AMAR, VERBO INTRANSITIVO: UM ROMANCE DE FORMAÇÃO ÀS AVESAS

João Manuel dos Santos Cunha

RESUMO: *The essay analyses how Mário de Andrade, re-examining critically the romantic patterns of the Bildungsroman, proposes a break with the Brazilian literary tradition through the "idyll" Amar, verbo intransitivo. It also shows how the author subverts the use of the narrative techniques when he puts into question the established framework of character and narrator and when he gives a cinematographic treatment to the literary text.*

PALAVRAS-CHAVE: *Mário de Andrade, modernismo, Bildungsroman, texto cinematográfico.*

Segundo Hegel é do conjunto dos homens e dos deuses que evolui a poesia épica, através de acontecimentos em que o poeta não interfere, narrado por ele, mas sem a sua participação (HEGEL, 1980, p. 128). Trata-se de realidade externa ao narrador. Assim, o texto épico é eminentemente objetivo. A narrativa é mimética (contrariamente à diegética, do romance moderno), não há narrador que comente as ações ou atitudes dos heróis. Eles se auto-apresentam. A representação do caráter do herói (diferentemente da do personagem do romance) se dá pela sua "qualidade de herói", isto é, ele não evolui.

Partindo do exame dos cantos homéricos, Hegel busca caracterizar a verdadeira marca da epopéia, deduzindo qual deve ser o estado geral do mundo adequado ao desenrolar de um acontecimento épico, detendo-se na natureza e no gênero desse acontecimento e concluindo sobre a maneira como esse estado de mundo e o acontecimento se reúnem num todo épico.

O estado de civilização ideal para a concretização da epopéia seria aquele que oferecesse uma "forma fixa e pré-existente", mas com a qual os homens se identificassem verdadeiramente.

Em Hegel, a epopéia é vista como uma “totalidade unitária”. O que constitui o conteúdo de uma epopéia é uma ação “cuja ramificação se confundem com a totalidade de sua época e da vida nacional” (*id. ib.*, p. 140). Desta forma, a ação só pode ser efetivada quando se origina num mundo amplo, não limitado pela visão subjetiva do narrador, e que deve comportar a descrição de toda a realidade de que faz parte.

O caráter épico de uma narrativa não depende apenas do conteúdo, mas, também, da visão total do mundo. A unidade épica só será verdadeira quando a ação particular — sempre em contato com a totalidade do mundo — atingir o seu termo.

Os relatos heróicos criam a epopéia propriamente dita, na visão etnocêntrica de Hegel. Para ele o avanço do espírito cria a própria universalidade, evoluindo até o momento em que o homem, reconhecendo-se na universalidade, coloca aí o particular, a individualidade.

Na concepção hegeliana o romance é a última manifestação da narrativa épica que não pode mais avançar. Mesmo oriundo da épica, o romance não possui a característica da epopéia cristã que, objetivando-se através da interiorização de algo que existe no plano do pensamento cristão, liricamente gerou um universo épico novo, dominado pela vontade subjetiva do herói.

Ao caracterizar o romance, Hegel analisa a obra de Goethe, *Hermann e Dorotéia*, como uma tentativa de recriação do gênero épico extinto, formalizando a epopéia burguesa. Colocando o romance como uma derivação secundária do gênero épico, que pressupõe uma realidade “já tornada prosaica”, reconhece que, “quanto ao modo de descrever, o romance supõe, como o poema épico, uma visão total do mundo e da vida, cuja matéria e conteúdo (...) se manifestam por ocasião de um acontecimento individual” (*id. ib.*, p. 191).

Assinalando a difícil situação em que se encontraria o escritor de uma epopéia nos tempos modernos, Hegel comenta que ele já não se poderia apoiar no modelo épico em sua essência, porque as características do mundo moderno são de tal prosaísmo, que opõem uma absoluta recusa às condições próprias que um verdadeiro épico deve apresentar. Efetivamente, algumas das características fundamentais da epopéia greco-romana, como a totalidade na visão de mundo e o anonimato do poeta, tornaram-se absolutamente inexequíveis no mundo moderno.

Numa evolução natural, a épica vai chegar à forma do romance — a “epopéia burguesa moderna”. Na verdade o romance procura, desde o seu aparecimento, ser epopéia, na medida em que tenta recuperar a fisionomia épica, como se ela permanecesse, transformada, depois de ter ultrapassado seu adequado período histórico. O que não significa, entretanto, afirmar que o romance foi simplesmente colocado no lugar do gênero extinto, com idêntica função mas com natureza diversa. O romance tende a ser epopéia, na medida em que procura reaver as estruturas épicas esquecidas,

transmutando-as na narrativa de um mundo particular, realizada através de um modo particular, para um leitor particular, tornando pessoal o mundo inteiro que narra. Um mundo que, sem mitos ou milagres, deuses ou heróis predestinados, está “organizado prosaicamente”, tornando-se uma “realidade que se conhece por meio de experiências” (KAISER, 1985, p. 399). Esse mundo prosaico organiza-se num espaço onde vivem indivíduos realizando suas experiências pessoais.

Resultado dessa evolução natural, o romance, mesmo em tempos de profunda ruptura com as formas tradicionais da narrativa, como em diversos momentos de sua trajetória, até o século XX, tende a refazer as formas estruturais do épico clássico.

Lukács, em sua *Teoria do romance*, considera que o romance moderno, como forma, é a tentativa de recuperar características da narrativa épica como “reconciliação entre espírito e matéria, entre vida e essência” (LUKÁCS, s.d., p. 81). Assim, ele seria um substituto da epopéia, num mundo onde a epopéia é impossível. Seria a epopéia de “um mundo abandonado por Deus”.

O romance passa a ser o gênero literário dominante do século XVIII porque exprime da forma mais compreensiva e profunda o problema cultural da época — o conflito entre a individualidade e a sociedade. Nenhuma outra forma literária possibilita aflorar tão intensamente os antagonismos da sociedade burguesa e serem narradas, de forma tão impressionante, as lutas e as derrotas do indivíduo.

Para Arnold Hauser o romance de formação do caráter (*Bildungsroman*) resulta na forma literária mais importante do século, quando reforça a expressão da tendência espiritualizante. A história da evolução do herói torna-se a história da formação de um mundo: “Só uma época em que a cultura individual passou a ser a fonte absolutamente mais importante da cultura podia produzir esta forma de romance” (HAUSER, 1972, p. 904).

O romance de formação é o que vai narrar e analisar o desenvolvimento espiritual, o desabrochar sentimental, a aprendizagem humana e social de um herói. Adolescente ou jovem adulto que, confrontando-se com o seu meio, vai aprendendo a conhecer-se a si mesmo e aos outros; que gradualmente vai penetrando nos segredos e problemas do existir, realizando, nas suas experiências vitais, a conformação de seu espírito e do seu caráter.

Lukács considera que o romance de formação, de certa forma, relaciona-se com o romance picaresco, embora aquele insista sobretudo no “processo de constituição e consolidação cultural, psicológica e social da personalidade de um herói” (LUKÁCS, 1965, p. 133).

Na análise de Kayser o romance de formação é caracterizado como um tipo de narrativa cujo desenvolvimento conduz a um estado de

maturação definitivo do herói, que desenvolve suas capacidades de forma harmônica, totalizante. Contudo, “as premissas ideológicas levam com facilidade a uma esquematização e impedem (...) o pleno desenvolvimento do fundo épico” (KAYSER, *op. cit.*, p. 403). Ou seja, a visão vasta e ampla, que deveria abranger toda a plenitude do mundo, resta turva e limitada.

Na visão de Hegel, se pretendermos encontrar nos tempos modernos “obras verdadeiramente épicas, devemos procurá-las numa esfera diferente da epopéia propriamente dita” (HEGEL, *op. cit.*, p. 212). Por essa razão é que a épica, renunciando aos grandes temas nacionais, vai ficar adstrita ao espaço limitador dos acontecimentos prosaicos, no campo e nas pequenas cidades, para nele encontrar “temas próprios para uma exposição épica” (*id. ib.*, p. 212). Em virtude disso a epopéia tomou um “caráter idílico”, embora o idílio propriamente dito, com a sua afetada sentimentalidade, tenha desaparecido completamente.

Ramificação secundária do gênero épico, o idílio, no sentido moderno do termo, faz a abstração “de todos os interesses profundos e gerais da vida espiritual e moral para apresentar o homem na sua primitiva ingenuidade” (*id. ib.*, p. 188).

Analisando *Hermann e Dorotéia*, Hegel aponta ter o autor introduzido na ação “(...) aqueles aspectos que, pela humana simplicidade, se relacionam mais ou menos naturalmente com as condições e as situações da pequena cidade” e que, para ele, Goethe soube extrair “da realidade moderna e descrever quadros (...) nos quais (...) encontramos a imperecível redução das condições originalmente humanas da Odisséia” (*id. ib.*, p. 212).

Já do ponto de vista de Kayser, Goethe, em *Hermann e Dorotéia*, utiliza-se da “epopéia-evento, na maneira de construir a narrativa” (KAYSER, *op. cit.*, p. 398). A substância, porém, é a da limitação do mundo: a vida burguesa numa pequena cidade. Esta é a forma do idílio, do quadro, que ali se cristaliza. Ele cria o seu mundo fechado através de uma história de amor, contra os interesses objetivos da sociedade: este amor confronta a sociedade com o “outro”, o estrangeiro trazido pelos acasos da guerra. A obra — tentativa de recriação de um gênero extinto, embora de grande sucesso popular, pois não coloca problemas novos, fazendo com que o público se reconheça nos temas já tão explorados — é, no entanto, obra menor frente ao romance *Wilhelm Meister*, que Hegel não considera em sua análise do épico moderno.

Vitor Aguiar e Silva considera *Wilhelm Meister* matriz e paradigma do romance de formação. Para Arnold Hauser ele é “o primeiro Bildungsroman no sentido estrito do termo”, mesmo quando “as origens do gênero se encontrem em obras anteriores” (HAUSER, *op. cit.*, p. 904) como *Tom Jones* (Fielding) e *Tristram Shandy* (Sterne).

Contemporaneamente setores da crítica literária vêm considerando *Wilhelm Meister* como um romance que traz em si a impossibilidade do

ance de formação.¹ Goethe, escrevendo sob esta forma, nega-a, afirmando, talvez, o estabelecimento de um novo gênero, que não busque a filiação da objetividade do mundo com a interioridade subjetiva. A obra escrita traria em si as chaves para a leitura da obra como não lo um romance de formação. “Última flor do romance épico, *Wilhelm Meister* é testemunho da impossibilidade de forma do romance de nação”.²

Sendo um saída para o épico, *Wilhelm Meister* desepiza o épico, ao strar a oposição entre o mundo da poesia (no romance, o mundo do tro — domínio da expressão de uma subjetividade não alienada) e o ndo da prosa da vida (aristocrático, domínio da objetividade — da vida).

Embora por vezes se encontre a designação de romance de ucação (*Erziehungsroman*) como equivalente à de romance de formação, a ualidade não é rigorosamente correta. Conforme François Jost, o de ucação “insinua que o homem a educar recebe a influência de um receptor, de uma escola, de uma força, até mesmo de uma coação xterior”³, situação instituída de modo artificial, através de um plano de estudos, visando a um resultado pré-determinado. Já no romance de ormação o herói, permanecendo no seu meio natural — social ou ofissional — atua em função de um fim que ele antevê, ou ele próprio se propôs e, ao agir assim, forma-se.

Ao quadro de um espaço pacífico, ingênuo, estilizado, recortado, enfim, da totalidade do mundo, em que os homens e a natureza são totalmente conformados pelo espaço, chamamos idílio. Idílio, do grego *eidylleion*: quadro, quadrinho. Hoje, quando falamos em idílio, pensamos mais na forma que resultou do romance do século XVIII, de que *Hermann e Dorotéia* pode ser exemplo histórico, em sua substância de limitação de espaço: a narrativa de um mundo fechado através de um acontecimento — uma história de amor. Byron, no século XIX, vai mostrar que é possível uma versão poética do espaço diversa da ingênua e pacífica do século XVIII; o século XX vai efetivar, ao retomar essas formas, a ruptura com o romance dos séculos dezoito e dezenove.

¹ Jameson, comentando a distribuição de Lukács na análise da tentativa de síntese entre o objetivo e o subjetivo no romance, ao comentar *Wilhelm Meister*, afirma que o herói passivo-receptivo acaba por descobrir um universo exterior dotado de sentido, um ambiente social que não mais resiste ao indivíduo mas que o acolhe. Entretanto essa reconciliação se dá por um “tour de force”: todas as aventuras do herói, aparentemente acidentais, acabam sendo “testes deliberados”, situações planejadas para ele, por uma elite maçônica que, finalmente, o recebe em seu meio. Cf. JAMESON, F. *Marxismo e forma*. São Paulo, Hucitec, 1985, p. 140.

² ROSENFELD, Kathrin. Notas de aula do Curso Teoria da Narrativa. Curso de Pós-graduação em Letras. UFRGS, 1988.

³ JOST, François. La tradition du Bildungsroman. In: *Comparative literature*, 2 (1969), p. 97. Citado por Vitor Manuel de Aguiar e Silva. In: *Teoria da Literatura*. Coimbra, Almedina, 1984, p. 730.

O chamado modernismo brasileiro, do qual o marco simbólico, convencional, é — não uma obra literária mas um acontecimento sócio-cultural — a “Semana de Arte Moderna” de 1922, viu surgirem, na década de 20, duas obras que efetivaram uma ruptura com a tradição literária do romance: *Memórias sentimentais de João Miramar*, de Oswald de Andrade, em 1924; e *Amar, verbo intransitivo*, de Mário de Andrade, em 1927.

Com esse livro, realizando um dos pressupostos do Modernismo — “o direito permanente à pesquisa estética” (ANDRADE, s.d., p. 242) —, Mário subverte o uso das técnicas narrativas do romance do século XVIII e XIX, efetivando uma verdadeira renovação das formas do romance até então praticadas no Brasil.

Para a edição de suas “Obras Completas”, em mais de quarenta títulos listados pelo próprio Mário de Andrade, consta *Amar, verbo intransitivo* — “romance”. *Macunaíma*, a outra das suas duas únicas obras de ficção em prosa, como ele denominou, e como sempre fez questão de salientar, é “rapsódia”, não romance. Entretanto, nas edições sucessivas, desde a primeira, *Amar, verbo intransitivo* (doravante referido por AVI)⁴, traz, em sua página de rosto, o subtítulo “IDÍLIO”. E mais. Durante toda a narrativa, nas inúmeras intervenções que faz, o narrador refere-se à qualidade de idílio que atribui à obra: “(...) cada qual criou a sua fantasia, e temos atualmente 51 heroínas para um só idílio” (p. 22). “Isso do corpo da Fräulein não ser perfeito, em nada enfraquece a história (...), o idílio seria o mesmo” (p. 23). “(...) a Elza que principiou este idílio era uma mulher feita que não estava disposta a sofrer” (p. 69). “Porém esta fauna panterrestre não tem importância nenhuma para este idílio (...)” (p. 91). “O idílio continua” (p. 97). “E o idílio de Fräulein realmente acaba aqui. O idílio dos dois. O livro está acabado” (p. 167). “O idílio acabou” (p. 169).

Até onde essas indicações deveriam ser consideradas ou debitadas à carga irônica que perpassa a narrativa, seria fato a ponderar, não fosse a referência, explícita, à qualidade de idílio que o narrador atribui à obra, na página 81: “Ahn... ia me esquecendo de avisar que este idílio é imitado do francês de Bernardin de Saint-Pierre, do francês. De Bernardin de Saint-Pierre”.⁵

⁴ ANDRADE, Mário de. *Amar, verbo intransitivo*. 8. ed. São Paulo, Martins, 1980. (Obras completas de Mário de Andrade, 3). A paginação dos textos citados será sempre dessa edição.

⁵ Bernardin de Saint Pierre (1737-1814). “Après un long séjour à l’île de France (1768-1770) qui lui laissera des souvenirs inoubliables, il se lie d’amitié avec Rousseau, dont il partage l’amour de la nature et l’horreur de la civilisation. A partir de 1774, il publie les ‘Etudes de la nature’, dont le 4e. volume est un court roman, ‘Paul et Virginie’ (1788). Il publiera encore la ‘Café de Surate’ (1790) et ses ‘Harmonies de la nature’ (1815). Sa douceur humanitaire, ses romans idylliques donneraient de lui une image assez fautive: c’était sans doute un esprit chimérique, un enjôleur, mais aussi comme Rousseau un nerveux à la sensibilité malade”. Cf. *Textes et littérature, XVIIIe, siècle*. Paris, Bordas, 1961, p. 343.

Temístocles Linhares cita ainda uma outra intervenção em que o narrador declara: “Simplesmente porque este livro é um idílio imitado de Bernardin de Saint-Pierre não obra para agitar questões sociais” (LINHARES, 1987, p. 69). Essa interpolação não aparece, contudo, na edição — a oitava — do texto que estamos analisando. A edição da qual Linhares parte para seus comentários é a primeira, de 1927, da Casa Editora Antonio Tisi. Sabe-se que Mário começou a escrever AVI em 1923 para concluí-lo em 1926. Em cartas a Manuel Bandeira (entre 1924 e 1926) revela ter redigido quatro versões até que a obra fosse publicada em 1927. É possível, portanto, que, mesmo depois de publicado o “idílio”, Mário tivesse optado por modificar algo do livro nas edições seguintes. Ou que editores tenham escolhido outra versão para as edições sucessivas. O fato é que está registrada, tanto nas últimas edições, como na primeira, sua intenção quanto à natureza da narrativa.

O livro conta a história de Elza, uma imigrante alemã, que nos anos 20, em São Paulo, é contratada por uma família burguesa para ensinar alemão e piano aos filhos do casal: Laurita, Maria Luísa, Aldinha e Carlos. Só que a Carlos, de quinze anos, ela deveria ensinar — também — amor. Ou melhor, segundo o patriarca da família Sousa Costa, preparar o rapaz para que ele não se perdesse nas mãos de alguma aventureira, porque “isso de principiar... é tão perigoso!” (p. 56) e, além disso, “(...) as coisas hoje têm de ser assim (...) o mundo está perdido” (p. 65). Fräulein, como Elza se faz chamar, é uma profissional: está “no exercício de uma profissão” (p. 58) e, segundo seu projeto de vida, pretendia ensinar “o amor sincero, elevado, cheio de senso prático, sem loucuras (...) união inteligente de duas pessoas (...) e um futuro de paz conseguido pela coragem de aceitar o presente” (p. 58). Só que, ao final da aprendizagem de Carlos, um ano e meio depois, Fräulein vê-se envolvida amorosamente como nunca antes acontecera no trato com outros educandos. O idílio, consecução do contrato entre Sousa Costa e Elza, as consequências da situação junto aos outros familiares e, sobretudo, o que a experiência vem a causar a Elza e em Carlos, criam condições para que Mário de Andrade realize um romance de formação/educação às avessas. Ou seja, ao escolher as vias do molde romanesco do idílio de formação, optou por passar a limpo as impossibilidades de, após o século dezenove, realizar-se esse gênero secundário do romance, quer do ponto de vista evolução da narrativa, quer do estatuto da personagem e do narrador.

Na esteira da crítica que faz ao Romantismo de maneira geral, o autor assesta sua mira no modo específico do narrar romântico através do idílio e da forma do romance de educação/formação, se considerarmos AVI tanto como um romance de formação, como de educação. De formação no que ele apresenta de narrativa e análise do desenvolvimento espiritual, do desabrochar sentimental, da aprendizagem humana e social de um

personagem que, confrontando-se com seu meio, vai aprendendo a conhecer-se a si mesmo e aos outros; que vai penetrando nos segredos e problemas do existir e que, através de suas experiências, desenvolve seu espírito e caráter. Só que essa formação, no caso de Carlos, se faz através da influência de um preceptor, de uma coação exterior, o que caracteriza o romance de educação.

Considerando que a história de AVI não seria possível noutro espaço que não a sociedade paulistana do início do século XX⁶ e no seio de uma família burguesa, limitada pelos seus projetos de vida, em que os homens estão conformados pelo espaço e mentalmente atrofiados; e que, ao quadro de um espaço pacífico, recortado, enfim, da totalidade do mundo, chamamos idílio, AVI estrutura-se como um idílio: a narrativa de um mundo fechado através de um acontecimento — uma “história de amor”. No entanto a obra se abre, através das diversas interpolações que o narrador efetua ao longo da narrativa, transformando seu “idílio” numa experiência eminentemente modernista, no que o termo tem de propiciador de abertura de novos caminhos para a narrativa de ficção.

Com AVI, Mário de Andrade cria uma situação no mínimo inédita no panorama do romance modernista: questiona a forma do romance tradicional — uma das premissas do movimento modernista de 22 — utilizando formas já estabelecidas e gastas do romance que veio do século XVIII: a do romance de formação, do de educação e do idílio.

Examinemos agora o que de característico do romance de formação/educação AVI desenvolve e como Mário usa essas marcas para subverter os conceitos característicos de uma estética já extinta e, entretanto, paradoxalmente, tão presente nas obras do Romancismo tardio brasileiro, com os quais ele pretende romper, na postulação de um romance modernista.

Já assinalamos que a formação do personagem Carlos, o herói a ser educado numa sociedade degradada que elege valores determinados e impõe uma ética que simplesmente impossibilita serem os valores atingidos, vai se dar através da influência de um preceptor, a professora, Fräulein. Esse processo de educação evoluirá, entretanto, no espaço reduzido do lar. No “mundo do lar”. Aconchego da família. A ação romanesca se desenvolve, praticamente, em três espaços físicos: o da mansão, privilegiados o jardim, a biblioteca e os quartos; o de um vagão de trem e o da floresta ainda virgem da Tijuca. Nesses espaços físicos, porém, impera o espaço da família — com tudo o que a instituição tem de tradicional e, no caso de AVI, de conformador de um *modus vivendi* inquestionável. Exercendo-se no espaço

da família, quer a família, é que os jovens aprenderão suas futuras famílias. Revelador é, desta forma, um episódio especialmente. Aquele em que Carlos — um “machucador” — desmancha a brincadeira das meninas (p. 107). Elas brincavam, no jardim, de família. Com bonecas de louça, comidinha de folhas verdes picadas e pétalas de rosas. Havia mães para os bebês, empregadas, cozinheiras, tias. Mas não pais, maridos. Carlos quer brincar também. Ser pai das bonecas. As três meninas não deixam: “Mas você não é mais criança, Carlos!” (p. 110). Carlos não pode brincar de família. Seu aprendizado deveria ser de outro tipo, através do qual ele construiria a noção de homem, patriarcal de uma família, e que não tem nada a ver com comidinhas de criança ensaiando a função de mãe e mulher. Afinal o que Fräulein, na sua ótica, viera ensinar para Carlos era “Criar um lar sagrado” (p. 59), além de “ser feliz com uma moça bonita, rica, da mesma classe, amando, habilíssimo, familiar” (p. 182). Então, ele investe contra os brinquedos e as meninas: tudo em panderecos. “Mamãe, Carlos!” (p. 110). Mas Carlos conhece o argumento e ensaia uma raiva. Fingindo cólera, “os machos se impõem” (p. 56), como o pai. Aprendizado de homem, que não tem nada a ver com bebês de louça e comidinhas de criança. Isso Fräulein não ensina, mas ratifica: “Vós não brincais por brincadeira, não. Brincais por treino, exercendo em diminutivo a angustiosa adivinhação da existência” (p. 126).

Elegendo como espaço para a ação o “espaço da família”, Mário opta por reduzir a plenitude do mundo a um quadro recortado da totalidade. Assim, a subjetividade do herói em oposição à objetividade do ambiente não se realiza em embates de caráter puramente épico, pois, afinal, esse mundo é o dos limites do herói, não experienciado mas conhecido, ou melhor, vislumbrado cotidianamente. O espaço não conhecido e não experienciado, através do qual se dá a formação do herói, é o do amor, subjetivo, portanto. Afinal, “o ponto de partida do romance deve ser sempre subjetivo, experiência humana: o termo objetivo, o mundo exterior, pouco está se importando em aspirar sua reconciliação com o homem” (JAMESON, 1985, p. 138).

Considerando-se que o herói deste idílio age segundo um plano traçado a partir da aliança pai-professora, cuja eficácia já fora testada em outras experiências de aprendizagem, a história reduz em muito o caráter épico dos anos de formação do personagem. Afinal Carlos aprenderia, só que mais tarde, nos “embates com o mundo”, o que em apenas um ano e pouco Fräulein lhe ensinou: “(...) se não tivesse Fräulein, (Carlos) não aprendia essas coisas da mesma forma? Aprendia sim senhora!” (p. 68). “O mundo não era tão feio o como parecia” (p. 67). Só que esse “lá fora”, porém, não é o mundo épico da epopéia clássica. É o mundo prosaico do romance burguês. Ou seja, “a visão vasta e ampla que deveria abranger toda a plenitude do mundo, resta turva e limitada”. Entretanto, o herói acaba por

⁶ Havia, em São Paulo, uma pequena elite culta, que ia e vinha todos os anos da Europa. Uma semibreza rural, com longas tradições de família, florescia à base do café. Eram tempos tranquilos e de fartura plena (...) A cidade patriarcal, de velha estrutura, ia cedendo lugar aos interesses manipulados sob a pressão do poder econômico”. Cf. Raul Bopp. In: *Movimentos modernistas no Brasil*. Rio de Janeiro, São José, 1966, p. 16-64.

descobrir, nesse aprendizado monitorado, um ambiente social que não resiste ao indivíduo, mas que o acolhe.

Um outro aspecto da ruptura com o romance tradicional, proposta e exercitada por Mário de Andrade em AVI, é a questão dos estatutos da personagem e do narrador. O narrador não é mais o “deus-pai”⁷ onisciente, que está ao mesmo tempo na consciência de cada uma das personagens e fora dela, dotado de ubiqüidade e presciência. Ele recusa a unidade narrativa enquanto possibilidade exclusiva para a criação de personagem. O narrador não é o senhor do destino de seus heróis. Analisemos um momento da narrativa que evidencia essa postura do autor. O narrador, após uma rápida caracterização de Fräulein, comenta, a propósito da quantidade de leitores que ele imputa provável a sua história.

Se este livro conta 51 leitores sucede que neste lugar da leitura já existem 51 Elzas. (...) cada qual criou a Fräulein segundo sua própria fantasia, e temos atualmente 51 heroínas para um só idílio. 51 com a minha, que também vale. Vale, porém não tenho a mínima intenção de exigir dos leitores o abandono de suas Elzas e impor a minha como única de existência real. O leitor continuará com a dele. Apenas por curiosidade, vamos cotejá-las agora” (p. 21-22).

Quer dizer, o narrador declara aberta a possibilidade de que os leitores também criem a sua Fräulein, inclusive propondo um cotejo entre as possíveis criaturas, renunciando ao aspecto globalizante e unificador da obra de arte literária, postulados tradicionalmente. Se há tantas “fräuleins” quantos leitores houver, cai por terra a visão unilateral do personagem, despojado, mais do que nunca, das marcas épicas do herói da epopéia.

Um outro aspecto que caracteriza a ruptura é que o texto de Mário propõe e realiza uma pesquisa estética a partir da técnica narrativa literária em crise. Uma das mais fortes marcas dessa intenção é o tratamento eminentemente cinematográfico que ele imprime à narração. Assim, como na narrativa do cinema, mais épica do que dramática, Mário vale-se dos recursos do “corte” entre uma sucessão de “imagens”, “planos”, “quadros”, montando seqüências que equivalem aos capítulos tradicionalmente considerados em literatura.

“Mamãe, olhe Carlos!”: esta exclamação, solta no meio da página — espaço em cima, espaço em baixo — sem ligação, aparentemente, com o texto que vem em cima ou com o que vem em baixo é, nada mais, nada menos do que o resultado de um corte espaço-temporal profundo na diegese. Idéia completa, acabada, com unidade de capítulo independente: plano cinematográfico. Na realidade, o leitor, quando se depara com a frase, já sabe do que se trata: Maria Luísa, ou Laurita, ou Aldinha a reclamar do

irmão mais velho, Carlos. Plano curto, resumindo uma ação que se repete tal e qual acontecera antes. “Imagem” atualizadora da idéia de que Carlos — entre criança e adulto — exerce “atos de passagem” necessários a sua aprendizagem.

Entre as constantes soluções cinematográficas do corte na narrativa, exemplar é a que ocorre na página 105:

— Sua mãe tem governanta em casa?

— Não, por quê?

— Nada.

.....
— Sua mãe tem governanta em casa?

— Tem, por quê?

— Ela ensina alemão pra você!

— Não, é russa.

— Você aprende russo com ela!

— Eu! Deus te livre!

— Ah.

Três planos, soltos, curtos, sem indicação de quem fala com quem, sem indicação de espaço de tempo que os separe. Corte seco, brusco, de um plano a outro. Resumem o essencial: Carlos, meio sem saber se o que estava acontecendo entre ele e Fräulein se passava também com outros rapazes e suas governantas que ensinavam alemão, russo, francês...

Contemporaneamente é facilmente constatável, já na esteira dos modismos literários, a influência da técnica cinematográfica na narração literária. Com Mário de Andrade há que considerar que, tendo o livro sido escrito entre 1923 e 1926, a informação sobre a narrativa cinematográfica ainda não tinha invadido a área da discussão estética entre os dois tipos de narrativa e da possível influência mútua entre os dois códigos. Já que o auge dessa investigação ocorre depois da instalação do cinema falado e posteriormente as “descobertas lingüísticas da narrativa do cinema” levadas a efeito por Eisenstein e Griffith. No caso de AVI isso resulta da efetiva e pioneira pesquisa dos moldes narrativos, materializando uma ruptura com os modelos então vigentes na maior parte do romance brasileiro no início do século XX.

Ao escolher uma governanta de origem alemã para realizar a aprendizagem de Carlos, Mário de Andrade optou por criar uma “ambiência alemã” no espaço de suas criaturas. Embora o narrador diga não ser o personagem inventado por ele e por ele construído: “Não construí coisa nenhuma. Um dia Elza me apareceu (...) sem que a procurasse. (...) Fräulein apareceu diante de mim e se contou. (...) São os personagens que escolhem os seus autores (...)” (p. 60-61). Certamente haveria francesas, polacas, russas, enfim, de outras nacionalidades, entre os imigrantes que, a partir do final do século passado, aportaram aqui, vindos de um mundo em convulsão. Mas o fato da heróina ser alemã serve aos propósitos de Mário para,

⁷ Conforme conceito de Jean Paul Sartre (Situations, I), segundo o qual “num verdadeiro romance, não há lugar para um observador privilegiado”.

referindo-se à formação moral e cultural da personagem, questionar os hábitos e a própria cultura alemã, realizando um painel comparativo de exata pertinência entre a civilização alemã e a brasileira. Além de, a partir das características da preceptora, cotejar o romance alemão do século passado com o que está em andamento, ou seja, de revisitar características do *Bildungsroman* para contrapô-las ao romance brasileiro de início do século XX.

Mário de Andrade sofre, como tantos escritores de nosso tempo, essa pressão impetuosa de uma literatura que não mais se submete a distinção dos gêneros e que quer romper com os limites do já estabelecido. Por que não refazer os caminhos do romance de formação, na tentativa de reinventar o próprio romance, já que o gênero não é uma forma fechada e estabelecida como a tragédia e a epopéia?

Fräulein traz em si as marcas de sua formação européia de fins do século passado já que, aos trinta e cinco anos de idade e há cerca de vinte no Brasil, seus anos de formação foram vividos numa Alemanha burguesa onde a sociedade não comportava o seu ideal de amor. No Brasil, acredita poder ensinar o amor que ela julga possível, a partir de sua “amorologia” embebida de “hermanns” e “dorotéias”, Brahms e Schiller.

Segundo o narrador, o “filho da Alemanha” tem dois seres em si: “o alemão, propriamente dito, homem do sonho; e o homem da vida, espécie prática” (p. 26). O primeiro, é sonhador, nostalgicamente filósofo, idealista, sério. O outro é esperto, hábil. O homem do sonho é como um “deus paciente”, encarcerado no homem da vida que é a sua exterioridade visível. O deus encarcerado de Fräulein construíra um método para ensinar o amor, que “deve nascer de correspondências, de excelências interiores” (p. 32), espirituais. Sua “amorologia” (p. 35). Mas o homem da vida reage, ríspido: “a profissão dela se resume a ensinar primeiros passos, a abrir os olhos” (p. 33), educar, formar jovens inexperientes para que eles possam, com sossego e trabalho, construírem, belo, “o destino do casal superior”, sabedores de que, “no amor, sem sacrifício mútuo, não tem felicidade nem paz”, como no “(...) caso de Hermann e Dorotéia” (p. 127). Mas o fato é que os brasileiros não entendiam essa questão de “sacrifício mútuo” (p. 127). “Um menino alemão é possível que entendesse bem”, mas não “esses brasileiros úmidos” (p. 127). Úmidos: subjetivos; por não-secos: não objetivos.

O homem do sonho, em Fräulein, embalado por Wagner, Brahms, Beethoven, Strauss, Reger, Mendelssohn, lê *Werther* e *Hermann e Dorotéia*, e Schiller, sempre. “Insensivelmente, porém, a teoria que ensinava aos alunos vinha se embrenhar no que ela desejava ser” (p. 105). E Elza só queria: “ela no lar, o marido fora do lar. Pela boca da noite ele chegava da cidade escura. (...) beijo calmo, preceptivo (...) todo de preto (...) claro, transparente, óculos sem aro (...), jantariam quase sem dizer nada” (p. 34). Concerto da Filarmônica, às vezes; estudos diários para conseguir o lugar na Universidade, “os quatro ombros trabalhando sossegadamente” (p. 34). “É

certo que podia em breve descansar... Casava: de tarde ele voltava do trabalho” (...) (p. 71). Sua amorologia, produto do “deus encarcerado”, era válida também para ela. Daí o envolvimento com Carlos, decorrência do aprendizado dele, consequência de aprendizado dela. Assim, quando acaba o idílio, Fräulein, distanciando-se de Carlos, confunde-o com o “moço magro, chegando da cidade escura da Alemanha” (p. 166), distante do homem do sonho, objetivo de vida para uma outra Elza, Fräulein por enquanto, professora de Alemão, piano e amorologia. Elza que não deixou, entretanto, que o homem do sonho interferisse na missão do homem da vida: a formação de Carlos, a transformação do adolescente em homem. Além do mais, “não era o tipo dela. Nenhum desses brasileiros, aliás... Queria alguém de puro, de humilde, paciente, estudioso, pesquisador. Chegaria da Universidade (...) todo de preto (...) lhe dava o beijo na testa” (p. 181).

Estava concluído mais um processo de educação: “Não se via nada, porém se percebia que estava outro, estava homem. O bom homem que tinha de ser, honesto, forte, vulgar” (p. 170). Que seria como o pai, o homem do lar, que vem da rua — “femeiro irreduzível” (p. 17) mas “cônjuge virtuoso e justo, honrado esposo e senhor” (p. 69), um cidadão da República, uma ou duas amantes, bem casado: “casaria bem, na mesma classe” (p. 182), com moça bonita, rica. Seria feliz, habilíssimo, familiar. Fruto dos amores intransitivos de um idílio de formação.

Já Fräulein “sabia que, chegando a hora de descansar, só lhe seria possível o sossego na velha pátria alemã” (p. 72). Onde, com o dinheiro auferido como professora de amor, o “homem da vida” lhe permitisse liberar o “homem do sonho” e ela pudesse ver o “moço magro, chegando da cidade escura”, etc.

Sabe-se, no entanto, nas últimas páginas do livro, que Fräulein também fez uma outra aprendizagem no exercício de suas preleções brasileiras: “Ela era mãe do amor! Mãe de amor! Mãe...” (p. 182).

Romance de formação/educação com duas vias, AVI retrata a dupla formação das personagens. A da que forma, formando-se, no aprendizado de vida-exercício-de-amorologia; e a do formando, formador inconsciente, entre todos os outros formandos-formadores da preceptora Fräulein. Romance de formação às avessas, portanto.

Ao contar o ano e pouco de aprendizagem de Carlos, jovem brasileiro da burguesia paulista do início do século XX, Mário de Andrade construiu uma obra que, ao mesmo tempo em que rompe com a tradição do romance brasileiro até então, revisita as fórmulas românticas do romance de formação/educação e do extinto idílio. E o faz questionando, através de constantes interpolações do narrador, a própria natureza do romance, gênero derradeiro da épica. A trajetória do herói idílico nega a condição do herói épico — resquício da epopéia no romance de formação do século dezoito — já que Carlos é uma personagem cuja formação se dá pela monitoração de

um preceptor e cuja consecução e *terminus* se dá absolutamente de acordo com o pré-estabelecido no contrato entre o progenitor e o preceptor. Além de que, partindo de um microcosmo — os limites do espaço da família Sousa Costa — perde-se a relação com a totalidade do mundo real — lá fora, de onde o herói conhece e experiencia apenas o que lhe permite a convivência familiar. Um herói que nem luta — que não exerce sua subjetividade em um mundo exterior degradado: “Desilude-se (...) Não vale a pena lutar, brasileiro... Mãe e pai (...) guiam aquelas pernas sem vontade” (p. 162). Herói épico ao contrário, Carlos aprende o mundo nos limites do quadro em que lhe permitem formar-se um “cidadão da República”. E o máximo que faz é tomar “os ares do forte que já não chora como os índios de Gonçalves Dias” (p. 85). E cuja aprendizagem instala-o no espaço burguês da sociedade que não permite o amor possível. Carlos restará o chefe de família, respeitoso, responsável, religioso, passeador contumaz pelo “lupanares do Vale do Anhangabaú: formado em amorologia”, resultado de um desidério social que exclui a verdadeira afirmação de uma subjetividade sobre o mundo exterior, através da trajetória individual na objetividade. Mas que mostra que o “conflito” da individualidade e da sociedade é, no mínimo, conciliável. Mesmo que não se trate, como é o caso, de um conflito que exija real confrontação: em AVI o amor é tratado como veleidade passageira, plenamente domável pela vulgaridade das aspirações práticas.

Partindo de estruturas e situações narrativas já esgotadas pelo romance tradicional, Mário de Andrade cria novas formas de narração perfazendo um dos caminhos mais visíveis da modernidade literária: precisamente o de fazer de cada obra uma interrogação sobre o próprio ser da literatura. Problemático na formação da unidade narrativa, criando personagens contraditórios, evidencia a própria problemática do mundo que narra.

Se existem convenções pré-fixadas de fazer literatura — e isso era bastante presente no início do século XX no Brasil —, se existem fórmulas do romance de formação/educação, do idílio, por exemplo, por que não apreender o passado, abrindo novas perspectivas para o narrar em literatura? Afinal, o romance não é — pela própria natureza evidenciada em sua evolução — uma forma fechada e estabelecida, convencional, pré-fixada, como a epopéia. Pelo contrário, “é problemático em sua estrutura, uma forma híbrida que deve ser reinventada no próprio momento de seu desenrolar” (JAMESON, *op. cit.*, p. 136). E isto é o que Mário de Andrade fez com *Amar, verbo intransitivo*, um romance problemático, como a vida também o é: um “romance de formação às avessas”.

BIBLIOGRAFIA

- AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. *Teoria da Literatura*. Coimbra, Almedina, 1984.
- ANDRADE, Mário de. *Amar, verbo intransitivo*. 8. ed. São Paulo, Martins, 1980. (Obras completas de Mário de Andrade, 3).
- ANDRADE, Mário de. O movimento modernista. In: *Aspectos da literatura Brasileira*. São Paulo, Martins, s.d.
- BOPP, Raul. In: *Movimentos modernistas no Brasil*. Rio de Janeiro, São José, 1966, p. 16-64.
- HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte*. São Paulo, Mestre Jou, 1972.
- HEGEL. *Estética, Poesia*. Lisboa, Guimarães Editores, 1980. V. 3.
- JAMESON, F. *Marxismo e forma*. São Paulo, Hucitec, 1985.
- KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária*. Coimbra, Amado Editora, 1985.
- LUKÀCS, Georg. *Le roman historique*. Paris, Payot, 1965.
- LUKÀCS, Georg. *Teoria do romance*. Lisboa, Presença, s.d.
- LINHARES, Temístocles. *História crítica do romance brasileiro*. Belo Horizonte, Itatiaia, 1987.