descobrimo uma outra verdade, os protagonistas se revelam.

Ao final da apresentação das personagens, gostaríamos, ainda, de repassar nossa leitura de Vila Laura e, por isso, sugerimos acompanhar a família fora do ambiente doméstico, em público, encenando para outros o que encenam para si. Nossa insistência em

42 A conclusão do trabalho pretende traçar um perfil do romance de 1927.

43 Muir, Edwin - op. cit., p. 11.

44 Andrade, Mário - Amar, verbo intransitivo, 4ªe., São Paulo, Martins, p.137-151.

revê-los vem da certeza de que, exposta ao público, a máscara dos Sousa Costa torna-se verdade assumida. Para tanto, selecionamos uma cena da segunda versão que descreve uma viagem de trem feita pela família voltando do Rio, após um período de férias⁴⁴. Nessa cena, Mário faz uma síntese do convívio familiar, incluindo a figura da governanta. Preocupados com seus papéis, os adultos, durante a viagem, resguardam-se, pela máscara, dos olhares de outros viajantes. Nesse espaço, o jogo do encobrimento encontra amparo, pois, para um público, a representação se justifica como conveniente.

O espaço do vagão é o "mundo imaginativo"⁴⁵ dessa cena, por onde percorrerá o olhar crítico do narrador para fixar a ação de suas personagens, condicionada pelos olhares de estranhos. Através dele, propomos reler a família para explicitar o nível das relações que organizam o convívio familiar. Recuperando os olhares trocados nessa cena, pretendemos aproximá-los da rotina de Vila Laura. Ali cada morador é espectador de outro e de si próprio, como garantia de certas verdades, que, ensaiadas na intimidade, podem ser mostradas ao mundo.

A partida do "pullmann" marca o início da cena. Dona Laura é a primeira a ser focalizada. Nesse "flash" seus traços definidores são os mesmos: cansaço e apatia. Ajeitando sua figura "mal acabada", a matriarca, após conferir os filhos, suspira aliviada ao ver tudo em ordem e, como senhora de sociedade, tenta compor uma imagem conveniente. No ar de exaustão da personagem, o olhar crítico do narrador quer atestar a impotência de dona Laura em se

44 Muir, E. - A estrutura do romance, op. cit.

45 Andrade, Mário - Amar, verbo intransitivo, op. cit., p. 138.

organizar nos seus papéis: de mãe e de dama.

Sousa Costa é o próximo alvo da câmara. No rebuliço da partida, sua atitude é própria da "calma prudencial" que o caracteriza na condição familiar. Como de praxe, sua participação é de terminada pela função de provedor - "pagar era com ele, ninguém mais calmo pra sacar a carteira do bolso e dar gorjeta boa"⁴⁶. Felisberto Sousa Costa, a "clave de fã" da família, é imagem do novo rico que acompanha como força econômica o ritmo da esposa. Sua imagem, marcada pelas "brilhantinas simbólicas", é impecável e contrasta com a "figura mal acabada" da esposa que a todo instante se recompõe - "dona Laura se lembrou que era senhora de sociedade. Ergueu um pouco o busto, recolheu o ventre pra caber melhor na cinta e tentou guardar os fiapos que lhe choviam no rosto, pela nuca, pelas orelhas"⁴⁷. O polimento exterior do marido e o acabamento imperfeito da imagem da esposa espelham espaços distintos, onde cada um se expõe: ele, basicamente, fora do lar; ela, ao contrário, voltada para o espaço interior de Vila Laura.

A disposição da família durante a viagem sugere, como um retrato, a divisão dos papéis em Vila Laura. Sousa Costa e esposa distantes um do outro, em fileiras separadas pelo corredor central do vagão, posicionam-se de frente um para o outro, garantindo estrategicamente o domínio de sua prole. Sob a responsabilidade de cada um, estão os filhos: a matriarca divide com Fräulein os cuidados com as menores; o patriarca se encarrega da supervisão dos maiores. Frente a frente, patroa e governanta assumem a responsabilidade da tarefa das mulheres, isto é, a organização da viagem, como um exercício adequado para quem organiza a rotina da

47 Andrade, Mário - Amar, verbo intransitivo, op. cit., p. 138.

casa. Fräulein, na sua função, se encarrega de efetivar o que lhe parece ser conveniente à situação, sob o olhar aprovador de dona Laura, enquanto Sousa Costa acompanha a cena de longe, meio ausente, envolvido na leitura do jornal.

Ao lado do pai está Carlos, ensaiando desde já seu futuro papel. Não há empenho, nem convicção de sua parte, talvez porque ainda seja muito primário para tal função - "comprara uma revista pra imitar o pai, quisera ler, mas não sabia mesmo fingir"⁴⁸. Seus dezesseis anos estão superados pelos doze de Maria Luíza, que, à sua frente, competia pelo privilégio de se tornar adulta mais rapidamente. Diferente do irmão, ela simula com desenvoltura o papel de menina-moça - "Maria Luíza, essa sim uma senhora, bem arranjadinha, com muita compostura ver Fräulein, de luvas, lendo sinceramente"⁴⁹. Com a revista do irmão, ela exercita a imagem que lhe parece ideal nesse estágio do seu aprendizado, quando a imitação determina o seu modo de agir. Preferindo reproduzir a figura de Fräulein e não a de sua mãe, ela mostra-se crítica ao padrão da rotina ou, então, reflete a indefinição por um modelo que lhe parece ideal e, nesse caso, a assimilação da figura da estrangeira é mais atraente.

Laurita e Aldinha, sentadas com a governanta e a mãe, aproveitam ao máximo a viagem pelas janelinhas abertas do trem. A displicência do comportamento das menores contrasta com o ar artificial de Maria Luíza e com o rosto compenetrado dos adultos. A empolgação das meninas está próxima ao brilho do olhar de Marina, a criada pretinha de catorze anos, que, com olhos de sonho, vive

48 Andrade, Mário - Amar, verbo intransitivo, op. cit., p.140.

49 Andrade, Mário - Idem, op. cit., p.140.

deslumbrada a viagem, pois, para seu universo limitado de valores, viajar de trem é um antigo sonho, mantido ao longo de anos. Nascida e criada à beira de uma estrada de ferro, Marina experimenta nesse momento aquilo que vivera na fantasia.

A presença dessa personagem acrescenta à cena uma leitura lírica, dada pelas sensações do universo particular da menina, cuja intensidade é fruto de sua espontaneidade. Sem deixar de escutar tudo, ela presta atenção continuamente aos nomes das estações; seu estado é de total excitação pela novidade e pelo prazer do sonho tornado realidade, sua euforia a faz desvencilhar-se da timidez e, junto das filhas da patroa, antecipar uma resposta buscada pela família. Nessa reação inesperada, Marina ultrapassa sua condição de criada e, espantada consigo mesma, descontrola-se pelo assombro de saber o nome da estação, antes mesmo que Laurita, e pelo fato de tê-lo revelado. Reprimida pelos adultos (patrões), a personagem recompõe-se em seu papel e do "riso histérico", consequência da emoção de sua libertação, ela deixa "rolar duas lágrimas".

Aldinha, entre as crianças é a mais solta. Seu entretenimento consiste em dar risadinhas para um menino que, acompanhado da mãe, uma norueguesa, vê-se impedido de participar da liberdade integral da menina. Dividido entre a responsabilidade de uma postura imóvel, adequada à sua educação, e o desejo de experimentar divididir com Aldinha um olhar e um sorriso, o garoto se aflige e reforça o desconforto da mãe, intrigada com a desinibição da menina. Sentindo-se ameaçada pelo olhar insistente de Aldinha, ela, junto com o filho, trocam de lugar, mas durante a mudança um "solavanco" do trem machuca o menino. Pouco a pouco, a imagem cômica torna-se patética pelo ódio no olhar da norueguesa; pelo choro mudo do menino; pela permanência do olhar insistente da caçula dos Sousa Costa e, ainda, pela reação de Fräulein que, mesmo de costas, não deixa

escapar o que se passa. Envergonhada, a governanta tenta consertar a situação, reprimindo a menina, mas em vão, pois na presença dos pais sua força está diluída.

Não só Aldinha, mas toda a família parece incomodar os passageiros: ora pelas janelas abertas, ora pela hora do lanche, ora pelo barulho causado por Laurita, que, a todo instante, quebra o silêncio da viagem com a leitura em voz alta do nome das estações. Alertada por Fräulein, dona Laura aflita busca no marido apoio para minimizar a inadequação do comportamento da família ao ambiente formal do vagão. São as crianças as culpadas de todo o rebuliço da viagem, e sobre elas os pais não têm domínio: ou porque as ameaças são "inconseqüentes", como é o caso da mãe, ou porque não há envolvimento, como é o caso do pai.

Durante a viagem, o mundo infantil contrasta com o mundo adulto, e a família, com os demais passageiros, refletindo o conflito das duas sinceridades: a primeira, a dos "motivos inconfessáveis", representada na ação livre, integral e espontânea das menores; a segunda, a da máscara, ensaiada pelos adultos. Carlos e Maria Luíza representam a transição: ela, de maneira mais atenta; ele, alheio e distraído. Entre uma estação e outra, ou entre um incidente e outro, o descompasso entre as verdades das personagens vai sendo exposto, ironicamente, pelos "solavancos" do trem.

Dona Laura não se arrisca a qualquer experiência em que possa perder o equilíbrio e, "atarraxada" no assento, mal consegue acompanhar as peripécias dos filhos. Mas o sacolejar do trem acaba desfazendo sua imagem ideal: "o trem sacolejava tanto, agora é que as fazendas não paravam, despencando pros lados"⁵⁰. Nesse caso, cabe

50 Andrade, Mário - Amar, verbo intransitivo, op.cit., p.147.

a Sousa Costa, como chefe da família, enfrentar a prova. As vezes em que experimenta, porém, não tem sucesso nenhum e, vencido pelos "trancos", completamente sem equilíbrio, é jogado em cima da esposa ou de Fräulein, para vergonha ainda maior da família, aos olhos dos viajantes. Do mesmo modo, a governanta quando se arrisca à prova, também acaba sendo vencida. No seu caso, é para tentar evitar um vexame maior da família que, impensadamente, Fräulein se expõe ao imprevisível ritmo do vagão.

Carlos, diferentemente dos adultos, consegue desvencilhar-se dos "solavancos", mas no momento em que é pressionado pelo papel que deve assumir, cedendo ao conflito entre o menino e o homem, também não escapa à prova e, sem equilíbrio, é atirado ao seu lugar pelo "tranco" do trem. No caso de Aldinha, a experiência se passa em outro nível: em sua ingenuidade, está alheia ao perigo e quer apenas satisfazer um desejo. São os adultos que vivem um "minuto de angústia absoluta", enquanto a menina, "inconsciente do tobo frustrado estava era triunfante, sorrindo, oferecendo o sanduíche amassado ao namoradinho"⁵¹.

Em outro momento, o desequilíbrio entre as verdades é vivido pelos amantes, cuja proximidade durante a distribuição do lanche é motivo para Fräulein sentir-se "nua no vagão" e, "desarvora da", revelar-se no descompasso de suas verdades. Mas é ao final da cena que a máscara se configura como conflito, quando um episódio anedótico é provocado pela ingenuidade de Laurita. O ambiente da viagem está tenso, o tempo insuportável: o sol, o calor, a poeira, são, a essa altura, uma ameaça aos viajantes, que, inquietos e desolados, estão na expectativa da próxima parada. Fräulein, bastante

51 Andrade, Mário - Amar, verbo intransitivo, 4 e., op. cit., p. 145.

"machucada" e envergonhada com aquela "viagem brasileira", está a pática a tudo. Dona Laura, "completamente desfigurada pelo calor", incentiva a filha na tarefa de anunciar a estação, e Laurita, "gloriosa de prestar um serviço à mãe", se posiciona atenta para tal empreitada. Sousa Costa, por sua vez, sente-se no dever de amparar a filha, "com medo de algum fracasso", pois, agora, os ouvintes são muitos, quase todo o vagão está à espera do aviso da menina. A qualquer momento, Laurita anunciará o nome da estação, todas as atenções estão voltadas para ela e, de repente, a menina grita: " - É ... É Mi... Mi - quitó-rio! Mamãe! é Miquitório"⁵².

Todos "se escangalharam de rir" ao imprevisível da fala de Laurita, menos a família que está morta de vergonha. O pai, dividivido entre a punição e a defesa da filha, reage à situação, mas o impacto de um "solavanco" o faz perder o equilíbrio, e Fräulein, "buscando evitar a palmada" e, assim, "salvar o decoro", também se levanta e junto com Sousa Costa vai parar em cima de dona Laura , contribuindo ainda mais para o grotesco da cena. Por fim, Sousa Costa completamente entregue, sem saber o que fazer: "xingara Central do Brasil?"; "jurar que nunca mais viajara de trem", está desolado, mas aos poucos vai sentindo dentro de si uma vontade, um "desespero gigante de defender a filha, seu sangue; de reagir às gargalhadadas da platéia e de se igualar a ela, ao seu impudor, fazendo da vida uma piada". Próximo de sentimentos que estão além da máscara, ele se mostra dividido. No entanto, antes de qualquer reação, desanima: "Sentou. Teve um desejo vago de sentar pra sempre." E reintegrado em seu papel, explicou à filha que o nome da estação era Taubaté.

Na reação de Sousa Costa, podemos recuperar o dilema vi

52 Andrade, Mário - Amar, verbo intransitivo, 4 e., op. cit., p. 150.

vido por Fräulein, quando tocada pela sinceridade de seu amante . Sentindo-se exposta a uma outra verdade, a protagonista está próxima de uma entrega plena e, dividida entre a professora de amor e a mulher, refugia-se na máscara para escapar ao conflito de suas verdades. Apelando pela solução viável, recorre à punição como etapa final de uma relação, que ela só pode reconhecer como aprendizagem, repetindo, assim, o que é comum e previsível, nos momentos de impasse, para um ser que é definido pela máscara. Do mesmo modo, Sousa Costa esteve próximo da ingenuidade infantil, quase mesmo querendo fazer parte desse universo da sinceridade, mas, desanimado , confirma o esperado e ensina a Laurita o nome correto da estação.

FISIONOMIA DE UMA "LIÇÃO DE AMOR"

*"Mas, o que é "ordem", em arte? Será clareza? (...) O artista é por excelência um deformador, um indivíduo que inventa uma super-realidade (...) A própria palavra é uma deformação da idéia. Ora, porque chicanar com essa "ordem", e não declarar, desde logo, que ela é uma pura limitação à inteligência livresca do artista? Libertar as formas é libertar o pensamento."*¹

Mário, ao definir Amar como uma "mistura incrível", enfatiza a indefinição do gênero, como um traço da estrutura da obra. A fisionomia inovadora do livro está, justamente, na ausência de uma "ordem", provocada pelo "caprichoso" narrador que, em busca de verdades subjetivas, alcança a clareza de seu discurso pela liberdade a que se expõe, como artista, nesse texto.

A "mistura incrível" traduz, a nosso ver, uma vinculação entre técnica e tema, ligando a escolha do gênero da obra, um idílio, a uma das "deformações" propostas pelo autor, que faz de sua prosa um "romance de formação". Classificando-a, assim, nós nos arriscamos a um esboço de definição, sugerindo a verdade do texto como expressão da perplexidade do leitor diante de um aprendizado, revelador do "sentido da existência". E acreditamos

1 Prado, P. - "Brecheret". Revista do Brasil, São Paulo, fevereiro, 1924, p.179.

que, a partir da descrição da fisionomia de uma "lição de amor", poderemos demonstrar a verdade que o "romance de formação" atesta: "a perplexidade profunda de todos os seres humanos"².

O "romance de formação" narra o desenvolvimento do herói, analisando-o na aprendizagem do processo de existência social. Aprendendo a conhecer a si mesmo, pelo conhecimento de outros, pouco a pouco o jovem aprendiz vai tendo acesso aos segredos e problemas existenciais e, simultaneamente, formando-se para esse mundo, através da conformação do seu espírito e do seu caráter. Nessa forma de romance, a seqüência das cenas registra o ritmo em que se dá o processo da formação do herói, e é decisivo, para uma tal estrutura, resgatar o desequilíbrio entre a experiência individual e a realidade. Assim, a imprevisibilidade do aprendizado resulta na totalidade da vida em "seu fluir vasto, lento e profundo".³

Acompanhando o processo de aprendizagem, o autor destaca a figura problemática da professora, cuja orientação deixa à mostra um ser em conflito, a mulher dividida entre o "homem do sonho" e o "homem da vida", entre a contemplação e a ação. O objetivo do autor é o de discutir o equilíbrio que a própria vida impõe a Fräulein, pois é nesse equilíbrio que ela garante a verdade da "lição de amor":

"(...) o homem da vida e o homem do sonho vinham se confundir na pregação duma verdade sã e, bem mais engraçado ainda, na visão do mesmo quadro. Professo

² Benjamin, W. - "O narrador". Os pensadores. Vol. XLVIII, S. Paulo, Abril Cultural, 1975, p. 66.

³ Silva, Vitor M. de A. e - "O romance". Teoria da literatura, 3e., Coimbra, Almedina, 1973.

ra de amor ... porém não nascera pra isso, sabia. As circunstâncias é que tinham feito dela a professora de amor, se adaptara. Nem discutia si era feliz, não percebia a própria infelicidade. Era verbo ser."

(p. 104-5)

Ao tematizar o ensinamento de amor, o escritor passa a propor a alteração da forma do romance, já que discutir esse tema, em momento de crise, de transição, ou, mesmo, de indefinição (como foi o início do século XX), significaria assumir o risco de se deparar com verdades inconfessáveis. O registro do exercício do amor na sociedade capitalista permite-lhe revelar o momento ambíguo, vivido pelo ser, ao atribuir um sentido ao processo de existência social. Cada passo da aprendizagem, experimentado pelos protagonistas, aponta os conflitos dessa assimilação do indivíduo pelo grupo social. Assim, ao invés de registrar cenas bucolicas de integração da personagem à natureza, de reconciliação consigo mesma, o idílio, para este autor moderno, focaliza o descompasso entre a verdade interior e a verdade das máscaras:

"Que diabo! Não acha muito cedo pra ensinar o ciúme da mulher, Frdulein? Porém a professora não se vence mais. Curiosidade? Antes aflicção. Por isso ela se fala: Chegou o momento de ensinar o ciúme da mulher. E porque chegou, lhe sobra ocasião para se certificar de. Arranca desabrida (...)"

(p. 101)

O tratamento incomum que é dado ao tema do amor, na obra, visa a tornar patente o conflito entre o ser e o mundo. Por isso mesmo, provocou reações distintas por parte da crítica, le

vada, às vezes, a abordagens equivocadas. É suficiente, para se ter idéia desse tipo de equívoco, conferir a visão de dois críticos, cujas observações revelam, ora um tratamento tradicional da estrutura narrativa, ora uma visão um pouco mais aberta, porém comprometida com um tipo de análise que fragmenta a obra em seus elementos de composição, sem apreender sua feição total. Ledo Ivo, por exemplo, avaliando a trajetória de Mário, comenta que o escritor "não teve nenhum drama cosmogônico e não sentiu, a não ser do ponto de vista paisagístico e pitoresco, o mistério do viver como um homem diante do universo. Os grandes arquétipos do Amor, da Morte, do Tempo, da Vida, e de Deus (...) não o aprisionaram de modo algum, fazendo de sua obra um domínio de instantes passáveis, em que a vida parece uma contemplação amável de paisagem."⁴

Paulo Hecker Filho, comentando as observações de Ledo Ivo, faz restrições ao crítico por considerar a vivência do escritor modernista ante os grandes temas, principalmente o amor, como uma experiência significativa de Mário. Amar pode, a seu ver, justificar seu ponto de vista, pois há, nessa obra, uma "flôrea tentativa de tratado erótico"⁵.

Sentimos, na reflexão do último crítico, um olhar mais atento à obra do escritor. Entretanto, o tema do amor, no romance de 1927, não se restringe a um "tratado erótico". Pelo contrário, a presença de uma crítica incisiva a uma sociedade que não convive com o tema, ou, então, que convive, mas lhe atribui um outro valor, o de "mercadoria" - pretende ser reveladora de

4 Ivo, Ledo - "Lição de Mário de Andrade" Correio da Manhã, 2 de abril, 1955.

5 Hecker Filho, Paulo - "A lição de Mário de Andrade, de Ledo Ivo". A alguma verdade (crítica e autocrítica). Porto Alegre, 1952, p. 89-93.

certas verdades que estão implícitas no "tratado erótico" ou, mesmo, além dele ⁶.

Ao contrário do que afirma Ledo Ivo, percebemos o "mistério de viver" em todas as obras de Mário, e Amar é uma constatação desse mistério, ao trazer uma lição de vida numa "lição de amor". Não se deixar aprisionar pelos "grandes arquétipos" significa poder dialogar com o tema e se há, nos seus textos, índices "de que a vida parece uma contemplação amável de paisagem", caberia, também, uma avaliação desse olhar intencionalmente superficial sobre o mundo, como um disfarce das verdades inconfessáveis a serem desnudadas.

O tratamento irônico, dado pelo autor a um tema arquetípico, desencadeia certos julgamentos apressados da obra, por parte da crítica. A busca de um efeito de estranheza, traduzido pelo uso da ironia como fator estruturante, promove, entretanto, o texto como um "romance de formação". Propondo o amor como uma questão ambígua ("É coisa que se ensine o amor?"⁷), o autor reproduz o impasse na escolha de um caminho que, fatalmente, está condicionado pelo meio social.

O perfil da professora de amor deixa transparecer, na acomodação do sonho com a realidade, a "solidão resignada" de uma heroína que, à procura de um sentido para sua existência, cumpre o ideal de um "amor cortês", invertendo os papéis de cavaleiro e dama. Impulsionada por razões que desconhece - a paixão - Elza

6 As cenas que estão acrescentadas ao final da história permitem constatar a confirmação dos ensinamentos da "lição de amor" e, conseqüentemente, a proposta temática de um "romance de formação".

7 Andrade, Mário - Amar, verbo intransitivo, op. cit., p. 37.

justifica-se no "amor-tese" e evita expor-se ao conflito interior, latente, entre o "homem do sonho" e o "homem da vida".

A inversão de papéis diz respeito à prática de Fräulein como professora de amor, em função de um ideal de vida. Exposta a certas provações, cumpre etapas de uma peregrinação necessária à efetivação de um sonho, acalentado sob a forma de desejo não assumido. Exilada de sua terra de origem, a Alemanha, Elza mantém a lembrança da pátria para purificação de seus atos:

"Só ficou aquele pensamento de que podia ser bem mais sincera na Europa. E na Alemanha então?..."

(p. 72)

A passagem por diferentes casas, cumprindo sempre, no disfarce de governanta, o ritual da professora de amor, representa uma peregrinação da amante, como garantia de seu sonho. E, pelo empenho da profissional, o "homem da vida" reafirma as expectativas do "homem do sonho":

"E aonde ir agora? ... Quartinho de pensão ... E nova espera ... Mal-e-mal ia dobrando os vestidos retirados do guarda-roupa, abria malas. Recordava em corisco os dinheiros ajuntados ... H. Blumenfeld & Comp. , do Rio de Janeiro ... É certo que podia em breve descansar ... Aí casava ... De tarde ele voltava do trabalho ... jantavam ... Muito magro, óculos sem aro ... A Pastoral? A Pastoral? ... Universidade..."

(p. 70-71)

Nessa trajetória, há uma série de provações a serem vencidas. Submetendo-se a todas elas, Elza confirma, no sofrimento

a na dificuldade em superar certos obstáculos, o impedimento à consumação da entrega, à efetivação do sonho. E, justamente, nessa impossibilidade está a essência do "fatum" amoroso:

"E devia se calar. Se acaso se propunha a algum chefe de família a recusa vinha logo ... Ríspida. Falta de entendimento e de prática ... Deste povo inteiro. E era sempre aquilo: no outro dia a dona da casa vinha muito sãxea e...mas é mesmo possível que uma pessoa olhe pros outros de cima, altivamente? ... São porque tinha dinheiro ... Lhe entregavam o envelope com a mensalidade. Isso quando não descontavam as lições que inda faltava dar ..."

(p. 71)

E o sonho permite à heroína revigorar, a todo instante, sua força. Recorrendo a ele, aproxima-se do amante virtual, idealizado em um universo assexual e burguês, para elevar-se espiritualmente e, assim, poder justificar moralmente a sua prática de iniciar jovens na vida. Nesse sonho, está o ideal do "amor cortês", representado pelo amor em "estado de gratuidade", conquistado pelo domínio do desejo:

"E a casinha sossegada ... Rendimento certo, casava ... O vulto ideal, esculpido com o pensamento de anos, atravessou devagarinho a memória dela. Cumprido magro ... Apenas curvado pelo prolongamento dos estudos ... Científicos."

(p. 10)

A força que impulsiona a heroína é por ela traduzida

como a verdade do sonho. Mas é a força do desejo que faz aflorar os seus "instintos guardados por horas, por dias, meses" e identificar-se com Carlos, "amando-o com delírio"⁸. Cumprindo a trajetória do cavaleiro, Fräulein submete seu aluno a um percurso semelhante, marcado pelos mesmos mitos: da "terra longínqua, da peregrinação", das "provações" e do "sonho". Nesse jogo do amor, sistematizado como exercício, o papel da professora, agora, é o da dama, que durante as lições, será assediada pelo jovem aprendiz, à imagem do cavaleiro "Siegfried".

Seguindo um método próprio, Elza sujeita o aprendiz às situações conflitantes ou, mesmo, de impasse. Estimulando-o, ora pela provocação do desejo ou pela frieza da distância, ora pelo pedido ou pela recusa, ora pelo prazer ou pela dor, pretende alcançar a tensão necessária à revelação do sentimento amoroso. Apesar de se considerar excluída desse jogo, ao se refugiar no sonho, Fräulein experimenta, com Carlos, uma sensação distinta e mostra-se envolvida nas etapas do aprendizado do adolescente. Iniciadas as lições, todos os mitos devem ser repassados ao aprendiz, para que ele experimente o ideal do "amor cortês".

Um interesse repentino pela pátria da professora marca o despertar do adolescente para o jogo do amor. E, se não há, propriamente, o mito da "terra longínqua, nesse caso, nem mesmo a purificação a ser alcançada pela distância (pois a amada está lado a lado do "cavaleiro", dirigindo-lhe os passos), aquele interesse traduz a aproximação à "dama" no nível intelectual, revelando-se, então, uma certa elevação espiritual que permite ao apaixonado se transportar para esse terra distante e sonhar:

8 Andrade, Mário - Amar, verbo intransitivo, op. cit., p. 78.

"Soube de cor a população da Alemanha, aspecto geral e clima. Até longitude e latitude, que não sabia bem o que eram. A potamografia alemã lhe era familiar, ah! os castelos do Reno ... viver lá! ..."

(p. 30)

Acesa a chama, Elza inicia o ritual das provações ("Fräulein é que percebeu muito bem a mudança do rapaz, finalmente! Carecia agora se reter um pouco, mesmo voltar pra trás (...) Devia guardar-se..."⁹). Provocando o jovem durante as aulas e os passeios, insinua uma intimidade, que, em seguida, nega, caso o aprendiz se aproxime. As provocações visam a prepará-lo para sua iniciação na vida.

Cumprindo etapas para realizar algo que não sabia muito bem o que era, mas que sentia como impulso, como desejo, embora não o pudesse traduzir, Carlos começa sua peregrinação. Entretanto, as reações do adolescente aos mitos não respondem ao ideal do "amor cortês", ensinado por Elza. A cada provação, o jovem se revolta e, agindo como um "machucador", faz exigências à amada. Procedimento diferente daquele do cavaleiro, que, a cada provação, se sente elevado e enaltecido com as dificuldades que o impedem de se aproximar da amada.

Para o cavaleiro, a peregrinação é feita sob a proteção do olhar da dama, e o contato espiritual é um conforto imprescindível. O herói do século XX não cogita dessa elevação espiritual, pois a prática lhe cobra ação, objetividade, e são essas atitudes as determinantes de sua trajetória. No seu jogo, importa

9 Andrade, Mário - Amar, verbo intransitivo, op. cit., p. 31.

vencer, mesmo que isso implique ferir alguém. E, assim, ao fazer, em linguagem lacônica, um pedido à amada, acaba por machucá-la.

Se, de um lado, o comportamento de Carlos pode parecer apenas um reflexo da moral machista ou burguesa, é importante lembrar que durante a espera pelo primeiro encontro, o jovem está amando "com paixão" e, no entanto, deixa-se vencer pelo sono, desrespeitando a amada. Assim, retomando a idéia da ambigüidade do traço de "machucador", definidor da personagem, podemos avaliar-lhe o modo de agir, como reflexo de um ser em formação e, desse modo, aceitá-lo por dois ângulos: o das ações previsíveis, enquanto ser social, e o das atitudes incontroláveis, própria de uma interioridade que, ainda, não foi moldada pela máscara:

"(...) Se lembrou de vestir pijama limpo, fez. Depois pensou. Não tinha propósito trocar de pijama sô por quê. Carlos, como se vê, já tinha progredido sobre o pai, nunca usará brilhantina nos bigodes. Se nem bigodes! Vestiu outra vez o pijama usado e se reconciliou consigo, já con^fiante."

(p. 89)

Não há um sonho para esse herói que já experimentara "estar com alguém". Negando à amada a sua "pureza", novamente, o apaixonado não corresponde às expectativas do amor idealizado pela professora. Embora, o "cavaleiro" não cumpra os requisitos esperados, ele tem, por sua vez, a força do desejo e a sinceridade para a entrega, que vão além de uma lição de amor ensaiada por uma profissional:

"Ele ergue a cara, ardente em verdades magníficas .

Quanta franqueza linda! E responde. Responde certo :

- Estar não é gostar, Frdulein!"

(p. 102)

As peças desse jogo do amor, vivido em Vila Laura, não se encaixam com perfeição. À primeira vista, parece que o apaixonado não segue à risca seu papel e, por isso, a proposta de Elza torna-se inconsistente. No entanto, o apaixonado depende, no amor cortês, da moral que emana da dama, para poder atingir o estado de plenitude, que o levaria à renúncia e à aceitação da "dor de amor" - a "coita" - como uma alegria em si. Passamos, assim, a desconfiar de que a inadequação seja anterior ao aprendiz, isto é, que esteja em Elza, que sustenta um ideal amoroso, quando, em verdade, não é perfeita a imagem da dama e, sim, a da profissional, cujos ensinamentos estão voltados para um senso prático:

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

(p. 58)

Como já analisamos as duas personagens e sentimos nelas algo que, ultrapassando os limites da Vila Laura, nos oferece uma outra verdade para a "lição de amor", temos a certeza de que o desajuste desse ideal amoroso é provocado pelos proprietários desse espaço ao comprarem, por oito contos, o "fruto eterno" (a recompensa carnal), sem relevarem a força do desejo e a da re

núncia, para que os apaixonados pudessem conviver em harmonia com o mundo.

A experiência da "lição de amor" revela, na relação de sarmônica entre o indivíduo e o mundo, a aprendizagem de uma existência, cujo sentido é dado pela máscara. A forma que registra essa aprendizagem e que dá a fisionomia do romance de 1927 é "híbrida": surge da fusão entre o "romance", a "estória romanesca" e a "anatomia"¹⁰. Nessa mistura de formas, o autor apresenta um "conhecimento singular" da existência humana, "cujo critério não é exatamente a "verdade" e sim a "validade" de uma interpretação profunda da realidade tornada em experiência"¹¹.

Retomando os três níveis de leitura, propostos no primeiro capítulo: o da história, o da estética e o da poética - tentaremos estabelecer uma vinculação desses níveis às diferentes formas que caracterizam Amar. O nível da história, por exemplo, aponta a forma do romance na descrição objetiva, feita pelo narrador, dos moradores da Vila Laura e de suas máscaras. A preocupação, nesse nível, é expor a pessoa humana no convívio social e analisar as relações que são estabelecidas nesse universo (a família Sousa Costa e os limites da Vila Laura).

No nível da estética, a leitura é feita a partir da complexidade do foco narrativo. Tecendo os fios da história, por mais de um ponto de vista, o narrador faz dela uma alegoria da sociedade capitalista, mas são os seus "caprichos" que alteram o roman

10 Frye, N. - "Formas contínuas específicas" (ficção em prosa). Anatomia da crítica, São Paulo, Cultrix, s/d.

11 Rosenfeld, Anatol - Estrutura e problemas da obra literária. São Paulo, Perspectiva, 1976, p. 55.

ce, introduzindo a dimensão irônica e satírica da anatomia. A narrativa romanesca: o idílio, os jogos do "amor cortês", do devaneio amoroso, constitui a outra forma de ficção, que, mesclada àquelas, vai definir a fisionomia dessa obra de ficção.

O tratamento dado aos protagonistas de Amar atesta a presença da forma "romanesca", como uma das condições de inovação da obra. Descritos não apenas como "figuras sociais", Fräulein e Carlos representam, também, "figuras estilizadas", como imagem de arquétipos psicológicos de grande intensidade subjetiva: o de uma "heroína problemática" e o de um "herói em formação".

A feição de um "romance romanesco", como observa Frye, permite ao leitor projetar sua "libido" no herói e sua "anima" na heroína e, ainda, manter, enquanto romance, essas projeções em um mundo familiar¹². Assim, identificado com o "cavaleiro" e com a "dama" do século XX, o leitor de Amar encontra, na realidade do mundo burguês, a verdade dos protagonistas.

É a presença da "anatomia", entretanto, que, fundida a essas duas outras formas, promove o diálogo e a ironia como reursos estruturais da obra. As interferências do "eu" crítico, em digressões alheias à história configuram o analista que perpassa todo o texto, "dissecando-o" através de uma abordagem intelectualizada¹³. Referindo-se a modelos que, direta ou indiretamente, orientam a leitura da "lição de amor", o "eu" faz uma exposição de motivos, configurando a intertextualidade, como condição de seu discurso. Para Bakhtine, "todo o texto se constrói como um mosaico de citações, todo o texto é absorção e transformação de um outro texto"

12 Frye, N. - op. cit., p. 299.

13 Idem, p. 306.

e, assim, a "palavra literária" resulta de um "cruzamento de su perfícies textuais" e de um "diálogo de várias escritas: a do es critor, a do destinatário (ou a da personagem), a do contexto cul tural atual ou anterior", como comenta Júlia Kristeva¹⁴.

Esse modo de interferir do "eu" não deixa de ser uma das faces do narrador "caprichoso". Repercutindo como investidas irônicas essa voz insinua sentidos na história que não parecem ser, necessariamente, verdades e, que, ainda, parecem estar des vinculados do enredo. No entanto, com essa atitude discursiva, o narrador provoca dúvidas, gera desconfianças, para que, na procu ra de uma explicação, o leitor estabeleça uma verdade. Ao afir mar, por exemplo, que o idílio é imitação de Bernardin de Saint-Pierre¹⁵, o "eu" determina, no contraste entre o modelo francês e a experiência em Vila Laura, um possível sentido para a rela ção amorosa de Carlos e Fräulein¹⁶.

As entradas do narrador, como um apologista irônico, instituem a ambigüidade como uma marca no diálogo que o autor, a través de seu texto, estabelece com o leitor. Uma afirmação de Fräulein, por exemplo, motiva digressões que podem induzir a lei tura do idílio, a partir de algumas idéias: a arte expressionis ta, a teoria psicanalista e o pensamento ético filosófico do mun do moderno, representado por Schopenhauer e Nietzsche. No entanto,

14 Kristeva, Júlia - "A palavra, o diálogo e o romance". Introdução à semaná lise. São Paulo, Perspectiva, 1974, p. 62.

15 Andrade, Mário - Amar, verbo intransitivo, op. cit., p. 81.

16 A relação sugerida, entre Amar e Paul et Virginie, pelo narrador, levou Te lê a avaliar essa "imitação" como uma "blague de ótimo humor apontando pa ra uma das fontes de inspiração, uma das matrizes geradoras de recriação, e sugerindo semelhanças de projeto literário" ("Uma difícil conjugação", op. cit., p. 10).

essas idéias aparecem deslocadas no discurso ou, mesmo, na prática das personagens, a ponto de o narrador tecer, em defesa da protagonista, considerações teórico-científicas sobre a inexistência, no mundo atual, de "pessoa inteira", já que "nada mais somos que discórdia e complicação"¹⁷:

"Porém o que importa são as afirmativas daqueles alemães sapientíssimos, aqui evocados para validar a minha asserção e lhe dar carranca científico-experimental."

(p. 62)

A ambigüidade da fala do narrador fica, portanto, resguardada pela maneira jocosa de o autor promover a intertextualidade na obra. Para o leitor, a citação do modelo pode significar a transgressão ou a confirmação do mesmo e, por isso, resta-lhe, como dúvida, saber se as referências feitas pelo "eu" são confiáveis ou não. É, em estado de desconfiança, que o leitor assiste, por exemplo, à defesa, feita pelo narrador, a respeito da personagem "complexa". Como blague ou como verdade, a atitude do autor é a de praxe: atacar correntes contrárias, e, por isso, crítica a proposta dos "positivistas da fantasia" que, ao criarem o "romance psicológico", elegeram a personagem como um ser "completo" e não como um ser "complexo", determinando "ficções monótonas e resultados já sabidos"¹⁸.

Há, todavia, sempre, um risco de haver um sentido implícito, diferente, no sentido que está posto pelas digressões do "caprichoso" narrador. Cabe ao leitor manter-se desconfiado

17 Andrade, Mário - op. cit., p. 62.

18 Idem, p. 62-3.

e não se deixar envolver nas artimanhas do autor que, projetando uma fala intelectualizada, quer impressionar o espectador e testá-lo em sua habilidade de observador crítico. A menção rápida à obra de Platão pode, por exemplo, passar despercebida pelo leitor, ou causar uma identificação apressada entre a "fábula discreta", trabalhada pelo discurso socrático, e a aprendizagem de Carlos e Fräulein, descrita pela linguagem dialógica do narrador¹⁹.

A referência ao texto de Platão permite-nos confirmar a presença do ideal do "amor cortês" na "lição de amor", vivida em Vila Laura. A crítica de Maria Luísa Ramos, a respeito da aproximação tentada pelo autor entre Elza e a mulher mantinêia, mostra que Mário extraiu do discurso socrático "apenas o que diz respeito à superioridade do amor espiritual sobre o carnal". E o que, para nós, é imagem do "amor cortês", é, para essa estudiosa, o "conceito vulgar" de "amor platônico" que o Humanismo legou à cultura ocidental²⁰.

As interferências críticas do narrador trazem, em sua base, a questão da sinceridade e suas duas verdades: a dos motivos profundos, inconfessáveis e a da máscara. Por essas verdades, que compõem a "sinceridade total", o autor analisa Vila Laura, seus moradores, a "lição de amor", e, simultaneamente, sua arte. Dialogando com o texto, ele faz a anatomia de sua "escritura"²¹, propondo, no confronto de duas afirmações, um espaço in

19 Amar, para Maria Luísa, representa uma inversão do discurso socrático, determinada pela redução do tema do amor à ideologia burguesa ("O latente manifesto", p. 98).

20 Ramos, Maria Luísa - op. cit., p. 83.

21 Cf. Barthes, R. - O grau zero da escritura. São Paulo, Cultrix, s/d.

termediário de acesso à verdade a ser revelada. O dilema, vivido por Carlos no "limiar da confiança" de seu segredo com Frau lein, exemplifica o tipo de diálogo estabelecido pelo autor no texto:

"Vivia assim no quase. Contava ou não contava? ... Se assusta. Não devia contar, aquilo era escandaloso, era. E que satisfação, que vitória ser escandaloso! ... Tinha também essa longíngua noção de que a aventura devia ser um pouco ridícula. Mas, sem saber, se punha vaidoso desses ridículos. Isso acontece com todos os seres racionais. Daí, aquela vontadinha de contar..."

(p. 106)

O autor ciente de que o "limiar da consciência" é mais difícil de alcançar que "as cabeceiras do rio da Dúvida" ("que o digam as penas rotas e mortas em buscar esse limiar fugitivo e irônico!..."), dialoga, no nível da dúvida, para que o leitor arisque, em comunhão com ele, alcançar o "limiar da consciência". E, para confirmar na forma essa "escritura", Mário propõe o idílio como um "romance de formação".

Acompanhando a formação do herói em uma sociedade cujos ideais estão problematizados como valores em oposição - social/individual; material/espiritual - o autor encontra espaço para expor a dualidade que também o atinge, como artista, dividido entre a "ética da subjetividade criadora" e "a objetividade normativa do criador épico"²². Assumindo a forma como uma estrutura

22 Lukács, G. - Teoria do romance, Lisboa, Ed. Presença, s/d, p. 95.

complexa, que recobre um universo sensível, Mário questiona a unidade da forma, buscada pelo romance, e a aparência de equilíbrio que, em consequência, se estabelece entre esses dois complexos éticos. Ao buscar, portanto, no conteúdo, a imagem desarmônica da experiência humana, legitima sua verdade, instituindo o imprevisível e o inconfessável como parte da estrutura da obra. No registro desse exercício de conferir ao ser uma "forma", que reduza à verdade da máscara está a ironia de um dos ensinamentos do "romance de formação".

Em Amar, o aparente equilíbrio, encontrado pela herói na entre o sonho e a razão, impulsiona-a em seus ensinamentos de amor. O resultado de sua teoria visa, por sua vez, ao equilíbrio entre o herói e sua máscara. A prática em Vila Laura, entretanto, demonstra a impossibilidade de se atingir uma relação harmônica com o mundo, pois o conflito é uma decorrência prevista pelo disfarce. Assim, o saldo da "lição de amor" são duas verdades: a da adaptação do herói ao mundo e a da força do sentimento do amor, implícita na intransitividade do verbo amar.

Para conferir a primeira verdade, basta acompanhar Carlos "mais um poucadinho", depois que o "idílio" acabou, voltando, em companhia do narrador, a Higienópolis²³:

"Na avenida Higienópolis não conheceu mais a casa nem ninguém, era uma gente antiga que voltava. E porque forte, sem precisão de carinhos, a mãe, as irmãs se tornaram inúteis para ele. Jantou se esforçando por conservar um jeito triste. As conveniências muitas

23 Andrade, Mário - op. cit., p. 169-183.

vezes prolongam a infelicidade. Julgou mesmo a propósito recordar a imagem de Fräulein. Teve que subir quatro lances de escadaria interminável, (para chegar a esse sótão da vida, esse quartinho empoeirado, aonde a gente joga os trastes inúteis e desagradáveis)."

(p. 177-8)

A segunda verdade é mais sutil, pois transparece como forma de desejo, de paixão, durante as lições dadas em Vila Laura. Essa verdade faz Fräulein experimentar algo diferente, na relação com Carlos, e, em consequência, liberar-se para a entrega:

"Abriu a luz da janela. Olhava para fora, raivoso, enterrando virilmente as mãos nos bolsos do pijama, incapaz de sair daquela sala. Fräulein não compreendia. Estava bela. Corada. Os cabelos irriçados metálicos. Doía nela o desejo daquele ingênuo, amou-o no momento com delírio. Revelação!"

(p. 78)

É a partir do registro da experiência de heróis em conflito que o autor cumpre a intenção normativa do "romance de formação". As etapas do aprendizado revelam a complexidade de um equilíbrio, determinado pela adaptação do indivíduo ao meio social. A "lição de amor" é a imagem irônica dessa adaptação e, por analogia, um meio de o narrador resgatar, na adequação de seu discurso, o "equilíbrio" do artista com o mundo. Na avaliação de Amar, feita por Tristão de Athayde, trata-se de um livro extremamente complexo, confuso, desordenado - "... todo instinto e todo razão, a um só tempo" - no qual a forma do texto é a própria es

sência da obra²⁴. Isso traduz o tipo de "equilíbrio" encontrado pelo narrador "caprichoso" para registrar o conflito do autor.

No "romance de formação", a precariedade da relação do indivíduo com o mundo está incorporada à estrutura do texto, constituindo-se como a própria essência da obra. Os "caprichos" do narrador, em Amar, representam essa incorporação, ao dizer do mecanismo de crise e, simultaneamente, oferecem, pela fusão do tema à técnica, uma nova linguagem. Fazendo uma leitura, que se propõe como reflexão do mundo, os "caprichos" traduzem um mecanismo de articulação de valores, incorporados ou veiculados, num momento cultural e um discurso crítico acerca dessa mesma relação, revelando, em síntese, a linguagem do Movimento Modernista²⁵.

Antonio Rangel Bandeira apontou, como um traço revolucionário de Mário, a necessidade de o artista subverter a ordem natural das coisas, surpreendendo-as na nudez mais palpitante do mundo: a nudez vista por dentro"²⁶. A observação do crítico nos fez pensar na "lição de amor" como uma forma de "desvendar o íntimo da vida", expondo Vila Laura à "nudez vista por dentro". Surpreender tal idéia, entretanto, ao longo da leitura da obra, depende da interação do leitor com o autor, mediatizada pelos "caprichos" do narrador. E como tudo para este é uma questão de "vontadinhas" ou de se deixar levar ao "lêu das pontuações", supõe-se que o lúdico seja a base dessa interação. É a questão da since

24 Athayde, Tristão - Estudos, op. cit., p. 24-36.

25 Barbosa, J.A. - "Linguagem e realidade do Modernismo de 22". A metáfora crítica. São Paulo, Perspectiva, 1974.

26 Bandeira, Antonio R. - "Mário de Andrade e a subversão das coisas". Es-pírito e forma. São Paulo, Martins, 1957, p. 13-20.

ridade que dá as linhas gerais desse jogo e estabelece, como regra básica, o contraste de opostos, simulando o confronto da máscara com as verdades interiores.

Logo de início, o título e a classificação da obra lançam duas peças para o quebra-cabeça : "Amar, verbo intransitivo" e "idílio" não sugerem uma combinação. O amor sem complemento parece se opor, ou contrastar, com o amor poético e suave dos amantes, descrito pelo idílio. Para quem já percorreu Vila Laura e assistiu à "lição de amor", é possível arriscar, mais rápido, a regra do jogo e tentar explicitar se o encaixe das peças é possível. Segundo a teoria da sinceridade, a primeira tentativa deve ser para conferir a outra face das peças, buscando encontrar, na escolha do título e do gênero, uma segunda intenção do escritor. Mas se a verdade da máscara e a dos motivos inconfessáveis compõem sempre uma sinceridade total, no nosso caso, buscar o verso da peça não resolve a questão do encaixe, pois frente e verso traduzem uma mesma forma.

A tentativa seguinte é de testar os contornos das peças, para localizar algum contato. Esgotada essa etapa, constata-se que falta, entre elas, um ponto de encaixe e, por esse ponto ausente, fica estabelecido o limite entre as peças. Nesse limite, está a revelação de duas verdades: o idílio nomeia a relação vivida por Carlos e Fräulein; "Amar, verbo intransitivo" é a síntese da força que impulsiona a professora de amor, cujo exercício da paixão foi aflorado pela relação idílica, experimentada em Vila Laura. Portanto, "Amar, verbo intransitivo" mais "idílio" fazem a verdade desse "romance de formação".

Ao longo do texto, novas peças surgem, exigindo, do leitor, um exercício semelhante ao da montagem. Às vezes, o encaixe

é dado, de antemão, pelo narrador, porém vale a pena conferir se, de fato, está perfeito ou se é, apenas um dos seus "caprichos", testando a perspicácia do leitor. A imagem da heroína, por exemplo, é dada por quatro peças: Elza, Fräulein; "homem do sonho", "homem da vida". Combinadas duas a duas, garantem, entre os pares, um encaixe, mas, no interior de cada par, a oposição, o contraste se mantém e, assim, Fräulein e Elza formam um todo, enquanto peças independentes, pois resguardam, cada uma delas, a sua verdade.

Fräulein é Elza no exercício de sua profissão; é o "nome" de contato entre a governanta e os moradores de Vila Laura. Elza, por sua vez, é Fräulein em potencial: a mulher, a profissional. No entanto, como a dissociação dos nomes está registrada no texto, isto é, Elza é um nome ausente em Vila Laura, apenas, mencionado pelo narrador, pode-se prever que o encaixe não seja perfeito e que a verdade da protagonista esteja, também, no limite de Elza e Fräulein.

Se conferirmos o outro par - "homem do sonho", "homem da vida" verificaremos, do mesmo modo, a existência de um ponto ausente entre as duas peças.. Encontrando essas brechas na montagem, constatamos que a junção dos pares não prevê uma combinação entre as peças de modo separado, por exemplo, "homem do sonho" não encaixa com Elza; "homem da vida" não encaixa com Fräulein e vice-versa. O encaixe, nesse caso, é dado pelos pontos limítrofes de cada par: entre Elza e Fräulein; entre "homem do sonho" e "homem da vida".

Há, ainda, duas outras peças que podem ser acrescentadas à imagem da heroína: a de governanta e a de professora de amor. Como essas parecem constituir um par diferente, deixamos para encaixá-las, após descobrir o ponto limite que aproximou os

dois outros pares. E, assim, poder concluir que a heroína de Amar tem sua verdade estabelecida para além dos papéis que representa.

O herói de Amar, também é uma imagem a ser montada. O traço de "machucador", aparentemente mostra-o como uma peça única, porém, se o observarmos melhor, encontramos duas peças para sua imagem: a de menino e a de homem. A imagem que Fräulein registra do aprendiz e que permanece nítida em sua lembrança reforça a idéia da existência de duas peças a serem encaixadas:

"O rapazinho derrubara o braço desocupado sobre a perna direita retesa. Assim, ao passo que um lado do corpo, rijo, quase reto, dizia a virilidade guapa duma força crescente ainda, o outro, apoiado na mesa, descansando quebrado em curvas de braço e joelho, tinha uma graça e doçura mesmo femínea, jovialidade."²⁷

(p. 42)

Definimos, no capítulo anterior, o traço de "machuca dor" em Carlos, como um traço ambíguo. A montagem das duas pe ças, nesse momento vem confirmar essa idéia: no menino, estão as manifestações desajeitadas de uma sinceridade, e no homem, as

²⁷ A mesma imagem está presente em um soneto de 1937:

*"Tudo o que há de melhor e de mais raro
Vive em teu corpo nu de adolescente
A perna assim jogada e o braço, o claro
Olhar preso no meu, perdidamente."*

(Poesias Completas. São Paulo, Martins, 1974, p. 255)

marcas do proprietário (do forte, do macho). Assim, como em outras vezes, as peças do herói, também, apresentam um ponto ausente no encaixe, propiciando nessa brecha, a leitura da verdade de Carlos, como o limite entre o menino e o homem (entre a sinceridade e a máscara).

A intenção de montar o quebra-cabeça visava à "nudez vista por dentro" em Vila Laura. A essa altura, já conferimos herói, heroína, título, gênero, mas falta, ainda, fazer menção à figura central desse jogo: aquela que, na verdade, nos deu as peças para o encaixe - o narrador "caprichoso". Sua imagem, construída pelas diferentes visões, é um reflexo das peças que arma, implementando, no texto, uma verdade a ser lida no limite de dois pólos opostos, em conflito. E, ao criar, para esse jogo, uma estrutura híbrida ("romance", "estória romanesca", "anatomia"), desvenda a relação entre forma e essência, propondo no limite entre uma e outra, a verdade de um "romance de formação".

CONCLUSÃO

Uma obra qualificada pelo seu autor como "pesquisa" ou como "maluquice" é um convite, sem dúvida, a um diálogo. Por isso, assumindo os riscos de trazer a debate um livro que é uma "mistura incrível", aventurei-me numa proposta que caracteriza a fisionomia inovadora de Amar, verbo intransitivo.

Após uma incursão demorada pela obra de Mário de Andrade sinto que o meu segredo confessado de início já não é, a esta altura, tão secreto e que a aventura de encontrá-lo ganha muitas faces no debate que está em aberto. Assim, na expectativa de poder dialogar sobre as minhas sensações de leitura, não considero oportuna aqui qualquer conclusão. O que vem, portanto, titulado como tal não o é, em verdade, mas, antes, uma abertura para novas indagações.

Na tentativa de desvendar o mistério de uma aprendizagem sexual, revelada no "lirismo dramático" de uma "lição de amor", percorri vários caminhos à procura, em Amar, da fisionomia própria de um "romance de formação".

A leitura do projeto estético do escritor foi um dos primeiros passos dados na busca de subsídios para avaliar a montagem da obra e, assim, desvendar, nos recursos técnicos e temáticos, o caráter de uma obra moderna. Uma estrutura "híbrida" foi a forma encontrada pelo escritor para expor o conflito do homem moderno e, ao mesmo tempo, tornar evidente a falência dos esquemas tradicionais da representação.

Uma nova linguagem surge como uma questão cabotina, visando a resgatar, no seu exercício, a indefinição de uma identidade

dade nacional. E são os "caprichos" do narrador que permitem a convivência dos leitores com a inquietação do escritor e com as verdades que expõe a vida em suas contradições dilacerantes.

A prosa experimental de Mário de Andrade favoreceu - me diferentes níveis de leitura: o da história, o da estética, e o da poética, o que me possibilitou resgatar, pelo discurso inacabado (ora "lúdico", ora "polêmico", ora "autoritário") a personalidade dialógica do escritor.

Retornando à Vila Laura, vamos conferir, na "lição de amor", a síntese do "querer querer" do amor intransitivo que, simbolicamente, traduz a verdade do artista. Para tanto, bastará aderirmos aos "caprichos" do narrador e pedirmos emprestada a "chave" ao escritor.

Tomemos, agora, um táxi e paremos em frente ao portão dos Sousa Costa. Parodiando a trajetória de Fräulein, atrassemos as "roseiras festivas" do jardim e apresentemo-nos, então, como visitantes "tão conhecidos", "tão trilhados" e "de ontem". Quando nos sentirmos perfeitamente bem dentro da família "imóvel mas feliz", é chegado o momento de irmos à biblioteca "acordar" um dos livros para nele reavaliar a aventura da "lição de amor" que Fräulein experimentou viver em Vila Laura:

"Aceitarás o amor como eu o encaro?...
... azul bem leve, um 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,
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.*

(Poesias Completas, p. 255)

O encanto de "só te olhar", o encanto "que nasce das a
dorações serenas" traduzem aquele amor que encontra sua completu
de em si mesmo; a excelência do querer ao próprio ato de querer;
a magia dessa "realidade simples" do amor que é "intransitivo".

A "lição de amor" que pela experiência de Fräulein, Mã
rio de Andrade nos transmite, reflete o próprio ato de criar do
artista, o qual, mesmo compondo para outrem, tem, nesse ato, sua
realização plena.

B I B L I O G R A F I A

I . OBRAS DE MÁRIO DE ANDRADE

A . LIVROS

- . Amar, verbo intransitivo. São Paulo, Antonio Tisi, 1927.
- . Amar, verbo intransitivo. 4e., São Paulo, Martins, 1976.
- . Aspectos da literatura brasileira. 5e., São Paulo, Martins, 1974.
- . Contos novos. 7e., São Paulo, Martins, 1976.
- . Macunaíma, o herói sem nenhum caráter. 11e., São Paulo, Martins, 1975.
- . O baile das quatro artes. 3e., São Paulo, Martins; Brasília, INL, 1975.
- . O banquete. São Paulo, Duas Cidades, 1977.
- . Obra imatura. 3e., São Paulo, Martins; Belo Horizonte, Ed. Itatiaia, 1980.
- . O empalhador de passarinho. 3e., São Paulo, Martins; Brasília, INL, 1972.
- . Os contos de Belazarte. 5e., São Paulo, Martins; Brasília, INL, 1972.
- . Poesias completas. 4e., São Paulo, Martins, 1974.

B . ARTIGOS

- . "A propósito de Amar, verbo intransitivo" (Recortes de Mário de Andrade - IEB - com nota marginal; 4 de de

zembro 1927).

- . "Blaise Cendrars". Revista do Brasil. São Paulo, março 1924.

II . MOVIMENTO MODERNISTA E MÁRIO DE ANDRADE

- . ALVARENGA, Oneyda. Mário de Andrade, um pouco. Rio de Janeiro, José Olympio, s/d.
- . ATHAYDE, Tristão de. Estudos. 1º série. Rio de Janeiro, Terra e Sol, 1927.
- . ATHAYDE, Tristão de. Estudos. 2º série. 2e., Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1934.
- . ATHAYDE, Tristão de. "A literatura em 1920". Revista do Brasil. São Paulo, maio 1921.
- . BANDEIRA, Antonio R. "Mário de Andrade e a subversão das coisas". Espírito e forma. São Paulo, Martins, 1957.
- . BANDEIRA, Manuel (org.). Cartas de Mário de Andrade a Manuel Bandeira. Rio de Janeiro, Edições de Ouro, 1965.
- . BARBOSA, João A. "Linguagem & realidade do Modernismo de 22". A metáfora crítica. São Paulo, Perspectiva, 1974.
- . BATISTA, Marta R. et alii. Brasil, 1º tempo modernista, 1917-1929 (documentação). São Paulo, IEB, 1976.
- . BOSI, Alfredo. História concisa da literatura brasileira. São Paulo, Cultrix, s/d.
- . BRITO, Mário da S. História do Modernismo brasileiro. 4e. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1974.

- . CÂNDIDO, Antonio. "Lembranças de Mário de Andrade". O observador literário. São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1959.
- . CÂNDIDO, Antonio. Literatura e Sociedade. 3e., São Paulo, Ed. Nacional, 1973.
- . CÂNDIDO, Antonio. "Mário de Andrade". Letras e artes (suplemento de A manhã), Rio de Janeiro, 5 de março de 1950.
- . CÂNDIDO, Antonio. "Notas de crítica literária. Jornada heróica". Folha da Manhã., São Paulo, 30 de maio de 1943.
- . COUTINHO, Afrânio. A literatura no Brasil. 2e., Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968, 5v.
- . DASSIN, Joan. Política e poesia em Mário de Andrade. São Paulo, Duas Cidades, 1978.
- DUARTE, Paulo. Mário de Andrade por ele mesmo. São Paulo, Edart, 1971.
- EULÁLIO, Alexandre. A aventura brasileira de Blaise Cendrars. São Paulo, Quiron; Brasília, INL, 1978.
- FERNANDES, Lygia. Setenta e uma cartas a Mário de Andrade. Rio de Janeiro, São José, s/d.
- FERNANDES, Lygia. Mário de Andrade escreve cartas a Alceu Meyer e outros. Rio de Janeiro, Ed. do Autor, 1968.
- HECKER F., Paulo. "A lição de Mário de Andrade, de Ledo Ivo". A alguma verdade (crítica e autocrítica). Porto Alegre, 1952.
- LAFETÁ, João L. 1930: a crítica e o Modernismo. São Paulo,

- Duas Cidades, 1974.
- LOPEZ, Telê P.A.(org). Entrevistas e depoimentos. São Paulo, T.A.Queiroz, 1983.
- LOPEZ, Telê P.A. Mário de Andrade: ramais e caminhos. São Paulo, Duas Cidades, 1972.
- LOPEZ, Telê P.A. Macunaíma: a margem e o texto. São Paulo. Hucitec - SCET - CEC, 1974.
- LOPEZ, Telê P.A. "Uma difícil conjugação". "Amar, verbo intransitivo". 10e., Belo Horizonte, Ed. Itatiaia, 1982.
- LOPEZ, Telê P.A. Táxi e crônicas no Diário Nacional; estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê P.A. Lopez. São Paulo, Duas Cidades, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.
- LUCAS, Fábio. "Amar, verbo intransitivo". Fronteiras imaginárias. Rio de Janeiro, Catedra; Brasília, INL, 1971.
- MARTINS, Wilson. A literatura brasileira. São Paulo, Cultrix, s/d.
- MARTINS, Wilson. História da inteligência brasileira (1915 - 1933). São Paulo, Cultrix, 1978, 6v.
- MONTENEGRO, Olívio. "Mário de Andrade" e "O romance moderno". O romance brasileiro. Rio de Janeiro, José Olympio, 1953.
- MORAES NETO, Prudente. "Uma questão de gramática. Amar, verbo intransitivo". O Jornal. Rio de Janeiro, 6 de julho de 1927.
- SCHWARZ, Roberto. A sereia e o desconfiado. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965.
- SODRÉ, Nelson W. História da literatura brasileira. 6e., Rio

de Janeiro, Civilização Brasileira, 1976.

SOUZA, Gilda de M.e. "O banquete". Exercícios de leitura.

São Paulo. Duas Cidades, 1980.

TELES, Gilberto M. Vanguarda européia e Modernismo brasileiro. 4e., Petrópolis, Vozes, 1977.

III . BIBLIOGRAFIA GERAL

ADORNO, T.W. Notas de literatura. Barcelona, Ariel, 1962.

ARRIGUCCI Jr.Davi. Escorpião encalacrado. São Paulo, Perspectiva, 1973.

BACHELARD, G. A poética do espaço. Rio de Janeiro, Eldorado, s/d.

BAKHTINE, M. Esthétique et théorie du roman. Paris, Gallimard, 1978.

BARTHES, R. et alii. Análise estrutural da narrativa. Petrópolis, Vozes, 1973.

BARTHES, R. et alii. Novos ensaios críticos. O grau zero da escritura. São Paulo, Cultrix, s/d.

BENJAMIN, W. "O narrador" e "A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução". Textos escolhidos (col. "Os Pensadores"). São Paulo, Abril Cultural, VXLVIII, 1975.

BOOTH, Wayne C. "Distance et point of vue" Poétique. Paris, Seuil.(4), 1970.

BOOTH, Wayne C. A retórica da ficção. Lisboa, Ed. Arcádia, 1980.

BOSI, Alfredo. "Apresentação". O narrador ensimesmado. Maria Lúcia Dal Farra. São Paulo, Ática, 1978.

- CÂNDIDO, Antonio et alii. A personagem de ficção. São Paulo, Perspectiva, 1972.
- CARONE NETO, Modesto. Metáfora e montagem. São Paulo, Perspectiva, 1974.
- CORTÁZAR, Júlio. Valise de Cronópio. São Paulo, Perspectiva, 1974.
- DANTAS, San Tiago. D.Quixote, um apólogo da alma ocidental. 2e., Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1964.
- DAL FARRA, Maria Lúcia. O narrador ensimesmado. São Paulo, Ática, 1978.
- EISENSTEIN, Serguei. Reflexões de um cineasta. Rio de Janeiro, Zahar, 1969.
- FORSTER, E.M. Aspectos do romance. Porto Alegre, Globo, 1969.
- FREUD, S. Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. Rio de Janeiro, Imago, 1973.
- FREUD, S. O futuro de uma ilusão e sexualidade feminina. Rio de Janeiro, Imago, 1974.
- FRIEDMAN, Norman. "Point of view in fiction. The development of a critical concept". Phillip Stevich (ed.) The theory of the novel.
- FRYE, Northrop. Anatomia da crítica. São Paulo, Cultrix, 1973.
- GENETTE, Gérard. Figures II. Paris, Seuil, 1972.
- GENETTE, Gérard. Figures III. Paris, Seuil, 1972.
- GOLDMAN, Lucien. Marxisme et sciences humaines. Paris, Gallimard, 1970.
- GOLDMAN, Lucien. Sociologia do romance. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1967.

- GOYA, J.F. Pinacoteca de los genios (Goya), Buenos Aires, Ed. Codex - Caprichos Diogenes (debebe 33/1).
- HAMON, Philippe. "Pour un statut sémiologique du personnage". Poétique, Paris (6), 1972.
- HUIZINGA, J. Homo ludens: o jogo como elemento da cultura. São Paulo, Perspectiva, 1971.
- JAKOBSON, Roman. Linguística e comunicação. 3e., São Paulo, Cultrix, s/d.
- KRISTEVA, Júlia. Introdução à semiótica. São Paulo, Perspectiva, 1974.
- LUBBOCK, Percy. A técnica da ficção. São Paulo, Cultrix/EDUSP, 1976.
- LUKÁCS, Georg. Teoria do romance. Lisboa, Presença, s/d.
- MENDILLOW, A.A. O tempo e o romance. Porto Alegre, Globo, 1972.
- MEYERHOFF, H. O tempo na literatura. São Paulo, McGraw-Hill do Brasil, 1976.
- MUIR, Edwin. A estrutura do romance. 2e., Porto Alegre, Globo, 1975.
- ORLANDI, Eni P. Linguagem e seu funcionamento. As formas do discurso. São Paulo, Brasiliense, 1983.
- POUILLON, Jean. O tempo no romance. São Paulo, Cultrix/EDUSP, 1974.
- ROSENFELD, Anatol. Estrutura e problemas da obra literária. São Paulo, Perspectiva, s/d.
- ROSENFELD, Anatol. "Reflexões sobre o romance moderno". Texto/Contexto. 2e., São Paulo, Perspectiva; Brasília, INL, 1973.

ROSSUM-GUYON, F.V. "Point de vue ov perspective narrative".

Poétique. Paris (4), 1970.

SILVA, Vitor M. de A. - "O romance". Teoria da literatura.

3e. Coimbra, Almeidina, 1973.

TACCA, Oscar. Las voces de la novela. Madrid, Ed. Gredos,

1978.

TOMACHEVSKI, B. et alii. Teoria da literatura. Porto Alegre,

Globo, 1973.

ZÉRAFFA, Michel. Roman et société. Paris, PUF, 1976.