

3

Exposição

De mim já se falou que sou futurista, desvairista, que sou impressionista, que sou clássico e que sou romântico. É verdade que tenho sintomas e qualidades de tudo isso. Porém é questão de fim de receita: Dissolva-se tudo isso no século vinte e agita-se. Que dá? Dá moderno. Estou convencido que sou do meu tempo.

Carta de Mário de Andrade a Prudente de Moraes em Outubro de 1941

3.1

A consciência da linguagem no projeto modernista andradiano

Em torno da idéia de celebrar o Centenário da Independência, artistas, poetas e jornalistas, colocaram em cena a polarização entre modernos (chamados de futuristas) e passadistas (os que representavam as concepções da tradição): A Semana de Arte Moderna. Realizada nos dias 13, 15 e 17 de Fevereiro de 1922 no Teatro Municipal de São Paulo, passou à história da cultura no Brasil como evento que inaugura simbolicamente o modernismo.

A Semana consistiu em concertos antecedidos de conferências e leituras de poesia e prosa, ambientados com a exposição de obras de artes plásticas no saguão do teatro. Organizada por um grupo de intelectuais e artistas paulistas e cariocas, contou com o apoio de Paulo Prado, rico fazendeiro e comerciante de café que atuava como mecenas em São Paulo e com a liderança de Graça Aranha que recém-chegado da Europa assumiu a liderança do grupo. O prestígio social e cultural dos dois últimos assegurou a ocupação do mais nobre espaço físico da cidade.

O público presente no Teatro reagiu, em alguns momentos, com vaias e zombarias, de certa forma esperadas, e, talvez, até desejadas por alguns participantes, que pretendiam revolucionar e chocar as concepções da tradição quanto à arte.

Como foi dito inicialmente, a Semana foi, sem dúvida, um marco para o modernismo, contudo, um acontecimento cultural a antecedeu e, segundo alguns estudiosos do modernismo, dentre eles a professora Elizabeth Travassos (2000), foi gerador de tamanha polêmica jornalística, que catalisou a organização da Semana.

Um artigo de Monteiro Lobato publicado em dezembro daquele ano no jornal Estado de São Paulo apontava defeitos nas obras da pintora, creditados à sua inclinação por tendências estilísticas contemporâneas que traduziam a degeneração psicológica e cultural das sociedades européias¹⁴.

¹⁴TRAVASSOS, E. *Modernismo e música brasileira*, p. 20.

Neste artigo, Lobato atacava as escolas européias, chamando-as de mistificadoras e rebeldes ao disseminarem suas teorias efêmeras, além disso, vinculava a pintora Anita Malfatti ao panorama artístico europeu de rebelião antiacadêmica. Oswald de Andrade, em resposta ao ataque de Lobato, escreveu um artigo no *Jornal do Commercio*, ridicularizando o atraso da arte no Brasil. É fundamental observar que essa controvérsia levou a um público mais amplo uma nova maneira de codificar diferenças das produções artísticas, isto é, os sinais de modernização passam a ser marcadamente nomeados. Tanto que, o que Lobato e Oswald têm em comum é o fato de estabelecerem profunda relação entre as obras de Anita e os movimentos que renovavam as artes na Europa. Aliás, o Futurismo, que gerou o termo futurista, maneira pela qual os artistas da Semana se nomeavam, foi um movimento que se iniciou na Itália, mas que ganhou grande repercussão em toda a Europa. O mentor do movimento, Marinetti, publicara em 1909 seu primeiro manifesto, uma diatribe contra museus, bibliotecas e academias, templos da cultura esclerosada, sem sintonia com a vida moderna, traduzida na máquina e na velocidade.

Quando Oswald de Andrade saudou os poemas de *Paulicéia desvairada* (antecipando-se à publicação) como obra de poesia futurista, Mário de Andrade preferiu desvencilhar-se do rótulo.

Travassos (2000) destaca que “mais complicado que eger uma data inaugural do modernismo brasileiro é posicionar-se quanto aos seus limites”¹⁵, pois as divergências superaram o consenso momentâneo entre os participantes da Semana.

O professor João Luís Lafetá situa o Modernismo brasileiro entre os anos de 1922 e 1945, período ao longo do qual distingue duas fases.

*Na primeira, a ênfase das discussões cai predominantemente no projeto estético (isto é, o que se discute principalmente é a linguagem), na segunda a ênfase é sobre o projeto ideológico (isto é, discute-se a função da literatura, o papel do escritor, as ligações da ideologia com a arte).*¹⁶

¹⁵ TRAVASSOS, E. *Modernismo e música brasileira*, p. 18.

¹⁶ LAFETÁ, J. *1930: A Crítica e o Modernismo*, p. 28.

Mais adiante em seu texto, Lafetá destaca que entre os escritores modernistas foi de Mário de Andrade o esforço maior e mais bem sucedido para ajustar numa posição única e coerente os dois projetos do Modernismo, ao compor:

*(...) na mesma linha a revolução estética e a revolução ideológica, a renovação dos procedimentos literários e a redescoberta do país, a linguagem de vanguarda e a formação de uma literatura nacional (...) é sobretudo a consciência alerta para tais questões, para tais problemas, para suas sutilezas, que o torna tão distinto – tão à frente - dos homens de sua época”.*¹⁷

É fundamental observar que Lafetá nomeia que “consciência” como a palavra chave para definir a obra andradiana. Encontramos em sua escritura a consciência da obra de arte como fato estético; “consciência da poética como resultante das experiências individuais, às vezes obscuras e enraizadas no eu-profundo; consciência da necessidade de participação do intelectual na vida de seu tempo; consciência da função social da arte.”¹⁸

Ao dizer que a obra andradiana é “lavra paciente nos mistérios da criação e de seus destinos”¹⁹, Lafetá procura dar ênfase ao fato de que a produção literária de Mário de Andrade se desenha, sobretudo, sobre o fundo nítido da *consciência da linguagem*.

Cumpre explicar, que o termo linguagem deve ser entendido em seu sentido amplo, uma vez que não se trata somente do fato artístico, da linguagem esteticamente organizada, mas de outros aspectos subjacentes à obra:

Assim, se Mário apresenta desde os textos da juventude uma preocupação constante em teorizar a utilização estética dos meios expressivos, não se esquece também de buscar as raízes da criação, procurando fundamentar sua poética numa compreensão ampla da natureza psicológica dos procedimentos. Mais tarde, premido pela consciência do papel funcional da literatura, acrescentará à teoria nos inícios do Modernismo, sem perder os enfoques estético e psicológico, mais uma faceta do problema

¹⁷ LAFETÁ, J. 1930: *A Crítica e o Modernismo*, p. 153.

¹⁸ *Ibid.*, p. 154.

¹⁹ *Ibid.*, p. 154.

*literário: seu caráter de instrumento de comunicação humana, seu papel socializador.*²⁰

Segundo Lafetá, a pesquisa da linguagem na obra andradiana se dá sob três prismas diferentes, mas que se complementam: *enfoque estético* (enquanto se organiza em obra de arte), *enfoque psicológico* (enquanto expressa a vida psíquica) e o *enfoque social* (enquanto participante da vida social).

Como foi visto anteriormente, a experimentação estética caracteriza os primeiros anos do movimento modernista, propondo uma radical mudança na concepção da obra de arte, vista não mais como mimese ou representação direta da natureza, mas como um objeto de qualidade diversa e de relativa autonomia:

*Assumindo a modernidade dos procedimentos expressionais o Modernismo rompeu a linguagem bacharelesca, artificial e idealizante (...) Sensível ao processo de modernização e crescimento de nossos quadros culturais, o Modernismo destruiu as barreiras da “linguagem oficializada”, acrescentando-lhe a força ampliadora e libertadora do folclore e da literatura popular. Assim, “as componentes recalçadas” de nossa personalidade vêm à tona, rompendo o bloqueio imposto pela ideologia oficial; curiosamente é a experimentação de linguagem, com suas exigências de novo léxico, novos torneios sintáticos, imagens surpreendentes, temas diferentes, que permite- e obriga- essa ruptura.*²¹ (grifo meu)

De acordo com esta proposta de experimentação estética, Mário de Andrade escreve o “Prefácio Interessantíssimo”, um texto verdadeiramente propedêutico à nova poesia apresentada em *Paulicéia desvairada*. Ou seja, em 1922, Mário não se preocupa simplesmente em expor a teoria de sua prática, mas faz questão de que ela mesma fosse vazada na linguagem para justificar e explicar sua perspectiva. Lafetá esclarece:

O surpreendente, quando lemos o “Prefácio”, é descobrir que a ênfase inicial sobre a inspiração serve apenas, no fim, para defender uma nova concepção de técnica, que não é o artifício

²⁰LAFETÁ, J.L. 1930: *A Crítica e o Modernismo*, p. 155.

²¹Ibid., p. 20.

parnasiano nem a liberdade romântica, mas o equilíbrio entre os dois termos da fórmula da Poesia, proposta por Dermée.

Mário de Andrade apresenta no “Prefácio Interessantíssimo” os três principais aspectos norteadores de seu enfoque de criação. Lafetá os resume nos seguintes pontos:

1) *A arte é diferente da natureza; o movimento lírico, nascendo dos impulsos profundos do Inconsciente, tende a criar algo muito afastado do “natural”; destrói-se o conceito de mimese direta (fotográfica) e chega-se à conclusão de que a beleza da arte é uma construção artificial.*

2) *A ordem lógica não é a única que existe; no aparente torvelinho da imaginação, nas associações do subconsciente, existe também, e o poema modernista o adota, através da simultaneidade, um outro tipo de ordem.*

3) *A linguagem não é a gramática e não é a rigorosa obediência aos usos comuns; a linguagem pode se tornar mais elástica, as palavras podem ganhar liberdade, a gramática pode ser rompida, desde que haja necessidade de expressão dentro dos limites da comunicação; a clareza gramatical não é no entanto um objetivo, pois admite a “forma dubitativa”, o poeta está “entre o artista plástico e o músico”; se a poética modernista rompe regras gramaticais, nem por isso deixa de ser um tipo de comunicação, de linguagem²²*

Escrito em 1926, *Amar, verbo intransitivo* expressa as características marcantes expostos no “Prefácio”. Mário de Andrade, na década de vinte, estava empenhado em pesquisar e empregar a língua portuguesa tal qual ela se configura no Brasil, vendo-a como um organismo vivo, dinâmico, ao receber do povo constantes modificações. A linguagem em *Amar, verbo intransitivo* mostra o cotidiano em contraposição à idealização da vida, a velocidade dos caminhos do pensamento levando a uma simultaneidade que desmascara a linguagem tradicional e que fundamentalmente aponta para uma outra lógica, que não a tradicional.

Com relação a este projeto de Mário, a professora e ensaísta Telê Porto Ancona Lopez delinea:

²² LAFETÁ, J.L. 1930: *A Crítica e o Modernismo*, p. 163.

*Mário de Andrade usa a expressão “língua brasileira” na acepção da “fala”, conscientemente, tanto que sua sistematização dos fenômenos observados destina-se a uma Gramatiquinha da fala brasileira. Incursiona pela fala do povo, observa a comunicação verbal do dia a dia, e, ao mesmo tempo, vai retirando da ficção brasileira todas as ocorrências que lhe parecem dignas de registro: regionalismos, vulgarismos, idiotismos, gíria, sintaxe pouco ortodoxa, etc, etc.*²³

Quando do término da primeira redação de *Amar, verbo intransitivo*, Mário escreve a Manuel Bandeira: “Se conseguir que se escreva brasileiro sem por isso ser caipira mas sistematizando erros diários de conversação, idiotismos brasileiros e sobretudo **psicologia brasileira**, já cumpri o meu destino”.²⁴(grifo meu)

Pode-se perceber, assim, que seu projeto de brasilidade está articulado ao que sua pesquisa da língua brasileira vem a registrar. Em busca de uma fala mais autêntica, o foco andradiano se dirige à fuga do artificialismo. Encontra-se a linguagem cotidiana atravessando toda a sua obra, visando realizar o mapeamento da brasilidade lingüística na composição de seu programa nacionalista. Nesse aspecto, o entrelaçamento entre a empreitada de Mário e as vanguardas, o embricamento arte/vida, a fala brasileira presente em seus textos vem a concretizar.

O Modernismo brasileiro foi tomar das vanguardas européias sua concepção de arte e as bases dessa linguagem : a deformação do natural como fator de construção da criação, o popular e o grotesco como contrapeso ao falso refinamento acadêmico, a cotidianidade como recusa à idealização do real, o fluxo da consciência como processo de desmascaramento da linguagem tradicional. O romance-idílio apresenta todas essas influências das vanguardas européias.

Porém, o fazer literário de Mário não é uma repetição das vanguardas modernas. Telê Lopez esclarece:

Buscar as vanguardas, nesse caso, não é paradoxo, nem falta de saída, pois Mário está se debruçando criticamente sobre propostas e conquistas estrangeiras, peneirando-as, escolhendo o

²³ LOPEZ, T. “Uma difícil conjugação” in *Amar, verbo intransitivo*, 16ª edição, pp. 51-52.

²⁴ ANDRADE, M. *Cartas a Manuel Bandeira*, p. 54.

*que considerava adequado para nossa literatura, em nossa realidade.*²⁵

Sem dúvida, Mário era um intelectual ligado ao seu tempo. Pensava questões do nacional sem dissociá-las de um contexto mais amplo de projeto estético. Não por acaso, se levarmos em conta sua formação alemã, perceberemos com naturalidade o aproveitamento do expressionismo no romance. *Amar, verbo intransitivo* traz à tona o caráter expressionista de uma narrativa que tem a vanguarda como tema e conteúdo. A ensaísta Marcela Aquino recorta da obra de Mário de Andrade esta ligação com a vanguarda, dizendo:

*A vanguarda é tema na forma como privilegia a linguagem que recorre aos cortes, à colagem, às sugestões de interpretação sugeridas pelos enquadramentos em franca alusão ao cinema, de maneira que os estados de confusão emocional dos personagens sejam percebidos pelo leitor através de um efeito de totalidade criado por todos os elementos da narrativa, que não obedecerá a uma lógica tradicional.*²⁶

De acordo com a professora Telê Lopez tematiza-se a possibilidade de articulação de uma relação com o desconhecido do psiquismo humano – proposta teórica do expressionismo e da psicanálise:

*O autor do idílio de Fräulein não é o modernista festivo que ouve o cantar do galo, mas o artista moderno que possui um crivo crítico e entende que a criação se alimenta de descobertas vindas de toda parte, passando por sua definição de brasileiro e de homem do século XX. Deste modo, vê no expressionismo a mais completa das estéticas renovadoras, aquela que, para ele, integra coerentemente os aspectos técnicos, estéticos e ideológicos e que além de denunciar contradições de classe na sociedade, ousava descer aos infernos da alma humana.*²⁷

Por toda esta vinculação de Mário de Andrade com as vanguardas européias é impossível falar da construção do moderno romance-idílio brasileiro, sem

²⁵ LOPEZ, T. “Uma difícil conjugação” in *Amar, verbo intransitivo- Idílio*, 16ª edição, p.18.

²⁶ AQUINO, M. *Desafiando a Rede do Mistério- Amar, verbo intransitivo no projeto nacionalista de Mário de Andrade*, p. 18.

²⁷ LOPEZ, T. “Uma difícil conjugação” in *Amar, verbo intransitivo*, 16ª edição, p.18.

contextualizar o termo Modernidade e os principais acontecimentos e produções culturais na Europa no início do século XX, questões que serão tratadas a seguir.

3.2

Sobre a Modernidade

Uma vez que aspectos importantes da Modernidade são expressos pela voz na literatura a partir do modo que o artista cria, cumpre destacar a mudança que se configura na arte quanto à estética na passagem para o século XX: criação e recepção se sobrepõem na transitoriedade, na velocidade do moderno.

A Modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, nos diz Baudelaire, e o homem, no final do século XIX, começa a persegui-la para nela se inscrever. Em suas próprias palavras:

Assim ele vai, corre, procura. O quê? Certamente esse homem, esse solitário dotado de uma imaginação ativa, sempre viajando através do grande deserto de homens, tem um objetivo mais elevado... Ele busca esse algo, ao qual se permitirá chamar de Modernidade; pois não me ocorre melhor palavra para exprimir esta idéia em questão. Trata-se para ele, do extremo atual, de tirar da moda, o que esta pode conter de poético no histórico, de extrair o eterno do transitório.²⁸

Para acompanhar esta transitoriedade moderna, o lugar do artista passa a ser um entrelugar, qualquer lugar no meio da multidão, em que possa “fervilhar a vida, ressoar a poesia, vibrar a música; de todo lugar onde uma paixão possa posar diante de seus olhos, de todo lugar em que o sol ilumina as alegrias efêmeras do animal depravado”²⁹. Baudelaire adverte que isto envolve talento e genialidade, pois “poucos homens são dotados da capacidade de ver; há ainda menos homens que possuem a capacidade de exprimir”³⁰.

É importante lembrar que Freud construiu as bases da psicanálise neste contexto. Tanto que a transitoriedade é a marca do conceito fundamental da

²⁸ BAUDELAIRE. *Sobre a modernidade*, p. 24.

²⁹Ibid., p. 23.

³⁰Ibid., p. 23.

psicanálise: pulsão (*trieb*). Freud a define como atividade, a que transita entre diversos objetos e não pára. A partir do momento, que o pensamento freudiano pensa o psiquismo humano a partir do movimento das pulsões, a subjetividade para a psicanálise também se inscreve no transitório.

O professor Octavio Paz remete-se às reflexões de Baudelaire em *L'art romantique*, para constatar que a modernidade é a tradição da ruptura. Reconhecendo a contradição que esta afirmação encerra, Paz esclarece:

Ao dizer que a modernidade é uma tradição, cometo uma ligeira inexatidão: deveria ter dito outra tradição. A modernidade é uma tradição polêmica e que desaloja a tradição imperante, qualquer que esta seja; porém desaloja-a para, um instante após, ceder lugar a outra tradição, que, por sua vez, é outra manifestação momentânea da atualidade. A modernidade nunca é ela mesma; é sempre outra. O moderno não é caracterizado unicamente por sua novidade, mas por sua heterogeneidade. Tradição heterogênea ou do heterogêneo, a modernidade está condenada à pluralidade: a antiga tradição era sempre a mesma, a moderna é sempre diferente(...) Tradição do moderno: heterogeneidade, pluralidade de passados, estranheza radical.³¹

A passagem do século XIX para o XX é marcada, portanto, pelo esgotamento da concepção hermenêutica clássica e pela falência dos vários discursos, que se acreditavam de compreensão absoluta. Neste quadro, novas redefinições vão forjar potências criadoras de outras percepções diante da encenação da cultura, surgindo, assim, a construção de uma multifacetada teia discursiva. Em outras palavras, as noções clássicas de significado, sentido e interpretante ganham novos contornos, delineando-se uma importante discussão no campo da literatura:

Postulados como morte do autor e apagamento da noção de origem e deslocamento do lugar de verdade provocam uma radical mudança quando se pensa em leitura. Toma-se, aqui, o conceito de leitura não como uma ação monolítica, atomizada na figura do leitor como decifrador de ocultamentos de um texto verdade. Ler um texto-literatura, ou um texto-quadro, ou um texto-música, ou qualquer manifestação cultural, corpo, casca, vísceras, paisagens, passa a ser um complexo procedimento de operações

³¹ PAZ, O. *Os filhos do Barro*, p. 18.

*interpretativas inscritas na linguagem, numa tensão entre discursos.*³²

Desse modo, a identidade fechada que caracteriza a tradição, é desconstruída para dar lugar a identificações flutuantes. Júlio Diniz define o sujeito moderno:

*Deserdado da “lógica da identidade”(fixa, estanque, tipificada, coerente, estável), marca da modernidade, sente-se esvaziado em sua essência e deslocado do lugar que antes ocupado pela visão racionalista de uma ordem estável e imutável. Segundo a ensaísta Eneida Maria de Souza, “o sujeito, assim mal instalado, despe-se das roupas metafísicas do sujeito cartesiano(e filosófico) e se dissolve na superfície chapada da linguagem, na qual toda e qualquer noção de fundamento e princípio torna-se vazia”.*³³

Exigido pela diversidade que passa a atravessá-lo, o sujeito da modernidade se torna um leitor errante. Nômade, transita pelos objetos e informações como um estrangeiro, um passageiro da transitoriedade. Num mundo de contínuo deslize de significantes é preciso ser *flâneur* para não ser engolido pela avalanche de estímulos em imagens que exigem, constantemente, um trabalho de interação e decodificação.

Como bem nomeia Walter Benjamin, premido pelos choques do mundo em que vive, o homem moderno se habitua a um “estado de distração” contínuo, que, ao contrário do que possa parecer, não o alija de um jogo interpretativo.

Se o texto benjaminiano afirma que no início do século XX a arte da narrativa tinha encontrado seu fim, pois o constante fluxo de informação exigia mais absorção que reflexão, esta certeza coexiste, paradoxalmente, com a configuração de que no cerne da época da reprodutibilidade técnica o sujeito se relaciona com o que vê de maneira mais crítica, emergindo uma nova relação entre sujeito e arte. Esta nova percepção permitirá uma pluralidade de interpretações, uma vez que será no vazio, na ausência de conceitos totalizadores que a criação de sentido se dará.

³² DINIZ, J. “Apontamentos sobre significado, sentido e interpretante na leitura” in *A leitura e novos horizontes*, p. 21.

³³ *Ibid.*, p. 22.

“É inerente à técnica do cinema, tanto quanto à do esporte, que todos que assistem às suas realizações sejam de certo modo especialistas”³⁴, nos diz Benjamin. Mais adiante em seu texto, quanto à reação progressiva que o filme suscita, acrescenta que esta “forma amadurecida” de arte se caracteriza por provocar a “ligação direta e interna entre o prazer de ver e sentir, por um lado, e a atitude do especialista do outro”³⁵. Ou seja, com relação à tela, as atitudes crítica e receptiva do público coincidem.

Apesar da discussão sobre a arte aurática e a moderna ser uma parte da obra benjaminiana bastante conhecida, pode-se defender que no texto sobre a arte na época da reprodutibilidade técnica, Benjamin inicia um importante questionamento sobre técnica, percepção e estética da recepção que marca uma importante articulação com a arte modernista e principalmente a obra de Mário de Andrade.

Apontando para uma categoria tátil que se conjuga com a recepção ótica, Benjamin considera que, no momento histórico do início do século XX, uma recepção tátil da arte se fez necessária, ressaltando que essa recepção se insere na percepção subjetiva a partir do hábito e da distração diante dos choques cotidianos. Embora não se revele, especialmente, interessado em falar sobre o corpo, Benjamin ao afirmar que tudo que é percebido e tem caráter sensível é algo que nos atinge, define que a estética da recepção contemporânea faz uma nova solicitação corporal uma vez que não se baseia na contemplação. É exigência da arte moderna que a obra, pela imagem, “toque”, “golpeando” o espectador. Somente a partir dessa recepção tátil é que o espectador irá interagir com a obra de arte. Instaura-se, portanto, na contemporaneidade, uma subjetividade que realiza em sua recepção uma apreensão do objeto, contrastando com a posição caracteristicamente contemplativa da tradição. Este fenômeno perceptual de apreender o objeto de arte ao ser por ele tocado, Benjamin chama de absorção em seu fluxo³⁶.

³⁴ BENJAMIN, W. “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica” in *Magia e Técnica, Arte e Política, Obras Escolhidas*, vol. I, p. 183.

³⁵ BENJAMIN, W. “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica” in *Magia e Técnica, Arte e Política, Obras Escolhidas*, p. 187.

³⁶ *Ibid*, p. 187.

Todas as reflexões de Walter Benjamin sobre arte e crítica compõe uma discussão incessante com todas as posições importantes que marcam o percurso da estética moderna, entretanto, nenhum ensaio de Benjamin levou leitores e críticos a tantas direções distintas quanto *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*. O próprio Benjamin, ao escrever ao amigo Gershon Scholen, não só revela o quanto estava absorvido pelo ensaio, mas, principalmente, enamorado com descobertas que considerava decisivas para a situação contemporânea:

Este ensaio promoveu recentemente, de maneira decisiva, várias descobertas fundamentais no domínio da história da arte (...) Essas considerações ancoram a história da arte do século XIX no reconhecimento de sua situação contemporânea tal como a experimentamos. Eu as tenho mantido sobre grande segredo, já que são incomparavelmente mais fáceis de roubar que a maioria das minhas idéias. Seu título preliminar é “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica”.³⁷

Gertrud Koch comenta em seu texto, *Cosmo em filme*, que a biografia de Scholen contém vários relatos da discussão do ensaio durante a visita de Benjamin a Paris. Esses relatos mostram que Benjamin, em sua exposição, não considera a perda da aura na arte mecanicamente reprodutível algo deplorável. Como, principalmente, alguns intérpretes da Escola de Frankfurt sustentaram. Na verdade, Benjamin se coloca diante do evento do fim da aura na contemporaneidade sem nostalgia ou pesar. A “liquidação do valor tradicional do patrimônio da cultura”³⁸ que acompanha a perda da aura é vista por ele como um “evento destrutivo e catártico”³⁹. Cumpre aqui, uma pequena digressão, para esclarecer o conceito de destruição na obra benjaminiana.

Para Benjamin, “destruição” sempre significou a destruição de alguma forma falsa ou enganosa de experiência, como condição produtiva para a construção de uma nova relação com o objeto. Se na *Origem do drama barroco alemão* ele mostra que a alegoria destrói a totalidade ilusória do símbolo, a montagem cinematográfica destrói

³⁷ SHOLEN, G e BENJAMIN, W. *The Story of a Friendship*, p. 257.

³⁸ BENJAMIN, W. “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica”, in *Magia e Técnica, Arte e Política - Obras Escolhidas*, vol. I, p. 169.

³⁹ *Ibid.*, p. 169.

a continuidade narrativa, do mesmo modo que destrói a aura do objeto, abrindo a possibilidade para uma apreensão do objeto e conhecimento radicalmente novos.

Sem qualquer ambigüidade, Benjamin afirma que a reprodutibilidade técnica da arte é acompanhada de uma inversão que distingue por completo as novas formas de arte das anteriores, que configuraram o continuum desde a arte ritual até a arte secular da sociedade burguesa. Endossa Benjamin:

É indispensável levar em conta essas relações em um estudo que se propõe estudar a arte na era da reprodutibilidade técnica. Porque elas preparam o caminho para a descoberta decisiva: com a reprodutibilidade técnica, a obra de arte se emancipa, pela primeira vez na história, de sua existência parasitária, destacando-se do ritual.⁴⁰

Em outras palavras, com o surgimento da arte mecanicamente reprodutível, esse vínculo entre arte e culto é completamente rompido. A arte, na época da reprodutibilidade técnica, não tem mais uma função ritualística secular. A crise é radical: despojada de seu valor de culto em um sentido mágico, religioso e secularizado, a arte tornou-se profana, livre de todas essas vinculações.

O Futurismo, que tanto influenciou os modernistas, é a demonstração clara de como a arte muda sua proposta no século XX. Este movimento ilustra bem as colocações de Benjamin. O mentor do movimento futurista, Marinetti, publica seu primeiro manifesto em 1909, no qual chama os museus, bibliotecas e academias de arte de templos da cultura esclerosada, sem sintonia com a vida moderna, traduzida na máquina, no movimento e na velocidade. O lema do movimento é “palavras em liberdade” que tomava, por exemplo, na literatura, métrica, rima e encadeamento sintático como meios mutiladores da expressão.

Com os valores do ritual de culto radicalmente separados da obra de arte, surge uma nova era, capaz de promover “uma crise e uma renovação da humanidade”⁴¹. Desse modo pode-se concluir que para Benjamin trata-se de um

⁴⁰BENJAMIN, W. “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica”, in *Magia e Técnica, Arte e Política - Obras Escolhidas*, vol. I, p. 169.

⁴¹Ibid., p. 169.

evento em que a humanidade, ao se reposicionar, renasce a partir de um poder da técnica e da imagem.

Ao afirmar que a técnica da reprodução destaca do domínio da tradição o objeto, Benjamin está iniciando sua conceituação sobre o surgimento de uma nova estética da recepção já que a tecnologia traz o objeto ao encontro do espectador via imagem:

Fazer as coisas “ficarem mais próximas” é uma preocupação das massas modernas como sua tendência de superar o caráter único dos fatos através de sua reprodutibilidade. Cada dia fica mais irresistível a necessidade de possuir o objeto, de tão perto quanto possível, na imagem, ou antes na cópia de sua reprodução.⁴²

Benjamin destaca que ao trazer a obra para junto do sujeito, estilizando com a contemplação, o Dadaísmo (1916) preparou um terreno de recepção para o cinema. Foi colocando “o lado tátil da percepção artística”⁴³ que favoreceu a demanda pela arte que se valeria do toque da imagem para definir sua estética.

Cabe lembrar, também, outra escola de vanguarda surgida nos primeiros anos do século XX por influência de Van Gogh: o Expressionismo. A escola expressionista traz em sua arte e técnica, seja na pintura, desenho, ou escultura, a tendência a deformar ou exagerar a realidade, para assim expressar o conteúdo emocional e as reações subjetivas, exercendo forte domínio sobre o convencionalismo e a razão

Para explicar o que o pensamento benjaminiano nomeia de *recepção tátil*, vamos deslizar dos modernos Dadaísmo e Expressionismo, para a arte a que Benjamin atribui a mais longa história, a única sempre presente na vida cultural: a arquitetura. O tipo de relação com a arte que se torna dominante com o cinema é na verdade a liberação dos modos como as massas se apossavam de construções de uma forma distraída. Com a palavra, Benjamin:

⁴²BENJAMIN, W. “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica”, in *Magia e Técnica, Arte e Política - Obras Escolhidas*, vol. I, p. 170.

⁴³Ibid., p. 191.

Os edifícios comportam uma dupla forma de recepção: pelo uso e pela percepção. Em outras palavras por meios táteis e óticos (...) A recepção tátil se efetua menos pela atenção que pelo hábito (...) Essa recepção, concebida segundo o modelo da arquitetura, tem em certas circunstâncias um valor canônico. Pois as tarefas impostas ao aparelho perceptivo do homem, em momentos históricos decisivos, são insolúveis na perspectiva puramente ótica: pela contemplação. Elas se tornam realizáveis gradualmente, pela percepção tátil, através do hábito. (...)

(...) A recepção através da distração que se observa crescentemente em todos os domínios da arte e constitui o sintoma de transformações nas profundas estruturas perceptivas, tem no cinema o seu cenário privilegiado (...) O cinema se revela assim, também desse ponto de vista, o objeto atualmente mais importante daquela ciência da percepção que os gregos chamavam de estética.⁴⁴

Esse recorte de uma longa citação, que não se pretende exaustivo, visa demarcar o quanto Benjamin está falando do surgimento de uma nova estética da percepção em que o “toque”, como elemento central, faz par com o estabelecimento de uma relação com o objeto via a dispersão. Benjamin frisa muito que o espectador do cinema é um distraído, pois, diante da sucessão de imagens, o processo de articulação do espectador é interrompido por mudança constante e súbita. Isso constitui o efeito de choque do cinema. O sujeito contemporâneo, portanto, vive essa perda de toda continuidade interna consigo mesmo. Ele já não pode conduzir pela volição seus pensamentos, uma vez que estes foram substituídos por imagens em movimento. Logo, não é de surpreender que Benjamin caracterize de distração o novo modo de recepção dos sujeitos contemporâneos. Devido à distração, os pensamentos encadeados se interrompem para dar lugar à abertura para o inconsciente e sua rede associativa, cabendo pois, destacar que o próprio conceito freudiano de inconsciente explicita o dinâmico do aparelho psíquico, pulsação temporal de abertura e fechamento como o diafragma da máquina fotográfica, dimensionando a transitoriedade do moderno na configuração do psiquismo realizada pela psicanálise no início do século XX.

⁴⁴BENJAMIN, W. “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica”, in *Magia e Técnica, Arte e Política- Obras Escolhidas*, vol. I, p. 194.

É importante observar que Benjamin está afirmando um “hábito de distração” que substitui na contemporaneidade a atenção no ato contemplativo diante da obra de arte aurática, contudo, em ambas as formas de arte há um estado de mergulho, de fusão entre espectador e obra. Que Benjamin as aponte:

*A distração e o recolhimento representam um contraste que pode ser assim formulado: quem se recolhe diante de uma obra de arte mergulha dentro dela e nela se dissolve, como ocorreu com o pintor chinês, segundo a lenda, ao terminar o quadro. A massa distraída, ao contrário, faz a obra mergulhar em si, envolve-a no ritmo de suas vagas, absorve-a em seu fluxo.*⁴⁵

Ora, se a massa realiza a absorção da obra em seu fluxo, de um modo diferente do contemplativo, realizando-a por hábito diante dos choques contemporâneos que o cinema tão bem traduz, há, sem dúvida, na configuração benjaminiana, uma decisiva constatação de que mudou a estética da recepção, uma vez que a técnica permite à arte novos apelos perceptivos. Entretanto, cabe pensar se isto significa que não exista mais aura na arte da reprodutibilidade técnica. Diferenciando pintura e cinema Benjamin descreve a fusão que se dá entre o cinegrafista a câmara e o espectador no que chama de absorção em seu fluxo:

*O pintor observa em seu trabalho uma distância natural entre a realidade dada e ele próprio, ao passo que o cinegrafista penetra profundamente as vísceras da realidade(...) As imagens que cada um produz são, por isso essencialmente diferentes. A imagem do pintor é total, a do operador é composta de inúmeros fragmentos, que se recompõe segundo novas leis. Assim, a descrição cinematográfica da realidade é para o homem moderno infinitamente mais significativa que a pictórica, porque ela lhe oferece o que temos o direito de exigir da arte: um aspecto da realidade livre de qualquer manipulação pelos aparelhos, precisamente graças ao procedimento de penetrar, com os aparelhos, no âmago da realidade.*⁴⁶

⁴⁵BENJAMIN, W. “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica”, in *Magia e Técnica, Arte e Política- Obras Escolhidas*, vol. I, p. 193.

⁴⁶Ibid., p. 187.

Muitos comentadores de Benjamin discutem freqüentemente se a perda da aura na contemporaneidade é um acontecimento celebrado ou lamentado por Benjamin. Alguns chegam ao requinte de distinguir que a perda da aura no tocante ao ser humano foi considerado por Benjamin desastroso e que quanto à arte foi essencial. É preciso admitir, no entanto, que discutir as implicações do declínio da aura é precipitado, já que o mundo contemporâneo e sua relação profana com a arte é algo que Benjamin deixou bastante em aberto devido a lacunas e contradições.

Em *Pequena história da fotografia*, Benjamin (1931), ao descrever as reações de um sujeito diante da imagem fotográfica, revela:

Depois de mergulharmos suficientemente fundo em imagens assim, percebemos que também aqui os extremos se tocam: a técnica mais exata pode dar as suas criações um valor mágico que um quadro nunca mais terá para nós. Apesar de toda perícia do fotógrafo e de tudo que existe de planejado em seu comportamento, o observador sente necessidade irresistível de procurar nessa imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e agora com a qual o real chamou a imagem, de procurar o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos, há muito extintos e com tanta eloqüência que podemos descobri-lo olhando para trás.⁴⁷

Apesar de não estar explicitamente tratando do tema da aura, esse texto benjaminiano pode ser lido em articulação com *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*, pois narra como uma técnica contemporânea pode revelar uma distância sinistra na qual o olhar é sugado. A imagem fotográfica, como um tecido urdido com o aqui e o agora, produz uma aparição da distância, algo que o olhar toca, mas não retém, na medida que continua intangível. Acompanhar algo tão intensamente até que o momento, ou a hora, tornem-se parte de sua aparição é o que a técnica fotográfica permite com a imagem. Daí a idéia, de que de uma forma nova, a fotografia também leva o sujeito a um tempo de suspensão e de mergulho na obra de que ele não se dá conta como se instaurou. Em outro momento do texto, Benjamin diz:

⁴⁷BENJAMIN, W. “Pequena história da fotografia”, in *Magia e Técnica, Arte e Política- Obras Escolhidas*, vol. I, p. 94.

*Mas ao mesmo tempo a fotografia revela nesse material os aspectos fisionômicos, mundos de imagens habitando as coisas mais minúsculas, suficientemente ocultas e significativas para encontrarem refúgio nos sonhos diurnos, e que agora, tornando-se grandes e formuláveis, mostram que a diferença entre técnica e magia é uma variável totalmente histórica.*⁴⁸

A tecnologia tenta dar conta do real⁴⁹ minuciosamente, ela o aproxima do espectador através de inúmeros recursos. Contudo, ao fazê-lo acaba por evidenciar o seu inatingível. Assim, pode-se levantar a hipótese de que na imagem e no toque que caracteriza a recepção contemporânea da arte resiste uma aura que se vale da própria tecnologia. A modernidade marca novos tempos, mas há algo que insiste se valendo de novos meios. Voltaremos a esta questão mais adiante neste trabalho, sendo importante agora abordarmos Mário de Andrade como um homem de seu tempo.

3.3

Mário de Andrade: um homem moderno

Durante os anos 20, a psicanálise surgiu no cenário nacional, no mesmo período da entrada do Modernismo através da Semana de Arte Moderna. O início da psicanálise no Brasil, marcado pelo fascínio exercido pelo pensamento inteiramente novo proposto por Freud, esteve associado à finalidade de uma das tendências do movimento modernista de realizar uma leitura antropofágica da cultura europeia. Isto definiu que o mesmo público se interessa pelas novidades apresentadas pelos dois campos.

Maurano e Jorge esclarecem, em seu trabalho *Torções: do Modernismo ao Barroco*, que por ocasião da recente chegada ao Brasil da exposição organizada pela Biblioteca do Congresso de Washington, “Freud: conflito e cultura”, foi realizado um estudo⁵⁰ que aborda a relação entre a Psicanálise e o movimento modernista no país,

⁴⁸BENJAMIN, W. “Pequena história da fotografia”, in *Magia e Técnica, Arte e Política- Obras Escolhidas*, vol. I, p. 95.

⁴⁹Enquanto na perspectiva psicanalítica, a realidade é constituída por uma trama simbólico- imaginária, feita, portanto, de palavras e imagens, o Real é precisamente aquilo que resta deste processo, pois não pode ser representado, é o furo, a falta de representação psíquica.

⁵⁰ARAÚJO, O. *Brasil - psicanálise e Modernismo*, p. 50.

implicação, esta, outrora apenas mencionada⁵¹, porém, nunca avaliada sob uma ótica mais ampla. Este estudo revelou de forma surpreendente que essa relação se encontrava muito mais profundamente enraizada do que se poderia supor. De fato, desde os anos de 1910 o pensamento freudiano vem se infiltrando na intelectualidade brasileira e circulando entre os modernistas, fornecendo-lhes alguns elementos para sua revolução estético-ideológica.

A admiração por Freud da parte dos intelectuais brasileiros consistia numa espécie de regra que poderia ser expressa através da descrição de Olívio Tavares de Araújo:

*Eles reconheciam sua contribuição fundamental para o entendimento da natureza humana, sobretudo, das criações artísticas e literárias, o que e em particular muito os interessava*⁵².

Mário de Andrade escreveu em uma carta de 1929 que Freud havia dado um imenso passo na psicologia e que, tal como Charles Darwin, fora vítima daqueles que não o tinham lido.

Freud (1925), em *As resistências à psicanálise*, subsume tais resistências ao fato, em si mesmo dificilmente aceitável de que a psicanálise exhibe uma divisão (*Spaltung*) constituinte, originária, reveladora de que os homens não são senhores de si mesmos. O pensamento freudiano compara a descoberta do inconsciente com outros dois golpes desferidos pela ciência sobre o amor próprio da humanidade: se Copérnico retirou a Terra do centro do universo e Darwin mostrou que o homem não está no centro da origem da vida, a psicanálise, por sua vez descentrou o homem de si mesmo, ao mostrar que “o eu não é o senhor nem mesmo em sua própria casa”⁵³. De fato, ao descentrar a sede do sujeito de sua consciência, a conceituação freudiana de inconsciente subverteu de modo radical o cogito cartesiano e introduziu a dimensão de uma racionalidade inteiramente nova. É na dimensão da ruptura, na essência do

⁵¹Por exemplo, no volume organizado por Leopold NOSEK, *Álbum de Família|Imagens, fontes e idéias da psicanálise* em São Paulo.

⁵²ARAÚJO, O. *Brasil-psicanálise e Modernismo*, p. 7.

⁵³LACAN, J. “Cest à la lecture de Freud...”, in GEORGIN, R., *Lacan, Cahiers Cistre*, 3, Lausanne, L’Age d’Homme, p. 13.

corrente que o psiquismo humano se encontra, expressando em múltiplos fragmentos o inconsciente no discurso.

Charles Baudelaire, no final do século XIX, define e prenuncia a chamada modernidade afirmando que suas produções se caracterizam por chocar ou por não serem reconhecidas em seu valor pelo público, uma vez que a recepção não acompanha a velocidade das inovações criativas da Modernidade. Aquele que se aventura a lhe dar cor, sabor, contorno, Baudelaire nomeia de “pintor da vida moderna”, não se limitando, ao contrário do que possa parecer a um primeiro olhar, àqueles que praticam a arte da pintura, mas “a um mundo de artistas”, ao “gênio de pintor de costumes”, “um gênio de natureza mista, isto é, no qual entra uma boa dose de espírito literário”.⁵⁴

*Observador, flâneur, filósofo, chamem-no como quiserem, mas para caracterizar esse artista, certamente seremos levados a agraciá-lo com um epíteto que não poderíamos aplicar ao pintor das coisas eternas, ou pelo menos mais duradouras, coisas heróicas ou religiosas. Às vezes ele é um poeta; mais freqüentemente aproxima-se do romancista ou do moralista; é o pintor do circunstancial e de tudo o que este sugere de eterno.*⁵⁵

Mário de Andrade era esse “gênio de natureza mista”, que além de poeta e escritor era apaixonado pela psicanálise, filosofia, música e pintura. Com relação a pintura sua grande paixão era o Expressionismo, cujo principal ícone foi E. Munch com quadros que apresentam os sentimentos e a percepção de forma intensa e direta..

Em outro momento, Baudelaire afirma:

*Assim o apaixonado pela vida universal entra na multidão como se isso lhe aparecesse como um reservatório de eletricidade. Pode-se igualmente compará-lo a um espelho tão imenso quanto essa multidão; a um caleidoscópio dotado de consciência, que, a cada um dos seus movimentos, representa a vida múltipla e o efeito cambiante de todos os elementos da vida. É um eu insaciável do não-eu, que a cada instante o revela e o exprime em imagens mais vivas do que a própria vida, sempre instável e fugidia.*⁵⁶

⁵⁴BAUDELAIRE. *Sobre a Modernidade*, p. 13.

⁵⁵Ibid., p. 13.

⁵⁶Ibid., p. 21.

Como um homem moderno, Mário de Andrade se reconhecia freudianamente em múltiplos fragmentos que se contradiziam e ao mesmo tempo conviviam entre si, em um diálogo permanente. Toda essa inquietação levava-o a criar incessantemente novas formas de expressar suas idéias. Dessa fome criativa de novas experiências, na qual cada representação pode se transfigurar alegoricamente, nasceu, em 1926, o romance idílio *Amar, verbo intransitivo*. Em carta a Manuel Bandeira revela:

Creio que Fräulein (título original do livro em discussão) irá junto. Acabo de copiar. É uma pesquisa. É uma maluquice? Gosto muito de minha Fräulein. Se sou humorista o livro é o mais que posso dar de humorismo comentador. O livro é uma mistura incrível. Tem de tudo lá dentro. Crítica, teoria, psicologia, e até romance: sou eu. E eu pesquisador⁵⁷.

Bem ao estilo de sua saborosa ironia, Mário de Andrade nomeia que seu romance idílio é influenciado pelas descobertas freudianas, mas que sua criação não se restringiu a essa ligação. Sua voz, com genial criatividade, transformou a teoria psicanalítica em lirismo trágico: Minha vingança é que Freud não pode ter sensações de tantãs no fundo do mato... Aliás, nem Fräulein. Por isso que falando de Carlos fui poeta inventei.⁵⁸ (AVI, p.32).

É preciso chamar atenção para o fato de que se a psicanálise exerce um importante papel na obra de Mário, por sua vez, a literatura teve um papel preponderante na constituição da psicanálise, na medida em que atravessa toda a obra de Freud, de Sófocles a Shakespeare (a quem chama de “o grande psicólogo”).

Freud aprende com os romancistas e os poetas sobre a psique humana. Ele dizia inclusive que não havia nada que conseguisse formular cientificamente que já não houvesse sido abordado pelos escritores.

Como bem adverte ao amigo Manuel Bandeira, *Amar, verbo intransitivo*, tem caleidoscopicamente vários propósitos, que permitem a abertura para múltiplos recortes de pesquisa. Dentre eles pode-se destacar: o escrever brasileiro, a

⁵⁷ANDRADE, M. *Cartas à Manuel Bandeira*, p. 30.

⁵⁸Todas as citações do romance *Amar, verbo intransitivo* virão ao lado dos respectivos trechos citados com a sigla AVI e a página.

intertextualidade com o banquete de Platão, com Gessner, Bernardin de Saint-Pierre, a cidade como discurso poético etc.

De acordo com o que foi dito no *Prelúdio*, este trabalho tem como objetivo recortar a voz na criação polifônica de Mário de Andrade para refletir sobre o desejo na Modernidade. E para tal propósito, é preciso mostrar o paradoxo que Mário de Andrade explicita nesta obra.

3.4

O idílio na modernidade intransitiva

Telê Porto Ancona Lopez, em 1972, publica o ensaio intitulado “Uma difícil conjugação”, sobre *Amar, verbo intransitivo*. Como a abertura da décima sexta edição desta obra de Mário, a autora menciona o período de sua escrita – entre 1923 e 1926, apresentando-o como romance experimental:

Em 1927, às expensas do autor, Antonio Tisi tirava do prelo, em São Paulo, Amar, verbo intransitivo, romance de Mário de Andrade, apresentado na capa como “idílio”. Esta classificação, mantida mesmo depois do texto refundido para a segunda edição (1944 – Martins – III - Obras Completas), é de capital importância, pois testemunha a consciência e o exercício efetivo da prosa experimental, vinculando idílio, não apenas ao tema que desenvolve, como à própria estrutura da narrativa escrita entre 1923-1924 e terminada em 1926.⁵⁹

A perspectiva de Telê A. Lopez enfoca o projeto intelectual de Mário, de pensar a cultura brasileira a partir da possibilidade de montar algo próximo a uma idéia de nacionalidade, ou, como ela mesma menciona, de identidade nacional, uma vez que no romance-idílio “a gramática portuguesa não comanda o escritor, sua linguagem está determinada por seu projeto literário que engloba naturalmente o projeto estético e ideológico do modernista: a construção de uma arte nacional”.

Amar, verbo intransitivo conta a iniciação amorosa do adolescente Carlos, da burguesia paulistana. Trata-se, portanto, de uma lição de amor. O pai do rapaz, Sr.

⁵⁹ LOPEZ, T. “Uma difícil conjugação” em *Amar, verbo intransitivo*, 16ª edição, p. 9.

Souza Costa, um típico novo rico do início do século XX, contrata os serviços de Fräulein Elza, governanta alemã, que além de professora de línguas e piano da família, deverá exercer a função de instrutora de sexo de Carlos. Elza é a personagem central do idílio. Ela garante a família Costa “o sossego deles” (AVI, p. 82), uma vez que vem assegurar que Carlos não trará gastos improdutivos, engravidando uma moça de família.

De acordo com o Capitalismo que se consolida, Fräulein é uma mercadoria já “testada e aprovada”, afinal trata-se de uma “profissional” especializada nos casos de “rapazes de família” e recomendada: “Se utilizaram dela, creio que pro filho mais velho” (AVI, p. 66). Assim, usando dinheiro, a “transação” que envolve sexualidade é asséptica, a vida controlada, e o amor intransitivo. Fräulein, portanto, não é uma prostituta. É uma profissional de que então? Ela tem vocação para amar intransitivamente. Contudo, Fräulein ou Elza (nomeações sempre mencionadas separadamente pelo narrador), contrariando seus planos e intenções, apaixona-se por Carlos. Mas, como lhe cabe ensinar a lição de amar intransitivamente, vai embora depois de um flagrante forjado por ela e por Souza Costa. Fazia parte do contrato que quando a lição ficasse marcada no corpo de Carlos (que crê ingenuamente na versão paterna de que engravidou a professora) Fräulein devia partir, para que o jovem passasse a evitar a prática sexual irresponsável (leia-se fora do casamento burguês).

Chamar o romance de idílio, aliás, é apontar a ironia como mola propulsora da autoproblematização que o romance moderno se impõe. O idílio é, ironicamente, conteúdo e forma. A ironia do conteúdo se observa pela crítica que desaloja os ideais pequeno-burgueses através da estória de um amor banal, artificial e artificioso, cujo objetivo primeiro é a iniciação sexual do macho de boa família. O olhar idealizado que a Fräulein alemã lança sobre seu trabalho só realça, por um lado, a mediocridade espiritual dos novos ricos e, por outro, o caráter patético das aspirações da governanta, marcando a cisão interna que delinea a personagem.

Marcela Aquino afirma que em *Amar, verbo intransitivo*, no que toca à ironia da forma, encontramos a subversão do poema lírico-amoroso de ambientação rural ou seja a significação original de idílio. Diz a autora:

*Nesse caso, o texto de Mário de Andrade se apresenta duplamente como paródia do discurso romântico sentimentalista e como indicação da necessidade de se estabelecer uma nova percepção do mundo dissociada do “racionalismo árido”, identificado com a modernidade*⁶⁰

O narrador de *Amar, verbo intransitivo* mostra o idílio da história, a partir dos devaneios, fantasias de Fräulein, que, embora professora de amar intransitivamente, acalentava aos 35 anos um romântico ideal de amor.

Telê Lopez lembra L. Goldman para dizer que Fräulein é “uma heroína de romance dos tempos modernos”, incapaz de amenizar sua irremediável clivagem: a oposição entre o homem do sonho e o homem da vida. Logo no início do romance-idílio, depois de descrever a noite “daquela família imóvel mas feliz” (AVI, p. 59), o narrador mostra a divisão de Elza:

Qual! Fräulein não podia se sentir a gosto com aquela gente! Podia porque era bem alemã. Tinha esse poder de adaptação exterior dos alemães, que é mesmo a maior razão do progresso deles.

No filho da alemanha tem dois seres: o alemão propriamente dito, o homem- do- sonho; e o homem- da- vida, espécie mais prática do homem-do-mundo que Sócrates se dizia. (AVI, p. 59).

No romance de Mário de Andrade, encontra-se literariamente contado o turbilhão do existir moderno definido por Walter Benjamin, que no seu constante vir-a-ser, submete o homem da modernidade a vivências de choque, não tendo tempo para formar a própria experiência, para refletir a respeito de seu íntimo.

Visto não ser a literatura um mero reflexo da sociedade, mas que enquanto arte pode apresentar seus desdobramentos, em *Amar, verbo intransitivo*, Mário de Andrade critica a pressuposta comodidade da sociedade moderna, que se propõe a “criar o pasto verde para uma vida segura”⁶¹, mostrando o lado sombrio desta “vida asséptica”. Pode-se, inclusive, ler, a construção weberiana de que o progresso seria obtido através de uma expansão da Democracia, capaz de esmagar violentamente a

⁶⁰AQUINO, M. *Desafiando a Rede do Mistério- Amar, verbo intransitivo no projeto modernista de Mário de Andrade*, p. 8.

⁶¹NIETZSCHE, F. *Humano, Demasiado Humano*, p. 39.

criatividade e a autonomia dos sujeitos. O tom crítico e até irônico do narrador “fala” de um presente fracasso das promessas de conforto, segurança, paz etc.

A Modernidade, nessa perspectiva, funciona como um fenômeno de dois gumes. Oferece a comodidade das instituições sociais modernas — capazes de criar maiores oportunidades para o gozo de uma existência segura e gratificante — e mostra ao mesmo tempo seu lado sombrio. Tanto Marx, como Durkheim e Max Weber sinalizaram para esta moderna era turbulenta. Marx percebendo a luta de classes como fonte de problemas fundamentais na ordem capitalista e Durkheim acreditando que a nova ordem industrial promoveria uma competição naquela ordem. O mais pessimista dos três foi Weber, quando demonstrou que o progresso seria obtido através de uma expansão da burocracia capaz de esmagar a criatividade e a autonomia individuais. No entanto, os fundadores clássicos da sociologia não deram atenção ao fenômeno da “industrialização da guerra”.

Na esteira do século XX, a ascensão do fascismo, o Holocausto, o stalinismo, etc. também assinalam o totalitarismo político do estado moderno de forma ainda mais aterrorizante, na medida em que combina poder político, ideológico e militar. A modernidade se revela então como um mundo perigoso, incapaz de conduzir a uma ordem social mais feliz ou segura: “Construía canhão pelas mãos brandas duma viúva (...) Porém a guerra foi inventada pelos proprietários das fábricas vizinhas...” (AVI, p. 28-29).

A Modernidade estabeleceu o pacto de não falar sobre a guerra, a vida moderna prega a concepção da tecnologia visando a uma ordem pacífica. Entretanto, a conexão entre inovação industrial e poder militar tem origem na industrialização moderna. A perda da crença no progresso é bem marcada pelo Narrador de *Amar, verbo intransitivo* em um diálogo com o leitor quando se refere à relação entre as ascensões do nazismo com a segunda guerra mundial:

(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 grandessíssimos canalhões) (AVI, p. 29).

Para falar do moderno, Xavier cita Berman, que afirma que o moderno “É o mimetismo arisco e irônico das coisas ditas inanimadas”, pois sê-lo é também:

(...) encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas ao redor — mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos... a modernidade une a espécie humana. Porém, é uma unidade paradoxal, uma unidade de desunidade: ela nos despeja a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambigüidade e angústia. Ser moderno é fazer parte de um universo no qual, como disse Marx, “tudo que é sólido desmancha no ar”.⁶²

De fato, a rapidez da modernidade é tão frenética que seu movimento pode levar ao entorpecimento das sensações, à cessação total da consciência daquilo que faz parte do real. Mário de Andrade marca o caráter fugaz da experiência moderna com a lucidez e a perplexidade necessárias para digerir o novo.

Em São Paulo, o automobilismo, ícone maior do novo mundo da velocidade, se torna um culto, e a cidade se orgulha de ter organizado a primeira competição automobilística da América do Sul.⁶³ No entanto, como suas ruas não possuem calçamento, o automóvel, símbolo do último grau da ostentação, deixa o transporte em geral a cargo de trens, bondes e charretes. Na verdade, o carro era um “brinquedo de ricos”. A família Sousa Costa também possui essa fonte de prazer moderno. Afinal, o Sr. Sousa Costa é um representante da nova burguesia urbana, mais especificamente, o **novo rico** da época, produto do surto industrial que tanto gerou uma nova urbanização, quanto o rápido enriquecimento desse grupo. Obviamente, Sousa Costa não pertence à aristocracia, só conseguindo obter o **capital** de seu **negócio** através do casamento com Dona Laura: “Meia malacabada. Era maior que o marido, era. Lhe permitira aumentar as fábricas de tecidos no Brás e se dedicar por desfastio à criação do gado caracu.” (AVI, p. 17).

A ensaísta M. Xavier vai definir bem a São Paulo dos anos 20:

⁶²BERMAN, M. *Tudo que é sólido desmancha no ar: A aventura da modernidade*, p. 15.

⁶³“As inundações”, in *O Estado de São Paulo*, 14/03/1922, p. 5.

*Vamos encontrar a capital de São Paulo em busca de sua identidade. Como fruto de uma Europa destruída, ocorriam imigrações de toda a sorte e a realidade da mestiçagem convivia com uma aristocracia resistente. A capital não podia ser considerada de negros, de brancos ou de mestiços; nem de estrangeiros ou de brasileiros. Dentro desta perspectiva, nem era americana, nem européia, mas tampouco seria nativa. Também não era industrial, a despeito do volume crescente de fábricas; nem agrícola, apesar da forte presença do cultivo do café. Moderna, ainda não, mas já acumulava um progresso indicador deste destino. A cidade aparecia como um enigma para seus habitantes que, atônitos, tentavam compreendê-la. Uma verdadeira esfinge a ponto de devorá-los.*⁶⁴

Conforme observa Mário de Andrade, em seu *Prefácio Interessantíssimo*, peça introdutória de sua *Paulicéia Desvairada*, existem inúmeras inquietações do artista diante da difícil opção de fazer arte num mundo quase sem controle.⁶⁵

Como conseqüência da sensação de desconcerto experimentada nesse novo ambiente urbano, ocorre um encolhimento da figura humana, do homem enquanto sujeito, na mesma proporção em que é ressaltada a sensação de massa, aparecendo esta última como personagem único. Paralelamente a este fenômeno, percebemos uma forte padronização que não respeita qualquer espécie de diferença entre valores culturais. As diferenças entre posicionamentos políticos, religiosos, sexuais neste mundo moderno precisam ser abolidas, para que a subjetividade uma vez esmagada dê lugar a um homem dócil. A produção imperativa de mercadorias, informações, normas, rotinas tem a pretensão de pasteurizar, homogeneizar tudo. Como opções para os artistas, restavam a náusea, a desmistificação e a criação, um percurso bem nietzschiano.

Essa esfinge moderna não só devora como também amaldiçoa quem não consegue decifrá-la, apesar de sua desconcertante plurissignificação não poder ser apreendida em uma linguagem exclusivamente codificada por fórmulas já gastas. Será necessário forjar novas linguagens capazes de representar a experiência crucial

⁶⁴XAVIER, M. *O Deus Encarcerado- Mário de Andrade e o lugar (transitivo) da produção artística*, p. 7.

⁶⁵ ANDRADE, M. “Prefácio Interessantíssimo”, in *Poesias Completas*. (1980). V. I, p. 13-32.

das novas metrópoles. Linguagens mais espontâneas, plásticas, precisas, multifacetadas.

A escrita modernista busca dar conta dessa demanda, com a total consciência de que não poderá jamais traduzir em sua integridade todos os aspectos da nova era, com a certeza de quem sabe não ser mais possível o equilíbrio perfeito experimentado nos modelos clássicos de representação.

No viés da procura dessa identidade é que a arte, através do discurso literário, tenta decifrar o enigma, confirmando a vocação de romance de busca que Telê Porto nomeia para *Amar verbo intransitivo*. É nesse caminho de distância de si mesmo, na qual o homem moderno acaba por mergulhar, que Mário de Andrade vai apresentar uma solução dialética: o dialogismo. Ele vai deixando que os personagens entrem em diálogo com o leitor, para através da leitura dessas trajetórias identificar contradições, conflitos interpessoais e íntimos e descontinuidades entre as instituições sociais modernas e as ordens sociais tradicionais.

Ao definir *Amar verbo intransitivo* como uma obra expressionista, Telê Lopez considera que Fräulein tem a praticidade do sujeito moderno, não gostando de hesitar, porém, em sua cisão, vai passando por um percurso trágico no qual os seus pontos finais vão dando lugar a reticências. Seus sonhos e projetos também são idéias que flutuam, palavras soltas no ar, e nos momentos de sofrimento “migalhas”. Nas palavras da autora:

*A sensibilidade exacerbada, o erotismo, marcam a movimentação de Fraulein por meio de uma quantidade de registros que o narrador registra, até comenta, mas não aprofunda enquanto carga expressionista do ser marginal em seu modo de ver e sentir.*⁶⁶

Como cabe a uma obra expressionista, em *Amar, verbo intransitivo* ficam pistas, pegadas, para que o leitor/ ou apreciador da obra interaja com ela, chegando as suas próprias conclusões:

⁶⁶LOPEZ, T. “Uma difícil conjugação”, in *Amar, verbo intransitivo*, 16ª edição, p. 20.

Se adapta o homem da vida, faz muito bem . Eu se pudesse faria o mesmo, e você, leitor. Porém o homem do sonho permanece intacto. Nas horas silenciosas da contemplação, se escuta o suspiro dele, gemido espiritual um pouco doce demais, que escapa dentre as molas flexíveis do homem da vida, que nem o queixume dum deus paciente encarcerado (AVI, p. 60).

Telê Lopez assevera que *Amar verbo intransitivo* é um grande romance, porém, infelizmente pouco estudado. Alguns ensaístas focaram a obra a partir de uma articulação com o expressionismo, como Maria Luísa Ramos, outros valorizaram os aspectos sociais e históricos da modernidade definindo novos lugares de leitura. Dentre os últimos citados, encontra-se M.Xavier que discute a intransitividade da professora Fraünlein a partir do encarceramento do seu deus, o qual nomeia de seu íntimo⁶⁷.

Esta Tese tematiza um caminho novo para abordar o deus encarcerado, ou se preferirem o aprisionamento do homem do sonho, sendo a psicanálise um importante campo de articulação para esta proposta.

De acordo com o encarceramento do seu deus, Mário apresenta Fräulein dividida a partir dos dois homens que nela vivem e se contradizem:

*Fräulein engole quase um remorso porque se apanha a divagar. **Queixumes do deus encarcerado.** O homem da vida quer apagar tantas nuvens e afirma ríspido que não trata-se de nada disso: a profissão dela se resume à ensinar primeiros passos, a abrir os olhos, de modo a prevenir os inexperientes da cilada das mãos rapaces. E evitar doenças, que tanto infelicitam o casal futuro. Profilaxia. Aqui o homem do sonho corcoveia, se revolta contra a aspereza do bom senso e **berra:** Profilaxia, não! (grifo meu) (AVI, p. 63).*

Em uma leitura psicanalítica, sugere-se que a figura do deus encarcerado da obra andradina metaforiza o desejo. É através do sonho que o queixume do deus (nem sempre tão paciente) se apresenta, como bem nos apontou Freud. Contudo, o desejo não pode aparecer neste sujeito moderno, uma vez que a comodidade, o progresso e a

⁶⁷XAVIER, M. *O deus encarcerado: Mário de Andrade e o lugar (transitivo) da produção artística*, Dissertação de Mestrado, Departamento de Letras, UFRJ.

máquina acenam com satisfações imediatas, que tentam sufocar qualquer possibilidade de falta e conflito. Entretanto, todas são vãs tentativas de amordaçá-lo, pois o desejo, já que é indestrutível, insiste, e se coloca em cena.

A psicanálise define que o desejo é o que rege a condição humana a tal ponto, que podemos dizer metaforicamente, que o desejo pensa o sujeito, mas o sujeito não alcança, em seu pensamento, a dimensão veloz do desejo. Em outras palavras, pode-se dizer que a lógica do inconsciente não obedece às rédeas do controle, e sim do desejo, que freudianamente é definido como contínua busca de satisfação pulsional em múltiplos objetos. Na medida em que o inconsciente se presentifica a todo instante em suas formações (sonhos, atos falhos, chistes etc.) não há como refutar o desejo da condição humana.

Ao buscar analisar Fräulein a partir da condição subjetiva moderna, a ensaísta Márcia Xavier diz que :

O homem moderno precisa sempre considerar as alternativas, avaliá-las e optar por uma que apresente boas expectativas. Além da mobilidade, ele necessita de agilidade e rapidez para tomar decisões. Não considerar as alternativas é uma crença; considerá-las, é confiança. No caso de um desapontamento, o homem moderno assume parte da responsabilidade e pode se arrepender de ter depositado confiança em algo ou alguém. Dentro dessa linha de pensamento, risco e confiança se entrelaçam, a confiança em geral servindo para reduzir ou minimizar os perigos aos quais estão sujeitos os homens modernos.⁶⁸

Mais adiante em seu texto, ao contrastar duas obras de Mário de Andrade *O Peru de Natal* e *Amar, verbo intransitivo*, M. Xavier diz que “Fräulein como o chefe de família, exerce seu papel... dublê de todas as funções, não programado para se emocionar, para se desencarcerar. A governanta é muito pouco humana.”⁶⁹ Esta definição de Fräulein por Xavier provoca um contraponto psicanalítico: como é possível não desejar? Como é ser muito pouco humana? É justamente em sua

⁶⁸XAVIER, M. *O deus encarcerado: Mário de Andrade e o lugar(transitivo) da produção artística*, p. 20.

⁶⁹Ibid., p. 19.

condição humana que Fräulein é guiada pelo desejo e, descumprindo suas ordens de controle e encarceramento dos afetos, envolve-se verdadeiramente com Carlos.

Dentro desse debate, cabe lembrar a modernização simplesmente como uma série de processos sociais capazes de dar vida ao turbilhão do existir moderno, mantendo-o num perpétuo estado de “vir-a-ser”. Porém, não há como a modernidade conseguir extirpar do sujeito sua condição humana. Se o habitante da metrópole moderna vive impactos, que precisa amparar, vive por reflexos, e não tem tempo para formar sua própria experiência de criar uma imagem de si mesmo, ele também tem que se haver com sua posição de desejanter.

Embora sejam claras suas colocações, esta tematização da autora apresenta uma concepção de sujeito que não condiz com a perspectiva psicanalítica. Como já foi dito anteriormente, o lugar do psiquismo segundo Freud é o do corte, da divisão subjetiva, portanto, de acordo com a abordagem psicanalítica, o homem moderno, ao buscar avaliar bem as alternativas e decidir com rapidez, tenta exercer um controle sobre a vida, o que é impossível. Afinal, como bem coloca Lacan, um dos registros da experiência humana é o Real, o inusitado que avassala, revelando a fragilidade do humano, ou seja, mesmo tentando controlar, o homem acaba por revelar sua total insegurança diante do incontrolável. A força desejanter revela essa dimensão real da experiência humana, pois independentemente de critérios e julgamentos, o desejo apresenta-se inabalável, sendo impossível eliminá-lo. Mário de Andrade ao criar Fräulein Elza explicita isso. A personagem pensa estar no controle todo o tempo, ela toma decisões, tem opiniões, age com a superioridade de quem tem certeza do que quer, na determinação da vontade; contudo, seus pensamentos são fragmentados, às vezes tornado migalhas, e suas contradições vão se acirrando ao longo da trama.

O inconsciente não sucumbe ao consciente, trazendo a dimensão do desejo. Apesar de todo um movimento da racionalidade consciente que tenta eliminar conflitos, eles vêm à tona pela divisão subjetiva.

É necessário aqui explanar a definição destes dois conceitos em Freud, que, na verdade, estão imbricados: desejo e divisão subjetiva.

Freud, no texto *Formulações sobre os dois princípios da vida mental*, tenta representar um estado anterior à colocação em funcionamento do psiquismo. Em

outras palavras, sua empreitada é pensar como se estrutura o aparelho psíquico nos primeiros meses de vida. Baseado no “princípio de constância” desenvolvido anteriormente por Fechner, Freud formula que o aparelho psíquico teria sido a princípio um aparelho reflexo, destinado a se manter livre de toda excitação. Contudo, a excitação imposta pelas condições de vida vem a perturbar o esquema anteriormente adotado. O assédio das grandes necessidades corporais, a excitação imposta pelas necessidades interiores teriam trazido uma derivação motora que faz a criança espernear quando faminta. Para sancionar a necessidade vital e aplacar essa necessidade de satisfação, a criança busca reproduzir a experiência de satisfação que ficou registrada em imagem mnêmica no seu aparelho mental. Isto é, restabelecer a satisfação primeira. Essa busca, essa monção que se inaugura nas primeiras experiências é o que em psicanálise chama-se desejo. O primeiro momento em que o bebê busca pela alucinação reproduzir alucinatoriamente a experiência de satisfação, Freud define como processo primário do funcionamento psíquico. A lei que o rege é a lei da busca do prazer imediato no alívio da tensão. Contudo uma mudança precisa se efetivar, pois a repetição da percepção ligada à satisfação não realiza de fato prazer capaz de aliviar de modo mais eficaz a monção. À medida que a criança passa por experiências sucessivas de frustração, ela vai configurando que a realidade que a cerca não está sobre seu controle, há limites à satisfação, e que certos adiamentos de prazer são inevitáveis. Surge, assim, o princípio de realidade que nada mais é do que o princípio do prazer modificado, uma vez que a pulsão continua buscando satisfação. A mudança é que agora a realidade exige adiamentos que significam abrir mão de satisfações mais rápidas em nome de satisfações mais demoradas, contudo de prazer mais intenso.

Essa oscilação entre busca de prazer e realidade acompanhará o sujeito a vida toda. Freud adverte que, em uma leitura leiga, pode parecer que princípio da realidade significa pragmatismo, objetividade, ao contrário, para o pensamento freudiano ele significa tornar o prazer viável na realidade, e isto é a marca viva da subjetividade: a presença intensa do desejo. Na vida cotidiana as formações inconscientes, como por exemplo, o sonho e as criações artísticas, expressam que o desejo se vale de roupagens para se apresentar na realidade.

Na neurose, o sujeito não vive o princípio da realidade como a possibilidade do prazer ser eficazmente mais realizável. Ainda neste texto, Freud diz que os sintomas neuróticos surgem justamente porque o sujeito não sabe o que fazer com seu desejo, ficando preso a objetividade da realidade sem dela conseguir prazer. A configuração de realidade parece expurgar a possibilidade da realização do desejo que embora sempre parcial, é bastante gratificante pelo prazer que oferece.

Um momento de *Amar, verbo intransitivo* que ilustra bem a questão do desejo é quando Mário de Andrade nos apresenta, com seu sarcasmo, o encarceramento do deus de Fräulein que, mesmo no cárcere, disfarçadamente se expressa:

É coisa que se ensine o amor? Creio que não. Pode ser que sim. Fräulein tinha um método bem dela. O deus pacientemente construíra, tal qual os prisioneiros fazem essas catitas cestinhas cheias de flores e de frutas coloridas. Tudo de miolo de pão, tão mimoso! (AVI, p. 63)

A contradição de Fräulein é tão grande que Mário mostra, a cada momento do texto, outro conflito:

Aqui Fräulein repara que aos poucos o homem do sonho substituíra de novo o homem da vida. É porque este trata-se de viver, mover e agir. O outro é interior, eu já falei. Ora, pois o pensamento é interior, nem sequer é volição, que participa já do ato. O homem da vida age não pensa. (AVI, p. 64)

Pode-se ler, neste trecho, que pensamento está como que equivalente à reflexão, algo que leva a analisar, sair do que parece simples, claro, o óbvio aparentemente. E Mário de Andrade, de acordo com o pensamento freudiano, tem toda razão ao afirmar que volição, ou vontade, se preferirem, não é desejo. O desejo é complexo, tem dobras e meandros, não dá e passa como a vontade, daí tantos conflitos humanos diante dos paradoxos.

(...) Fräulein não concorda consigo mesma... Mas eu só queria saber neste mundo misturado quem concorda consigo mesmo! Somos misturas incompletas, assustadoras incoerências, metades, três-quartos e quando muito nove-décimos. Até afirmo não existir

uma só pessoa perfeita, de São Paulo a São Paulo, a gente fazendo toda a volta ao globo, com expressiva justeza adjetivadora, chamado de terráqueo. (AVI, p. 79)

Contradições e divisões são reveladas o tempo todo na trama de *Amar verbo intransitivo*, através de seus personagens para que o próprio leitor crie o seu deciframento. Mário de Andrade mostra inclusive a instituição familiar moderna confusa entre os valores burgueses e a tentativa de preservação da família. Nosso ponto seguinte visa apontar esta perspectiva andradiana.

3.5

Uma família moderna. Brasileira, com certeza

Mário procura mostrar que a formação familiar dos Souza Costa é uma contradição real desde o início.

Curiosamente, Fräulein “(...) será o ponteiro do relógio familiar”. (AVI, p.15). Pode-se compreender que isto assinala que a governanta é o significante da incomunicabilidade, da intransitividade da família. Fräulein Elza torna-se responsável pelo último fechamento da transitividade, ela é o seu lacre ao representar a consolidação de amar intransitivamente: “Fräulein se sentiu logo **perfeitamente bem dentro daquela família imóvel**” (AVI, p. 59) (grifo meu)

Em sua crítica recalcitrante Mário destaca o dinheiro, seu valor de uso e de troca, reduzindo ao papel de pura mercadoria os indivíduos. Sendo a moderna família burguesa o primeiro local onde essa transação ocorre, surge, assim, um padrão impessoal ao se buscar negociar o amor. Fräulein ilustra bem este papel do dinheiro sustentando os valores da família moderna: “Foi honesta. **Resolveu ficar bem quieta e aceitar os oito contos**. A missão dela não consistia em dirigir um ato: ensinava o amor integral, tão desnaturado nos tempos de agora!” (AVI, p. 104) (grifo meu)

A partir de sua presença entre os Sousa Costa, é possível observar um fenômeno como a Modernidade endossa tamanho isolamento do conflito, é como se a pulsão não coubesse nesse mundo. É a tentativa de dessexualizar o homem, de acordo com exigências super pragmáticas. Mário de Andrade ratifica Freud (1908) em A

moral sexual cultural e o nervosismo moderno:

*Elza é filho chegando do sítio ou mãe que volta de Caxambu. Membro que faltava e de novo cresce. Começara como quem recomeça, e a tranqüilidade aplinou logo a existência dos Sousa Costa, **extraindo as últimas lascas da desordem, polindo os engruvinhamentos do imprevisto.***” (grifo meu) (AVI, p. 15)

A hipocrisia é outro elemento que caracteriza a família Souza Costa. Mário de Andrade denuncia o isolamento de cada membro da família dentro dela. É a ausência de diálogo, de transitividade. “Se cada um guarda mais o seu segredo, sua mão fechada, seu peito deserto”, Mário de Andrade diante da falta de diálogo da modernidade faz uma construção radical a polifonia. A estrutura polifônica da narrativa será trabalhada a partir de Bakhtin no Estreito. Por agora, cabe mostrar o silêncio e a cristalização deste núcleo familiar moderno.

Os membros da família estão congelados em uma fotografia:

Quanto à tona da vida, já se conhece bem a fotografia: A mãe está sentada com a família e a menorzinha no colo. O pai de pé descansa protetoramente no ombro dela a mão honrada. Em torno se arranjam os barrigudinhos. A disposição pode variar, mas o conceito continua o mesmo. (AVI, p. 14-15).

A família patriarcal está calcada na figura do pai, senhor absoluto e detentor do poder, sendo sua esposa e filhos os súditos. O pai é a figura honrada e inabalável da fotografia, mas só na pose. É um grande hipócrita. Ao contratar Fräulein, insiste que a esposa não pode saber da transação: “E senhor... sua esposa? Está avisada? Não! A senhorita compreende... ela é mãe. Esta nossa educação brasileira... Além do mais com três meninas em casa!” (AVI, p. 49).

Toda espécie de relação estabelecida entre seus membros é baseada em simulacros, cópias imperfeitas e grosseiras de atitudes consagradas, mas gastas, signos quase esvaziados de significação. A cena contrasta a imagem ideal de perfeição com uma união sem laços afetivos, porém legitimada pelos rituais do modelo de família do início do século XX. Este molde é claramente apresentado, mostrando a cena familiar como o espetáculo de uma farsa:

*Duas horas da manhã. Vejo esta cena.
No leito grande, entre linhos bordados dormem marido e mulher...
Estes cônjuges são virtuosos e justos. Perfeitamente. Dona Laura suspira. Se agita um pouco. E se apóia inda mais no honrado esposo e senhor... **O ronco inda acentua a paz compacta.** (grifo meu) (AVI, p. 68).*

Maria Luísa é a personagem que representa no romance o que em psicanálise chama-se de *lugar do sintoma*⁷⁰. Tomo emprestado do psicanalista Antonio Quinet a expressão *sintomal* para falar de Maria Luísa. Ela é o *sintomal* dos Souza Costa. É a expressão do seus conflitos, o mal-estar da família que não dito, sufocado, explode violento em cada ato seu. Ela não só vive doente, como mostra uma maldade dissimulada, que todos fingem não perceber:

*Vejam Maria Luísa... Faz um par de dias, foi no chá da amiguinha.
Pois achou jeito escondido de esquartejar o bebê de porcelana.
Quando saía, esperando a mãe no jardim, depenou a palmerinha.
De caso pensado. Mas ninguém não viu e ela não contou nada.(...)
Maria Luísa lembra, a outra palmerinha... Lhe cresce a pena de não a ter desfolhado, também. (AVI, p. 87-88).*

Como se trata de uma família despedaçada, que feita de papel, se mantém só na fachada da fotografia, Fräulein tenta ocupar o lugar de mãe, que ficava vago, uma vez que D. Laura o ocupava fragilmente.

*São duas semanas de maternidade pra ela. De maternidade integral. Teve momentos em que parecia mãe de todos, tal qual o dedo maior da nossa mão. Até de Sousa Costa. **Todos pareciam nascer dela, dela se alimentar. Menos Carlos, recalcitrante, com intuitiva repugnância por incestos.** (AVI, p. 124) (grifo meu)*

Embora não explicita o pavor de Fräulein das descobertas psicanalíticas, o narrador ironiza a sociedade burguesa que em toda sua tradição se horroriza com as idéias inovadoras de Freud sobre a sexualidade. Um artigo de Vera Souza Lima serve de excelente contraponto para esta fala de Fräulein, acima citada. A autora,

⁷⁰Cabe aqui definir que sintoma é o fenômeno subjetivo que constitui para a psicanálise, não o sinal de uma doença, ou ela em si, mas a expressão de um conflito: ele apresenta de modo cifrado a expressão do desejo inconsciente e a realização de uma fantasia.

comentando a poesia de Affonso Romano Santana *Amor, verso, reverso, converso*, diz:

*De acordo com a teoria freudiana, a mulher, a amada, é escolhida segundo o modelo da figura da mãe, paradigma para outras escolhas de objeto que ocorrem na vida adulta. Esta teoria se fundamenta no fato de que as primeiras satisfações sexuais se apóiam nas funções vitais como, por exemplo, o seio materno, fonte de alimento. Desde o início, o amor da criança orienta-se para pessoas que a ajudam no seu desamparo e que satisfazem suas necessidades, de forma a poder reproduzir e prolongar a relação primeira.*⁷¹

Em *Amar, verbo intransitivo*, a contratação de Fräulein para a iniciação amorosa de Carlos reflete a questão edípica. Não sendo à toa, portanto, a escolha de uma mulher mais velha, culta, conhecedora de música e professora de alemão. O que justamente explicava a escolha era o que tinha de ser encoberto.

Dona Laura fica chocada quando descobre a verdadeira função de Fräulein em sua casa. O narrador dialoga com o leitor e esclarece:

Este circunlóquio das fomes amorosas fica muito bem aqui. Evita o libido da nomenclatura psicanalista, antipático, vago, masculino, e de duvidosa compreensão leitoril. As fomes amorosas são muito mais expressivas e não fazem mal a ninguém. Isto é: vir na casa de Souza Costa unicamente para se sujeitar às tais de Carlos, o homem do sonho vê nisso um insulto, dá uns urros e principia chorando. (AVI, p. 77) (grifo meu)

Fräulein convence Dona Laura, argumentando: “Vim ensinar o amor como deve ser. Isso é o que pretendo, pretendia, ensinar a Carlos. O amor sincero, elevado, cheio de senso prático, sem loucuras”. (AVI, p. 78)

A intenção, aqui, não é enquadrar os personagens de *Amar, verbo intransitivo*, através de abordagens reducionistas. Como personagens de Mário de Andrade, eles têm a riqueza de uma construção moderna, que sustenta a abertura de sentido.

⁷¹SOUZA LIMA, V. “Gozo, Desejo e Amor- A trajetória do Poeta-Édipo diante da Mulher – Esfinge e seus enigmas”, in *Leituras Compartilhadas*, fascículo 7.

O que pode ser traduzido em todos os personagens é a infelicidade do homem moderno que cumpre seu caminho humano trágico, quanto a ter que se haver com suas monções e contradições, independente da temporalidade em que se inscreve.

Depois dessa incursão na abordagem literária para iniciar as primeiras conjugações entre psicanálise e literatura através de *Amar, verbo intransitivo*, me dirijo agora ao narrar cinematográfico, que atravessando todo o romance-idílio será abordado para que a luz da voz apareça na criação literária, revelando a escritura andradiana como tela que exhibe a fita do desejo.

3.6

A tela na superfície da folha: um cinema de letras

Um ano antes de Mário de Andrade tirar do prelo *Amar, verbo intransitivo*, Alcântara Machado escreve o seu livro de viagem à Europa. Primeiramente este diário de navegador, foi escrito em 1925 para o Jornal do Comércio de São Paulo, só depois, foi integrado ao livro *Pathé Baby* (1926), com o sugestivo título de prosa turística.

O livro segue um roteiro de viagem marcado pela cronologia e pela sucessividade, mas sem um fio de causalidade. Deste modo, se faz ao mesmo tempo um filme escrito. Nos textos entram sons, letras de músicas, cartazes, há cortes, montagem que mostra a simultaneidade da escritura como tela.

Embora Mário, não explicitamente, aponte sua intenção de narrar cinematograficamente seu romance-idílio moderno, como o diário de Alcântara Machado, *Amar, verbo intransitivo* não possui numerações de seqüências ou títulos para elas. É um texto de ficção construído pelas cenas que fixam momentos. O narrador, ao se fundir ao mundo interior de seus personagens, capta a cena no que ela tem de essencial, o que em muitos momentos nos remete à representação cinematográfica. O suceder de imagens é acompanhado de digressões do narrador; contudo há recursos de corte, close, planos de enquadramento, comunicação telegráfica, metonímias, etc, que concentram a força da narrativa na imagem. Tais

imagens precisam ser articuladas pelo leitor que procede a síntese de sua própria montagem.

João do Rio, em 1909, referindo-se ao seu trabalho de cronista esclarece:

*A crônica evolui para a cinematografia...Com o delírio apressado de todos nós é agora cinematográfico - um cinematógrafo de letras, o romance da vida do operador no labirinto dos fatos, da vida alheia e da fantasia - mas romance em que o operador é papel secundário arrastado na corrente dos acontecimentos.*⁷²

Mário traduz este cinematógrafo de letras de Paulo Barreto para o romance. As imagens, em múltiplas significações, levam o leitor a procurar. A busca de caminho é dos personagens e do próprio leitor que deve tecer a sua configuração da história. As letras do narrador, como uma câmara, estabelecem imagens que ora saem dos olhos dos personagens, ora encoberta, espiona a cena. É a escritura como tela na superfície da folha, já que Mário de Andrade aposta mais na força da imagem provocando a montagem de cada um do que em um único enfoque.

Logo no início da narrativa, com sua câmara, acompanha os olhos de Elza em seu quartinho de pensão após a saída de Souza Costa:

Elza viu ele abrir a porta da pensão. Pãam.. Entrou de novo no quartinho ainda agitado pela presença de um estranho. Deu-lhe um olhar de confiança. Tudo foi sossegando aos poucos. Penca de livros sobre a escrivaninha, um piano. O retrato de Wagner. O retrato de Bismarck .(AVI, p. 49).

O beijo na biblioteca também é um momento fílmico. Não só o narrador o nomeia assim, como corta a cena, desviando o olhar do beijo para a estante. Sua tela como escritura faz um legítimo corte cinematográfico. Há também momentos em que Mário, diante da interpretação de Fräulein, como em uma exibição de uma fita, refere-se a reação de um público espectador: “Como o público poderia se interessar por uma fita dessas? Não aplaudiu.” (AVI, p. 54)

⁷² RIO, J. *Cinematographo*, p. 10.

Essa pequena amostra serve para representar como *Amar, verbo intransitivo* é “uma literatura de circunstância”, conceituação criada por Mário para designar um texto voltado para o aqui e o agora. Uma escritura que, como um filme, deseja existir com a firmeza do momento da cena. Escrevendo para Manuel Bandeira, falando do término da primeira redação do romance-idílio, seu autor revela sua escolha ética:

*Fugi do sistema português. Que me importa que o livro seja falho. Meu destino não é ficar. Meu destino é lembrar que existem mais coisas que as vistas e ouvidas por todos... Que me importa ser louvado em 1985? O que eu quero é viver a minha vida e ser louvado por mim nas minhas noites antes de dormir.*⁷³

Barthes em *Câmara Clara* comenta:

*A fotografia é sempre apenas um canto alternado de “Olhem”, “Olhe”, “Eis aqui”; ela aponta com o dedo um certo vis-à-vis e não pode sair dessa linguagem dêictica*⁷⁴

O aceno da imagem convida a contrapor ao registro objetivo a visão pessoal do observador que ao ver a foto a lê de modo subjetivo. Manguel complementa Barthes ao dizer que “misteriosamente toda imagem supõe que eu a veja”⁷⁵. Assim, há a narrativa da imagem, uma vez que, quando contemplamos uma tela ou foto, não é seu estado físico de obra de arte esquadrihada na moldura ou na técnica da revelação que vemos. O que se vê é a imagem traduzida de acordo com nossa própria experiência. Em outras palavras, é o nosso olhar sobre a imagem que constrói a narrativa que lhe atribuímos. Sustentando o narrar cinematográfico, *Amar, verbo intransitivo* convida o leitor a trilhar o sentido.

Telê Pôrto Ancona Lopez, com bastante acuidade, afirma que o narrador do romance-idílio não fecha nem mesmo a figura de sua heroína nada heróica. Ficam sempre marcadas “pistas, pegadas, mais ou menos nítidas para que o leitor tente, ele

⁷³ ANDRADE, M. *Cartas a Manuel Bandeira*, p. 54.

⁷⁴ BARTHES, R. *A câmara clara*, p. 14.

⁷⁵ MANGUEL, A. *Lendo imagens*, p. 27.

também, desvendar cada personagem.”⁷⁶, ou seja, uma perspectiva da polifonia, em que os personagens dialogam com seus leitores. Só que para falar em obra dialógica, criação polifônica é preciso antes falar da voz, nosso próximo assunto. Como o destinatário da escritura andradina deve disponibilizar-se a uma sensibilidade aguçada, para escutar o sentido, como em uma música, cumpre trabalhar pulsão, voz, invocação e música no Episódio que se segue.

⁷⁶ PORTO, T. “Uma difícil conjugação”, in *Amar, verbo intransitivo*, p. 10.