



**BENILTON LOBATO CRUZ**

**OLHAR, VERBO EXPRESSIONISTA. O EXPRESSIONISMO  
ALEMÃO NO ROMANCE *AMAR, VERBO INTRANSITIVO*, DE  
MÁRIO DE ANDRADE.**

**CAMPINAS,  
2012**





**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

**BENILTON LOBATO CRUZ**

**OLHAR, VERBO EXPRESSIONISTA. O EXPRESSIONISMO ALEMÃO  
NO ROMANCE *AMAR, VERBO INTRANSITIVO*, DE MÁRIO DE  
ANDRADE.**

**Orientadora: Profa. Dra. Maria Eugênia da Gama Alves  
Boaventura Dias.**

Tese de doutorado apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do título de doutor em Teoria e História Literária, na área de Literatura Brasileira.

**CAMPINAS,  
2012**

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA POR

TERESINHA DE JESUS JACINTHO – CRB8/6879 - BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM - UNICAMP

<p><b>C889o</b></p>	<p>Cruz, Benilton Lobato, 1966- Olhar, verbo expressionista. O expressionismo alemão no romance Amar, verbo intransitivo, de Mário de Andrade. / Benilton Lobato Cruz. -- Campinas, SP : [s.n.], 2012.</p> <p>Orientador : Maria Eugênia da Gama Alves Boaventura Dias. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.</p> <p>1. Andrade, Mario de, 1893-1945 - Crítica e interpretação. 2. Modernismo. 3. Expressionismo. 4. Ficção brasileira. I. Boaventura, Maria Eugenia, 1947-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.</p>
---------------------	--

**Informações para Biblioteca Digital**

**Título em inglês:** The expressionist Look as a verb. The German Expressionism in the novel Amar, verbo intransitivo, from Mário de Andrade.

**Palavras-chave em inglês:**

Mário de Andrade

Modernism

Expressionism

Brazilian fiction

**Área de concentração:** Literatura Brasileira.

**Titulação:** Teoria e História Literária.

**Banca examinadora:**

Maria Eugênia da Gama Alves Boaventura Dias [Orientador]

Antonia Torreão Herrera

Marcio Orlando Seligmann Silva

Marcos Antonio de Moraes

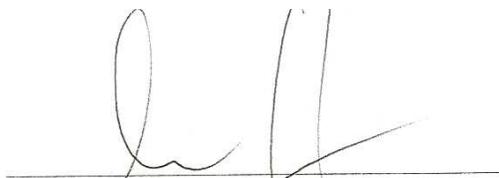
Pascoal Farinaccio

**Data da defesa:** 15-08-2012.

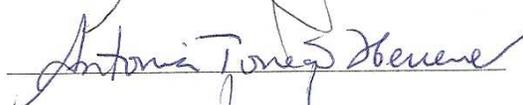
**Programa de Pós-Graduação:** Teoria e História Literária.

BANCA EXAMINADORA:

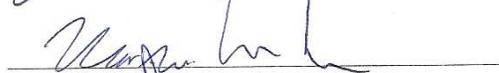
Maria Eugênia da Gama Alves Boaventura Dias



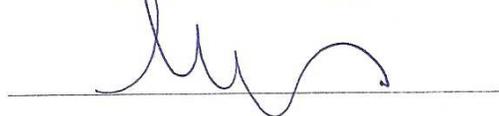
Antonia Torreão Herrera



Marcio Orlando Seligmann Silva



Marcos Antonio de Moraes



Pascoal Farinaccio



Jefferson Cano



Orna Messer Levin



Vera Maria Chalmers





Para o Brenner, Rainer e Verônica.

*Debulhar palavras,  
Catar estrelas.*



## AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, professora Maria Eugênia Boaventura; aos examinadores da banca de qualificação, professor Marcio Seligmann-Silva e Vera Chalmers; à Universidade Federal do Pará, à CAPES e ao programa PICDT. Aos funcionários da Unicamp: Carlão, Cláudio, Miguel e a Rose, sempre solícitos às nossas dúvidas acadêmicas; ao professor Gunter Pressler pelo incentivo desde o mestrado; aos/às bibliotecários/as do IEL e do IEB; ao DAAD (Serviço Alemão de Intercâmbio Acadêmico) pelos livros, religiosamente, remetidos a um ex-bolsista da América Latina; aos meus irmãos, Bernardete e Belinaldo; aos meus pais, Bernardino e Beatriz; aos meus sogros Irene e José; à minha cunhada Josi. Meu agradecimento ao colegiado da Faculdade de Ciências da Linguagem do campus do Baixo Tocantins, em Abaetetuba, Pará, pelo afastamento.



O principal no ser humano são seus olhos e seus pés. É necessário ver o mundo, e caminhar até ele.

**ALFRED DÖBLIN**  
*Berlim Alexanderplatz*



## Resumo

O presente trabalho investiga a recepção do Expressionismo alemão em *Amar, verbo intransitivo* como romance de dissimetria. O dissimétrico reside na teomorfização das formas plásticas da teoria estética de Worringer, contrastando com as formas menores sublimadas por Mário de Andrade. A tese prova a escolha pelo diminuto devido ao “sublime pequenino” derivar da tradição barroca brasileira. A metodologia utilizada tratou de verificar analogias entre artes plásticas e o texto literário. Essa escolha se justifica pelo romance estar integrado a um projeto estético-gramatical. A pesquisa identifica ideias de diminuição na descrição de Elza, especificamente, naquilo que vamos chamar de “metamorfose do diminuto”. O estudo evidencia um Mário de Andrade teórico dentro da obra de ficção marcada pela incidência do olhar limitado por estereótipos da época. A leitura encontra um aproveitamento informal da empatia worringeriana como identificação cultural entre o deformismo da vanguarda alemã e o Barroco. A análise mais detalhada constata a admiração de Mário de Andrade por mestres, “deformadores da natureza”, nas artes plásticas e na música. A presença dos expressionistas reforça o tema da fraternidade entre os imigrantes Elza e Tanaka no paralelo com a poesia de Franz Werfel. A abordagem sobre a protagonista enxerga uma leitora de grandes epistolografistas da literatura universal. O ponto forte do Expressionismo, a Representação *Schrei* de Fräulein, aparece como figuração rebaixada diante da riqueza de nossa fala, literatura e natureza, todavia, existe uma Elza “modernista” como personagem gramatical. A pesquisa comprova a flexibilidade das novas formas estéticas influenciando o texto e reconstitui um cânone artístico contrário ao de Monteiro Lobato, do famoso artigo de 1917. A investigação aponta um idioma elástico, agigantado pela força da “obra-ação”, dilatando o texto, sob o influxo de uma operação similar da “teomorfização” de procedência expressionista. O trabalho identifica indícios da influência Sterne-machadiana na performance do narrador multicrítico, opinativo e “esparramado”. A tese defende o recurso ordenador de natureza verbal acima do comportamento prospectivo da visualidade modernista.

Palavras-chave: Modernismo, Expressionismo alemão, Mário de Andrade, romance.



## ABSTRACT

This study investigates the reception of German Expressionism in *Amar, verbo intransitivo* as asymmetry's novel. The dissymmetric "Vergottung" lies in the plastic forms of aesthetic theory of Worringer, contrasting with the smaller forms sublimated by Mario de Andrade. The analysis shows that the choice of the writer by small, artistically worked, is because these kind of art are synthetic forms of representation of Brazilian baroque tradition. The methodology sought to determine similarities between art and literary text. This choice is justified by the novel to be integrated into a design aesthetic and grammar. The thesis identifies mainly decrease ideas reverberating in the description of Elza, specifically, what we call "metamorfose do diminuto." The investigation provides evidence that Andrade in the theoretical work of fiction marked by the impact of the look limited by stereotypes. It find a casual use of empathy as worringeriana deformism cultural identification between German avant-garde and Baroque. The search notes the admiration by Mario de Andrade to the "deformadores da natureza" in art and music. The study identifies the theme of brotherhood between the immigrants Elza and Tanaka, in the comparative analysis with the expressionist poetry of Franz Werfel. It signals the protagonist as reader of great literature writer of letters. The search discover a *Schrei-representation* of Fräulein, figuration lowered before the richness of the brasilian speech, literature and nature. Elza reveals a "modernist" grammar as a character. The thesis proves the flexibility of the new aesthetic forms influencing the modernist text. The view reconstitutes an artistic canon to the contrary by Monteiro Lobato, the famous paper of 1917. The theory points a language elastic force of the gigantic "work action" by dilating the text under the influence of an operation similar to "Vergottung" provenance expressionist. It proves also evidence of the influence sterne-Machado performance of the narrator, opinionated and "esparramado". Therefore, the thesis advocates of the resource officer of verbal nature chiefly on the behavior of prospective modernist visuality.

Keywords: Modernism, Expressionism, Mário de Andrade, novel.



## SUMÁRIO

Introdução.....	19
Capítulo 1: Olhar transverso.....	27
1. 1. Olhar amplo.....	27
1. 2. Olhar restrito.....	38
1. 3. Retrato de Elza.....	54
1. 4. Admiração pelos grandes mestres.....	73
1. 5. Fräulein e Tanaka: olhar na moldura do possível.....	81
Capítulo 2: Regularidade na alternância.....	93
2. 1. “Não é bonita, mas colorida”.....	93
2. 2. Um verbo regulador.....	101
2. 3. Retrato de uma leitora.....	105
2. 4. Herói machucador, efebo moreno.....	110
2. 5. O Grito na Gruta.....	114
Capítulo 3: Que língua é essa?.....	121
3. 1. Uma personagem gramatical.....	121
3. 2. “Está tudo sarapantado está tudo inquieto”.....	130
3. 3. Que língua é essa?.....	134
3. 4. Narrador Sterne-machadiano?.....	154
4. Conclusão.....	163
5. Bibliografia.....	171
5. 1. Do autor estudado.....	171
5. 2. Sobre o autor estudado.....	173
5. 3. Sobre o Expressionismo.....	175
5. 4. Bibliografia teórica e de apoio.....	177
5. 5. Dicionários.....	188



## INTRODUÇÃO

São glórias desta cidade  
Ver a arte contando história,<sup>1</sup>.

O objeto desta tese é *Amar, verbo intransitivo*, de Mário de Andrade, publicado em 1927, e substancialmente modificado pelo escritor para a edição definitiva de 1944. O intuito é decifrar o Expressionismo no livro caracterizado por empregar a fala brasileira em um texto que reflete o projeto estético-gramatical do autor paulistano nos idos dos anos vinte. Por conta disso, toda resposta a nossa pergunta central envolve a análise da relação entre artes plásticas e literatura ao longo da obra.

A última revisão não escondeu as angústias de alguém a fim de estabilizar as estruturas estéticas e gramaticais em um contexto vanguardista registrado em “quatro redações diferentes<sup>2</sup>”. Não iremos confrontar as edições de 1927 e a de 1944, e nem se apegar à análise gramatical em sentido estreito. A meta é demonstrar a predileção pelas formas menores diante de um Expressionismo que, àquele momento, investia em uma noção dilatada das representações, configurações “teomorfizadas” como defendia Wilhelm Worringer.

No ponto de partida está *A Gramatiquinha da Fala Brasileira*, estudo iniciado em 1922, influenciando o romance ainda sob os efeitos da Semana de Arte Moderna. Era uma “obra em projeto<sup>3</sup>”, a que expunha a criatividade linguística do povo brasileiro, e alimentava de expressões regionais um narrador também exagerado em sua subjetividade, movediço em suas opiniões. Assim sendo, nossa análise avalia em Elza e Carlos, protagonistas do idílio, a ideia de criação e variação, e não criação e repetição como se haveria de esperar em uma obra que atua sobre a fala.

Coincidia essa gramática modernista com uma das bandeiras do Expressionismo, a luta em prol de uma consciência linguístico-formal desencadeada na Alemanha através da antologia *Crepúsculo da Humanidade* e por várias revistas, entre elas a *Der Sturm*. Havia uma semelhança dessa frente antiformalista tanto no Expressionismo alemão quanto na abordagem estético-gramatical do autor de *Amar*,

---

<sup>1</sup> ANDRADE, Mário de. *Poesias Completas*, 2005, p. 360.

<sup>2</sup> *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, 2000, p. 307.

<sup>3</sup> ANDRADE, Mário de. *A Gramatiquinha da Fala Brasileira*, 1990, p. 309.

*verbo intransitivo*. A tese procurará saber se há um cenário de estabilização entre essas duas linhas.

O campo espacial, físico-geográfico, estará delimitado na cidade de São Paulo, a partir da exposição de Anita Malfatti, de 1917. Tal escolha recai sobre a questão da autonomia, no que pode e o que não pode ser visto, principalmente, depois do artigo de Monteiro Lobato. O crítico do Expressionismo defendia artistas que “vêm normalmente as coisas<sup>4</sup>”, confrontando com aqueles “que vêm anormalmente a natureza, e interpretam-na à luz de teorias efêmeras, sob a sugestão estrábica de escolas rebeldes<sup>5</sup>”. Tal embate abre precedentes para o *Prefácio Interessantíssimo* defender os “deformadores da natureza”, ou seja, os artistas consagrados, mas de visão diferente ao do padrão acadêmico, mestres inseridos na tradição questionadora do mimético, de concepção instável, linguagem atuante com algum engajamento social.

Resumindo: a tese comprova *Amar, verbo intransitivo* como romance de dissimetrias, a obra que evidencia a síntese barroco-expressionista da pesquisa de Mário de Andrade, nessas formas menores, de natureza estética e gramatical, de caráter expressivo, opondo-se à teomorfização, uma das noções compreendidas acerca da linguagem pictórica do Expressionismo na proposta de Worringer.

A força de uma ativa “Gramatiquinha” aproveita a riqueza de um idioma falado “do Amazonas ao Prata<sup>6</sup>” (p. 151) a fim de integrar o Brasil em um todo, ou seja, em um universal interno, movimentado pela fala brasileira, como recurso ordenador sob o apelo expressionista. Em sua conduta nacionalista, a língua é trabalhada dentro da lógica da vanguarda alemã de obra em “ação”. O português brasileiro se “agiganta” e dimensiona uma identidade nacional como geografia modernista. A centralidade na fala brasileira nos levou a nomear a tese como “Olhar, verbo expressionista”.

A dissimetria não pode ser entendida como ausência de simetria entre as culturas em confronto, mas como desproporções que possibilitam a defesa do “pequeno”, e “sublime” traço de expressão artística do nosso passado colonial, tanto na arte quanto na própria “Gramatiquinha” em si, a que estrutura a obra não como romance, uma forma maior, mas como idílio, uma concepção menor de narrativa. A

---

<sup>4</sup> LOBATO, Monteiro. A propósito da exposição Malfatti, In: BATISTA, Marta Rossetti. *Anita Malfatti no tempo e no espaço*, 2006, p. 204.

<sup>5</sup> Ibidem.

<sup>6</sup> Daqui em diante as citações são de ANDRADE, Mário de. *Amar, verbo intransitivo*: idílio. Estabelecimento do texto Marlene Gomes Mendes. Rio de Janeiro: Agir, 2008, com o respectivo número da página.

dissimetria seria o termo adequado a avaliar o encontro entre deificação e síntese no âmbito de arte e língua. E a dissonância, entendida como a vertente sonora de dissimetria, por sua vez, identificará uma fala marginalizada no novo cenário modernista.

Analisaremos um percurso significativo na pesquisa de Mário de Andrade em torno do Barroco sob a importante contribuição expressionista, a que, através de seu universalismo e humanitarismo, alimentou a valorização de uma arte periférica, como a brasileira a encontrar seu perfil. Assim, o Expressionismo que vamos destacar deriva de analogias com Anita Malfatti, Lasar Segall e Wilhelm Haarberg, e também alguns aspectos da teoria estética de Worringer em comparação ao pensamento crítico de Mário de Andrade. As influências das revistas *Der Sturm* e a *Deutsche Kunst und Dekoration* e dos autores Kasimir Edschmid, Franz Werfel, René Schikele e Iwan Goll, citados direta ou indiretamente no idílio, fecham o ciclo de análises em torno da relação artes plásticas e gramática modernista.

A vanguarda alemã presente em *Amar, verbo intransitivo* está de acordo, portanto, com um Mário de Andrade humanitarista, pacifista e pesquisador do Barroco, e diante disso, o conceito de recepção usado é o que se aplica à identidade brasileira daquele momento, afinal: “Todo ato de recepção, em linguagem, em arte e em música é um ato comparativo”<sup>7</sup>. Igualar ou repelir evoca a noção de reconhecimento, e assim, o que existe no Expressionismo pode ser confrontado com o Barroco, uma vez que o escritor paulistano estimulava em seus textos não só a expressão artística nacional, mas o debate em prol do lugar da arte brasileira diante das novidades estrangeiras.

A ênfase de nossa análise está na figura de Fräulein, a estrangeira que não consegue esconder um perfil estético e gramatical de ordem brasileira. Por essa perspectiva, a constituição da personagem desnuda uma “alemã-brasileira”, a que para o nosso caso, ficará melhor visualizada em três “retratos” da mulher diminuída em todas as circunstâncias de sua atuação. Cada retrato servirá de base aos três capítulos da tese.

No primeiro, o lado artístico da preceptora, como um “ser enfraquecido”, vai abrir espaço à fala brasileira manifestar sua força. A forte presença de um “olhar amplo” não vai impedir a “metamorfose do diminuto” na representação de Fräulein. É

---

<sup>7</sup> STEINER, George. *Nenhuma paixão desperdiçada*, 1991, p. 151.

o que vamos chamar de “olhar restrito”, o que denuncia os estereótipos de “homem-de-sonho” e de “homem-da-vida”, ligados à intelectualidade de Graça Aranha.

O narrador descreve a estrangeira como se estivesse pintando uma tela. Esse primeiro “retrato” de Elza aparece como “alegoria de uma compreensão”, a interação histórica entre a vanguarda alemã, na São Paulo pós-Semana de 22, e o projeto do escritor, revisitando o Barroco. O autor utiliza-se da empatia similar à da terminologia de Worringer: a Psicologia dos Estilos, e deixa transparecer a contribuição do trio Malfatti-Haarberg-Segall, fundamentando uma visão retrospectiva e atualizada em relação à arte, a mesma que influencia a redação do romance.

O escritor cita escultores e pintores historicamente atrelados à corrente deformista, mestres em retratar personagens através de formas menores: Scopas e Lísipo, Lucas Cranach e Rembrandt. Esse cânone se fecha não só por via da espiritualidade através da música de Bach, mas na noção concreta de regularidade (o *Leitmotiv*), vindo de Wagner. Os aspectos da “união das artes” da *Gesamtkunstwerk* estimulam ainda mais a reavaliação do Barroco e sua polissemia artística no ambiente modernista.

O primeiro capítulo conclui acerca da interação entre o antigo e o contemporâneo de Mário de Andrade. Os mestres do passado ressurgem como provocadores da linguagem móvel, instável e dinâmica, constituindo a “moldura” final do Retrato de Elza. Por outro lado, o social ainda se vê em conexão com o Expressionismo através do drama interno vivido pela governanta na mansão dos Sousa Costa. Tal fato encaixa-se como releitura do poema *An den Leser*, de Franz Werfel: a situação de Fräulein é similar ao que expressa o verso “o que sente a tímida governanta no estranho círculo familiar” do poeta alemão.

O trecho escolhido revela São Paulo uma cidade adequada a receber os estrangeiros, como mostra o encontro amoroso de Elza e Carlos, a “cena do quarto”. O foco da narrativa se desloca, todavia, para apontar os infelizes estrangeiros, entremeando uma visão de humanidade, em uma espécie de retratação de ambos, já que disputavam a simpatia dos patrões. Os “tigres” vão se unir acuados por um olhar que enxerga o outro e encontra a si mesmo.

Esse olhar seria uma revelação adventícia: a ação do “ver” que reforça ainda mais o apelo gramatical, desta vez através da proposta futurista do verbo no “infinito”. Esse olhar “alongado” recebe ainda a reflexão linguística do tópico “palavras transitórias” de Mário de Andrade, uma passagem de sua *Gramatiquinha...*

na qual se lê que o efêmero do ato de falar pode esconder um sentido revelador momentâneo de uma epifania. O verbo “ver”, importante na contemplação da arte, aparece com indícios de Worringer e seu “autogozo objetivado”, recurso da projeção sentimental.

O segundo capítulo aborda a construção cautelosa em torno da arte do feio, derivando dos artistas citados no romance. Veremos o “segundo” retrato da protagonista, o da mulher no auge de seus trinta e cinco anos, leitora dos clássicos como Goethe e Schiller, e de missivistas, como Romain Rolland e Bernardin de Saint-Pierre. O que há por detrás da leitura de Fräulein?

Ao fim do segundo capítulo dois assuntos: o adolescente Carlos como o “herói machucador” e a cena do Grito de Elza. Na verdade, são duas passagens que se encaixam novamente com a tradição literária brasileira. Para a primeira, existem indícios de um violento efebo moreno, sob a mesma iniciação amorosa de Brás Cubas dos dezessete anos. Já na segunda, o Grito na Gruta rebaixa-se diante do humor machadiano e da exuberante natureza local.

O terceiro capítulo concentra o problema: Modernidade e Nacionalismo conjugam a mesma linguagem? A questão final: “como poderão conciliar-se as tradições nacionais com a cultura moderna, a tecnologia moderna, e as instituições políticas e econômicas modernas?<sup>8</sup>”. Um “terceiro” retrato de Elza ajudaria a responder tal pergunta. Esse último quadro seria o da “força da contradição”, a parte brasileira é a mais viva na alemã.

Nesta parte, a língua será posta em evidência, porque é ela que movimenta um hermetismo, “regularmente aceito”, de ordem local e internacional, nos excessos narrativos e gramaticais para o texto se enquadrar no romance. Existe um “idílio grotesco com a fala”: a digressão como “alma” da obra, as personagens cautelosamente feias, o opinativo narrador em sua ubiquidade crítica na escrita sobrecarregada de irregularidade formal. É a fala brasileira que sai da “gruta” de sua marginalidade e grita sua vitalidade, impondo-se como um verdadeiro “quadro” estético-gramatical, recheado da dualidade entre a tradição e a inovação.

Tudo isso alimenta o narrador “esparramado”, (termo de Mário de Andrade), para identificarmos rastros Sterne-machadianos de um *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e de um *A vida e as opiniões de Tristram Shandy, cavalheiro*. A presença do

---

<sup>8</sup> HERF, Jeffrey. *El modernismo reaccionario: tecnología, cultura y política en Weimar y el Tecer Reich*, 1984, p. 448.

*Brás Cubas* reforça a sombra do escritor irlandês, mais um a engrossar a lista dos “deformadores da natureza” na conduta da narração.

Nossa conclusão vai apontar que priorizar a expressividade verbal na obra não esconde a presença dos expressionistas “brasileiros”: Anita Malfatti, Lasar Segall e Wilhelm Haarberg. Toda investida sobre o Expressionismo não é algo somente particular de Mário de Andrade, mas de um envolvimento maior: afinal, a “atribuição de sentido é sempre obra de indivíduos e de grupos; um sentido separado do contexto humano da comunicação não existe<sup>9</sup>”.

A tríade Malfatti-Haarberg-Segall em hipótese alguma representou uma unidade ou um grupo fechado na defesa de um programa em comum com o Expressionismo, mas impôs uma revisão e uma reposição da tradição. A vanguarda alemã já se encontrava tardia no Brasil para legitimar os avanços colhidos pós-Semana de 22, restando ao romance um entendimento trans-histórico da nova tendência, encaixando-a com o nosso passado colonial e com o nosso idioma. Dessa maneira, cada expressionista “brasileiro” aparecerá em nossa análise no momento oportuno.

O romance registra os impactos da vanguarda alemã sempre em ligação com a língua, a escultura e a pintura. E ao analisarmos tais conexões, “estamos meio fadados a ser também críticos de arte, para que possamos chegar a historiadores<sup>10</sup>”. O romance revisa fontes históricas da arte sem deixar de olhar a presencialidade da fala. O estético e o gramatical se unem como registro da percepção modernista no texto compreendido não só como arte, mas também como reflexo da sua produção.

Assim, a obra avalia sua Modernidade tardia e questionadora de sua identidade, o que resulta no verbo ativo e “desgeograficado”, mais de acordo com a criatividade do falar brasileiro. Essa gramática, hermética e popular, sob o apelo sintetizador, pequena e atuante, servirá como espelho da predileção pelas formas estéticas menores de arte e língua, como um todo, da nossa tradição barroca.

A Modernidade será entendida como um “território cultural aberto de efeitos e de contraefeitos, de contrastes e estímulos mútuos entre diferentes domínios da vida e da experiência<sup>11</sup>”. A obra, recheada por essa pluralidade, identifica-se com uma música dissonante explorada no falar brasileiro, um dizer “desafinado” aos padrões

---

<sup>9</sup> BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*, 2008, p. 135.

<sup>10</sup> NAVES, Rodrigo. *A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira*, 1997, p.12.

<sup>11</sup> JIMÉNEZ, José. *El entremado estético de La modernidad*, 2003, p. 12.

cultos da época. Aceitar essa música dissonante ainda é afinidades com Graça Aranha, defensor de Wagner e crítico de Nietzsche.

*Amar, verbo intransitivo* não se constrói, portanto, apenas de um estudo da gramática em “ação” e nem por uma história relativamente simples, um idílio burguês. Há uma tradição artística sendo reavaliada, cujo papel do Expressionismo alemão fora colocar o Modernismo de Mário de Andrade, dissimetricamente, entre a deificação do português brasileiro e a formas menores do Barroco de Aleijadinho.



## CAPÍTULO 1

### Olhar transverso

#### 1. 1. Olhar amplo.

Quanto mais nós olhamos, tanto mais devemos poder pensar além. Quanto mais pensamos além disso, tanto mais devemos crer estar vendo<sup>12</sup>.

O olhar é uma das ações mais exaustivas no *Amar, verbo intransitivo*. As personagens exercitam a linguagem objetiva dos olhos em várias situações, como a da fraqueza moral de Sousa Costa sobre o real propósito da contratação da preceptora: “Olhou para ela admirado e, jurando não falar nada à mulher, prometeu” (p. 19). Fräulein, ainda em seu quarto de pensão, confirma o acordo com “um olhar de confiança” (p. 19) e deixa no ar um apelo: “O olhar torcendo para a esquerda seguia a disciplinada carreira das árvores na avenida” (p. 20). Em outro momento, acordada de seu devaneio: “Elza trouxe de novo os olhos de fora” (p. 20).

Por sua vez, Carlos anuncia seu interesse pela culta alemã e por uma busca indefinida através dos “Olhos francos investigando<sup>13</sup>” (p. 23), que, mais tarde, serão “a parte pelo todo”, sob a estranha metamorfose do menino ser “todo olhos” (p. 49), à espera de um aceno da professora para virar a página durante a aula de piano.

Outra personagem, uma norueguesa que surge ao final do romance, na viagem de trem de volta do Rio, recrimina o filho de seis anos diante da esperta Aldinha: “o maltratou com o olhar duro” (p. 117). Mais adiante, os olhos da pequena Laurita escondem e revelam o desejo de saciar a fome nessa mesma viagem “desceu a revista dos olhos para ver a solução do pedido [...] escondeu os olhos” (p. 118) e a fim de resolver a situação “Dona Laura angustiada procurou os olhos de

<sup>12</sup> LESSING, G. E. *Laocoonte*, 1998 p. 99.

<sup>13</sup> O *Caim*, *Caim e o Resto*: “Seguíam um, seguiam outro, pensando só com os olhos” ou “Olho que não pestaneja, cansa logo, fica ardendo que nem areia e pega a relampear” (ANDRADE, 2003, p. 27). No *Tempo da Camisolinha*: “Meus olhos não olham, espreitam” (ANDRADE, 2003, p. 159-167) ou “olhou com olhos de imploração”, “olhos de desejo”, “depois de me olhar com um olho indiferentemente carinhoso”, “eu rabeava umas olhadelas para a banda dele”. No *Frederico Paciência*, “Me olhou com uma ternura sorridente” (ANDRADE, 2003, p. 143), “ambos só olhos, calculando o andar deste transeunte com a soma daqueles dois mais vagarentos” e até o olhar passional “eu bem que só tinha olhos para ele”, “Ele abaixou os olhos, mas logo os ergueu com esforço. Meu Deus! Por que não fala! O olho, o procuro nos olhos, lhe devorando os olhos internados”. No conto *O Poço* “E o rapaz não agüentou o olhar cutilante do patrão”, “Os olhos do velho engoliam a boca do poço” (ANDRADE, 2003, p. 99 e 100).

Sousa Costa” (p. 119). A despedida de Elza deixou Carlos de olhar “turvo”, que “[...] escorreu pela avenida até onde! Meu Deus...” (p.135).

As referências acima assinalam que a narrativa exercita o olhar como fonte de uma rica linguagem marcada, porém, pela limitação, principalmente, na alemã. É o olhar que consolida comportamentos, molda juízos, insinua diálogos inconclusos, instiga novidades e conforma-se diante de certos bloqueios, característicos da personagem que começa a revelar um universo íntimo mais resignado.

Por mais que o narrador amplie a expectativa em torno da estrangeira, contratada para educar as crianças na mansão onde já havia outro imigrante, um japonês, exercendo as funções de criado, copeiro e jardineiro, o entusiasmo com o olhar declina e acomoda-se sem exclamar uma participação mais ativa.

O olhar também demonstra apego às coisas brasileiras. Um “cosmo” restrito pode ser lido nos olhos de Maria Luísa, algo como “partes de um todo”, na parcela de uma integridade maior, culminando em uma escuridão reveladora de uma identidade nacional<sup>14</sup>.

É o que acontece na passagem na qual o narrador elabora uma representação racial do cabelo desalinhado, de cor “negro-azul”, da menina de doze anos, como verdadeira extensão das plantas do jardim daquele “casão”. A narrativa aglutina olhar e cores, e registra a simbiose com a geografia local, a que influencia fisicamente as personagens daquela mansão paulista. A cena busca um olhar amplo e, ao mesmo tempo, primitivo, exatamente nesse momento em que a estrangeira chega à mansão dos Sousa Costa.

A expectativa em torno da governanta recém-contratada é grande e quase todos estão ali a fim de recebê-la. A narrativa desvia-se do foco sobre a alemã e surge uma imagem inesperada: “Uns olhos de 12 anos em que uma gaforinha americana enroscava a galharia negro-azul apareceu na porta” (p. 20). Estranha

---

<sup>14</sup> A noção de soma pode ter vindo de Paul Dermée, como se lê no *Prefácio Interessantíssimo*, no “aforismo” 19, “Arte, que, somada a Lirismo, dá Poesia. Lirismo + Arte = Poesia, fórmula de P. Dermée.”, uma versão para “Poésie = lyrisme + art” texto da *L’Esprit Nouveau-Revue Internationale d’Esthétique*, nº 3, dez. 1920, p. 327-330. Mário de Andrade simpatizava com o texto de Paul Dermée, “No nº 1, o texto ‘Découverte du lyrisme’, assinado pelo diretor da revista, Paul Dermée, promove um rico diálogo intertextual. O lirismo moderno teorizado pelo poeta belga ecoa na noção de lirismo concebida por Mário de Andrade. Escrevendo a grafite a palavra ‘définition’, p. 34, à margem esquerda da frase grifada ‘Le lyrisme est le chant de notre vie profonde – instinctive, affective et passionnelle’ (o lirismo é o canto de nossa vida profunda – instintiva, afetiva e passional), o leitor/poeta acrescenta no fim o índice (1), remetendo à exclamação, em francês, na margem inferior: ‘(1) Je le crie en moi-même Il y a longtemps’ (Eu grito isso dentro de mim há muito tempo). ‘Découverte du lyrisme’ marca o início, em 1920, de uma série de artigos de Paul Dermée, em *L’Esprit Nouveau*, a favor da renovação da poesia francesa e de um novo lirismo” (CARVALHO, 2008, p. 74-75).

frase, quase um verso do hermetismo cromático do poeta expressionista Georg Trakl, além do incidente erro de concordância verbal, “uns olhos apareceu”.

A curiosidade de Maria Luisa e a malícia de Sousa Costa estão mais nos olhos do que no registro verbal do narrador. Em uma cena sob os “terrores do almoço”, Carlos percebe a astúcia do pai sobre o caso com Fräulein uma vez que Sousa Costa “olha malicioso pros dois” (p. 100). O narrador, ao final do romance<sup>15</sup>, terá os “[...] olhos relampeando na escuridão da noite sem sono” (p. 125), semelhante ao olhar de Maria Luísa, a de “[...] olhos grudados na escuridão<sup>16</sup>” (p. 133). São, no fundo, limitações do artista “enfraquecido”, refletindo nas suas personagens.

A referência mais visível do artista como ser diminuído está na imigrante. O narrador descreve a sensualidade de uma mulher em seus trinta e cinco anos de vitalidade, todavia, ressentido pelo decoro, veste a sua personagem a fim de enxergarmos apenas o que está exterior a ela. É o indício de que nem tudo pode ser visto. Há algo de uma moralidade ressentida e envolta por uma latente religiosidade de “[...] convicção protestante nobilíssima não discuto, porém sem a latinidade que dá graça e objetiva o calor da beleza sensual” (p. 57).

Pouca coisa da intimidade da personagem será exposta, e só a sua exterioridade é permitida ver: “E agora que se veste, a gente pode olhar com mais franqueza isso que fica de fora e ao mundo pertence” (p. 58). O mundo prevalece sobre o individual e a exterioridade se destaca sobre o sujeito, um receio, um medo atinge a protagonista, e sua expressividade decai. A arte vai, aos poucos, revelar outra Elza<sup>17</sup>.

---

<sup>15</sup> O conceito de romance prioriza a fala brasileira e suas formas variantes, contrariando o gênero literário “talhado para modelizar” (REIS, 1996, p. 356). “Romance” significa investigar a riqueza “do nosso popular” (Revista de Antropofagia, 1975, p. 05). O artigo “Romance do Veludo” analisa um poema cantado por um palhaço afro-descendente chamado “Veludo”, de Araraquara, São Paulo. A composição apresenta palavras que se “juntaram nele um texto tradicional português inteiramente deformado e um refrão afro-brasileiro”. O pesquisador compara a versão brasileira com variantes européias, em francês, catalão, e em português descobre semelhanças com “Dona Aldonça”, romance pesquisado por Theofilo Braga no *Romanceiro Geral Português*. O refrão, na variante de Araraquara, diz: “Eu fiquei todo sarapantado/Como gambá que caiu no melado” é comentado pelo folclorista Mário de Andrade, emparelhando as variações “espantarado”, “assaranpatado”, como mostra da sua atividade lexical, nos idos de 1928.

<sup>16</sup> No conto *Nelson*: “Olhos pregados nos três vultos da esquina”, “olhos escancarados sem piscar”, “Virou os olhos para um lado e outro, examinando a alameda” (ANDRADE, 2003, p. 72-73).

<sup>17</sup> O conceito de arte insinua o espírito investigativo sobre o estético, o cultural e o psicológico. Deriva do escritor integrado à pesquisa envolvendo a tríade: a arte como fazer, a arte como conhecer e a arte como exprimir. O conceito de arte acentua o efeito crítico, assimilativo, opinativo, questionador, provocativo, arte como produção de seu significado.

O narrador inicia, sob a informalidade de quem conhece aspectos de uma técnica de figuração mais tradicional, uma verdadeira pintura. A descrição parte de um ponto de referência bastante conhecido na história da representação humana: beijos, dentes, olhos, cabelos. O olhar do “narrador-pintor” restringe-se, agora, à cabeça<sup>18</sup>:

O que mais atrai nela são os **beijos**, curtos, bastantes largos, sempre encarnados. E inda bem que sabem rir: entremostrom apenas os **dentinhos** dum amarelo sadio mas sem frescor. **Olhos** castanhos, pouco fundos. Se abrem grandes, muito claros, verdadeiramente sem expressão. Por isso dum calma quase religiosa, puros. Que **cabelos** mudáveis! ora louros, ora sombrios, dum pardo em fogo interior. Ela tem esse jeito de os arranjar, que estão sempre pedindo arranjo outra vez. Às vezes as madeixas de Fräulein se apresentam embaraçadas, soltas de forma tal, que as luzes penetram nelas e se cruzam, como numa plantação nova de eucaliptos. Ora é a mecha mais loura que Fräulein prende e cem vezes torna a cair... (p. 30-31. Grifos nossos).

São estranhas as referências dessa cabeça: “Beijos curtos, bastantes largos”, “dentinhos dum amarelo sadio mas sem frescor”, “olhos castanhos, pouco fundos” e “cabelos mudáveis! ora louros, ora sombrios”. A descrição soa uma figuração plástica vinda de alguma imagem irregular, variando a partir de um ponto fixo de referência.

Um fator emocional desmonta essa complexidade: é que depois da descrição da personagem, dá-se o momento no qual Carlos se apaixona pela professora, através de um gostar sem complicações, como se tivéssemos diante do preceito: a arte pode ser longa, mas o amor é breve: “A serena força... Und so einfach, nem vaidades nem complicações” (p. 31).

A estranha descrição de Elza é interrompida e entra em cena a simplicidade do sentimento. O que o narrador levou duas páginas descrevendo a personagem no âmbito espacial, o típico meio de expressão das artes plásticas, o jovem Sousa

---

<sup>18</sup> Para Alberti, o resto do corpo tem que se ajustar à cabeça como membro escolhido em suas devidas proporções de comprimento e largura: “para se medir bem um corpo animado deve-se tomar um dos seus membros como medida dos outros. O arquiteto Vitruvius media a altura dos homens pelos pés. Quanto a mim, parece-me coisa mais digna que os outros membros tenham referência com a cabeça, embora tenha notado ser praticamente comum em todos os homens que a medida do pé seja a mesma que vai do queixo ao cocuruto da cabeça” (LANEYRIE-DAGEN, 2004, p. 28). No final do século XIX, a cabeça era o produto mais vendido no mercado das artes plásticas: “Os *marchands* dizem que o que se vende melhor são as cabeças e as figuras de mulheres” (VAN GOGH, 1991, p. 130).

Costa levava apenas alguns segundos para se apaixonar, exatamente no momento no qual a professora deixara cair seu grampo do cabelo.

O cabelo é a parte do corpo que melhor comunica o interior da personagem. Como anteriormente destacamos: a “gaforinha americana” (p. 20), em desalinho de Maria Luisa como contraponto aos inapreensíveis cabelos da estrangeira, a esconder luz e sombra, e ao mesmo tempo um arranjo impossível de ser fixado. Por sua vez, o cabelo da pequena Maria Luísa é negro-azulado, indício da raça misturada, representando o mais importante: o aspecto de uma juventude em formação, um “Brasil mestiço” por detrás da rica família paulistana. O elemento da paisagem local, a rude “galharia” toma parte na descrição física da menina.

Na alemã, o louro que agrada é também ameaçador, cristalizado na imagem da elegância do eucalipto, espécie recém-introduzida no país. Os cabelos “[...] estão pedindo arranjo outra vez” (p. 31), o que lembra a descrição da arte barroca, “algo movente, adejante e incapaz de ser apreendido; a obliteração de fronteiras e contornos, para gerar a impressão de ilimitado, de incomensurável e de infinito<sup>19</sup>”:

Às vezes as madeixas de Fräulein se apresentam embaraçadas, soltas de forma tal, que as luzes penetram nelas e se cruzam, como numa plantação nova de eucaliptos. Ora é a mecha mais loura que Fräulein prende e cem vezes torna a cair... (p. 31).

Em relação à Maria Luisa, retratada na dualidade de fraquinha e esperta, o termo “gaforinha” é usado para o cabelo meio juba de leão das garotas. A versão popular da mesma designação é “grenha”, cabelo emaranhado, brenha, grenho, mata espessa, matagal<sup>20</sup>. O cabelo de Maria Luísa pinta-se com a natureza brasileira, mais densa e contorcida.

---

<sup>19</sup> Arnold Hauser, ao buscar elementos sociais e estéticos em Wölfflin e Riegl para constituir o seu conceito sobre o Barroco, reforça: “A busca do ‘pictórico’ – quer dizer, a dissolução da forma linear, firme, e plástica, em algo movente, adejante e incapaz de ser apreendido; a obliteração de fronteiras e contornos, para gerar a impressão de ilimitado, de incomensurável e de infinito; a transformação do ser estático, rígido e objetivo em um vir-a-ser, uma função, uma interdependência entre o sujeito e o objeto – constitui a base da concepção de Wölfflin do barroco”. (HAUSER, 1998, p. 446). Mesmo criticando a metodologia “impressionista” utilizada pelo historiador de arte suíço, o conceito de Barroco de Hauser analisa essa ânsia pelo pictórico gerando instabilidade, figuração espacial sempre em formação, mobilidade do espaço, superestratificação de planos, substituição do absoluto pelo relativo, aproximação com o espectador, configuração incompleta e desconexa, vacilante, e o mais importante: “a concepção artística do barroco é [...] cinemática [...] tudo se apresenta em aparente concordância com o puro acaso” (p. 447). A força do acaso se vê no momentâneo de expressões como o do sintagma “– Fräulein, seu grampo cai”. *Amar, verbo intransitivo* se configura como obra cinemática e não cinematográfica.

<sup>20</sup> GRENHA. In: MICHAELIS. *Moderno dicionário da língua portuguesa*, p. 1998.

Elza tem uma inquietação e uma ameaça no movimento que não se prende em seus cabelos. O louro estrangeiro movimentava-se cem vezes mais e irá seduzir o menino, “aluado como sempre” (p. 31). O termo “aluado” é expressão coloquial, epíteto usado para o comportamento das crianças. Toda essa movimentação vai mais além por via da força de um verbo no indicativo, no sintagma de rima ocasional: “– Fräulein, seu grampo cai” (p. 31).

A ação é realçada pela impossibilidade de congelar a cena, no movimento sem volta, e o verbo, no tempo presente, explora o poder dessas “palavras transitórias<sup>21</sup>”, através do impulso desconhecido e imprevisível da linguagem humana. O amor lança sua flecha, o gramático aplica a sua pesquisa, e o romance inicia.

A profissão de Elza resume-se a um modo de atenção à vida e de prevenção, “abrir os olhos de modo a prevenir os inexperientes da cilada das mãos rapaces. E evitar as doenças, que tanto infelicitam o casal futuro. Profilaxia.” (p. 37). Pelo lado do rapaz, quando ele se apaixona pela professora, acontece uma cena surreal: “Acham muita graça nisso os anjos, lhe passando nos olhos aquela pomada que deixa seres e vida tal-e-qual a gente quer” (p. 47). O fato de “esponjas celestiais (p. 47)” apagarem os pecados do menino reforça a noção do céu como o recinto das condutas morais, da fórmula barroca: “o céu é o lugar das idéias<sup>22</sup>”.

Uma intervenção do arcanjo Rafael confirma o menino apaixonado, em seu novo estágio, o da maturidade. A avaliação passa pela aprovação angelical superior: o amor vai além do sexo. Na tradição cristã, São Rafael é o protetor da saúde, dos viajantes, dos jovens e do amor conjugal. O arcanjo lança, em uma espécie de prontuário, o “Registro do amor sincero”, como se estivesse confirmando a aptidão do rapaz ao “amor integral”.

A cena se dá depois que a governanta e o menino trocam carícias no cine Royal. Carlos dirige-se sozinho ao quarto, e lá experimenta o sentimento da paixão,

---

<sup>21</sup> “Palavras transitórias”, tópico na *A Gramatiquinha*: “[...] elas possuem essa riqueza sublime de sugestão e de mistério que envolve os adventícios, os estranhos que a gente encontra na rua... Elas não possuem essa dubiedade, essa certeza incerta das pessoas familiares que a gente imagina de conhecer e vai, conhece mesmo porém conhece meio errado. [...] Donde veio? Quem é? Que quis dizer? Parece que não quer dizer nada no entanto viveu que nem uma fulguração na inteligência da gente [...] é como um desses encontros de bonde, de mostrador, de cadeira vizinha no teatro, um olhar cruzado e simpatia ou antipatia imediata. Se gosta ou não se gosta. Olhar que morre nascendo ou que acaba na posse completa dum momento físico delirante. [...] E a palavra transitória está bem prá expressão dum autor querido ou nossa mesma. Nasceu e teve a fatalidade dum momento voluptuoso, louco, de criação. E a gente matutar nisso é bom que dói!...” (ANDRADE, 1990, p. 373-374).

<sup>22</sup> SARDUY, Severo. *Barroco*, 1989, p. 33.

quando murmura, na passagem dando a entender que se masturbava “estranha sensação...Que avança, aumenta...” (p. 46) e no auge do prazer solitário, murmura o nome da musa estrangeira, “Fräulein!”. O rapaz tem seus olhos tocados pela “luz” do amor e pelo desejo “[...] se você ama, ou por outra se já deseja no amor, pronuncie baixinho o nome desejado” (p. 51).

Ainda sobre o olhar, no passeio pela Floresta da Tijuca, Elza deslumbra-se com a natureza. E apesar de seus olhos se multiplicarem, limitam-se diante da floresta brasileira.

Mil olhos tivesse, gozaria por mil olhos mil vezes mais. Aliás mesmo que fosse feia a paisagem, gozaria da mesma forma. Era o contacto da natureza que sensualizava Fräulein, mais que o gozo das belezas naturais. Nem crianças, animalzinho. Potranca na invernada, ema, siriema, passarinho (p. 109).

O “olhar perceptivo<sup>23</sup>” é diminuído. A visualidade sobre evidências estéticas acaba sendo um prazer em retração o que faz o exagero dos “mil olhos” resultar na diminuição à figura do “animalzinho”. Há a aceitação do feio como fenômeno natural, e da redução da personagem à alma infantil, livre das atribuições da objetividade do mundo, condição à fruição ou criação artística em potencial, abertura a novas experiências.

A vibrante relação com a natureza despertada pelos “mil olhos” termina na contradição de “passarinho”. O olhar de Fräulein não é o olhar-revelação expressionista, ou o olhar que pensa, mediado pela ordem abstrata do Cubismo. Elza pouco atingirá a força do reconhecimento mental defendida pelo Expressionismo. O olhar dos “mil olhos” é o do reconhecimento sensorial apenas, o que exige a liberdade necessária ao ato de perceber, e para essa liberdade não bastará o olhar da infância sugerido por Baudelaire<sup>24</sup>. O olhar daquele “[...] pequenino ser humano” (p. 64) revela não só a realidade de quem se adapta em um novo país, mas uma predileção pelas figuras menores.

<sup>23</sup> Helena Carvalhão Buescu em *Incidências do Olhar* usa a expressão “olhar perceptivo” para captar a natureza como “espetáculo organizado” fato a incidir na narrativa literária o seu ato correspondente, ou seja, “à produção de um discurso literário solicitado por esse mesmo espetáculo” (BUESCU, 1990, p. 66).

<sup>24</sup> COLI, Jorge. Manet: o enigma do olhar, 1988, p. 226, em um ensaio sobre Manet, lembra que “Baudelaire pedia aos pintores modernos ‘o olhar da infância’, um olhar virgem, espontâneo, desprovido dos filtros do conhecimento, livre das tradições culturais trazidas pelas histórias da imagem”.

Esse olhar enfraquecido contraria o olhar-revelação do manifesto de Edschmid<sup>25</sup>. A visão-revelação seria arma poderosa na estruturação da sociedade dividida. O artista, ciente de seu poder de visualizar uma sociedade melhor, cultiva o olhar-revelação a desnudar a essência humana e agrupar sua humanidade fragmentada em “fábricas, casas, doenças, prostitutas, gritaria e fome”.

No texto de Edschmid, os verbos concentram-se no infinitivo: “perceber”, “vivenciar”, “estruturar” e “procurar”, verbos comuns à fase “essencialista” do Expressionismo, anterior à Primeira Guerra. O desafio seria “a imagem do mundo [...] espelhada puramente e não falsificada<sup>26</sup>”. Essa depuração revelaria a visão real e não ideal do mundo e um sentido humanitarista do movimento, abrindo espaço a acolher políticas de caráter socialistas.

O manifesto de Edschmid convidava à luta outras formas de arte. Não é tão somente retornar à essência realizadora de humanidades, muito menos descrever um mundo em seus pormenores separados do todo. Trata-se de “descascar” a realidade, mostrar o oculto, a essência, já que tudo é artifício. O protesto expressionista surge, dentre outras coisas, dessa revolta e, muitas vezes, passa a ser confundido com a caricatura da sociedade.

O sentido agregador do Expressionismo caminha em direção à amplitude. O alargamento da percepção ganha uma carga de tensão significativa quando Wilhelm Worringer afirma que a arte está impregnada da legítima presença da natureza. Seria natural o artista “sentir” o tormento da reprodução assinalado pela “erupção da força do reconhecimento mental, alavanca de propulsão viva rumo à teomorfização do mundo<sup>27</sup>”. A percepção carrega uma energia ampliadora, uma sensorialidade visionária, e não uma percepção enfraquecida. Surge um “agigantamento” ou

---

<sup>25</sup> EDSCHMID, Kasimir. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*, 2005, p. 111, manifesto de 1918. “o universo total do artista expressionista torna-se visão. Ele não vê, mas percebe. Ele não descreve, acumula vivências. Ele não reproduz, ele estrutura (*gestaltet*) [sic]. Ele não colhe, ele procura. Agora não existe mais a cadeia dos fatos: fábricas, casas, doenças, prostitutas, gritaria e fome. Agora existe a visão disso[...] a realidade tem que ser criada por nós”.

<sup>26</sup> Ibidem. Um conceito de Expressionismo seria: a vanguarda alemã reconhecendo a expressão como única realidade, não havendo distinção dos planos físico e psíquico, sob o olhar produtor de uma visão de mundo concebida pelo artista. O impacto da expressão seria sua característica primordial, baseando-se na crença de que a essência das coisas tem que ser colocadas para fora, de maneira patética, deformada, ou assimétrica. Outras características serão colocadas ao longo da tese em proveito da análise feita sobre a maneira como a vanguarda alemã fora assimilada por Mário de Andrade em seu primeiro romance.

<sup>27</sup> O artigo *Natur und Expressionismus* foi publicado na revista *Deutsche Kunst und Dekoration*, nº 5, fevereiro de 1920, do acervo do IEB-USP. “(...) der triumphierend Ausbruch geistiger Erkenntniskraft, lebendiger Hebelansatz zu einer Theomorphisierung der Welt” (PAULA, 2007, p. 139-140).

“deificação” (Vergottung) dessas formas derivadas da força mental usada pelos expressionistas.

Elza percorre, todavia, um caminho oposto. Delineada por miniaturizações, ela encarna uma metamorfose pelo menor, como resultado do espanto diante das riquezas naturais brasileiras. A questão será contrastiva: a percepção da personagem é inverso aos propósitos expressionistas, ao invés do agigantamento da percepção mental, os “mil olhos” da personagem diminuem-se no “passarinho”.

E o escritor conhecia a amplitude da vanguarda alemã. Um ano após a publicação de *Amar, verbo intransitivo*, na crítica na qual defende Lasar Segall dos comentários de que a exposição de 1928, feita no Rio de Janeiro<sup>28</sup>, não seria “Expressionismo nem nada!”, Mário escreve o termo “deformação sistemática” dentre outros pontos a fim de conduzir sua crítica militante a favor da repercussão da arte moderna. Ele fala em “teoria” e “prática” expressionista, “tão vasta que pode muito bem incluir até o Lasar Segall da fase brasileira”. O Expressionismo caracteriza-se pelo: “[...] abandono da expressão do objetivo em favor da expressão subjetiva e, conseqüentemente, a criação de uma linguagem pictórica intrinsecamente simbólica<sup>29</sup>”.

Nessa mesma crítica, Mário de Andrade cita um indício da teomorfização worringeriana ao se reportar à simbologia de um “íbis”, ave sagrada no Antigo Egito:

O desenho de um íbis indicava de primeiro um íbis. Depois foi-se deformando pela estilização **cada vez maior do desenho**, e, no fim, embora completamente diferente do que é um íbis natural, continuou, no entanto, a representar sempre um íbis. É nesse sentido que falo a sistematização de certos processos deformativos do expressionismo o tornaram simbólico<sup>30</sup>. (Grifos nossos).

A proposta dilatadora da forma não perde o conteúdo simbólico. O sentido de “cada vez maior do desenho” explicita um agigantamento não deixando de ter relação com o próprio alcance social do Expressionismo um movimento “tão vasto na tese”, de abrangência transnacional a incluir “até os futuristas da Itália e da

<sup>28</sup> Cf. LEITE, José Roberto Teixeira. *Pintura Moderna Brasileira*, 1978, p. 24.

<sup>29</sup> ANDRADE, Mário de. *Expressionismo. Diário Nacional*, p. 02, 1928.

<sup>30</sup> *Ibidem*. Worringer publica, em 1927, “Aegyptische Kunst” (Arte Egípcia). O estudo avalia o caráter étnico sob a mescla de elementos mais díspares da arte egípcia, uma investigação sobre as variadas transformações sofridas no Antigo Egito, desde a primitiva população pré-dinástica. Worringer nota nessa época remota certas semelhanças com caracteres nórdicos, de natureza ária ou indo-germânica. Questiona o Egito como um “todo unitário e autóctono”

Rússia, os cubistas da Espanha e da França, os puristas, os construtivistas da Holanda. E até os expressionistas da Áustria e da Alemanha<sup>31</sup>”.

O alcance do Expressionismo toca em algo que já havia no pensamento de Mário de Andrade, a cobrança de uma literatura menos regionalista.

Regionalismo é pobreza sem humildade. É a pobreza que vem da escassez de meios expressivos, da curteza das concepções, curteza de visão social, caipirismo e saudosismo, comadrismo que não sai do beco e, o que é pior: se contenta com o beco. Porque quando o artista é de deveras criador, bem que pode parar num beco toda a vida, porém, feito Lasar Segall nas obras brasileiras dele, tira do elemento regional um conceito mais largo, alastra o documento, humaniza-o<sup>32</sup>.

O escritor andava empolgado com a ideia de “desregionalizar<sup>33</sup>”, essa atitude se depara com o universalismo segalliano abraçando o mundo contemporâneo. Ao país, como um todo, “desregionalizar” seria um “universal” interno, em um mesmo sentido da noção de abasileirar o artista judeu-lituano em sua nova fase. O regionalismo como “praga antinacional” é contido pelo exemplo “Lasar Segall”, um nome apropriado a universalizar.

Por detrás do mestre em ampliar o apelo simbólico das formas, são citadas qualidades de “boniteza plástica”, “forte ser expressivo” e “piedoso”, caracterizações muito próximas ao Barroco<sup>34</sup>. Tais atributos sobre um artista de renome internacional soam como defesa de um Segall mais brasileiro.

Enquanto o Expressionismo alemão dirigia-se ao agigantado, no Brasil, as formas miniaturizadas ganhavam *status* de identidade nacional. O escritor, ao defender a noção do artista como um ser “inferiorizado”, atinge a nossa protagonista: Elza sofre um processo de síntese “ema, siriema, passarinho”, mais ou menos como

<sup>31</sup> Ibidem.

<sup>32</sup> Idem. Regionalismo. *Diário Nacional*, p. 02, 1928. “Hoje em dia é rara a exposição brasileira que não tenha uma figuração mais ou menos inconsciente de regionalismo. Querem fazer ‘nacionalismo’ porém, despencam logo para o elemento característico, especificamente regional”. O sentido de “desregionalizar” não se encontra apenas no prefácio de *Macunaíma*. Usaremos os termos “desregionalizar” ou “desgeograficar” como sinônimos à proposta de Mário de Andrade.

<sup>33</sup> Um contexto semelhante havia na Alemanha, “a arte conquistou nos tempos modernos fronteiras incomparavelmente mais largas. A sua imitação, diz-se, estender-se-ia a toda natureza visível, da qual o belo é apenas uma pequena parte. [...] o mais feio da natureza é transformado num belo da arte” (LESSING, 1998, p. 99). Graça Aranha pregava um Brasil unido pela língua e religião: “O Brasil é um só, um todo e assim é que devemos amá-lo. A força da nossa terra está na sua unidade.[...] O povo do Rio Grande do Sul está unido ao do Amazonas. Todos irmãos, uma só língua, uma só religião” (ARANHA, 1944, p. 26).

<sup>34</sup> Idem. Expressionismo. *Diário Nacional*, São Paulo, p. 02, 1928, “Ora, nos meus artigos sobre Lasar Segall, parece-me que estabeleci bem que ele abandonara o expressionismo da fase anterior em prol de uma boniteza mais plástica; que não abandonava, no entanto, o forte ser expressivo e piedoso que ele é”.

o pesquisador Mário de Andrade percebeu as igrejas de Aleijadinho<sup>35</sup> em torno da *minutio*, um pormenor estilizado.

[...] seu Expressionismo, conquanto atento ao recorte histórico-estilístico, o ultrapassa, ora na multiplicação de subestilos, ora na extensão da arte a questões de outra ordem que o movem no momento. A amplificação atenuada faz as características do barroco europeu – monumentalidade, grandiloquência, paixão – passar pelo crivo da doformação, emancipadora de enrijecimento estilístico; sobre as igrejas mineiras incide a *minutio*<sup>36</sup>.

A “metamorfose do diminuto” sofrida pela estrangeira nos dá pistas de um processo estético que já havia no Brasil, um estilo deformador, mas com “sutileza” em relação à monumentalidade do Barroco europeu. Há algo de uma síntese “elegante”, de delicadeza, vindo das estatuetas, das talhas, das igrejas de Antônio Francisco Lisboa, principalmente naquilo chamado de o “sublime pequenino<sup>37</sup>” o traço “brasileiro” em oposição à majestade de uma São Pedro de Roma ou uma catedral de Reims.

Elza parece ser não apenas parte dessa síntese estilística barroca e brasileira se delineando, ou a visão sobre o artista entendida por Mário de Andrade como ser “inferiorizado”, rebaixado à categoria de “operário” e “mecânico”, imobilizado por uma passividade servil à sociedade. Há alguma coisa também de uma corrente estética ainda viva à época: “As três grandes disciplinas em que se baseia a ética desta estética da vida são: 1º resignação à fatalidade cósmica; 2º incorporação à terra; 3º ligação com outros homens<sup>38</sup>”.

Fräulein possui um pouco de cada um desses itens e incorpora algo mais, justamente, isto que estamos chamando de metamorfose do diminuto. A professora de Carlos carrega consigo o artista como criatura inferiorizada, um ser desencorajado, ou criador de “maquininhas muito frágeis”:

<sup>35</sup> O artista mineiro aparece no artigo “A Arte Religiosa no Rio”, publicado na *Revista do Brasil* em 1920. O texto compara Aleijadinho com outra figura importante da arte colonial brasileira, o escultor, entalhador, decorador e urbanista Mestre Valentim (1745-1813), cujo estilo híbrido, misturando o Rococó ao Barroco, será comparado com o de Antônio Francisco Lisboa.

<sup>36</sup> KOSSOVITCH, Elisa Angotti. *Mário de Andrade, plural*, 1990, p. 24.

<sup>37</sup> ANDRADE, Mário. *Aspectos das artes plásticas no Brasil*, 1984, p. 30.

<sup>38</sup> ARANHA, Graça. *A Estética da Vida*, [S.D.], p. 27. Renato Almeida comentando essa obra resume que “Para tentar a integração dos seres no todo infinito, quatro caminhos a trilhar – religião, arte, filosofia e amor. A interpretação do universo refoge às explicações científicas, só se terá pela função essencial do espírito humano, por excelência estética, única capaz de nos dar essa revelação” (ALMEIDA, 1970, p. 15).

O artista é um ser inferiorizado que, não tendo coragem pra ser membro da Academia ou comandante de Força Pública, sublima os seus desejos de amor, e em vez de realizá-los [...] vai nas picadas sombrias do espírito buscar o abraço por tabela desses humanos. [...]

O artista é um operário. Um mecânico, exatamente. Cria umas maquininhas muito frágeis. E mortas, sem a essência que as faz andar. A gasolina está no espectador. Sem ela a obra-de-arte, o artista não valem um déreis: coisas paradas e inúteis. Pra que manifestação artística se dê, é imprescindível o espectador<sup>39</sup>.

A maneira de Elza olhar o mundo não é a de quem contempla a fim de afrontar, ampliar ou revelar como apregoa o artigo de Worringer. A “artista” que há naquela mulher diminui-se em uma metamorfose do diminuto, a ponto de ser criança (não no sentido lúdico) ou pássaro de pequeno porte diante da natureza. Os “mil olhos”, ao invés de abrirem a visão-revelação expressionista, diminuem o ser de alguma maneira apto a acionar sua atividade perceptiva enquanto pessoa ligada à arte<sup>40</sup>.

A dissolução não impede de percebermos a recepção do Expressionismo alemão por via do contraste. Até mesmo quando o assunto é a própria língua, a escolha pelas formas menores continua: “Porém eu escrevi que Fräulein era o guri do grupo... Depois corriji pra animalzinho. Estou com vontade de corrigir outra vez, última<sup>41</sup>” (p. 110). Nossa heroína encolhe enquanto “passarinho”, “guri” e “animalzinho”.

## 1. 2. Olhar restrito

Duas fotografias de personalidades famosas da Alemanha aparecem na descrição do quarto de Elza. Apesar de o narrador transferir toda a atenção ao contrato verbal entre Sousa Costa e a professora alemã em torno da iniciação sexual de Carlos, a única descrição física daquele ambiente revela anseios por unidade: “[...] penca de livros sobre a escrivaninha, um piano. O retrato de Wagner. O retrato de Bismarck” (p. 19).

<sup>39</sup> ANDRADE, Mário de. Conferência Literária. In: *Correspondência...*, 2000, p. 693.

<sup>40</sup> HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Curso de Estética: O sistema das artes*, 1997. A visão e a audição são os sentidos “teóricos”. A visão manifesta forma e cor; a audição, a simples subjetividade. A representação sensível complementa os dois sentidos.

<sup>41</sup> No *Prefácio Intersantíssimo*, “aforismo” número 4, percebemos também a ação do gramático impregnado pela vontade de corrigir: “Quando sinto a impulsão lírica escrevo sem pensar tudo o que meu inconsciente me grita. Penso depois: não só para corrigir, como para justificar o que escrevi” (ANDRADE, 2005, p. 59).

Os dois “retratos” indicam que estamos em uma época marcada pelos efeitos da unificação na cultura e na política. A descrição termina nas imagens dessas duas personalidades da Alemanha. Wagner e Bismarck revelam uma vida em comum, ambos dedicados à identidade, à grandeza, sublimadas na unidade cultural ou na unidade política.

A *Gesamtkunstwerk* wagneriana unia as artes no grandioso espetáculo de uma nação. Era a concretização da ópera grandiosa como ideia elevada de drama musical, um projeto utópico e original, somando mitologia, literatura e música em um só lugar, um teatro construído para esse fim. Apesar das diferenças, a *Gesamtkunstwerk* de Wagner assemelha-se à política unificadora de Bismarck. O chanceler de ferro projetava a Alemanha moderna e economicamente poderosa, blindada sob a couraça militar prussiana, como um vetor de equiparação diante da Inglaterra e da França. Wagner e Bismarck uniram a Alemanha, um pela arte e outro pela política.

A soma vai misturar, confundir e “flexibilizar” a relação homem-de-sonho e homem-da-vida<sup>42</sup>, visões estereotipadas daquela época sobre os alemães. Tal dualismo aparece como duplicatas do “sonhador idealista” e do “nacionalista orgulhoso” que, segundo Otto Maria Carpeaux (1958), eram fórmulas simplificadoras usadas pelos vizinhos franceses por volta de 1870, espécie de caricaturas sobre um duplo estereótipo.

Priscila Figueiredo (2001), por sua vez, identificou esses chavões na construção das personagens Milkau e Lentz, em *Canaã*, e, por tabela, em Mário de Andrade. Tais expressões cunhadas no século XIX expressam a “pouca

---

<sup>42</sup> A Gramatiquinha, no “capítulo XXV”: o hífen “enfraquece o volume da palavra lhe diminui a plasticidade torna mais lenta a visibilidade, e intelectualiza criticamente a compreensão da palavra chamando a atenção pros seus componentes. Ora a palavra depois de ter entidade própria deixa de ter sensorial e sensitivamente uma composição pra se tornar um dinamismo integral e único. Vive só e vive por si. Si é certo que tomada isoladamente ela faz nascer um dilúvio de associações de imagens e de ideias de toda casta lirismo curiosos que nem mostrei tais como Flamingo, Escrivadinha, Jorobabel, etc., dentro dum pensamento ela vive integral, sem decomposição, sem composição. Os alemães é que praticam racionalmente jamais empregando o hífen intelectualista, gramatical e prejudicial. Si de fato na fala da gente carecemos às vezes dele para evitar pronúncias erradas e mesmo facilitar a compreensão que nem em sub-literatura pra não ficar na sílaba *bli* que estragava a história, as mais das vezes o hífen é desnecessário e pau. Deve desaparecer o mais possível do corpo das palavras. Nada de guarda-chuvas! Empreguemos guardassóis.// No entanto tem um caso corrente em que o hífen é que traz a entidade do vocábulos e partículas. Máquina-de-escrever, sala-de-espera que um meu amigo alemão chama de sala-de-esperança. Engano providencial” (ANDRADE, 1990, p. 399). Observar a presença dos alemães para a questão do hífen em relação ao nosso idioma. Não passa em branco, também, o uso de expressões “volume da palavra”, “plasticidade”, “visibilidade” para refletir o assunto. Outro termo a ser destacado é “entidade” para designar um grau de vitalidade das palavras unidas pelo hífen.

profundidade do germanismo da Escola de Recife<sup>43</sup>. Os clichês franceses do século XIX sobre os alemães ainda repercutiam nos idos de 1920.

Esses estereótipos acentuam o gosto pela contradição, pela dualidade e até mesmo pela cisma por parte do escritor paulistano e, de alguma forma, um apreço pela leitura de Graça Aranha. A pedagogia de Fräulein, o “amor-tese” (p. 39), ou mais especificamente esse romance de tese parece vir do escritor maranhense. A professora é mãe do amor, a que recebe os últimos anseios filosóficos da diretriz universalista do ex-aluno da Escola do Recife<sup>44</sup>.

O dualismo conflitante de Lentz e de Milkau de *Canaã* encampa o “homem-de-sonho” e “homem-da-vida” como fantasmas nas ações e pensamentos de Elza, fusão de duas personagens em uma só. O mais importante é essa dialética dos estereótipos como peça motivadora em um Mário de Andrade envolvido com o desafio de seu primeiro romance após a Semana de 22. Na carta de novembro de 1923 a Manuel Bandeira, sobre o andamento bastante “avançado” da redação de seu romance, ainda com o nome de “Fräulein”, o escritor paulista não esconde o duplo de “admiração e restrição” ao autor da *Estética da Vida*<sup>45</sup>.

Elza também defende uma tese, a do “o amor integral” diante da invasão da filosofia no reino sentimental. A culta alemã prega uma forma de arte mais preocupada com a “educação” do amor do que com os rumos da nova arte. O amor é sua maior preocupação e “isso está se tornando uma necessidade desde que a filosofia invadiu o terreno do amor” (p. 56). A ressalva parece ter algo do “filósofo” Graça Aranha argumentando o “Amor” como sentimento universal, realizando funções estéticas, ativando a força geratriz da “unidade cósmica<sup>46</sup>”.

Em nossa protagonista encontramos um pouco desse “Amor como função da arte” e não devemos esquecer que Milkau nutria profunda solidariedade à miséria moral da humanidade. O alemão de Graça Aranha levantava a voz crítica contra a industrialização promotora de divisões sociais e incentivava a contemplação da arte

<sup>43</sup> CARPEAUX, Otto Maria. *Presenças*, 1958, p. 60. Também FIGUEIREDO, Priscila. *Em busca do inespecífico*, 2001, retoma o assunto, acrescentando a denominação de “germanismo raso” da Escola de Recife para o dualismo “homem-de-sonho” e “homem-da-vida” usados no *Amar, verbo intransitivo*.

<sup>44</sup> Graça Aranha em *O Meu Próprio Romance* sobre Tobias Barreto “foi o primeiro brasileiro que definiu Wagner e deu-lhe a supremacia na música moderna, reduzindo os méritos, então muito apregoados, de Meyerbeer” (ARANHA, 1970, p. 92).

<sup>45</sup> Cf. *Correspondência...* 2000, p. 104.

<sup>46</sup> ARANHA, Graça. *A Emoção Estética na Arte Moderna*, 1998, p. 273, “O próprio Amor é uma função da arte, porque realiza a unidade integral no Todo infinito pela magia das formas do ser amado. No universalismo da arte estão a sua força e a sua eternidade. Para sermos universais, façamos de todas as nossas sensações expressões estéticas que nos levem à ansiada unidade cósmica”.

a fim de amenizar as angústias existenciais do imigrante, algo que é perfeitamente encontrado na alemã de Mário de Andrade.

A crítica à industrialização é brasileira: parte de Graça Aranha, atravessa Mário de Andrade, e encontra na *Menschheitsdämmerung* um “apoio” de peso a sedimentar algo que já havia entre nós. A estética do autor de *Canaã* assegurava um pensamento nosso sobre a arte diante do movimentado projeto modernista, uma estética essencialmente brasileira e diplomaticamente universalista, interagindo com o internacionalismo das vanguardas, sob a égide de alguma reflexão mais madura e independente.

A Alemanha está abalada pela hiper-inflação de 1923, e seus intelectuais revisam, no plano da teoria, o Expressionismo no paralelo com o gótico, pelas lentes trans-históricas e conservadoras de Worringer<sup>47</sup>. O olhar retroflexo seria algo comum à época. Além do mais, por volta de 1925, na Europa, os “artistas dirigem suas produções para uma arte mais equilibrada, construtiva e de síntese<sup>48</sup>”. Os anos de redação de *Amar, verbo intransitivo* estão envoltos do sentido revisor e de condensação.

A procura de uma ordem incrementa a flexibilidade estética uma vez que “as molas flexíveis do homem-da-vida” (p. 33) passam a ter mais aceitabilidade. A estabilidade pretendida tem algo da história dos políticos alemães envolvidos com as delicadas questões nacionalistas. O exemplo será a desenvoltura épica do império construído pela família Rathenau, um clã que soube unir o lado judeu e o alemão.

O peso da Grande Guerra repercute, e a habilidade germânica no comércio seria uma das causas do conflito. O narrador cita o novo poderio econômico nascido do homem-de-sonho e homem-da-vida, a fusão como “tese”, a causa do fantástico crescimento econômico da Alemanha. A personalidade de “Walter de Rathenau” lucra tanto pelo lado bom quanto pelo lado ruim<sup>49</sup>:

---

<sup>47</sup> A noção de trans-história e de conservadorismo é citada no capítulo “Histórico do expressionismo” de Cláudia Valladão de MATTOS, arrolado na importante antologia organizada por GUINSBURG, J., 2002, p. 43: “A construção de uma equivalência histórica e psíquica entre modernidade e o gótico, inspirada [...] nas concepções trans-históricas de Wilhelm Worringer, impulsionará a busca por uma estética ‘autenticamente’ alemã (*urdeutsch*), atitude [...] considerada conservadora”.

<sup>48</sup> BOAVENTURA, Maria Eugênia. *A Vanguarda Antropofágica*, 1985, p. 20.

<sup>49</sup> Uma das características de Mário de Andrade é nacionalizar os nomes de personalidades estrangeiras: Walther von Rathenau para Walter de Rathenau; Johannes Becher para João Becher; Iwan Goll para Ivan Goll, Jean-Jacques Rousseau para João Jaques Rousseau; Jean Cocteau para João Cocteau, dentre outros. Tomamos o oportuno exemplo do entusiasmo do escritor pelo exagero expressionista: “João Becher, cujo recente livro *Das*

[...] porém o alemão homem-da-vida também melhora as coisas até a excelência. Apenas carece que alguém vá na frente primeiro. Isso o próprio Walter de Rathenau observou, grande homem! ... Homem-do-sonho. Os outros que inventem. O alemão pega na descoberta da gente e a desenvolve e melhora. E a piora também, estabelecendo uma tabela de preços a quem podem abordar bolsas de todos os calados. Daí, aos poucos, todo o mundo ir preferindo o comerciante alemão (p. 33).

A mistura tenta explicar a objetividade comercial alemã quando atinge todos os consumidores através da produção de mercadorias de boa e de má qualidade. A fórmula estereotipada transforma-se em análise, a mesma que será aplicada à Elza, em sua dualidade de mulher prática e de mulher sonhadora.

Mais adiante, o andar rápido de seus habitantes e a imagem de um país que só tem neve reforçam o lugar-comum da Alemanha. A recepção francesa do romance, por sua vez, vai apontar outro clichê, o de Sousa Costa como um “Neto de Borba”, “heróis da historiografia brasileira, e responsáveis pela conquista de uma parte do território<sup>50</sup>”. O livro publicado em Paris não enfoca a forte presença da arte em seu conteúdo, mas enfatiza os Sousa Costa como “parfaits Paulistes”. O prefácio ressalta em Felisberto um representante da economia essencialmente agrária do Império, baseada nas oligarquias das fazendas, mesmo quando cita as modernas fábricas de tecidos no Brás desses novos “fazendeiros industriais<sup>51</sup>” como ficariam conhecidos.

A lida com tais estereótipos denota uma visão dualista, a que revela duas faces na economia, na política, na arte e nas “duas” Elzas: a imigrante e a “brasileira”, construída sobre um projeto estético-gramatical. A dualidade implícita denuncia o pacifismo de Mário de Andrade na crítica a Bismarck e seu “erro”, a referência à estrutura belicista prussiana, blindando a política e a economia alemã. O estadista linha dura, a personalidade política mais importante da Alemanha, mistura-se com Walther Von Rathenau, rico judeu, algo um tanto inaceitável aos extremistas de direita dos anos vinte. O industrial, assassinado em 1922, dois

---

*neue Gedichte* recebo apenas, emparelha versos de uma linha a versos de 20 ou mais linhas!” (ANDRADE, 2009, p. 263).

<sup>50</sup> PIZA, Clélia. Préface, 1995, p. 08, para *Aimer, verbe intransitif*, editora Gallimard.

<sup>51</sup> Cf. DEL PRIORE, Mary. Os fazendeiros industriais, 2010, p. 235-241.

meses após o Tratado de Rapallo durante a República de Weimar (1919-1933), será louvado como “homem-da-vida”:

O da-vida [referindo-se a Walther von Rathenau] é que se observando vitorioso no mundo concluía que era muito justo lhe caber a posse do tal. Quem que errou forte e incorrigivelmente? Só Bismarck. Alguém chamou esse homem de ‘último Nibelungo’... Nibelungo, não tem dúvida. Conseguiu Alsácia, ouro do Reno, pela renúncia do amor (p. 34).

O homem vitorioso é aquele que faz da vida o seu objetivo, como se fosse outra tese a ser defendida, a da fusão positiva do judeu com o alemão, a que só confirma o Mário de Andrade “pacifista”, principalmente, quando o Chanceler de Ferro se “derrete” pela lógica do dever acima do prazer. Sem sombra de dúvida, o maior vencedor é o amor, o sentimento que deve ficar acima da política, da filosofia e da individualidade.

Elza segue a lógica: primeiro o dever e depois o prazer. Sua fraqueza “deriva” também da política alemã, a que “acumula apenas farrapos de pensamentos” (p. 64), frase de Theobald Von Bethmann-Hollweg, chanceler do Império Alemão entre 1909 a 1917. O dito “farrapos de papel” molda o pensamento de Fräulein vasculhado pelo narrador. A expressão foi usada para desconsiderar o Tratado de Londres de 1839 que garantia a neutralidade da Bélgica. A declaração é tida como exemplo da hostilidade prussiana diante dos acordos internacionais.

A personagem caracteriza-se por ter menos pensamentos e mais sentimentos. Há sempre a ideia de diminuição na preceptora, inteligente e culta, produzindo “farrapos de pensamentos”. A imigrante, originária de um país conhecido pela sua filosofia moderna, acumula a estranha contradição de ser intelectualmente bem formada, e mostrar-se através de “migalhas de pensamentos”.

Essas palavras, “farrapos” ou “fiapos”, insinuando a ideia de nada ou de insignificância, também repercutem no *Berlin, Alexanderplatz*, de Alfred Döblin, com seu protagonista Franz Biberkopf “antigamente pedreiro, depois transportador de móveis, e assim por diante, agora vendedor de jornal<sup>52</sup>”. O desprezível atinge a todos, inclusive os grandes deslocamentos humanos na cidade: “O vento lança

---

<sup>52</sup> DÖBLIN, Alfred. *Berlin, Alexanderplatz*, 2009, p. 107: “o nacionalismo é a religião do Estado moderno” (p. 307). Dentre tantas possibilidades de paralelos com *Amar, verbo intransitivo*, tudo pode servir, porém devemos considerar a política como um retrato mais ativo na obra de Döblin. O romance alemão evidencia os verbos “observar” e “ouvir”, ações também desenvolvidas no romance de Mário.

fiapos de palha sobre todos eles por igual<sup>53</sup>”. Ambas as obras abordam o sentimento de sentir-se desprezível na sociedade burguesa.

A humilhação de Elza é a de quem partiu de uma Alemanha devastada por uma guerra sem fim, a que esgota as forças das potências imperialistas envolvidas. O armistício de 1918 dava provas do que significava uma Grande Guerra ou uma guerra total, afinal “[...] brigas entre iguais a vitória parece discutível” (p. 83). O “recomeço” parece ser a sina dos anos vinte: “Mas não tem dúvida: isso da vida continuar igualzinha, embora nova e diversa, é um mal. Mal de alemães” (p. 26).

A palavra “recomeço” esconde algo perceptível no ambiente mais avançado das artes daquele momento. Mesmo que o Expressionismo representasse um papel aglutinador, implicando noção trans-histórica de padrões primitivos como modelos “modernos”, a expressão “recomeçar do começo<sup>54</sup>” passa a ser usada à época pela crítica de arte com intuito de simplificar ou de se identificar com a ordem de algum ciclo.

Essa reordenação não exclui o ato de forçar a arte a reconhecer seu passado remoto como moderno ou estabelecer trajetórias de identidades, através de padrões espirituais em comum entre povos diferentes. A protagonista não consegue pensar em a sua língua materna, porque novamente ideias de diminuição rondam a configuração da personagem. E até a morte, palavra do gênero masculino em alemão, assusta o prelúdio harmonioso de algum reinício de vida:

Retiremos os farrapos. Ela apenas acumula, ponhamos, migalhas de pensamentos, não, antes prelúdios de pensamentos, que fica mais musical. Simultâneos brotam na consciência dela desenhos inacabados, isto é, prelúdios de idéias. Umas dolorosas, outras dolentes, outras macabras. Até macabras, zum Henker! Um chacoalhar de ossos mal presos, anuncia que por detrás a morte passa calçada e masculina pros que pensam em alemão, der Tod... (p. 64-65).

O “prelúdio de pensamentos” dá a ideia de início por via da música, ou por traços mais singelos dos “desenhos inacabados” ou ainda de uma maneira de pensar proveniente de alguma conotação musical. São noções de princípios, de esboço, de ponto de partida, limiares de natureza estética e intelectual.

---

<sup>53</sup> Ibidem, p. 189.

<sup>54</sup> HARRISON, Charles. *Modernismo*, 2001, p. 47.

Elza está condenada ao recomeço, ela não é artista, mas transporta arte em sua tarefa de preceptora. A arte alivia sua atormentada intimidade. Mas, por que uma alemã se assustaria com a “masculinizada” morte de sua língua materna? O narrador reflete sobre a inversão do artigo definido masculino “der Tod” em alemão para “o morte” em português.

Arte e língua, por uma noção de recomeço e autonomia, ciclos e adaptações, rondam a obra, e são a parte mais forte da personagem enfraquecida. Arte e língua fornecem unidade àquela mulher dividida como imigrante, intelectual, professora, pianista, governanta, enfermeira, prostituta – a, essencialmente, mulher-da-vida em busca de um recomeço, condição marginal, inalterável em qualquer papel assumido pela personagem.

Pelo lado brasileiro, um samba de Eduardo Souto, sucesso do carnaval de 1924, inspirado no folclore caipira, cantarolado pelo nosso outro protagonista, o adolescente Carlos, é a referência não apenas da oposição popular e erudito e sim para mostrar que já havia uma fusão entre essas linguagens no âmbito das mansões paulistas. O samba do menino “aluado” tem algo daquilo que estamos chamando de “metamorfose do diminuto”, na redução: *“Tatu subiu no pau [...] Lagarto lagartixa/ Isso sim é que pode ser”* (p. 22).

“Lagarto lagartixa” lembra o “ema, siriema, passarinho” como imagem em estado de síntese. O padrão estético usado tende à diminuição, bem diferente em uma Alemanha em suas formas dilatadas, “teomorfizadas”, rechedas da “visão-revelação”. Worringer defendia o Expressionismo como arte figurativa, sem assumir uma vertente abstracionista. Ele valorizava os princípios de autonomia da nova arte frente aos encantos da natureza. O pensador alertava que a investida intelectual na arte poderia ser o seu fim.

Forçar um ajuste diante dessas desproporções resultou no apelo do dissimétrico. Por detrás do ansiado equilíbrio, duas forças antagônicas correm em direção contrária por serem forças estéticas nacionais evidentes e realçadas por seus artistas e por seus teóricos.

O cerne do conceito de dissimetria fala no desejo de conciliar variações sobre a regularidade: “A dissimetria corresponde com muita freqüência, na Estética, ao desejo de conciliar a variedade de uma não-simetria com a ordem e a regularidade

da simetria<sup>55</sup>”. A questão é saber se as dissimetrias entre Expressionismo e Modernismo brasileiro se encaminham pelo mesmo viés da dualidade estereotipada do homem-de-sonho/homem-da-vida ou se compõem um quadro mais flexibilizado, considerando que:

Os modelos europeus adotados na América Latina do século XIX traduziram preceitos, em última análise, autoritários. As novas práticas, vindo alargar o arbítrio do autor, provocam o despertar de uma nova consciência<sup>56</sup>.

Essa nova consciência nos interessa por delimitar os anos vinte marcados pelo choque com o diferente. Os próprios estereótipos servem para avaliar as desproporções da experiência “binária”: nacional e internacional, subjetividade e universalismo, diminuto e agigantado, no pensamento estético de Mário de Andrade.

A dualidade cultural se acentua desde quando se registra o samba caipira, massificado pela promissora indústria fonográfica, invadindo a mansão paulista. O texto abre espaço aos ritmos populares e não só à linguagem “bruta” da fala, “primitiva” enquanto proposta brasileira. A questão era entender o nosso jeito de falar diferente do de Portugal, algo carente de autonomia diante de círculos literários mais prestigiados.

As personagens também partilham experiências multiculturais. O rapaz dança o *shimmy*, o ritmo norte-americano sucesso da época, imitando Bêbê Daniels, a atriz favorita de Charlie Chaplin, e canta um samba caipira, cingindo Maria Luisa “com os braços fortes” (p. 22). Carlos expõe experiências culturais externas, aprendidas ainda sem o contato com a professora alemã. Ele canta um samba e dança um shimmy.

É assim que o Modernismo do *Amar, verbo intransitivo* vai se mover, sobre o amolecimento de duras superfícies, nisso que estamos chamando de a dialética dos estereótipos, o impactante encontro entre o estrangeiro e a cultura nacional. Deformações exageradas ou sintéticas constituirão a base de sua narrativa. A questão era somar e amolecer os estereótipos, e usar a sensorialidade típica do Modernismo como uma consciência revisora, amparada nos parâmetros maleáveis da arte barroca.

<sup>55</sup> DISIMETRIA. In: HENCKMANN, Wolfhart; LOTTER, Konrad. *Diccionario de Estética*, 1998, p. 454.

<sup>56</sup> BELLUZZO, Ana Maria de M.. *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*, 1990, p. 17.

As coisas de fora se unem com aquilo que já havia aqui no Brasil, os fragmentos dessa identidade se juntam em torno de um “universal recuperado”. E a teoria estética em curso, a de Graça Aranha, vai ser readaptada e reutilizada, através de pontes entre o Expressionismo e o Barroco. O olhar diminuído, o que limita a percepção pelo o que é internacional, deixa outra força se manifestar: o idioma brasileiro como possibilidade universal. Assim, a centralidade do verbo é reacendida, e essa linguagem consciente da necessidade de ordem, vai se aproveitar do princípio da palavra como instituição fundadora. O foco passa a ser privilegiar a expressão mais acertadamente brasileira e universal, condensada na fala, como o núcleo do idílio.

Esse artista enfraquecido encontra outro problema: a crença da dissolução da unidade no todo como apregoa *A Estética da Vida*. Por mais que o olhar seja atentamente curioso, ele declina e cede aos ouvidos uma tarefa mais à altura do desafio intelectual a fim de lograr uma linguagem inovadora pela música ou pelos sons. Ou melhor: a passividade será mais importante do que a atividade. A mobilidade dos sentidos nas personagens reintegra um conjunto esfacelado diante do esforço de identificar.

A música de vanguarda ganha um *status* de maior liberdade, ela está livre até para zombar. “Desta zombaria está impregnada a música moderna que na França se manifesta nos sarcasmos de Érik Satie<sup>57</sup>”. A conferência de Graça Aranha está recheada de músicos, e a prioridade brasileira é Villa-Lobos, o primeiro a ser citado na lista das artes pela “remodelação estética do Brasil”. Por seu turno, Beethoven revive o gótico como fuga do panteísmo e Wagner já era uma unanimidade, aliás, uma “unidade”, isso sem falar de Stravinsky de *A Sagração da Primavera* muito elogiado, afinal o “estilo que traduzirá melhor a alma de hoje não é o da escultura nem o da pintura. [...] Hoje o estilo deve ser musical<sup>58</sup>”.

---

<sup>57</sup> ARANHA, Graça. *A Emoção Estética...*, 1998, p. 271.

<sup>58</sup> ARANHA, Graça. *A Estética da Vida*, [S. D.], p. 197, “pela música deve-se interpretar o Universo. Pela música deve-se exprimir toda a alma musical [...]. A música é o ritmo mundo de que só o homem moderno possui o segredo [...]. Os grandes estilistas musicais são os poetas do século XIX [...] E não é a música a arte mais livre, mais pura, mais arte? Não tende tudo ao universal?” Para ele, a música invadiu a arte moderna. Há o exemplo na história da literatura: a *Ilíada* foi um “desfilar” de estátuas em alto relevo; a *Odisséia*, em baixo relevo traduzindo o cotidiano dos heróis retornando ao lar. A *Eneida* preservou a estatuária dissolvida na narrativa e Dante inovou, entremeando a escultura à pintura gótica em sua *Comédia*. A literatura do século XIX seria a dos estilistas musicais. Sua tese reside no fato do século XIX ser “panteísta” e inclinado a mais pura das artes, alma musical = alma moderna.

O estatuto musical passava a ser o paradigma da arte moderna. E o mito reacendia sua narrativa através de Stravinsky e seus rompantes de flautas e trompas repentinas reativando a oferenda humana na *Sagração da Primavera*. Wagner, então, recriava a ópera com suas melodias recheadas de suspense aos cenários primitivos das lendas germânicas.

*Amar, verbo intransitivo* segue a linha wagneriana dos dramas musicais: as vozes das personagens são “flautins”, “barítonos” e “xilofones”, desfocados dos padrões consagrados:

Que nos importa que a música transcendente que vamos ouvir não seja realizada segundo as fórmulas consagradas! O que nos interessa é a transfiguração de nós mesmo, pela magia do som, que exprimirá a arte do músico divino<sup>59</sup>.

O importante é sair do comum sem perder o foco religioso e sem deixar de ser paradigma. Essa recomendação vinda de um escritor brasileiro é tão importante quanto o sentido revolucionário da linguagem musical no texto modernista.

Na Alemanha, Wagner mudou a maneira de expressar os dramas musicais. Os *Leitmotiven*, por ele chamado de temas básicos, apresentam as personagens por via da mesma entonação musical. As meninas do romance passam a “falar” como se fossem arremedos das personagens wagnerianas, porém, através de instrumentos da cultura brasileira: “Berimbaus guisos membis” (p. 85). A seqüência obedece deveras à *Conferência* de 1924<sup>60</sup>.

As tonalidades musicais seguirão esse contexto, como as vozes das personagens inseridas em um grau de maturação: o “xilofone” (p. 20) é a voz adolescente de Maria Luísa; e Sousa Costa, o patrão, será o “barítono enfarado” (p. 23). A música entra no romance quase sempre para desafinar, destoar, “deformar”, identificar e até mesmo ordenar sons.

O *Leitmotiv* varia ao longo do livro, sem perder seu caráter individualizante. O agudo de Maria Luisa incomoda o ouvido musical da professora: “Fräulein escutou um xilofone, o tema conhecido (p. 113)”. O Modernismo de Mário de Andrade se

<sup>59</sup> Idem. *A Emoção Estética...*, 1998, p. 269.

<sup>60</sup> ANDRADE, Mário de. Conferência Literária. In: *Correspondência...*, 2000, p. 700, “[...] a predominância dos instrumentos de percussão na orquestra; a decadência dos instrumentos de corda; a influência incontestável do jazz; a aceitação do ruído como valor expressivo musical, por meio da bateria; as danças atuais, foxtrots, shimmies e maxixes”.

preocupava com o leitor-ouvinte, aquele que saberia identificar uma personagem pela sua voz.

A música não pode ser subestimada por conta do Mário de Andrade ser professor do Conservatório de São Paulo: a função da linguagem musical nas vanguardas é a de atrair atualidade e unidade a um todo ameaçado constantemente de se desarranjar. Tal importância está registrada no longo “aforismo” 36 do *Prefácio Interessantíssimo* quando avalia que “a poética está muito mais atrasada que a música<sup>61</sup>”. A questão se estendeu além da esfera do musical:

[...] a música passou a ser regida por padrões intelectuais e mesmo literários. Propôs-se a ela a função de representar os sentimentos (Schumann, Chopin), os fatos (Berlioz, Liszt) ou as idéias (Beethoven, Wagner, Strauss). Mais que tudo, entende-se que ela deveria descrever o incerto campo dos estados da alma<sup>62</sup>.

Os três últimos compositores citados são bem aproveitados, principalmente Wagner: em cada personagem há uma ideia musical representada. Deparamo-nos com essa “ópera” inacabada: Aldinha, com seu “flautim” (p. 23); Carlos, “gaita desafinada” (p. 74); e, Elza, “clave de fá” (p. 136), esta última indicada às notas mais graves.

São cômicos “*Leitmotiven*”, evidências da percepção auditiva realçadas pelo pesquisador: a fala como instrumento musical. Diferentes traços prosódicos identificam as personagens em diversos níveis. E nisso, Mário de Andrade conjuga *Amar, verbo intransitivo* com a sua *Gramatiquinha*<sup>63</sup>, quando aplica sua pesquisa fonético-musical como caminho novo ao romance.

A música de Wagner é usada como exemplo de “partitura vanguardista”. A arte bem expressa significava também a liberdade para corrigir certas regras e inserir exceções. Em outro texto, o escritor está avaliando a arte moderna:

<sup>61</sup> Idem. *Poesias Completas*, 2005, p. 68.

<sup>62</sup> MORAES, Eduardo Jardim de. *Limites do moderno: o pensamento estético de Mário de Andrade*, 1999, p. 38.

<sup>63</sup> A Gramatiquinha da Fala Brasileira aparece como apêndice do livro de Edith Pimentel Pinto, publicado em 1990. O trabalho de Mário de Andrade divide-se em fonologia, “lexeologia”, sintaxe e estilística, ao total de trinta capítulos. Dois prefácios preparam o leitor para a necessidade desse estudo carente de coragem já que “outros deveriam escrever este livro [...]. Não tiveram coragem. Eu tive a coragem e é o que explica o meu valor funcional na literatura brasileira moderna” (p. 313). A preocupação era o estudo “pra falar brasileiromente” (p. 313). Confessa a vontade de “vulgarizar” essas “criações humanas” dentro de mais uma de suas “ vaidades naturais de escritor” (p. 314). O segundo prefácio descaracteriza a A Gramatiquinha... como “livro técnico e nem pra técnicos” (p. 315) e se diz “seguindo a tradição e o exemplo bonito de José de Alencar” (p. 315). O projeto visava “enriquecer a Humanidade” (p. 317), lembrava-se dos “grandes vulgarizadores”: “Garret, Camões, Castelo Branco e Latino”. A construção evoca a “universalidade brasileira que jamais nunca não poderá chamar de regional” (p. 319). O escritor finaliza o segundo prefácio acreditando que seu estilo extravagante derive de um estágio primitivo, ainda sem a noção de certo ou de errado, e se coloca como personagem.

Em geral, sucede que os artistas querem fazer uma coisa e a própria realidade objetiva do que fazem sai fora da linha do que pretenderam fazer. Observe-se Wagner, por exemplo. No próprio “Tristão e Isolda”, tem pedaços que contrastam até diretamente com a teoria dele, que nem o duo simultâneo do “Noturno”. Os intérpretes, os críticos se entregam nesses casos aos mais complicados malabarismos intelectuais para ‘explicar’ e botar a exceção dentro da regra. Esquecem-se de que a criação verdadeira possui, pelo menos, essa liberdade que consiste em ser um **impulso fatal** procurando a ‘maneira exata’ de se realizar e não a ‘maneira regulamentar’<sup>64</sup> (Grifo nosso).

O trecho evidencia um artista hábil em deformar sua criação em busca da melhor expressão. A maleabilidade de Wagner, reavaliando sua própria “teoria”, descobre outra forma musical mais expressiva. Essa liberdade receberá o nome de “impulso fatal”, terminologia de alguma forma psicológica. O maestro alemão é quem inspira mecanismos de expressão às tonalidades vocais das personagens. O leitor pode conviver com esse comportamento revisor que há na concepção artística da época<sup>65</sup>. A *Gesamtkunstwerk* é admirada como projeto cultural de fôlego, como “expressão musical”, a que atija a arte regular sua própria linguagem de acordo com o tema.

A narrativa valoriza o discurso estético sobre a própria trama do romance, nessa história simples e previsível centrada na fase de formação amorosa de Carlos. Como é uma “história” arquitetada pelo pai, está montada uma “trama interna”, pois é uma personagem da própria obra quem engendra o “carro-chefe” da narrativa: o idílio entre o menino e a preceptora.

Interno é algo também derivado de Graça Aranha. A linguagem musical é destacada no cenário modernista, como uma evidente frente a fim de consolidar uma diretriz universal não só oriundo da influência de Wagner, mas das ideias de um escritor brasileiro. Havia um respeito pelo esteticismo integrador e pacifista:

Graça [...] no banquete oferecido pra ele em 1925 por gregos e troianos acabou com o nacionalismo apressado e leviano do discurso sobre Espírito Moderno, falando que deveríamos ser brasileiros porque assim seríamos uma expressão nova da Humanidade (citar em grifo a frase de Graça, exata, que tenho num recorte de jornal).

Nós somos as Juvenildades Auriverdes  
as franjadas flâmulas das bananeiras

<sup>64</sup> ANDRADE, Mário de. Expressionismo, *Diário Nacional*, p. 02, 1928.

<sup>65</sup> Ao longo de nosso estudo, a palavra leitor comporta também o seu correspondente feminino.

as esmeraldas das araras  
 os rubis dos colibris  
 Os abacaxis, as mangas, os cajus  
*Tudo para fraterna música ao Universal*<sup>66</sup>.

A última frase consolida a música como promessa de ordem no caos. A linguagem musical é muito presente e em um dado momento ela se identifica com o que há de brasileiro nesse pretense caminho ao universal. Elza “doma” os anseios sexuais de Carlos por via de uma noção de diminuto, desta vez, através do compasso lento, o “diminuendo”.

[...] la pro piano. Folheava os cadernos sonoros. Atacava, suponhamos, a opus 81 ou os Episoden, de Max Reger. Tocava aplicadamente, não errava nota. Não mudava uma só indicação dinâmica. **Porém fazia melhor o diminuendo que o crescendo...** Pouco a pouco – não ouvia mas a música penetrava nele – pouco a pouco sentia pazes imberbes. Os anseios adquiriam perspectivas. Nasciam espaço, distâncias, planos, calmas...Placidez. (p. 49, grifo nosso).

Diminuir seria palavra de ordem. Era o que conseguia aplacar os desejos do rapaz. Um verdadeiro movimento internalizava e domesticava a sensação de vigor sexual adolescente, e para esse caso, a arte musical se identificava com a ação purificadora:

A música é de todas as artes a que com mais facilidade consegue atingir a chamada Arte Pura, isto é, sem nenhuma relação com os interesses da vida e nenhuma referência a esta, por não ser inteligentemente compreensível<sup>67</sup>.

Essa “arte pura” não é usada apenas como recurso das partituras ou da ideia musical wagneriana, mas para exprimir melhor o sentimento de melancolia da alemã. O tom mais lento “encolhe”, regula e identifica-se novamente com um anseio pelo diminuto.

Na *Crepúsculo da Humanidade* a música é manuseada como um estatuto de universalização. O subtítulo de “Symphonie jüngster Dichtung”, algo como “Sinfonia da mais jovem poesia”, sublima o apelo convidativo da ordem musical. A publicação

<sup>66</sup> ANDRADE, Mário de. *A Gramatiquinha...*, 1990, p. 333.

<sup>67</sup> *Correspondência...*, 2000, p. 160, carta de 16 de dezembro de 1924.

se tornava além de um documento histórico, algo destoando à época, pois muitos de seus poetas e colaboradores já haviam morrido na Grande Guerra<sup>68</sup>.

Houve entre *Amar, verbo intransitivo* e a *Crepúsculo da Humanidade* um acerto: a investida no dissonante, como a língua que escreve e expressa uma sociedade também dissonante, conflituosa, e em guerra. A “melodia nova” do *Postfácio*, acomodando a fala à escrita para se distinguir de Portugal, era a prova da forte presença do discurso musical na literatura moderna<sup>69</sup>.

O dissonante revelava que não havia Modernismo sem luta e reflexão. O resultado é a narrativa como a “sinfonia” que não se cumpre, do mesmo jeito que não se realiza a lição de amor, na integridade sonhada por sua protagonista. O que há é uma sociedade burguesa “desafinada” no contexto do bem formar, começando pela família.

O par Carlos e Elza, apesar das diferenças de idade, representa uma relação cultural dissimétrica incutida em todas as suas ações. Os dois são retratos de seus países atravessando uma sobrecarga, elástica ou diminuída, da tríade cultura-arte-língua, crise e crescimento econômico, o que descortina a reformulação de padrões, e nisso “o romance é o gênero literário no qual o novo tipo de recepção encontra a forma que lhe corresponde<sup>70</sup>”.

Carlos, cantando o samba no início, representa a investida no popular, algo que se fecha com o carnaval, o ponto de chegada do romance. Samba e carnaval são o “desfecho”, um tanto simbólico, da história entre o rapaz e Fräulein. O popular reforça um ciclo importante ao contexto da obra modernista, e aproxima os protagonistas: samba de um lado; as “*Lieder*” alemãs de outro. Mesmo quando se nota um espírito aristocrático perdido ou desencantado, no seio da sociedade burguesa que tudo pode comprar ou dessacralizar, a alemã “fazia Maria Luisa estudar **no** piano pequenos *Lieder* populares dum livro em quarto com figuras coloridas” (p. 41. Grifo nosso). O narrador é o primeiro a empregar o uso coloquial do verbo “estudar” seguido da preposição “no” e não “ao” piano.

<sup>68</sup> PINTHUS, Kurt. *Menschheitsdämmerung*. Berlin : Ernst Rowohlt, 1920. A antologia divide-se em tópicos indicando a alternância do mundo: “Sturz und Schrei” (Queda e Grito), “Erweckung des Herzens” (Despertar do Coração), “Aufruf und Empörung” (Apelo e Indignação) e “Liebe den Menschen” (Amar a humanidade).

<sup>69</sup> ANDRADE, Mário de. *A Gramatiquinha...*, 1990, p. 421. O mesmo trecho aparece no *Amar, verbo intransitivo*, 2008, p. 151: “A língua que usei. Veio escutar melodia nova. Ser melodia nova não quer dizer feia. Carece primeiro a gente se acostumar. Procurei me afeiçoar ao meu falar e agora já estou acostumado a lê-lo escrito gosto muito e nada me fere o ouvido já esquecido da toada lusitana”.

<sup>70</sup> BÜRGER, Peter. *Teoria...*, 2008, p. 104.

A gramática informal começa a despontar como evidente nacionalismo, o que não deixa de ser algo complexo, interferindo na estrutura da narrativa, e transformando-se no verdadeiro *Leitmotiv* da obra. O toque nacional pode ser visto a partir dos pronomes pessoais, expondo fatos reveladores de identidade e de interesses coletivos<sup>71</sup>. Os ideais de nação não se encontram distantes daqueles relacionados ao sujeito e suas reais necessidades, como é o caso de um escritor e sua proposta muito peculiar sobre o idioma de seu país.

Carlos é quem representa nossa cultura, língua, comportamento e desenvolvimento econômico pela aura de sua juventude: o novo “pequeno” rico pode ser o “novo” Brasil. Abel Barros Baptista dizia que a “força da sua condição moderna, a literatura brasileira destina-se definindo-se sempre pela diferença consigo mesma<sup>72</sup>”. O menino rico tem muito a dizer da nossa tradição literária. A alemã não fica atrás, ela é culta e bem formada, características que Milkau já possuía em *Canaã*.

A temática da imigração alemã tem algo a dizer além da adaptação em novas terras. A questão passa a ser a linguagem usada em um contexto estético-gramatical da proposta modernista. A fala brasileira começava a “falar” como literatura e como arte. Era necessário ir além da dualidade homem-de-sonho e homem-da-vida: a dialética dos estereótipos começa a ser rompida.

Estar além desses moldes limitadores atingia a toda expressão artística. Romper o casulo dos estereótipos era exercício de revisão da arte ocidental. Era a oportunidade não só de reconhecer o Expressionismo alemão no Brasil, mas ativar o jogo entre a variabilidade lingüística e a oscilação estética. A narrativa abria, assim, espaço a um roteiro de identificações com a tendência antiformalista na História da Arte e a sua busca pela estabilização. É isso que atinge em cheio a passagem na qual há a descrição de Elza.

Duas pinturas de Rembrandt retratam a mesma personagem. Isso é a parte mais relevante da representação da imigrante, formada além das noções mais

---

<sup>71</sup> A reflexão de Norbert Elias evidencia essa relação de “amor-próprio”, de “auto-imagem”. “O amor de um indivíduo pela sua nação nunca é apenas amor por pessoas ou grupos de pessoas a que se refere como ‘eles’; também é o amor de uma coletividade que o indivíduo se refere como ‘nós’. Seja o que mais possa ser, é também uma forma de amor-próprio” e tal ideia de nacionalismo só pode “ser adequadamente expressa em termos de pronomes pessoais. Um indivíduo não só tem um ‘eu-imagem’ e um ‘eu-ideal’, mas também um ‘nós-imagem’ e um ‘nós-ideal’”. (ELIAS, 1997, p. 143 e 144). “A Nação é o meu próprio *eu* no que ele tem de eterno, de profundo, de remoto, e de forte, porque ela resume e exprime os sentimentos de almas como a minha, que forma um todo imortal” (ARANHA, S.D., *Estética da Vida*, p. 139).

<sup>72</sup> BAPTISTA, Abel Barros. *A formação do nome*, 2003, p. 29.

estigmatizadas em relação ao alemão ou até mesmo ao judeu. A figuração da personagem se mostrará mais flexível que os ferretes intelectuais da época. Seu retrato não encontrará um centro, ou um ponto de apoio mais estável, torna-se convite ao reencontro com o Barroco, o patamar de identificação com o Modernismo.

### 1. 3. Retrato de Elza.

- Harry, todo retrato pintado com sentimento retrata o artista e não o modelo. O modelo é apenas um pretexto. Não é ele que o artista revela. Eu diria que o pintor, na sua tela, se revela a si próprio. O motivo por que não tenciono expor este retrato é o receio de ter deixado nele o segredo da minha alma<sup>73</sup>.

O escritor artista deve sentir toda a natureza, como arte<sup>74</sup>.

Personagens históricas ou até religiosas podem produzir dúvidas em seus leitores; os da literatura seriam inconfundíveis<sup>75</sup>. Fräulein parece ter saído do mundo da arte, como lugar visível a sua identidade, uma vez que o romance diz pouca coisa sobre a história pessoal da imigrante.

O “Retrato de Elza” é a passagem na qual o narrador, distanciando-se da trama, parte em duas direções importantes: primeiro, compartilha com os leitores os segredos da leitura e, segundo, atina sobre a identificação barroca na representação da personagem. Para o primeiro caso, a autoridade gramatical do narrador é destacada:

Não vejo razão pra me chamarem vaidoso se imagino que meu livro tem neste momento cinqüenta leitores. Comigo 51. Ninguém duvide: **esse um** que lê com mais compreensão e entusiasmo um escrito é autor dele. (p. 29, grifos nossos).

<sup>73</sup> WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*, 2006, p. 14.

<sup>74</sup> ARANHA, Graça. *Trechos Escolhidos*, 1970, p. 50.

<sup>75</sup> ECO, Umberto. *Sobre a Literatura*, 2003, p. 13. “Os textos literários não somente dizem explicitamente aquilo que nunca poderemos colocar em dúvida mas, à diferença do mundo, assinalam com soberana autoridade aquilo que neles deve ser assumido como relevante e aquilo que não podemos tomar como ponto de partida para interpretações livres”.

Ao se nomear “esse um<sup>76</sup>”, expressão estudada como “formas compostas de adjetivos demonstrativos<sup>77</sup>”, o narrador deixa escapar que sua história vai mexer com esse tipo de construção em tudo que contar. O “aquele um” (p. 61) será o Zezé Mesquita, um “conhecido” que indicara Elza para Sousa Costa.

O trecho acima se assemelha à passagem de uma carta a Manuel Bandeira “Não creio nunca por exemplo que o Sousa da Silveira seja capaz de me julgar tão desinteligente ou vaidoso, a ponto de me imaginar com pretensões a criar ou sequer fixar a língua literária brasileira<sup>78</sup>”. Palavras como “vaidoso” e “imagino”, da carta de 1935, soam repetidas no romance de 1944.

O autor deixa o linguajar brasileiro manifestar seu teor de autoridade na concepção da obra. “Esse um” soa como “nome” gramatical do escritor e algo derivado também do epistológrafo Mário de Andrade, como um exórdio de alguma de suas cartas. Mais adiante: “Outro mal apareceu: cada um criou Fräulein segundo a própria fantasia, e temos atualmente 51 heroínas pra um só idílio” (p. 29). A imaginação do leitor não consegue formar uma unidade ao retrato da imigrante. Os olhos ou a imaginação de “cada um” deturpam a visualização de Fräulein. O estilo machadiano completa a cena:

Volto a afirmar que o meu livro tem 50 leitores. Comigo 51. Não é muito não. Cinquenta exemplares distribuí com dedicatórias gentilíssimas. Ora dentre cinquenta presenteados, não tem exagero algum supor que ao menos 5 hão de ler o livro. Cinco leitores. Tenho, salvo omissão, 45 inimigos. Esses lerão meu livro, juro. E a lotação de bonde se completa. Pois toquemos pra avenida Higienópolis! (p. 29).

---

<sup>76</sup> A expressão é aplicada também no conto “Nelson”. O narrador desconhece a história do seu protagonista. “Esse um” é “completado” nas versões de seus contadores, ao se referirem sobre a vida do homem solitário com o braço decepado. O conto explora bem essa noção do “me contaram”, nele podemos perceber uma carga significativa da fala urbana de seus personagens-narradores, mesmo se tratando de um acontecimento regional (Nelson teria sido fazendeiro no Mato Grosso e possuía casas em Cuiabá, ou teria sido revolucionário da Coluna Prestes, ferido por piranhas, em outra versão). É freqüente a repetição de expressões: “Diz-que” (por “dizem que”), “mais grandes”, “dianhos” (por “diabos”), “exagitadamente” (como mistura de “exageradamente” com “agitadamente”), dentre outras: “esse um aí se abraçou com um inimigo”, “esse um ali sentiu que ia saindo fora d’água e pôde respirar” (ANDRADE, 2003, p. 64). Aparece “aquela uma”, no *Piá não sofre Sofre*: “Você inda está lembrado da Teresinha? Aquela uma que assassinou dois homens por tabela” (ANDRADE, 2003, p. 35).

<sup>77</sup> ANDRADE, Mário de. *A Gramatiquinha...*, 1990, p. 368.

<sup>78</sup> *Correspondência...*, 2000, p. 608, a carta é de 09 de janeiro de 1935, e ecoa no *Amar, verbo intransitivo*. “A Correspondência de Mário de Andrade é de capital importância não apenas para a literatura, mas para o conhecimento da própria cultura brasileira” (CORRESPONDÊNCIA DE MÁRIO DE ANDRADE & TARSILA DO AMARAL, 2001, p. 13). No conto *Frederico Paciência* há uma amostra do que seria na ficção de Mário de Andrade um pouco da devoção às cartas como algo decididamente ligado à amizade e à literatura: “Cartas. Cartas carinhosíssimas fingindo amizade eterna. Em mim despertara o interesse das coisas literárias: fazia literatura em cartas” (ANDRADE, 2003, p. 156).

Os cinco leitores de *Brás Cubas* reaparecem, e Elza assoma de uma conjunção entre escultura, pintura e da reflexão em torno disso. A narrativa deixa as limitações ou abundâncias imaginárias da leitura e parte em direção às artes plásticas, ou a uma narrativa próxima do ensaio sobre Estética. O narrador manifesta o jogo de perceber gostos por rastros dos deformadores da natureza, encaixando arte e literatura<sup>79</sup>.

Graça Aranha falava em “escritor artista”, aquele que tem a missão de integrar sua intimidade com um “Todo” através de uma sensibilidade completa, ou seja, por via de todas as formas de arte. O estilo deve ser tocado pelo estético e não se restringir à palavra. O novo escritor “sentirá o mundo como um maravilhoso espetáculo de formas, de cores e de sons<sup>80</sup>”. Entretanto, *A Estética da Vida* defendia esta mesma palavra como “unidade de sensações”, o núcleo do pensamento em sua integralidade. O “verdadeiro escritor” nasceria dessa concepção, ou seja, escrever é um ato estético-verbal.

Movida por algo semelhante, a descrição da personagem busca um “retrato” que parte do pictórico, ganha volume a partir da escultura, e retorna à pintura:

Se não fosse a luz excessiva, diríamos a Betsabê, de Rembrandt. Não a do banho que traz bracelete e colar, a outra, a da *Toilette*, mais magrinha, traços mais regulares. Não é clássico nem perfeito o corpo da minha Fräulein. Pouco maior que a média dos corpos de mulher. E cheio nas suas partes. Isso o torna pesado e bastante sensual. Longe porém daquele peso divino dos nus renascentes italianos ou daquela sensualidade das figuras de Scopas e Leucipo. Isso: Rembrandt, quase Cranach. (p. 30).

Lísipo, escultor grego do século IV a. C., é confundido com “Leucipo”, o filósofo de Mileto, mestre de Demócrito de Abdera, que viveu no século V a.C., e teria sido o criador do atomismo. Por sua vez, o Mestre de Sicião, hábil em talhar corpos ágeis e cabeças pequenas, era conhecido do público paulista, a ponto de uma de suas peças em bronze, o Mercúrio em Repouso, ter sido copiada pelo Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo, e se encontrar exposta na Praça da República, tradicional ponto no centro da cidade.

<sup>79</sup> BUESCU, Helena Carvalhão. *Incidências do olhar*, 1990, p. 226. “Perceber é sempre optar por ‘ver’ alguns elementos, em detrimento de outros; perceber é uma atividade sempre determinada pelo conhecimento prévio do mundo e pelas expectativas por ele condicionadas; perceber é, afinal, conceber o mundo como entendível pelo sujeito, através do estabelecimento de uma estrutura de sentido formulada no interior da própria percepção”.

<sup>80</sup> ARANHA, Graça. *Trechos...*, 1970, p. 50.

O estilo de Lisipo, dinâmico e inclinado aos retratos, acentua uma comparação com a teatralidade barroca. Por esse ângulo, aproximamos Mário de Andrade de um “descriptor<sup>81</sup>” do pictórico em ação, anunciando a sua crença estética de acordo com uma Psicologia de Estilos, atualizando os fundamentos do Barroco a um tempo modernista. A representação visual da personagem parou em um pintor alemão, Lucas Cranach, conhecido por seus retratos da realeza alemã e dos líderes da Reforma Protestante, um artista que soube explorar a sensorialidade em suas obras.

Na descrição acima, Elza aparece como variantes entre Scopas e Lísipo e entre Rembrandt e Cranach. Seu Retrato nos passa a ideia de uma “feiúra equilibrada”. E como há uma indefinição na forma da personagem, o narrador entra em cena ciente de que a “Arte não consegue reproduzir natureza, nem este é seu fim<sup>82</sup>”.

O “narrador-artista” trava duelo com os problemas da imitação<sup>83</sup>, noção nem um pouco distante de Baudelaire, a “arte nada tem a ver com a reprodução exata da natureza<sup>84</sup>”, ou de um expressionista quando diz que a “imitação fiel e exata da natureza não cria uma obra de arte [...]. A reavaliação dos valores da natureza, acrescida da espiritualidade de cada um, possibilita a transformação do trabalho em obra de arte<sup>85</sup>”. A forma e a sua relutância figurativa aparecem como um tópico recorrente entre franceses, alemães e brasileiros.

E mais do que reconhecer a força paradigmática do Barroco, há indícios da teoria de Worringer repercutindo no *Prefácio Interessantíssimo* e na narrativa de *Amar, verbo intransitivo*. A noção de empatia, como autogozo objetivado<sup>86</sup>, reforça

---

<sup>81</sup> O “descriptor” se aplica ao registro da subjetividade presente na personagem ou no narrador. Os diversos registros, tanto de paisagem ou da descrição revelam um “descriptor”, aquele que esconde a movimentada noção de escrita atravessando uma intersubjetividade, uma transindividualidade e a subjetividade vivencial. Cf. BUESCU, Helena Carvalhão. *Incidências...*, 1990, p. 290.

<sup>82</sup> ANDRADE, Mário de. *Poesias...*, 2005, p. 65.

<sup>83</sup> Aristóteles abre uma brecha na sua *Poética* (II, 7) para comentar o que poderia ser traduzido como “variação”: “[...] também sucederá que os poetas imitam homens melhores, piores ou iguais a nós, como o fazem os pintores: Polignoto representava os homens, superiores; Pauson, inferiores; Dionísio representava-os semelhantes a nós. Ora, é claro que cada uma das imitações referidas contém estas mesmas diferenças, e que, cada uma delas há de variar, na imitação de coisas diversas, desta maneira”. Quando o comentário é “variação”, o filósofo optou por citar os pintores neste trecho do seu estudo acerca da poesia. A pintura explica melhor o acontecimento da variação/deformação na imitação.

<sup>84</sup> COELHO, Teixeira. *A Modernidade de Baudelaire*, 1988, p. 15.

<sup>85</sup> NOLDE, Emil. *Anos de Luta*, 2006, p. 143.

<sup>86</sup> WORRINGER, Wilhelm. *Abstración...*, 1953, p. 19 “El goce estético es un autogozo objetivado. Gozar estéticamente es gozarme a mi mismo em um objeto sensible diferente a mi mismo, proyectarme a el, penetrar em el com mi sentimiento”, e p. 28 “Em las formas de una obra de arte nos gozamos a nosotros mismos. El goce

as relações de identidade entre obra de arte e espectador no pensamento estético de Mário de Andrade, em sua afeição pelo diminuto.

Tudo conflui ao ponto centrado na questão antiformalista sem se desviar da moral e do social na arte, um vínculo perseguido em toda a sua obra<sup>87</sup>. No Retrato de Elza, o narrador entremeia uma atitude imperativa e duvidosa acerca da questão do imperfeito:

Isso do corpo de Fräulein não ser perfeito, em nada enfraquece a história. Lhe dá mesmo certa honestidade espiritual e não provoca sonhos. E aliás, se renascente e perfeito, o idílio seria o mesmo. Fräulein não é bonita não. Porém traços muito regulares, coloridos de cor real. E agora que se veste, a gente pode olhar com mais franqueza **isso que fica de fora e ao mundo pertence, agrada, não agrada?** (p. 30, grifos nossos).

A narrativa revisa injustiças na avaliação sobre os estilos “imperfeitos”. A unilateralidade da beleza é posta em xeque, o que abre espaço aos efeitos da recepção de estéticas “imperfeitas” como o Expressionismo:

A atenção do receptor não se volta mais para um sentido da obra a ser apreendido por meio da leitura das partes, mas para o seu princípio de construção<sup>88</sup>.

O ambiente modernista, envolvido com a exposição de novas tendências, favoreceu um propósito teórico no espaço da narrativa. Mesmo a ficção não escapou do pensamento em torno do lugar da nova arte ou de rever velhos paradigmas relegados a um segundo plano. A literatura, como lugar de releituras, concretiza uma projeção sentimental, identificando a sensorialidade barroca pela ótica expressionista.

Na Conferência Literária<sup>89</sup>, Mário de Andrade faz uma alusão à empatia<sup>90</sup> através da metáfora da “gasolina”, o “combustível” que está no espectador a

---

estético es goce objetivado de si mismo. El valor de una línea, de una forma, consiste para nosotros em el valor de la vida que contiene también para nosotros”.

<sup>87</sup> Cf. MORAES, Eduardo Jardim de. *Os limites do moderno...*, 1999, p. 95.

<sup>88</sup> BÜRGER, Peter. *Teoria...*, 2008, p. 160.

<sup>89</sup> Como Anexo VII, *Correspondência...*, 2000, p. 693-700, arrolada entre os manuscritos “Artigos meus sobre música (publicáveis em livro?)”, percebe-se o entusiasmo pelo amor da “fórmula cristã” como resultado final da empatia entre obra de arte e espectador. O autor critica o “erro de Freud” ao analisar a sublimação da arte pelo ponto-de-vista sexual, e prioriza a investida na direção de alguns conceitos da estética discutidos àquela época, como a noção de empatia.

<sup>90</sup> Mário de Andrade se reportou à Empatia como termo derivado dos ingleses, porém o sentido dado à palavra encaminha-se para a noção de “autogozo objetivado” desenvolvido por Worringer. Como prova da noção de

movimentar a maquinaria da obra de arte. A palavra fora compreendida como acontecimento social, respeitando o espectador como mecanismo de identificação:

Creio que estes dados [provas da nova fase rítmica na música, com ênfase aos russos e brasileiros] podem servir de alguma coisa, facilitando a compreensão imediata, pelo manejo mais perfeito da maquininha artística. Os ingleses chamam Empatia, os alemães de **Einfuehlung**, sentir em um só, a identificação imediata, fusão de espectador e obra-de-arte, pela qual os dois se emprestam propriedades particulares que os ligam e completam numa mesma coisa absoluta e única, regra da liturgia do amor<sup>91</sup> (Grifo nosso).

*Einfuehlung*, citada duas vezes na *Conferência*, popularizou-se com a tese e depois livro de Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfuehlung: ein Beitrag zur Stilpsychologie* (Abstração e Empatia: Contribuição à Psicologia dos Estilos), publicada em 1908. A obra já era bem difundida entre os membros do *Die Brücke* sob o estranho dilema do autor ser apreciado pelos artistas e rejeitado pelos acadêmicos, bem aos moldes de um modernista.

*Abstraktion und Einfuehlung* trata de abolir um preconceito, o do estilo europeu clássico como ícone de concepção habitual e histórica de valorização da arte. Defende o impulso da criação estética sem nenhuma relação com a imitação da natureza, e a partir disso incrementa o estudo das duas tendências antitéticas que se alternam como pólos: a arte de abstração e a arte de empatia.

A abstração está associada a uma visão do mundo “primitivo” e recorrente no mundo moderno em nada inferior à empatia, a arte ligada a uma noção de Naturalismo, o que desperta a sensibilidade pela beleza orgânica. Como o impulso artístico não teria nada a ver com a natureza, a História da Arte seria o encontro incessante entre essas duas tendências: o afã de abstração e o afã de projeção sentimental.

Worringer analisa e interpreta os estilos e os apetrechos simbólicos da arte figurativa, a pintura e a escultura, representando imagens reconhecidas de maneira

---

Empatia dentro do contexto alemão, a *Enciclopédia Britannica*, na sua décima quarta edição, de 1929, vol. 8, p. 400: “Empatia, um termo usado do equivalente alemão ‘Einfuehlung’, do qual é muito difícil de traduzir. A expressão é modelada da palavra ‘simpatia’. O termo é usado com especial (mas não exclusivamente) referindo-se à experiência estética. O mais óbvio exemplo é o que ‘sente’ o ator ou cantor a parte performatizada ou (melhor ainda) lendo ou estudando. Semelhante com outras obras de arte, pode ser um tipo de introjeção, ‘sentir-se seu’ o que se observa ou se contempla”.

<sup>91</sup> *Correspondência...*, 2000, p. 700.

fiel ou distorcidas sobre uma sólida base psicologista<sup>92</sup>. E, ao trabalhar a alternância entre abstração e empatia, o pesquisador movimentava uma forma “binária” de pensar a arte, vê-se avaliando a expressão espiritual advinda de questões materiais, restringindo a autonomia expressionista.

O resultado é que toda tentativa de manter alguma autonomia em relação à natureza seria sobrecarga perfeitamente “natural” ao artista: “A obra de arte expressionista nega a legitimidade da natureza e não a natureza na sua totalidade<sup>93</sup>”. Com a base teórica de Worringer, o Expressionismo estaria ligado ao mundo natural, e não poderia caminhar em direção à abstração, por ser arte figurativa.

Por essa lógica, Segall e Worringer entendiam o Expressionismo dentro de uma tradição figurativista. Toda perspectiva de distorção, de deformação ou de agigantamento das formas, conserva seu equivalente orgânico e identificável com a natureza. Porém, o artista lituano não acreditava no gótico como paradigma da arte expressionista como aferia o autor de *Abstração e Empatia*<sup>94</sup>.

No Brasil, Lasar Segall desempenhava o papel de “redefinir” a noção worringeriana de empatia: “As teorias de Wilhelm Worringer, que tiveram grande impacto sobre esses expressionistas (e em particular sobre Kandinsky), podem também ser encontradas na base de inúmeras afirmações de Segall<sup>95</sup>”.

A empatia era conceito discutido à época, e isso seria conveniente a um escritor que soube manusear o estereótipo de homem-de-sonho e homem-da-vida. O molde agora deveria conter uma mulher sem a revolta expressionista, mas de acordo com as formas diminutas, adequadas à tradição barroca brasileira. A abstração, no seu sentido vanguardista, não agradava a Mário de Andrade<sup>96</sup>. E a reforçar essa escolha, Lasar Segall criticava os rumos da pintura de Kandinsky. O pintor lituano não partilhava da espiritualidade associada a uma proposta abstrata.

<sup>92</sup> No *Amar, verbo intransitivo* sentimos uma Psicologia que não deriva apenas de Freud. Há situações mais atreladas à análise do homem com a natureza, entre pessoas nascidas em regiões diferentes, como a do Norte e a do Sul do Brasil, o que lembra Worringer que “[...] estuda essas divergências na vida, no modo de ser e de pensar das populações que habitam essas duas regiões opostas, afirmando que, no Norte, a arte expressionista induz a uma ‘ansiedade metafísica’ ou ‘transcendentalismo do mundo gótico’” (BRILL, 2002, p. 391-392).

<sup>93</sup> “Nicht der Natur schlechthin, nur der Naturgesetzlichkeit wird der Platz im expressionistischen Kunstwerk versagt”. *Deutsche Kunst...*, nº 5, fev., 1920, p. 265.

<sup>94</sup> Cf. MATTOS, Claudia Valladão de. O Moderno não é Gótico. 2000, p. 106-116.

<sup>95</sup> MATTOS, Claudia Valladão de. *Lasar Segall*, 1997, p. 127.

<sup>96</sup> BELLUZZO, Ana Maria de M. *Modernidade: vanguardas...*, 1990, p. 23. “O cubismo especulativo, capaz de combater a literatura na arte, esse não vingou. A possibilidade que abria a reflexão interior, a via abstratizante, tendente à forma absoluta, não seria explorada pelas vanguardas de São Paulo, chegando mesmo a ser desaconselhada por Mário de Andrade”.

Em relação a Kandinsky, há divergências de opiniões em torno dos rumos da pintura moderna. Para o lituano, o que interessava era a ideia de uma espiritualidade em comum como arte verdadeira no universal contemporâneo; Já o artista moscovita acreditava que a arte pictórica caminhava para o não-figurativo, a nova inspiração seria a música e a orientação seria o espiritual apoiado na teosofia.

Separar a contribuição desses dois artistas no âmbito do Modernismo, a essa altura, acaba sendo tarefa árdua, pois a tendência é considerar a fusão o resultado mais coerente<sup>97</sup>. O Segall integrador é bem visto por Annateresa Fabris (2006), catalisando ideias de Worringer e de Kandinsky, forjando a tríade homem-mundo-natureza, comunhão ampla e difusora de um espírito aglutinador.

O universal humano de Segall influencia Mário de Andrade quando o pintor da “humanidade” reforça o Expressionismo do “espiritual em comum”, situação propícia ao Barroco brasileiro. A interação entre o artista lituano e o escritor brasileiro está na arte como retrato dos dramas sociais da época. Segall representa figuras distorcidas, mantendo o caráter simbólico e, em algumas vezes, o apelo pictórico sintético, sem perder a noção primária de figurativismo, algo que pode ser visto no escritor de outra maneira, como no caso do Retrato de Elza.

O lado “social” da empatia foi estudado por Worringer nas ideias de Theodor Lipps, fundamentando a empatia como “projeção sentimental” menos tensas do “eu-ideal-contemplador” e não a do “eu-real”. A noção de projeção sentimental procura estabilidade e não conflito no ambiente estético. O equilíbrio vai se acentuar a ponto de Worringer concluir: “No fundo, todas as nossas definições de arte são definições de arte clássica<sup>98</sup>”.

Na introdução de “Na Pancada do Ganzá”, Mário de Andrade reitera empatia como “coincidência de afeto”, uma comoção “perfeitíssima<sup>99</sup>”, identificando obra de arte e o apreciador do som daquele instrumento. Empatia será usada como

---

<sup>97</sup> BECCARI, Vera D’Horta. *Lasar Segall e o Modernismo Brasileiro*, 1984, p. 79-80 “No dia 8 de junho de 1924, a convite do senador Freitas Valle, Segall profere uma conferência na Vila Kyrial, com o título *As expressões plásticas da Arte* (ou *Sobre Arte*), em que desenvolve uma série de ideias originais, marcadas em alguns momentos pela influência de dois teóricos importantes do expressionismo – Kandinsky, com o livro *Do espiritual na Arte*, e Wörringer. Através dessa conferência Segall trouxe aos modernistas as ideias fundamentais do expressionismo”.

<sup>98</sup> WÖRRINGER, Wilhelm. *Abstracción y Naturaleza*, 1953, p. 134.

<sup>99</sup> Na pancada do ganzá, Introdução. In: *Os cocos*, 1984, p. 388: “não sei o que eles (os cantos) me segredam que me encho todo de comoções essenciais, e vibro com uma excelência tão profundamente humana, como raro a obra-de-arte erudita pode me dar. Não sei que apelo tradicional me leva, que coincidência de afeto, de corpo, de esquecimento de mim; sei mas é que em vão reconheço este e outro defeito nos cantos. Eles me comovem mais que nada e eu me identifico com eles numa *Einfuehlung* perfeita”.

reconhecimento, identificação, e reconstituição psicológica de um ritmo e de um estilo.

Carlos reforça a empatia, inteirada com a linha místico-religiosa, como o sacramento pelo diminuto, e por aquela crença medieval do homem não ser capaz de entender as coisas criadas por Deus. O menino não sabe porque está gostando da professora:

O menino aluado como sempre. Fixava com insistência um pouco de viés... Seria a orelha dela? Mais pro lado, fora dela, atrás. Fräulein se volta. Não vê nada. Apenas o batalhão dos livros, na ordem de sempre. Então era nela, talvez a nuca. Não se desagradou do culto. Porém Carlos com o movimento da professora viu que ela percebera a insistência do olhar dele. Carecia explicar. Criou coragem mas acabou, encafifado de estar penetrando intimidades femininas. Não foi sem comoção, que venceu a própria castidade e avisou:  
- Fräulein, seu grampo cai (p. 31).

O jovem Sousa Costa apaixonou-se com resignação religiosa. A frase “Não se desagradou do culto” tem a ver com a “adoração ou homenagem à divindade em qualquer de suas formas, e em qualquer religião<sup>100</sup>”. A sensação amorosa se torna um ritual, sem uma definição do seu objeto de contemplação: “Seria a orelha dela? Mais pro lado, fora dela, atrás”.

O olhar do menino se perde na indefinição por um ponto de referência e Elza desperta um amor como sentimento purificador. A valentia do menino foi vencer “a própria castidade”, como se todo o jogo amoroso fosse uma empatia nascida de uma liturgia amorosa cristã. A paixão se mostra no conflito, e o erótico se movimenta “preso”. É o amor, o deus encarcerado.

O caminho da liberdade da arte brasileira dependia do social e do apelo nacionalista. A pintura expressionista haveria de ser produto de uma arte ligada à humanidade e não de uma “máquina” de criação de formas sem relação com o homem. E pelo lado de Worringer, o teórico alertava que a abstração denotava ideia de contraste emocional inconciliável com a natureza. Essa noção reforçava ainda mais a rejeição Andradina ao Abstracionismo.

Entre os paulistas acentuava-se a preocupação por um Brasil esteticamente atualizado sem negar nossas origens. Não era de se estranhar Mário de Andrade descortinando de empatias com o passado barroco. O deformismo do *Amar, verbo*

<sup>100</sup> CULTO. In: FERREIRA, Aurélio Buarque de H. *Novo dicionário da língua portuguesa*, 1996, p. 508.

*intransitivo* tem a ver com duas prováveis fontes: a da perspectiva emotiva, aplanada e dissonante do referente expressionista e a do deformismo como síntese, de herança barroca de um Aleijadinho. Essas duas frentes excluirão o olhar cubista, calcado mais na figuração geometricamente tridimensional ou poliédrica.

Tal escolha não diferencia de Graça Aranha evitando o Cubismo, uma arte que zombava da arte<sup>101</sup>. Picasso era mal compreendido porque em suas telas prevalecia um “discurso antinarrativo<sup>102</sup>”. O afastamento do observador e a forma fechada em si, não vão cativar um escritor mais apegado ao social como Mário de Andrade.

No Retrato de Elza, a arte participa da ficção como “alegoria de uma compreensão”, um “processo intelectual de abstração resultante da soma e comparação de dados de conhecimento<sup>103</sup>”, o que abre precedente a uma escrita movida por uma mesma perspectiva da tradição subterrânea do cânone estético ocidental<sup>104</sup>. A linguagem de estilo antiformalista projeta a nacionalidade de um país que acolheu o Barroco e agora recebe o Expressionismo.

O discurso plural, regressivo, narcisista, exuberante, matematizável, dilatador, insistente e centralizador do verbo como matéria primordial, encontra na voz do narrador o lugar da ação:

A linguagem barroca: regresso a si mesmo, pôr em evidência do seu próprio reflexo, encenação de sua maquinaria. A soma das citações e as emissões múltiplas de voz refutam a existência de um centro emissor uno e natural: fingindo nomear, o barroco suprime aquilo que denota, anula-o: o seu sentido é a insistência do seu jogo<sup>105</sup>.

<sup>101</sup> ARANHA, Graça. *A Emoção Estética...*, 1998, p. 271. “O intelectualismo é substituído pelo objetivismo direto que, levado ao excesso, transbordará do cubismo ao dadaísmo”. A questão era entendida pelo escritor maranhense como jogo divertido, porém perigoso, seduzindo e promovendo uma “arte que zomba da própria arte”.

<sup>102</sup> Cf. MATTOS, Claudia Valladão de. *A Escultura Expressionista*, 2002, p. 466. A pesquisadora avalia a contribuição dos estudos de Carl Einstein, historiador da arte e ensaísta, para a nova escultura, pelo ângulo estético e não pelo etnológico. No texto *Negerplastik*, C. Einstein, reafirma na escultura africana “sua tridimensionalidade – seu caráter essencialmente espacial, ou cúbico – e o total fechamento da forma, o que, [...] impediria qualquer participação do observador”.

<sup>103</sup> *Correspondência...*, 2000, p. 694.

<sup>104</sup> Empreteremos o termo de Vera Albers do seu livro *Deformação*, 1980, p. 12, “Pensar é realizar formas, como cristais/ Cranach, Dürer, Grünewald... os grandes góticos – inquietos, móveis, corrente subterrânea que explode no expressionismo”.

<sup>105</sup> SARDUY, Severo. *Barroco*, 1989, p. 54.

O Retrato de Elza parte de dois quadros de Rembrandt, soma-se a dois escultores gregos, Scopas e Lísipo, e a sensorialidade de Lucas Cranach, artista que recebeu especial atenção de Worringer em um estudo à parte em 1908<sup>106</sup>.

A teoria do professor alemão era moda, espécie de manifesto, por conta do reconhecimento da abstração como uma das lógicas de base das artes visuais<sup>107</sup>. O artigo “Natur und Expressionismus” sintetizava suas ideias e vai ser publicado depois. A empatia tem maior aceitação na crítica militante de Mário de Andrade do que a abstração. E isso tem a ver com a identidade: nacionalizar um estilo como o Barroco acendeu uma ânsia por “abrasileirar” artistas internacionais famosos como a de um pintor lituano recém-chegado.

Uma prova está no trecho da crônica “Lasar Segall”, o escritor está mais preocupado em nacionalizar<sup>108</sup> o pintor estrangeiro do que reconhecer o impulso da abstração como a exigência caracterizadora da arte expressionista como arte de vanguarda<sup>109</sup>. A crônica relata que o contato com o Brasil suavizou a “impulsividade deformadora” da fase européia do pintor:

Foi ao contato do nosso ambiente que ele [Lasar Segall] se modificou imenso, dando aos seus novos trabalhos uma pureza plástica, uma luminosidade, uma comoção feliz, que, antes eles não apresentavam. Isso os próprios críticos europeus reconheceram e, ainda no número de maio passado, da revista alemã ‘Deutsche Kunst und Dekoration’, que é uma das mais importantes revistas de arte moderna, vem claramente expresso pelo crítico Sr. O. Brattskoven. Depois de salientar, entre as qualidades de Lasar Segall a interpretação básica interior imanente, na visão formal, a força de representação do caráter objetivo das formas interpretadas, a simplificação sintética, etc. o crítico observa a importância capital que

<sup>106</sup> WÖRRINGER, Wilhelm. *Lukas Cranach*. München-Leipzig: R. Piper & Co, 1908, da série “Klassische Illustratoren, III”, edição com 128 páginas e 63 ilustrações de pinturas, desenhos e xilogravuras do artista alemão. Esta edição não foi encontrada no arquivo IEB-USP.

<sup>107</sup> Cf. KÜSTER, Bernd. *Zur Vorgeschichte der Brücke*, 2008, p. 10: “Sobre a pré-história do *Brücke*, p. 10: ‘Por volta de 1905, as fronteiras entre o natural e o puramente artístico, entre Naturalismo e Estilo, estavam até então demarcadas, o que facilitou um discurso fundador. Wilhelm Worringer (1881-1965) enfocou esse discurso em seu texto *Abstração e Empatia* levando às conseqüências do reconhecimento do impulso da abstração como uma das leis fundamentais inerentes às artes plásticas, finalizando a equivalência entre natureza e a arte’”.

<sup>108</sup> O nacionalismo era bastante discutido à época: “O resultado mais tangível da grande guerra foi a afirmação triunfante do nacionalismo em oposição ao comunismo internacional” (ARANHA, 2003, p. 41), ou “a cidade de São Paulo também se isolava mais do Velho Mundo, fosse dos contatos diretos de viagens, fosse das publicações e notícias artísticas que aqui chegavam”. (BATISTA, 2006, p. 176).

<sup>109</sup> O Expressionismo no Brasil se encontrava mais atrelado a Segall já que Anita Malfatti realiza sua segunda viagem a Paris, em setembro de 1923, ano de redação do *Amar, verbo intransitivo*. “O expressionismo alemão, que não valorizava a forma, mas sim o emocional, o intuitivo e o antagônico aos padrões burgueses, impressionou Anita em sua primeira viagem. Porém, não estava mais em voga quando, contrapondo-se a esse movimento, firmava-se a Escola de Paris, que valorizava o cuidado e o refinamento da forma da obra bem pensada” (CAMARGOS, 2009, p. 98).

teve para o pintor a sua mudança para o Brasil. Foi essa mudança que lhe fez abrandar a impulsividade deformadora (que tornava tão dolorosamente trágica as obras anteriores de Lasar Segall) e deu à sua maneira nova de ver uma alegre síntese da primitiva atitude expressiva<sup>110</sup>.

O texto dá a entender que já existe um “Lasar Segall brasileiro” a fim de que a arte nacional engrene na maquinaria moderna em curso. O abasileiramento de Segall acontece por conta dos elementos estereotipados da nossa cultura, a “luminosidade” e a nossa alegria, “a comoção feliz”, interferindo em sua pintura a ponto de merecer tal reconhecimento do crítico O. Brattskoven.

O problema é que o “Lasar Segall brasileiro”, sonhado por Mário de Andrade, se depara com um Expressionismo agonizante. Worringer avalia que o ano de 1920 fecha as cortinas ao movimento alemão devido à sua carência da força psicológica e pelo intelectualismo preponderante nas vanguardas. O escritor vai discordar das conclusões do “prof. Worringer” a fim de dar chance ao Expressionismo se desenvolver em São Paulo, como toque de Modernidade social e sua temática humanitária a enriquecer os desdobramentos da Semana de 22. A personalidade de peso como Segall não poderia ser descartada do cenário modernista.

A tentativa de abasileirar Segall, um defensor da atitude estética desinteressada, seria a oportunidade de aclamar internacionalmente um pintor com tons brasileiros, um nome a levar o Brasil ao almejado contexto universal. O problema é que, enquanto Worringer avalia o fim do Expressionismo, Mário de Andrade exalta o pintor já inserido em nossos motivos da arte brasileira, insistindo no nacionalismo como bandeira de Modernidade.

O escritor tanto força essa mudança de “nacionalidade” estética de Segall que encampa agora outra luta: a de acreditar que o Expressionismo esteja “evoluindo”. Publica, no dia seguinte, outra crônica, negando a morte do Expressionismo decretada pelo historiador alemão:

As conclusões do prof. Worringer são perfeitamente certas e o seu admirável estudo contém constatações exatíssimas sobre a psicologia contemporânea. O que há de verdadeiramente falso em seu estudo é a afirmativa preliminar de que o expressionismo está morrendo, o que aliás em nada prejudica as conclusões acertadas do ilustre crítico.

---

<sup>110</sup> ANDRADE, Mário de. Lasar Segall. *Diário Nacional*, p. 02, 1927.

O expressionismo, dado esse nome geral para todos os ‘ismos’ contemporâneo, não está morrendo não; está simplesmente evoluindo. Mesmo os que reagem contra o excesso de intelectualismo teórico e livresco, que levou as artes plásticas à estranha contradição apontada pelo crítico, são ainda e necessariamente formas evolutivas e mais atuais do chamado Expressionismo.

A arte não se secciona em datas históricas bem determinadas; a arte vive em evolução contínua. É a pobreza da percepção humana que nos obriga a seccionar essa evolução [...] <sup>111</sup>

A questão toda se resume na crença de que a arte do passado esteja presente como uma “evolução contínua”. Não haveria o “decreto de morte” do Expressionismo, este, vigorando ainda intelectualmente “teórico” ou “livresco”, situações mais pertinentes ao Modernismo de Mário de Andrade.

Os mestres, como “instigadores do desequilíbrio”, justificam o comportamento de seus contemporâneos modernistas. Os modernistas serão os legitimadores não dos antigos, mas de uma tendência espiritual em comum, a que se manifesta na atualidade devido uma Psicologia do Estilo interligar artistas do passado que foram “modernos”.

O moderno aqui se justifica pelo trans-temporal, pelo maleável, na medida em que a arte “flexibiliza” o apelo integrador da sociedade que a expressa. É um tom espiritual que valoriza a arte e o que nela está implícito, e não a vanguarda expressionista. O “retrospectivo” reconstitui um percurso histórico, fundamentando a defesa de uma Psicologia do momento modernista.

Literatura e Psicologia se encontram na relação temporal: “a seqüência temporal é o âmbito do poeta, assim como o espaço é o âmbito do artista <sup>112</sup>”. O salto temporal de um Scopas para um Cranach explica a assimilação de um gosto. A arte dá aquilo que a literatura busca: variação e expressão alternativa sem perder o antigo, o objeto da reflexão moderna. A arte vira intérprete de um modelo de arte e a literatura registra o gosto modernista.

---

<sup>111</sup> Jorge Schwartz reproduz parte da crônica “Questões de arte” do *Diário Nacional* de 30 set. 1927 em *Vanguardas latino-americanas: polêmicas, manifestos e textos críticos*, 1995, p. 375-385, e avalia também a importância dos estudos da língua alemã para Mário de Andrade entender o Expressionismo. Mais recentemente Rosângela Asche de Paula (2007), em sua tese, analisa a mesma crônica pela perspectiva do Expressionismo da leitura à criação na poesia, excluindo o romance *Amar, verbo intransitivo*. No *Diário Nacional*, Mário de Andrade escreve sobre a vanguarda alemã cinco pequenos artigos no biênio 1927-1928, na seção que se intitulava “Arte”, geralmente na segunda página do caderno. Atualizei a ortografia e mantive certas expressões típicas do escritor, visivelmente, envolvido com a pesquisa de sua *Gramatiquinha*.

<sup>112</sup> LESSING, G. E. *Laocoonte*, 1998, p. 211.

O Retrato capta uma busca por identidade da arte brasileira em uma personagem estrangeira e “fotografa” a união de literatura e artes plástica na simbiose por um “todo”, e por que não dizer: o Retrato de Elza é o esboço modernista do Barroco revisitado. O que é mais importante é que há indícios da contribuição das mulheres envolvidas com o momento modernista na confabulação pictórica em jogo. São pintoras talentosas sofrendo a exigência de regularidade. Assim, nossa heroína descortina leituras no que toca a coragem, a vitalidade, a espiritualidade, e o reconhecimento de técnicas não convencionais nas artes plásticas<sup>113</sup>.

A nova arte apontava para o reconhecimento de uma autonomia que estava no passado. Havia a surpresa de a pintura brasileira estar nas mãos das mulheres e o descontentamento com a decadência da pintura dos homens “É engraçado! A pintura brasileira hoje está dependendo das mulheres e nas mãos delas! Tu, Tarsila e Zina sempre caminhando, enquanto os homens decaem<sup>114</sup>”.

Outro ponto a ser destacado é a espiritualidade anulada de Fräulein, “Nenhuma espiritualidade” (p. 30), a transforma não apenas em algum fantasma, épura de uma mulher inteligente mergulhada na amargura do exílio e da humilhação, mas em uma pista de um reconhecimento, uma assimilação, uma reordenação, um recomeço, um ciclo legitimando uma autonomia, um ponto de apoio, um caminho aberto pela pintura feita por mulheres em São Paulo.

Esse ciclo também aglutina linguagens, ou seja, a descrição da personagem não se prende apenas à pintura, mas a uma constituição de imagem que respeita o olhar modernista, na pluralidade de expressões artísticas, manejando uma “gramática” estética: o escrever respeita o que foi pincelado e o que foi esculpido.

O destino da personagem em suas limitações e contradições não se limita às mãos do escritor e sim às linguagens do seu arredor, inclusive a gramática, e a esse olhar transversal, afinal, a imagem da alemã não se assenta sobre ela mesma, mas no outro desde que seja menor (a variação em torno de *Betsabê*, e a opção pela

---

<sup>113</sup> Em meados de 1916, havia em São Paulo “uma clara distinção entre ‘pintura masculina’ e ‘pintura feminina’. [...] As mulheres não se dedicavam aos temas maiores – históricos ou alegóricos – e [...] à paisagem. A ‘pintura feminina’ [...] restringia-se à temática considerada própria do seu mundo: retratos – sobretudo de mulheres, crianças e de pequenas cenas domésticas, ou naturezas-mortas – de preferência com flores. Temas que deveriam ser executados com [...] delicadeza. (BATISTA, 2006, p. 172).

<sup>114</sup> ANDRADE, Mário de. *Cartas a Anita Malfatti*, 1989, p. 84. O testemunho é de 25 de agosto de 1924. Lembramos que a pintora mineira de origem italiana, Zina Aita, nasceu em Belo Horizonte, em 1900, e morreu em Nápoles, em 1968. Participou da Semana de 22, fez exposição individual em São Paulo ainda em 1922 e em 1924 partira em definitivo para Nápoles. Cf. p. 169 desta edição.

forma “miniaturizada” de uma das telas). O Retrato “pictural” de Elza delinea-se de uma tradição que alimenta a transgressão. A vivência pictórica justifica uma gramática mais maleável, sensorial e criativa. A língua, ainda sem uma definição, não poderá ser diferente da pluralidade barroca como fundamento da cultura brasileira.

O Retrato descortina uma “vitalidade” da Psicologia dos estilos em voga no Modernismo do que da Psicologia da personagem em si. Retrata a angústia por uma identidade e por universalismo perdido, um Classicismo ainda “vivo” como regularidade-padrão. O escritor vive o pensamento muito ligado à teoria estética, a de que o elemento da universalidade não pode ser dispensado<sup>115</sup>.

Uma personagem importante acaba sendo uma “luta” silenciosa de seu autor.

[...] o autor cria, mas vê sua criação apenas no objeto que ele enforma, isto é, vê dessa criação apenas o produto em formação e não o processo interno psicologicamente determinado. [...] Por isso o artista nada tem a dizer sobre o processo de sua criação, todo situado no produto criado<sup>116</sup>.

O narrador deixa escapar uma predileção por uma verdadeira confabulação pictórica. Fräulein já não é mais uma personagem, ela se torna um “olhar-identificar”, produto de uma compreensão, uma janela aberta nos convidando a comparar a arte brasileira com a arte estrangeira. Elza é a estranha que nos faz compreender o que é nosso, afinal: “o comportamento estético é a capacidade de perceber nas coisas mais do que elas são; o olhar sob o qual aquilo que é se transforma em imagem<sup>117</sup>”.

O Retrato acaba sendo o olhar do escritor “emprestado” de um pintor ciente de uma literatura que explica uma estética enraizada em nosso passado. É o literato conduzido pelo pintor, por ser este o “único a ter o direito de olhar sobre todas as coisas sem nenhum dever de apreciação<sup>118</sup>”. É o olhar de quem tem amor pela arte e se dedica a ver e fazer ver não o processo da sua criação, mas o de identificações do Barroco conectadas ao Modernismo.

A descrição da personagem é feita dentro da lógica de ser a representação humana a maior preocupação da arte ocidental. O narrador-pintor detalha não

<sup>115</sup> Cf. ADORNO, Theodor W. *Experiência e Criação Artística*, 2003, p. 132, “nenhuma teoria, nem mesmo a teoria estética, pode dispensar o elemento de universalidade”.

<sup>116</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*, 2003, p. 4-5.

<sup>117</sup> ADORNO, Theodor W. *Experiência e criação artística*, 2003, p. 118.

<sup>118</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*, 2004, p. 15.

apenas proximidades entre escultura e pintura, mas um percurso expressivo das artes plásticas envolto da aura de um reconhecimento da Psicologia dos Estilos de Worringer para quem a realidade é um ponto de partida ao espiritual. O narrador recua aos gregos Scopas e Lísipo e se fixa em Rembrandt, mestre na variação pela forma menor.

O narrador conhece o problema da representação e da expressão nas artes plástica, ele não está interessado na beleza, e sim em discorrer sobre o como é feita a nova arte. A pintura de Elza concentra-se em Rembrandt, um exímio retratista não só de si mesmo, mas da técnica na qual professa sua arte marcada pela simplicidade e pelo alto teor de visualização. A “tela”, moldada pelo romance, não terá a luz excessiva, a que permite o contraste. O retrato final daquela mulher carrega algo de sombrio da sua condição social de imigrante e pelo toque expressionista.

As duas telas do pintor holandês, de temática histórico-religiosa, são extraída da Bíblia, fato comum à pintura até o século XVIII: a “Betsabê com a carta de David<sup>119</sup>” (142 x 142 cm), de 1654, e o quadro “Betsabê no banho<sup>120</sup>”, pintado em 1643, óleo sobre madeira, (62 x 81 cm). Na primeira, a bela esposa de Urias fita o vazio após a leitura da carta contendo detalhes da partida do marido para lutar no *front*, conforme ordem dada por Davi. O detalhe de mulheres lendo é uma característica de Rembrandt<sup>121</sup>. Diferente do que se pintava àquela época, ele desnuda a consciência feminina, já que os “pintores geralmente representam Betsabéia no banho, com diferentes graus de recato<sup>122</sup>”. Rembrandt não pinta apenas uma mulher, mas um momento de solidão, um olhar feminino que olha o seu destino, um olhar desamparado.

A segunda tela define a imagem física de Elza, a “Betsabê no banho” (*La Toilett de Betsabe*), de 1643, elaborado um ano após a famosa Ronda Noturna. A escolha pelo quadro menor reforça um apelo à síntese como a característica oposta à teomorfização expressionista. Entre essas duas obras-primas há algo de transição que nos ajudaria a entender o romance.

A tela pequena de Betsabê apresenta um refinamento, equilíbrio, tonalidade dourada (comum no Barroco) e harmonia mais suave contrastando com a

<sup>119</sup> REMBRANDT. In: *Dictionnaire de La Peinture*, 1989, p. 764. O quadro pertence ao acervo do Louvre.

<sup>120</sup> ROSENBERG, Jakob. *Rembrandt Vida y obra*, 1987, p. 373. Acervo do Museu Metropolitano de Nova York.

<sup>121</sup> Cf. GILBOA, Anat. *Images of the feminine in Rembrandt's work*, 2003, p. 38.

<sup>122</sup> CARR-GOMM, Sarah. *Dicionário de símbolos na arte*, 2004, p. 39.

agigantada Ronda Noturna<sup>123</sup>. A imagem agora se define com o quadro “idílico” não apenas porque dele se extrai um corpo feminino mais de acordo com a condição da imigrante: “mais magrinha, traços mais regulares” (p. 30) e sim porque encontramos, nesse estilo de transição de Rembrandt, o ajuste, o refinamento. A *Betsabê* escolhida representa o esforço de uma ordem, uma síntese.

A tela de 1643, a *Betsabê* “menor”, é expressão exata do corpo feminino aproveitada para o romance, já que a segunda é volumosa. É a primeira *Betsabê* que tem algo de sensorial, o sorriso provocador (parecido com o sorriso malicioso das mulheres pintadas por Cranach), o que combinaria com a versão bíblica oculta nos Evangelhos da Betsabê-prostituta, uma vez que o lado feminino da genealogia de Cristo não explora quatro prostitutas: Tamar, Raab, Rute e Betsabê<sup>124</sup>.

O sorriso dessas mulheres pintadas por Rembrandt fascinou o autodidata Van Gogh, artista que se empenhara entender a fundo sobre seu conterrâneo, “ele captou infinitamente bem esse sorriso misterioso com a seriedade que só ele, o mago dos magos, poderia<sup>125</sup>”. O Retrato de Elza não se fecha com o sorriso do “mago dos magos” da pintura, e sim, alimenta-se de mais uma variação: a malícia sensual de Lucas Cranach. É o quadro que se constrói sobre oscilações condizentes a uma estética sensorialista, afeiçoada ao transitório e pelo encanto da narrativa bíblica.

Nota-se uma oscilação em jogo: mesmo partindo do mestre holandês, artista explorador da dinâmica pictórica, não se fixa nele. Algo semelhante ocorre na gramática de Mário de Andrade, ela flutua entre variações como se buscasse sua identidade. Essa dinâmica continua na índole moral da personagem, afinal, Betsabê fora ou não prostituta? Elza tem algo semelhante e sua moralidade “acima” do dinheiro de Sousa Costa, aquele que se vê acostumado a simular pactos com Dona Laura, e assim manter uma aparência.

<sup>123</sup> ROSENBERG, Jakob. *Rembrandt...*, 1987, p. 313: “Si bien *La ronda de noche*, com su extraordinária demostración de claroscuro, guarda aún relación com el estilo de la década de los treinta, deja ver también un alto grado de ligereza y transparencia em su articulada amplitud espacial. Este último rasgo es característico de la década de los cuarenta, y tiene su origen em los estúdios que Rembrandt hace del paisaje. Como ilustra bien *La deliciosa Betsabé* de 1643, em El Metropolitan Museum [...] esa transparencia etérea se extiende ahora a toda la superficie del cuadro. Los contrastes se suavizan com objeto de conseguir una armonía más suave y reina una luminosa tonalidad dorada. El refinamiento y la amplitud de la pincelada dan lugar a um agradable equilibrio. Rembrandt há evitado toda intensificación tonal dramática de contrastes em aras de uma armoniosa unificación tonal”.

<sup>124</sup> ALMEIDA, Lilian Pestre de. *A presença da grande mãe no imaginário brasileiro*, 1989, (Comunicação).

<sup>125</sup> VAN GOGH, Vincent. *Cartas a Théo*, 1991, p.131.

A preceptora cumpre às escondidas o seu real trabalho naquela mansão. Essa atitude tem mais a ver com a aparência da Betsabê-prostituta, questão delicada. Ela não deve parecer uma prostituta, e sim, uma diligente governanta. Ninguém deve perceber a real função daquela mulher, principalmente as crianças. O importante é a essência da personagem:

Uma prostituta não é mais retratada arrumada e maquilada da forma como sua profissão exige. Ela aparecerá sem perfumes, sem cosméticos, sem bolsinha, sem perna balançando, mas a natureza do seu caráter deverá sobressair de uma forma tão viva na simplicidade da forma que resultará saturada de todos os vícios, paixões, baixeiras e tragédias com que são feitos o seu coração e a sua profissão. Não importa conhecê-la em sua existência quotidiana: o chapéu, o andar, os lábios são apenas derivativos que não esgotam a essência do seu caráter<sup>126</sup>.

O caráter da mulher obrigada a se prostituir deve sobrescrever uma heroína acima da corrupção burguesa. Esse preceito é bem conhecido em nossa literatura por se tratar de uma característica do Romantismo, essa moralidade em mulheres cujos destinos puderam servir de exemplo diante da sociedade, como é o caso de *Lucíola*, de José de Alencar, a que perde a vida e recupera a honra.

A imagem da Elza-Prostituta, idílica, veladamente, bíblica, é representação santificada e não pode ostentar riqueza, por isso a segunda Betsabê de Rembrandt, a leitora da carta, pintada com bracelete e colar, vai ser descartada. A alemã deve mostrar simplicidade diante da riqueza dos Sousa Costa. Assim, a primeira Betsabê torna-se o “quadrinho” ideal, 62 x 81 cm, de onde partem o idílio e a mulher sem enfeites, “diminuída”, mas de origem forte, mulher-esposa e futura mãe, detentora de uma moralidade duradoura, aliás, “mãe de todos, talqual o dedo maior de nossa mão” (p. 104).

Fräulein é a simplicidade sobre a opulência, o caráter sobre o artifício, atos de uma personagem que não precisar ser bela para ter beleza. O mais importante: sua duplicidade sempre abre margem ao oposto daquilo que ela representa. O escritor usou duas pinturas variantes do mesmo tema movido por um ciclo. A história de Betsabê, a amante e depois esposa do rei Davi, mãe de Salomão, retirada do livro do profeta Samuel, do *Velho Testamento*, reaparece no *Novo Testamento*, ocultando a versão de uma mulher prostituída. O Retrato modernista acaba valorizando a

<sup>126</sup> EDSCHMID, Kasimir apud DE MICHELI, Mario. *As vanguardas artísticas do século XX*, 1991, p. 76.

simplicidade, o espiritual, a síntese, buscando superar as complicações morais e artísticas.

Moral, religião e estética moldam os valores de Elza contra os da alta burguesia paulista, representados pelo dinheiro de Sousa Costa. E ao preencher a falta de qualquer um desses três elementos, a alemã torna-se personagem que encarna o choque entre o espiritual e o material, conflito dos tempos modernos. É a personagem de “alma” bíblica, a que oculta e revela a presença da tradição barroca, na descrição de uma verdadeira icono-logia cristã<sup>127</sup>.

E diante dessa reavaliação barroca, a “força” da personagem está na sua contradição. Ela é a figuração maternal do amor sem as vaidades mundanas, “mulher que não se pintava, quase não usava pó-de-arroz e ostentava uma calma quase religiosa<sup>128</sup>”. Será a “mãe de amor! Estava até bonita” (p. 148), e em mais um daqueles relâmpagos narrativos, e encarna a heroína-mártir, a guerreira da virtude: a Joana D’Arc, de Schiller, a que morre em combate e não na fogueira.

Por essa moralidade “heróica”, encontramos ainda mais indícios do problema da representação da arte:

A arte tem, na sociedade burguesa, um papel contraditório: ela projeta a imagem de uma ordem melhor, na medida em que protesta contra a perversa ordem existente. Mas, ao concretizar, na aparência da ficção, a imagem de uma ordem melhor, alivia a sociedade estabelecida da pressão das forças voltadas para a transformação<sup>129</sup>.

Essa contradição se vê na descrição de Elza. Sua representação vinda de um mundo das artes, alimentado por valores religiosos, apresenta um contrapondo aos valores burgueses. As “armas” de Elza, moral e arte, tendem a diminuir e se encaixar em nosso repertório barroco. O importante é que o problema da representação, sentido pelos mestres do pictórico, está presente no retrato da personagem, e transpõe limites e tensões da arte à literatura o que exigirá nova postura do leitor, destituído de sua passividade:

A sobreposição do mundo visual ao mundo ficcional, ou a passagem da arte cinematográfica para a ficção, provoca uma alteração tanto no foco narrativo como na posição do leitor. A visão simultânea dos

<sup>127</sup> Márcio Seligmann-Silva, na introdução do *Laocoonte*, 1998, p. 11, “A pintura desde o Renascimento, é [...] uma pintura de e sobre palavras, uma icono-logia”.

<sup>128</sup> MARINHO, Jorge Miguel. *Te dou a lua amanhã*, 1993, p. 37.

<sup>129</sup> BÜRGER, Peter. *Teoria...* 2008, p. 107.

fatos requer uma nova ótica para a sua ordenação, assim como a presença participante do espectador na montagem da cena altera a passividade do leitor que não é mais mero receptor de mensagens<sup>130</sup>.

As leituras se multiplicam, como se o livro espelhasse a pluralidade e as variações de linguagens. E quando nos referimos a um narrador-pintor, seria bom rever a posição conferida a Mário de Andrade na "posição semelhante à que Tarsila do Amaral mantém no âmbito da pintura<sup>131</sup>".

O Retrato de Elza carrega a contribuição pictórica dos grandes deformadores da natureza, da tradição que deságua nos contemporâneos Anita Malfatti, Wilhelm Haarberg e Lasar Segall. Deste último, em especial, a herança do tema social como empatia viva com os desterrados do início do século XX, e da teoria dos "alemães" Worringer, Lipps, e Riegl, mesmo que informalmente, no que tange à importância dada ao sentido de empatia, uma palavra presente mesmo que não citada no romance. A projeção sentimental é trabalhada como aura religiosa da "fórmula cristã<sup>132</sup>", como se arte e religião fossem a moldura da imagem final da preceptora, tudo filtrado pela sensorialidade modernista.

#### 1. 4. Admiração pelos grandes mestres.

E dessas tradições a mais pior é o preconceito dos olhos<sup>133</sup>.

A descrição de Elza manifesta-se como um caminho aberto em direção ao Barroco<sup>134</sup>. A personagem mais "magrinha" seria a imagem de uma verdadeira "síntese", a que lembra o estilo de Aleijadinho, na rememoração visual que passa

<sup>130</sup> ALMEIDA, Laura Beatriz Fonseca de. *O Amor Intransitivo e a sua verdade*, 1984, p. 04.

<sup>131</sup> RAMOS, Maria Luiza. *O latente manifesto*, 1979, p. 101.

<sup>132</sup> *Correspondência...*, 2000, p. 693.

<sup>133</sup> ANDRADE, Mário de. *A Gramatiquinha...*, 1990, p. 41.

<sup>134</sup> WÖLFFLIN, Heinrich. *Renascença e Barroco*, 1989, p. 28: "A tarefa da história dos artistas é inventariar toda a riqueza das forças criativas e seguir cada individualidade em particular; a história do estilo se ocupa somente com os grandes gênios, aqueles que criaram [...] um estilo. Ela [a história do estilo] pode dispensar tudo o que é pessoal, remetendo a uma literatura especializada. Nomes principais: Antonio da Sangallo, Michelangelo, Vignola, Giacomo della Porta, Maderna, [...] Bramante, Rafael e as últimas obras de Peruzzi". "Os grandes mestres haviam percebido que era necessário preservar a chamada integridade do plano pictórico: isto é afirmar a presença persistente da planaridade sob a mais vívida ilusão de espaço tridimensional. A aparente contradição que isso envolvia era essencial para o sucesso de sua arte, como de fato é para o sucesso de toda arte pictórica. Os modernistas não evitaram nem resolveram essa contradição, mas inverteram seus termos. Somos levados a perceber a planaridade de suas pinturas antes mesmo de perceber o que essa planaridade contém." (GREENBERG, 1997, p. 103).

por Lucas Cranach, famoso por retratar várias vezes seu amigo Martinho Lutero sem repetir uma tela na outra – o que soa como regularidade na seqüência dos retratos.

Essa maestria se estende quando se delineia olhos maliciosos e corpos femininos erotizados. O corpo é visto como medida da percepção a partir da boca e do jeito de olhar da personagem pintada. Esse desenvolvimento da linguagem pictórica, marcada por explorar a sensorialidade, liga Rembrandt e Cranach. Tal união dá a pista do Modernismo de Mário de Andrade conectado ao Expressionismo: Ives Bottineau (1990) afirmava que a Alemanha era o país onde a consciência entre estética barroca e espírito nacional tornara-se mais forte e evidente.

Soma-se a tudo isso a busca por uma linguagem singular, marcada pela autenticidade:

[...] o que surpreendeu no movimento foi essa mudança quase radical de atitude – mais que uma surpresa estética, tivemos uma transformação ética. Toda a Europa redescobriu seus ‘primitivos’, numa linguagem singular na composição das artes exóticas (África, Oceania, América do Norte, Extremo Oriente), articulando a elas o Classicismo Greco-romano. O que determinou ou definiu na verdade a arte expressionista que tão bem se apresenta na pintura é essa difícil e fundamental resolução da forma na evolução plástica que desde o Renascimento vinha numa luta oscilante em busca de uma natureza autêntica<sup>135</sup>.

O Expressionismo alemão tem em comum com a tradição pictórica ocidental a busca de uma natureza autêntica. A vanguarda alemã encontrou na teoria de Worringer substratos que a levaram às raízes góticas. Do lado de cá, a referência a dois escultores gregos, Scopas e Lísipo, vai ser a pista de um Mário de Andrade mais próximo do Barroco brasileiro. O escritor, assim, confronta com Monteiro Lobato quando o artigo *A Propósito da Exposição Malfatti* cita o escultor Praxíteles<sup>136</sup>. A transversalidade estética do Modernismo convidava a escultura a pensar sua trajetória e a encontrar seu lugar na arte brasileira.

<sup>135</sup> GONÇALVES, Aguinaldo José. A estética expressionista na pintura e na literatura, 2002, p. 682.

<sup>136</sup> Lobato enumerou uma lista reforçando uma lógica de coleção dos naturalistas: “é Praxíteles na Grécia, é Rafael na Itália, é Rembrandt na Holanda, é Rubens na Flandres, é Reynolds na Inglaterra, é Lenbach na Alemanha, é Iorn (Zorn?) na Suécia, é Rodin na França, é Zuloaga na Espanha [...] esse Brangwyn, gênio rembrandtesco da babilônia industrial que é Londres, esse Paul Chabas, mimoso poeta das manhãs das águas mansas, e dos corpos femininos em botão [...] Leonardo a Stevens, de Velasquez a Sorolla, de Rembrandt a Whistler” (LOBATO, 2006, p. 204). Esses nomes compõem um cânone nacional-naturalista, arrolados com os seus respectivos países, sob a convicção de que o artista seria porta-voz de sua nacionalidade. Nota-se o apreço por Rembrandt, citado três vezes. Já para Mário de Andrade, Rembrandt será lembrado duas vezes em um ponto importante do romance, justamente no Retrato de Elza.

Há dois importantes escultores em trânsito por São Paulo, o professor de arte e depois soldado, Wilhelm Haarberg, elogiado por Mario de Andrade durante a Semana de Arte Moderna, e, Lasar Segall<sup>137</sup>, fixando residência na capital paulista em 1923, a fim de “expressar o ‘internamente verdadeiro’<sup>138</sup>”. A escultura estava muito presente no ambiente do Modernismo paulista, variando desde a tendência inovadora de Haarberg ao gosto clássico das figuras femininas de Segall.

Haarberg aparece em recorte de jornais, no *Deutsche Zeitung*<sup>139</sup>, divulgado em São Paulo à época, como artista de “esforço” e de “capacidade” e de caráter “familiar<sup>140</sup>”. O testemunho de Sérgio Milliet<sup>141</sup> revelava juventude e talento nas “estatuetas” do escultor alemão<sup>142</sup>. Mais adiante, o depoimento de Menotti Del Picchia confessava o entusiasmo pelo artista “descoberto<sup>143</sup>” para a Semana de 22. Haarberg instigava um convite a Mário de Andrade: “pela apresentação formal do Expressionismo [...], ocasião em que ele teria resolvido estudar a língua de Goethe com a professora Else Schöler-Egbert, que mais tarde será substituída por Käthe Blose<sup>144</sup>”.

Os escultores Scopas e Lísipo “fecham” uma sistematização plástica ensaiada pelo narrador apresentar sua personagem na tradição que prioriza a expressão. A presença da escultura reforça ainda mais o problema da representação humana na arte, esse ponto inevitável entre os historiadores do Barroco:

[...] em lugar do perfeito, do completo, oferece o agitado, o mutável; em lugar do limitado e concebível, o ilimitado e o colossal. Desaparece o ideal da proporção bela e o interesse não se concentra mais no que é, mas no que acontece. As massas, pesadas e pouco articuladas, entram em movimento<sup>145</sup>.

<sup>137</sup> MATTOS, Claudia Valladão de. *Lasar Segall*, 1997, p. 111 e 121. A data coincide com o ano de início da redação de *Amar, verbo intransitivo*, logo após a Semana de Arte Moderna. Anita Malfatti encontrava-se em sua segunda viagem à Europa.

<sup>138</sup> BECCARI, Vera D’Horta. *Lasar Segall...*, 1984, p. 82.

<sup>139</sup> Artigo publicado em 13 de fevereiro de 1922, justamente no primeiro dia da Semana de Arte Moderna.

<sup>140</sup> BOAVENTURA, Maria Eugênia. *22 por 22*, 2000, p. 417, “Especialmente louvável nos parece a adesão de um alemão, na pessoa de Wilhelm Haarberg, cujo esforço e capacidade o *Deutsche Zeitung* há meses despertou a atenção e que para muitos de nós já é conhecido e familiar”.

<sup>141</sup> Observamos sempre a presença de notas pequenas e sem muitos comentários, como a de 15 de abril de 1922, já por conta da repercussão da Semana.

<sup>142</sup> BOAVENTURA, Maria Eugênia. *22...*, 2000, p. 130, “A escultura admiravelmente representada pelo gênio de Brecheret, cujo estilo lembra Mestrovic, dava-nos a ocasião de apreciar as estatuetas de Haarberg, um escultor bastante jovem e a quem não falta talento”.

<sup>143</sup> Cf. AMARAL, Aracy. *Artes Plásticas na Semana de 22*, 1998, p. 245-246. Haarberg viveu em São Paulo como professor de arte entre 1920 a 1925.

<sup>144</sup> PAULA, Rosângela Asche de. *O expressionismo na biblioteca de Mário de Andrade...* Tese, 2007, p. 29.

<sup>145</sup> WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais...*, 2000, p. 12.

Scopas encontra-se, na história da escultura ocidental, atrelado ao patético<sup>146</sup> e aos mausoléus. Para Jean Charbonneau, Martin Roland e François Villard (1969) foi o escultor de divindades, de heróis, de figuras e de personificações menores do panteão, e da representação humana decorativa com as típicas vestimentas drapejadas nas ondulações do mármore. Mário de Andrade destacava, no ensaio *Mestres do Passado*, o escultor e arquiteto grego como o artista de um “século humano<sup>147</sup>”, padronizador de uma Era.

Scopas é visto como dono de uma violenta originalidade e audaciosa linguagem emocional mantida sob um equilíbrio de um temperamento passional. Esta aliança com a tensão dos sentimentos alimenta uma força em desequilíbrio, uma evidente acentuação dos traços expressivos. O artista soube delinear a angústia do homem diante do destino.

Entre o fervor religioso que ilumina por dentro a força bruta e o êxtase dionisíaco que importa a ménade do mesmo Scopas no turbilhão da dança, há uma ligação que passa pela Amazona no ardor do combate, sobre a frisa do mausoléu<sup>148</sup>.

Segundo Antonio Giuliano (2006), na sua *Storia dell'arte greca*, atribui-se toda a experiência da escultura helenística à personalidade de Lísipo, especializado no bronze, que teria seu apogeu artístico por volta de 328-325 a. C., data que coincide com as façanhas de Alexandre de quem foi o artista favorito e seu retratista oficial. Ao escultor são atribuídas cerca de 1.500 obras, das mais variadas, apresentando tanto personagens isoladas como em grupo.

Lísipo é referido como um exímio artista erigindo estátuas colossais como manejando miniaturas, harmonizando o corpo humano com maestria, na tradução dos sentimentos nos rostos e a nova técnica em esculpir a cabeleira. Ele foi também avaliado como criador de um novo cânone na maneira de retratar a protagonista em apoteose. Para Lísipo, a protagonista deve ser posicionada sob a inquietação da glória iminente, travando um diálogo direto com a divindade, na obra que alterna tensão e expressão.

<sup>146</sup> SCOPAS. In: *Dicionário Oxford de Literatura Clássica Grega e Latina*, 1998, p. 455.

<sup>147</sup> ANDRADE, Mário. *Mestres do Passado*, 1971, p. 258. O texto é de 1921.

<sup>148</sup> CHARBENNEAUX, Jean; ROLAND, Martin; VILLARD, François. Scopas, 1969, p. 224. “Entre la ferveur religieuse qui éclaire de l’intérieur la force brute et l’extase dionysiaque qui emporte la Ménade du même Scopas dans le tourbillon de la danse, Il y a un lien, qui passe par l’Amazonne dévoilée dans l’ardeur du combat, sur la frise du Mausolée”.

O retratista de Alexandre, Sócrates, Aristóteles, e de tantas personalidades de sua época, Lísipo maneja o bronze com passionalidade e sensibilidade. Sua atitude pessoal na História da Arte tornou-se um marco: o cânone se adéqua à sugestão de sua escultura; uma atitude, uma ação que desperta o caráter revisionista. O narrador descreve sua heroína sob essa mesma orientação, reduzindo algo de superioridade na imagem, e acendendo o toque de sutileza da obra pequena representando grandeza. O resultado final não deixa Elza inferior, mas exemplo do “sublime pequenino”.

O mais importante é verificar o curso dessa representação plástica delinear a sensorialidade modernista como realce da percepção, reforçando a empatia como juízo estético historicista. A imagem da personagem é criada pela perspectiva sensorial e pictórica barroca, como síntese elaborada. A técnica começa com a Betsabê de Rembrandt, retorna a Scopas e Lísipo e termina com Cranach, volta a Rembrandt e ainda insinua sua alma musical em Bach. O narrador retira a beleza clássica e impõe a dimensão corpórea não só de uma alemã em terras brasileiras, mas de algum paradigma próximo às estatuetas de Aleijadinho.

Essa deformação não assume um propósito mais intelectualizado e voltado à própria pintura como ocorre no deformismo cubista<sup>149</sup>. No Cubismo existe uma deformação como ampliação ou diminuição do simultâneo, percepção mental e não emocional do ponto de vista do artista. A potência deformadora cubista deriva de verdadeiros desdobramentos do “olhar” cerebral e não do olhar como visão-revelação do manifesto de Edschmid.

No Expressionismo: “[...] é a beleza que, ao passar da dimensão ideal à real, inverte seu próprio significado, convertendo-se em fealdade, mas sempre conservando seu cunho de eleição<sup>150</sup>”. A temática social preservada une-se a uma frente estética que se mostra mais forte quando a vanguarda alemã, em todas as suas formas artísticas, expõe as mazelas do cotidiano.

Mário de Andrade recolhe o que há de tradição no Expressionismo e destaca o papel revolucionário da música. Ele usa o termo “artes de relação”, referindo-se à

---

<sup>149</sup> O potencial expressivo da deformação cubista é fruto, dentre outras coisas, da “consciência do caráter convencional da representação visual – um reconhecimento de que a pintura não imita o mundo visual, mas o representa por intermédio de convenções e artifícios tais como a perspectiva e a modelagem” (COTTINGTON, 1999, p. 11). Há um “desnudamento” cerebral por conta da simultaneidade na representação, recriando o papel das dimensões. A deformação chega a ser emocional, mas não é emotiva, pode ser monstruosa, mas não apocalíptica, não defende temáticas sociais e olha para o interior de sua arte, chegando a ser chamada de “pintura pura”. O Cubismo atinge a “maximização do efeito dinâmico da pintura” (COTTINGTON, 1999, p. 22).

<sup>150</sup> ARGAN, Giulio Carlo. A arte como expressão, 1992, p. 240.

tríade poesia, escultura e dança, como formas que estavam ficando para trás diante do avanço da teoria musical, principalmente pela “universalidade” que há na música, superando diferenças étnicas.

Quando Bach é invocado fecha-se um círculo “elíptico”<sup>151</sup>: o tema bíblico (Betsabê), a escultura (Scopas e Lísipo), a pintura (Rembrandt e Cranach) e a música de temática novamente bíblica (Bach). A empatia barroca se completa na música, a mais universal e pura forma artística:

As artes de relação estão [...] acorrentadas às civilizações a que pertencem, civilizações que correspondem cada qual a um estágio diferente, porém não superior, de inteligência humana. A gente não pode dizer que a poesia, a escultura, a dança mesmo, tenham enriquecido seus meios de expressão e progredido. Dizer [...] que a pintura holandesa é superior à chinesa é um engano, da mesma forma que afirmar [...] que a escultura egípcia era de primitivos ao lado da grega. Uma não é superior à outra, como a arquitetura da fábrica Fiat não é superior à Senhora do Carmo, de Ouro Preto. São manifestações diversas duma mesma arte, representando cada uma o estágio particular fatal da inteligência que as criou. Nessas artes que derivam direta [...] da inteligência consciente, não há um progresso geral e humano que discriminar. Só a música vive em perpétuo acrescentamento de meios expressivos. Isso não virá da sua universalidade?<sup>152</sup>

Uma “mesma arte” é síntese acolhendo a arquitetura moderna de uma fábrica de automóveis e a de uma igreja barroca. O pensamento condensa diferentes estilos com a observação de que algumas formas artísticas precisavam “evoluir” ao patamar alcançado pela música, verdadeira arte ascensional. Essas “artes de relação” careciam de estímulos de seus meios expressivos: a poesia, a escultura e a dança, ligadas aos perfis étnicos, necessitavam acertar o relógio com o “acrescentamento de meios expressivos” musicais.

A pintura esconde uma noção imperativa de universalidade. Um Rembrandt está em pé de igualdade com qualquer pintor da dinastia Ming. O caráter agrupador da pintura, tão importante na ação de retratar Elza na imaginação dos leitores, é

---

<sup>151</sup> SARDUY, Severo. *Barroco*. 1989. O autor lembra a ideia do círculo elíptico da teoria de Kepler compondo uma nova circularidade dos corpos celestes. O círculo elíptico vai se contrapor ao círculo de Galileu. A “fala geométrica” do Barroco, a do círculo irregular das órbitas, encontra seu paralelo na literatura, como na teoria do *Prefácio Interessantíssimo*, aforismo 36, “Estas palavras não se ligam. Não formam enumeração. Cada uma é frase, período elíptico, reduzido ao mínimo telegráfico. Si pronuncio ‘Arroubos’, como não faz parte da frase (melodia), a palavra chama a atenção para seu insulamento e fica vibrando, à espera duma frase que lhe faça adquirir significado e QUE NÃO VEM.” (ANDRADE, 2005, p. 68-69). *Amar, verbo intransitivo* está recheado de similar atitude com a linguagem.

<sup>152</sup> *Correspondência...*, 2000, p. 694.

posto de lado a um todo mais exigido. Esse sentimento de universalização pode revelar também a síntese: “manifestações diversas numa mesma arte”, um universo em comum. Por esse viés, a arte é paz, e a empatia será amor, tudo isso se encaixa com o pacifista Mário de Andrade do seu primeiro livro de poemas.

Mário já havia elevado o Barroco a um estilo civilizador no artigo *Arte Religiosa no Brasil*, publicado na *Revista do Brasil*, texto fruto da sua primeira viagem a Minas Gerais em 1919. Ele enfatiza o estilo de Minas mais protegido em relação às influências do Rio de Janeiro e da Bahia, “equiparando-se, sob ponto de vista histórico, ao egípcio, ao grego ao gótico. E é para nós um motivo de orgulho bem fundado que isso se tenha dado no Brasil<sup>153</sup>”. O escritor pede a nacionalização do Barroco, como a Europa já havia nacionalizado suas tradições.

Pesquisadores como Souza (1980), Bosi (1988), Fabris (1994), Avancini (1998), Teles (2005), Rouanet (2007) confirmam a força paradigmática do Barroco interferindo nas linhas gerais da Modernidade brasileira. Do lado de lá, Walter Benjamin começa a esboçar a *Origem do drama barroco alemão* à procura de duas linhas confluentes: a profundidade do movimento alemão e o pluralismo barroco. O pensador vai caracterizar o Expressionismo através da linguagem de caráter instável, pelo exagero e pela violência voluntarista, características também visíveis no *Amar, verbo intransitivo*.

É nessa hora que aparece o escritor modernista, aquele que assume o compromisso de “extrair beleza do feio bem expresso”, sublimando a distorção, estabilizando estilos de linhas opostas e acatando uma dialética histórica. A tarefa amplia-se por conta da necessidade de humanizar sua personagem por um caminho trilhado pela arte. Mário de Andrade alimenta-se do moderno em todos os tempos, e aplica uma noção mais informal da empatia worriggeriana.

Uma tradição é redescoberta: O Retrato de Elza é “feito” por Rembrandt, Scopas, Lísipo, Cranach, estes últimos da linha contrária a da perfeição formal de Praxíteles, o favorito de Monteiro Lobato. Um percurso diferente do crítico de Anita Malfatti da Exposição de 1917 acaba de ser traçado, evidenciando a ideia: “o modernismo pode ser produtivamente pensado como uma forma de tradição, mas que se mantém numa espécie de tensão crítica em relação à cultura mais ampla circundante<sup>154</sup>”.

<sup>153</sup> ANDRADE, Mário. *A arte religiosa no Brasil: em Minas Gerais*, 1920, p. 103.

<sup>154</sup> HARRISON, Charles. *Modernismo*, 2001, p. 14.

A estética empregada na apresentação da personagem é condizente com a vertente barroca porque não abandona a referência erudita, como se referia Wölfflin, os mestres de comprovada independência ou autonomia, a fonte do deformismo mantendo a variação: “Rembrandt, quase Cranach.” (p. 30) justifica sua protagonista feia, mas colorida, e toca, por outro lado, na questão literária da variação de “não é bonita, não” (p. 30), a repetição do não nordestino, classificado como “Brasilierismo”: “não o fizera não”, “Tu nada viste não”, “Ai não me deixes não”, “não vou não”<sup>155</sup>.

Por aquela época, a teoria sobre o Barroco permitia uma intromissão de características de uma arte na outra:

Desde 1888 e 1915, anos em que Heinrich Wölfflin publicou livros nos quais utiliza o termo ‘barroco’ como categoria estética positiva e classificatória de alguns estilos de pintores dos séculos XVI e XVII, os cinco esquemas morfológicos constitutivos da categoria – *pictórico, visão em profundidade, forma aberta, subordinação das partes a um todo, clareza relativa* – foram substancializados na história da arte e passaram a ser aplicados analogicamente às belas letras e às diversas artes pictóricas, plásticas e arquitetônicas dos séculos XVII e XVIII, identificadas como ‘literatura barroca’ e ‘arte barroca’ em programas artísticos, críticos e historiográficos modernistas [...]<sup>156</sup>.

O problema parecia ser uma adequação de linguagens, uma simbiose intelectual pertinente aos estudos preocupados em rever o legado de uma arte monumental como o Barroco em uma época nacionalista. As literaturas também passam a ser lidas sob a medida das artes plásticas.

O idílio entre Elza e Carlos é curto, mas não a sua narrativa, entremeada da digressividade crítica ou da oralidade brasileira. O “verbo”, reformulado pela ação criativa do falar brasileiro, ocupará um lugar especial, será elástico para englobar o alcance da sensorialidade modernista, será sintético com a tradição de Aleijadinho. Tudo isso ainda vai se somar à visão barroca como concepção de mundo, quando a *Bíblia* representa um “manifesto”, interferindo na compreensão da estética moderna. O romance cita duas vezes o pintor holandês por conta dessa relação arte e religião. Por sua vez, Monteiro Lobato, citava três vezes o nome de Rembrandt, como exemplo de artista nacional, no famoso artigo de 1917, em sua crítica ao “Impressionismo discutibilíssimo” de Anita Malfatti.

<sup>155</sup> ANDRADE, Mário de. *A Gramatiquinha...*, 1990, p. 396.

<sup>156</sup> HANSEN, João Adolfo. Prefácio, *Aleijadinho e outras representações*, 2008, p. 30.

O Retrato de Elza, partindo de uma seqüência erudita e “informal”, encontra eco em Lasar Segall, na atmosfera espiritualizada “em comum”, conforme o conceito de Expressionismo de 1928, repelindo qualquer possibilidade de uma via abstrata:

O expressionismo soube exprimir a verdade interior. O verdadeiro expressionismo traduz suas impressões do visto e do sentido sem tomar em consideração as formas comuns da natureza e a técnica. Mas o expressionista, homem que é, está ligado à terra e não pode [...] sentir formas absolutamente abstratas. Ele não é máquina, ele é homem, ele procura instintivamente o humano na arte, que possa criar uma atmosfera espiritual comum<sup>157</sup>.

O narrador será tocado pela pluralidade moderna acrescida agora de um espiritual em comum. Ele, como “pintor” e “escultor”, mesmo impregnado da poderosa visão barroca de mundo, descreve sua personagem<sup>158</sup> por via de um retrato pequeno, misto de sutileza e tensão, sob o efeito do “sublime pequenino”, relutando entre o clássico e o moderno. A imagem da preceptora seguirá a lição segalliana, universal, simbólica e espiritual, respeitando as figuras pequenas em relação às maiores<sup>159</sup>.

#### 1. 5. Fräulein e Tanaka: olhar na moldura do possível.

Was Gross ist am Menschen, das ist, dass er eine Brücke und kein Zweck ist; was geliebt werden kann am Menschen, das ist, dass er ein Übergang und ein Untergang ist. (F. Nietzsche, *Also Sprach Zarathustra*, I, 4).

A edição *princeps* de 1927 fazia questão de lembrar a dedicatória de “Ivan Goll”, nome assim escrito, em uma passagem, referindo-se a um livro recebido de Isaac Lang, o verdadeiro nome do poeta francês-alemão, nascido em Saint Dié em 1891, e de intensa atividade pacifista, literária e artística. O fato de escrever em inglês, francês e em alemão o fez atuante em sua época.

<sup>157</sup> SEGALL, Lasar. In: BECCARI, Vera D’Horta. *Lasar Segall e o modernismo paulista*, 1984, p. 270.

<sup>158</sup> WÖLFFLIN, Heinrich. *Renascença...*, 1989, p. 77: “O barroco em nenhuma parte oferece o acabamento, o apaziguamento, ou a serenidade do ser, mas agitação do devir, a tensão da instabilidade. Disso resulta novamente uma impressão do movimento”.

<sup>159</sup> ANDRADE, Mário de. *Lasar Segall*, 1987, p. 56-57: “Ora por que não tratar um número grande de figuras pequeninas com o mesmo cuidado das figuras isoladas?... Lasar Segall sentiu a precisão de juntar muitas figuras pequenas, evitando o que nas formas grandes, embora de muito apuro técnico, fica vazio de significação expressiva. Pintura é [...] expressão; e as formas grandes tendem muito a ser ‘coloridas’ em vez de ‘pintadas’”.

Quanto ao outro tigre, pois não é que o senhor Ivan Goll se lembrou de botar esta dedicatória no livro dele que agorinha mesmo me ofereceu! Pois é: A' Mario de Andrade,/ poéte-tigre de la nouvelle tristesse americaine, dont/ le couer neuf (liane cueillie) s' altère au contact des pierres,/ bien amical salut./ Yvan Goll/ Paris, juin, 1923<sup>160</sup>.

O trecho fora suprimido na edição de 1944, ficando “tigre” na redação definitiva como registro desse contato. A palavra assumirá outra conotação, será metáfora de potência para designar os dois imigrantes. Tanaka e Elza, mesmo originários de países imperialistas, Japão e Alemanha, irmanam-se pela adaptação de uma “confraternização sem fronteiras<sup>161</sup>” ou a “nova fraternidade entre os homens<sup>162</sup>”.

A revisão não escondeu o humanitarismo utópico do Expressionismo, na passagem que sinaliza como a mais fraterna de toda a obra. A cena lembra a “profunda comunhão de sofrimentos e anseios<sup>163</sup>”, o que coloca o encontro dos dois estrangeiros em destaque. Seria a imigração uma forma de revolta, uma frente multirracial, opondo-se a sistemas políticos totalitaristas?

A resposta envolve um aprofundamento sobre o sentido de amizade entre artistas do Modernismo tocados pela experiência com o estrangeiro, como é o caso de Mário de Andrade e Anita Malfatti. Entre os dois, encontramos uma relação marcada pela “vertigem que purifica<sup>164</sup>”, e pelo toque do entendimento acerca da intimidade como algo divino. Desse afeto aflora segredos e abre pistas aos traços da fraternidade universal, temática do Expressionismo, desenvolvida como resgate da socialização cordial entre nativos e imigrantes nas modernas metrópoles.

*Ao Leitor*, de Franz Werfel, encabeça a seção “Liebe den Menschen” (“Amor à humanidade”) da mais famosa antologia lírica do início do século XX. O verso “Das

<sup>160</sup> ANDRADE, Mário. *Amar, verbo intransitivo*, 1927, p. 187. Para Iwan Goll, a arte não é profissão e deveria ser “pública”, portanto, política como acreditava Johannes Becher, um dos mais atuantes poetas expressionistas. Em um poema de Goll, o homem deve “aprender de novo a gritar. Para isso existe o palco”, “o irreal torna-se fato”, e “a arte não existe para confortar o gordo burguês” e sim “massacrar o homem comum”.

<sup>161</sup> Tradução para o verso “Nichts von der unendlichen Verbrüderung”, do poema *O Canal do Panamá* de Iwan Goll, in : BARRENTO, João. *Expressionismo Alemão*, 1976, p. 78-79.

<sup>162</sup> FLEISCHER, Marion. O Expressionismo e a dissolução de valores tradicionais, 2002, p. 68. Outros também avaliaram da mesma forma: há algo de “supranacional” na vanguarda alemã, “uma coisa da Humanidade”, porém um movimento “particularmente alemão” (TELES, 1997, p. 105).

<sup>163</sup> PINTHUS, Kurt. Discurso a Jovens Poetas, 1972, p. 331.

<sup>164</sup> ANDRADE, Mário. No ateliê (para Anita Malfatti), texto de 1922. In: CAMARGO, Ani Perri. *Anita Malfatti: a festa da cor*, 2009, p. 64; “ [...] Disse-lhe que as camaradagens me empobreceram e os amores me sacrificaram. Depois cantei a amizade! A amizade cega que não tem dúvidas! A amizade prisão que não tem férias! A amizade vertigem que purifica! E sobre-humana que diviniza!”.

Gefühl von schüchternen Gouvernanten im fremden Familiarkreis<sup>165</sup>” (o que sente a tímida governanta no estranho círculo familiar) aparece bem ao centro de um poeta, instigador da fraternidade, aquela que se enquadra na linha comprometida com o sofrimento das pessoas no turbilhão das grandes cidades. É o poeta de heróis e heroínas sem pátria, sem esperanças, sem identidades. Werfel irmana-se com Ywan Goll, autor “da esperança messiânica numa idade de ouro futura<sup>166</sup>”; e, ambos seriam esses viajantes modernistas, em rotas de intercâmbio cultural e intelectual<sup>167</sup>.

A luta pela paz já era do gosto de Mário de Andrade desde quando travou leituras em torno do Unanimismo de Verhaeren e Jules Romains. Tal engajamento pacifista belga e francês se une com o que vem da Alemanha, na pessoa de “Ivan” Goll e à espiritualidade e Walter Reichsritter Von Molo com seu texto *Sprüche der Seele*<sup>168</sup>. O “Humanismo” dos tempos modernos tem a atenção do crítico de Marinetti, o “delegado do fascismo<sup>169</sup>” e seu “futurismo, retórico às vezes, sempre gritalhão<sup>170</sup>”.

O Mário de Andrade, universal-pacifista, não concordava com a máquina de guerra futurista, porém aceitava o substantivo com duplicada carga semântica em sua *Ode ao Burguês*, seguindo a orientação do *Manifesto Técnico da Literatura Futurista*<sup>171</sup>. O crítico do futurismo, não deixa de assimilar o objeto criticado, principalmente quando o assunto era de ordem gramatical. O escritor sempre nutriu admiração pela escolha “de poemas que marcam a figura do homem como centro da poesia<sup>172</sup>”. O seu humanitarismo atinge o burguês “envenenado” pela nova ordem econômica, e isso enriquece a poesia marioandradina com a vertente crítica.

O principal problema do Expressionismo na poesia, todavia, está em uma contradição: o universalizar das linguagens defronta-se com a complexidade da nova gramática. A dicotomia torna-se maior no momento em que o poeta escreve

<sup>165</sup> PINTHUS, Kurt. *Menschheitsdämmerung*, 2008, p. 331.

<sup>166</sup> BARRENTO, João. *Expressionismo...*, 1975, p. 20. A antologia organizada por Claudia Cavalcanti (2000) não difere dessa perspectiva.

<sup>167</sup> BRADBURY, Malcolm. *Uma geografia do Modernismo*, 1989.

<sup>168</sup> ANDRADE, Mário. *A Escrava...*, 2009, p. 254.

<sup>169</sup> *Correspondência*, 2000, p. 296.

<sup>170</sup> ANDRADE, Mário. *A Escrava...*, 2009, p. 309.

<sup>171</sup> É o caso de “O burguês-níquel”, “O burguês-burguês”, “O homem-curva”, “o homem-nádegas” (ANDRADE, 2005, p. 88). Os novos mandamentos da poesia futurista foram “ditados” pela “hélice em movimento”, como diz o número “5. Cada substantivo deve ter o seu duplo, isto é, o substantivo deve ser seguido, sem conjunção, do substantivo ao qual está ligado, por analogia. Exemplo: homem-torpedeiro, mulher-golfo, multidão-ressaca, praça-funil, porta-torneira”. (TELES, 1997, p. 95). Por sua vez, a prosa de *Amar, verbo intransitivo* está marcada pelo uso do infinitivo, algo que lembra a proposta de Marinetti para o caso específico do verbo no “infinito”, assim conhecido à época.

<sup>172</sup> PAULA, Rosângela Asche de. *O expressionismo na biblioteca...*, 2007, p. 48.

em uma linguagem complexa a “integração” da humanidade. Tais inovações e torneios gramaticais reforçam a recepção dos expressionistas como “degenerados” ou “paranóicos” tanto na Alemanha quanto no Brasil.

A questão de incluir o drama de heróis anônimos encaixa-se à pesquisa social de Mário de Andrade. O novo paradigma adiciona aqueles que não conseguem falar por si de seus dramas. A opção por essas personagens lembra as telas de Anita Malfatti, *O homem amarelo*, *A estudante russa* e *O japonês*, uma vez que: o “expressionismo renova a representação visual, mas não despreza a representação temática<sup>173</sup>”. É o que acontece anteriormente com o testemunho de Segall, – representando com tons menores, o drama da imigração no início do século XX.

A nova literatura não abandonará o velho problema do covívio humano em ambiente hostis ou de pobreza. É o caso do conto *Piá não Sofre? Sofre*. A prostituta Terezinha, de origem italiana, viverá a amargura da miséria com outro imigrante, o espanhol Fernandez. A temática humana lembra um conceito do próprio escritor, “é preciso não esquecer que do personagem mais medíocre, o fenômeno da criação consiste justamente em tirar o interesse do criador, o interesse, a valorização da insignificância. Isto é: literatura<sup>174</sup>”.

A “ponte” com os estrangeiros está na origem do movimento. O Expressionismo alemão tem a contribuição do holandês Van Gogh, do norueguês Edvard Munch, do belga James Ensor, do Fauvismo francês, dentre outras bases de formação. As bandeiras nacionalistas pouco importavam até porque o mais importante era transpor as fronteiras, as metas do *Die Brücke* “eram, principalmente, expansão e internacionalização<sup>175</sup>”.

Elza e Tanaka são amostras do drama social do início do século XX. O narrador chega a se gabar por ter na Avenida Paulista até “príncipe russo” (p. 81) trabalhando como “encerador”, evidente inspiração na onda migratória causada pela Grande Guerra e que, em relação ao Brasil, já se encontrava diminuindo. Segundo o Diário Nacional “O Brasil ficou em quarto lugar em 1927”, atrás dos Estados Unidos, Canadá e Argentina<sup>176</sup>. A leva de imigrantes qualificados para a indústria é

<sup>173</sup> LOURENÇO, Maria Cecília França. *Operários da Modernidade*, 1995, p. 42.

<sup>174</sup> ANDRADE, Mário de. Saga, artigo de 01 de setembro de 1940. In: *O Empalhador de Passarinho*, 2002, p. 259.

<sup>175</sup> BRILL, Alice. *O Expressionismo na pintura*, 2002, p. 407.

<sup>176</sup> *Diário Nacional*, São Paulo, p. 05, 1928, “O cônsul do Brasil em Bremen, Sr. O. Paranhos da Silva, acaba de remeter ao Ministério das Relações Exteriores uma informação sobre o movimento emigratório na Alemanha. No ano de 1927, pelos portos de Hamburg e Bremen, emigraram 58.791 alemães contra 63.033 em 1926. Esses

significativa, o que torna essa matéria de jornal documento importante a fim de entendermos o crescimento industrial de algumas regiões do Brasil onde esses imigrantes se fixaram. O romance se preocupa, entretanto, com a questão humana nisso tudo. O avanço da Modernidade industrial não é destacado. O problema será sempre a tríade: arte, língua e humanidade, dando sentido à imigração.

Novamente situações envolvendo os estereótipos ressurgem, como as expressões “gente guerreira” (p. 80) para designar o japonês, ou quando Elza, saltando de “corsa”, é rotulada como “tigre”. Esses estereótipos passam a ser remodelados a partir de um poema brasileiro. Castro Alves é corrigido quanto à impossibilidade de corça e tigre se acomodarem juntos às labaredas de uma queimada. O Poeta dos Escravos acaba sendo reescrito de forma prosaica, no que resulta um texto que muito se assemelha ao poema criticado e “corrigido”.

A queimada! A queimada é uma fornalha!  
 A irara – pula; o cascavel – chocalha...  
     Raiva, espuma o tapir!  
 ...E às vezes sobre o cume de um rochedo  
 A corça e o tigre – náufragos do medo –  
     Vão trêmulos se unir!<sup>177</sup>

Os guarantãs se lascam em risadas chocarreiras de reco-recos. A cascavel chocalha. A suçuarana prisca. As labaredas lambem a rocha. Pula uma irara, que susto! Peroba tomba. O repuxo das fagulhas dançarinas vidrilha de ouro o fumo lancetado pelas cuquiadas dos guaribas. Os dois tigres ofegam (p. 83).

O texto final enfatiza palavras do léxico brasileiro. Os versos perdem o ritmo e o apoio rítmico, técnicas importantes à memorização. A prosa, característica do Expressionismo, “palavra solta desvirtuando o arrastar natural da linguagem” (p. 48), é algo que é muito praticado no Brasil, um “torcer”, um “desvirtuar”, inclinando-se para uma forma compacta e ao mesmo tempo plural, nessa estranha síntese ao fim.

A inspiração na própria literatura brasileira é mantida. O recurso verbal trabalhado aponta algo positivo: o único momento no qual a alemã se torna metáfora

---

números não representam o total do movimento, pois a emigração alemã também se fez pelos portos de Dantzig, Amsterdam, Rotterdam e Antuerpia com 3.088 emigrantes em 1927 contra 3.247 no ano que antecedeu. Assim o total geral no ano passado foi de 61.879 emigrantes, contra 65.280 em 1926. A emigração alemã se dirige sobretudo para os Estados unidos da América do Norte. O Brasil, que até 1925 figurava em segundo lugar, está hoje colocado em quarto, como demonstram os números [...]. Segundo a informação do cônsul em Bremen dos 41. 775 emigrados cuja profissão pode ser apurada, 15.615 (37, 4%) trabalham nas indústrias, 10.004 (23, 9%) na agricultura e 6.959 (16, 7%) no comércio”.

<sup>177</sup> ALVES, Castro. *Obras Completas*, 2004, p. 320.

de potência. Elza não vai alimentar postura etnocêntrica diante do japonês. Os dois estrangeiros encarnam uma nova humanidade em formação em solo paulista. Apenas como efeito de comparação, a cena de uma “Queimada” também é referida no *Canaã*, descrevendo a força do fogo devastador da floresta em uma “fornalha estúpida”. A passagem faz Milkau clamar pelos tempos “sem violência” na sua imaginação.

A metáfora de potência permanece a fim de redimensionar uma São Paulo se beneficiando das estéticas em interação. A cidade messiânica, pelo simbolismo do nome da capital ligado à liderança apostólica de Paulo, incorpora o futuro do país, e torna-se guardiã das tradições brasileiras. Ela é a metrópole destinada a assimilar as vanguardas ao mesmo tempo em que promove o sentimento nacional: “São Paulo passa a ser a nação capaz de abraçar todos os imigrantes<sup>178</sup>”.

O que une, nesta passagem, o romance de Mário à história de São Paulo está na contribuição cultural e social dos estrangeiros. O texto realça a assimilação e não o enquistamento de grupos étnicos diferentes, como é o caso do estado de São Paulo, a unidade da federação que evitou a formação de grupamentos fechados, típico da Região Sul<sup>179</sup>. A explicação está, basicamente, em dois pontos: nas fazendas-empresas interioranas e no sistema educacional paulista, na união que proporcionou a integração do imigrante com os demais habitantes do estado. Assim, o imigrante não sofreria o isolamento das colônias permanentes.

Entre os modernistas uma interação similar era reconhecida, como as conexões expressionistas marcadas pelo extravagante: “[...] o movimento veio recolhendo tendências plásticas diversas. Enriqueceu-se com experiências novas. Algumas fases da sua evolução se caracterizam com integrações exóticas<sup>180</sup>”. Uma alemã e um japonês modelavam empatias de natureza estéticas e religiosas denunciando, no fundo, a nossa identidade barroca.

A suspensão do narrador a fim de não detalhar o momento íntimo entre Elza e Carlos revela outro encontro, o de refugiados de lugares bem distantes. Trechos

---

<sup>178</sup> VELLOSO, Mônica Pimenta. *A brasilidade verde-amarela...* 1993, p. 18. “O imigrante se incorpora à ‘alma coletiva’”, p. 17-19, aparece o tema da imigração como um “lugar especial” naquilo que ela chamou de “ideologia modernista”, assim não podem passar despercebido “o gigante Pietro-Pietra em *Macunaíma* (1928) e a preceptora alemã em *Amar, verbo intransitivo* (1927), além de vários contos de Alcântara Machado sobre os imigrantes italianos [...]”. O imigrante: “Constituiria uma ameaça à nacionalidade ou um elemento passível de ser integrado?”. A pesquisa conclui uma posição mais amistosa: “Mário de Andrade se refere ao fenômeno da modernidade paulista como a ‘mistura épica das raças’”.

<sup>179</sup> DE LUCA, Tânia Regina. *A Revista do Brasil: Um Diagnóstico para a (N)ação*, 1999, p. 197.

<sup>180</sup> BOPP, Raul. *Vida e Morte da Antropofagia*, 1977, p. 22.

como “E os dois tigres se aproximavam, olhos úmidos, eram irmãos” ou “Os dois tigres acabarão por desaparecer assimilados” (p. 83) mostram os estrangeiros podendo perder o bem cultural de suas origens. A cena externa é a mais importante do que a de dentro daquele quarto, uma vez que, lá fora, juntam-se a adaptação “cordial”, sem a concorrência pela simpatia de seus patrões.

Os imigrantes são mais do que representações étnicas em confronto ou exemplos de uma “imaginação de concorrência<sup>181</sup>”. O que vemos são assimilações estéticas “vencendo” a hostilidade da adaptação. Para esse ponto, a história tem falado das dificuldades de convívio entre os próprios imigrantes no estado de São Paulo, especificamente no ambiente rural, sobre as relações intergrupais. Era evidente o desprezo entre os agrupamentos:

Alemães originários do Norte não se davam bem com alemães do Sul, e os dois não aceitavam os poloneses. Italianos setentrionais e meridiano viam-se com estranheza e mesmo desprezo; ambos, no entanto, não gostavam dos japoneses<sup>182</sup>.

Os japoneses, por serem os últimos a chegarem a São Paulo, tiveram melhor acolhida entre negros e caboclos. E a contribuição imigrante, o encontro de heranças artísticas trazidas na alma da imigração, seria “uma terceira queimada, isto é, um fogo estético que circunda também os textos e os obriga [os imigrantes Tanaka e Elza] a conviver<sup>183</sup>”.

A quebra nas expectativas da narração serviu como brecha para um efeito de assimilação dos diferentes. O “fogo estético” da união possível, comunhão dos exilados naquela mansão, reforça um novo olhar, o que se manifesta, todavia, a partir de estruturas cristalizadas do passado.

As referências picturais, agora, são de Martin Schongauer, pintor e gravador alemão renascentista, e do templo “Chuntai”, o que lembra novamente a empatia identificadora entre obra de arte e espectador da teoria de Worringer, no caso uma identidade de culturas. A passagem marca um pouco da “irmandade” expressionista direcionada para uma universalidade pregada no Brasil, com certa dosagem

---

<sup>181</sup> *Correspondência...*, 2000, p. 575, “A coisa se deve ter processado pelas mesmas razões por que Tanaka e Fräulein se detestavam em *Amar, verbo intransitivo*: imaginação de concorrência” Carta de 01 de março de 1934.

<sup>182</sup> ALVIM, Zuleika. *Imigrantes : a vida privada dos pobres do campo*, 1998, p. 269, a pesquisa retrata os anos de 1930.

<sup>183</sup> ARÊAS, Vilma. *Mário: alguns comentários à contra-luz*, 1997, p. 92.

edênica, religiosa, empatia santificada, de um escritor pregando uma “saída humanamente artística”<sup>184</sup>.

Na cena, o surpreendente acontece, os paradigmas estéticos são colocados invertidos: Fräulein vê na alma exilada do japonês a sua própria alma, enraizada em sombras medievais; ela se depara com uma obra de Schongauer, artista hábil no efeito dramático nas gravuras, no estilo que vai influenciar Albrecht Dürer. O fato abre precedente à valorização do traço psicológico na arte, e assim, atingir a inversão: o “tigre japonês” enxerga, por sua vez, na alemã um templo da religião xintoísta, um “Chuntai”, uma das peças mais conhecidas da arquitetura japonesa, estilizado com “sotaque” brasileiro através do estilo diminuído e deformado:

Batia sobre eles o luar, e os santos óleos da lua como que lhes redimiam as maldades pequeninas. Se olhavam comovidos. O tigre alemão, longo, desgracioso, espiritual, ver um Schongauer. O tigre japonês, chato, contorcido, ver um Chuntai. (p. 83).

A “empatia cristã”: “o luar, e os santos óleos” abençoam a cena, como os “anjos do Senhor” ungiram os olhos de Carlos. A cena tem a lua, tema lírico por excelência desde Safo de Lesbos, iluminando o momento de solidão. Essa nova humanidade “acasala”, espiritualmente, japoneses e alemães.

Tudo acontece no “devaneio proletário” em algum recanto de uma mansão paulista. Afinal, era algo que se encaixava na perspectiva social próxima da lição expressionista: a arte “não está ligada à cultura especulativa ou intelectual das classes dirigentes, e sim à cultura prático-operacional das classes trabalhadoras”<sup>185</sup>. Um pouco da literatura social de Mário de Andrade se manifesta entre os imigrantes, principalmente, a arte como “imigração” também, só que no contexto cultural, de uma estética que se vê pela lógica pacifista.

O romance não deixa de amparar os estrangeiros, recolocando-os no plano do tolerável, em uma moldura artística do possível, longe de suas disputas mais pessoais, irmanados na pluralidade das atividades domésticas: Elza, a professora de piano, professora de alemão, a enfermeira, a governanta, a prostituta; Tanaka, o criado, o jardineiro, o copeiro. A arte mostra um lado da história da imigração em São Paulo, uma cidade aberta à assimilação sem entraves, uma acolhida duradoura

<sup>184</sup> ANDRADE, Mário. Como Mário de Andrade define a escola que chefia. In: KOIFMAN, Georgina. *Cartas de Mário de Andrade a Prudente de Moraes, neto*. 1985, p. 146-147.

<sup>185</sup> ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. 1992, p. 238.

e entregue ao reconhecimento da nova humanidade, através do olhar que olha no outro e enxerga a si mesmo. Nesse momento, o olhar “estropiado” da alemã será útil ao unir os opostos.

A miopia da personagem consolida o olhar transversal a enxergar na alma do outro a sua própria alma. É o olhar que identifica no diferente o semelhante, na solidariedade do sentir-se como um templo xintoísta, “um Chuntai” no exílio. Irmanados pela inversão, tal aproximação é feita por uma forma verbal: o ver. A humanização dos imigrantes é finalizada com a imagem dos olhos úmidos, a prova sentimental do auto-reconhecimento. O olhar transversal, ela nele e ele nela, seria a reclusão imigrante, o exílio que possibilita alteridade e um aprendizado, evidente na “ficção, não como meio de esclarecimento ou de entretenimento, mas sim como meio fundamental para se experimentar a si mesmo no lugar do radicalmente outro<sup>186</sup>”.

O olhar novamente vai abrir espaço à gramática modernista emergir com sua força. O verbo, no infinitivo, dilata seu alcance universal: “O tigre alemão, longo, desgracioso, espiritual, **ver** um Schongauer. O tigre japonês, chato, contorcido, **ver** um Chuntai (p. 83, grifos nossos)”. A empatia entre os estrangeiros se dá como no tópico das “Palavras transitórias” da *Gramatiquinha*, o que sugere o verbo “ver” como um “adventício” (G, p. 373), uma revelação, mas em suas implicâncias estéticas. O infinitivo representa um acontecimento irrepetível.

O “ver” expande sua vida temporal, alonga-se a fim de que haja tempo suficiente ao reconhecimento mútuo. Trata-se de um “ver” e não de um “olhar”. A gramática modernista começa a mostrar um poder de ordem. Algo muito percebido na crítica sobre o momento:

[...] apesar dos avanços, seguíamos atrelados à tradição cultural portuguesa: o verbo comandava inteiramente o olho, que por si só não detinha poder de significação. Ameaçados estávamos de repetir a secular pobreza visual do colonizador, inclusive sua pobreza moderna nas artes plásticas. A vigência e a premência do tema da brasilidade nas artes plásticas e conseqüente subordinação do olho a uma inteligência apenas ilustrativa, é indissociável da herança portuguesa do totalitarismo do verbo<sup>187</sup>.

<sup>186</sup> BERNARDO, Gustavo. *Ciência como ficção*, 2008, p. 142.

<sup>187</sup> BRITO, Ronaldo. *A Semana de 22: o trauma do moderno*, 1983, p. 17.

A arte ainda se vê regulada pela literatura. O “verbo” legitima e rege o destino de novas propostas. Apesar do “ver” estar no romance como tempo de reconhecimento da ação estética, por detrás de um simples verbo no “infinito” (como se chamava na época), uma ordem se levanta e uma dilatação do sentido se estende. Tanto Marinetti quanto Kasimir Edschmid orientavam a “alongar” a percepção inculcada no “infinito” do verbo<sup>188</sup>.

Apesar de o escritor estar preocupado com as variações morfológicas dos verbos “sube por soube, pode” etc., e pela tendência que elimina os pronomes dos verbos pronominais “a que horas você levanta, heim?”<sup>189</sup>, o “ver” no “infinito” (um indisfarçável “todo”) está implicado a duas forças literárias de atuação: a fala brasileira, na sua presencialidade nacionalista, e a contribuição das vanguardas com suas aplicações sensoriais.

A gramática modernista de Mário de Andrade, por conta dessas aquisições, aproxima-se novamente de Worringer, ao usar o próprio sentido estendido do verbo “ver” como projeção de um “eu” sobre um “outro” para enxergar a si mesmo, e formar um ciclo de identidade. O professor alemão dizia que o gozo objetivado de si mesmo seria variante do “autogozo objetivado”, de Theodor Lipps, filósofo reconhecido pela relevância ao termo “empatia”.

Sobre a assimilação dos conceitos, o Expressionismo no Brasil tem sido associado ao sensorial, mais até do que as questões da sua linguagem deformadora. A expressividade visual/auditiva, mescla de sensações, é observada também no estudo de Eudinyr Fraga (1998) em torno da dramaturgia de Nelson Rodrigues como algo muito parecido com o que estamos vendo em Mário de Andrade. A sensorialidade expressiva do visual e do auditivo variam até atingir o efeito desejado, e nessa variação, uma característica de como no Brasil os efeitos dessa vanguarda foram recebidos.

A variação indica o quanto que a ideia de movimento atravessa o Modernismo. O teatro, o balé e a reação da platéia foram tomados como o ponto de

---

<sup>188</sup> “Deve-se usar o verbo no infinito, para que se adapte elasticamente ao substantivo, e não o submeta ao eu do escritor que observa ou imagina. O verbo no infinito pode, sozinho, dar o sentido da continuidade da vida e a elasticidade da intuição que a percebe”. Isso tudo refere-se ao mandamento número 2 do Manifesto Técnico da Literatura Futurista de Marinetti (TELES, 1995, p. 95), cujo primeiro reza o seguinte “1. É preciso destruir a sintaxe, dispondo os substantivos ao acaso, como nascem”. Kasimir Edschmid: “o verbo se estende e torna-se mais afiado, tenso, para apanhar a expressão clara e distintamente” (TELES, 1995, p. 112).

<sup>189</sup> O Capítulo VII, destinada aos verbos, tem pouquíssimos exemplos. No índice, apenas, a ideia que ficou por se desenvolver “Verbo (substantivo verbal)” (ANDRADE, 1990, p. 312).

partida no estudo de Modris Eksteins<sup>190</sup>. O teatral apresenta-se na variação da cena do quarto, e duas ações ao mesmo tempo abordam situações distintas: na primeira noite amorosa do rapaz, o narrador foca a atenção no encontro dos criados, afinal era de se esperar outra “queimada”, a primeira cena íntima de Elza e Carlos, mas o que se vê é outro par, “os criados, como costuma acontecer nas comédias tradicionais<sup>191</sup>”. Um duplo movimento à mesma cena: existem dois momentos “íntimos”, e o mais importante é o que acontece lá fora, entre os imigrantes.

Havia no meio intelectual um movimento ganhando fôlego a fim de tirar São Paulo do provincianismo. Essa força interna convida a proposta paulista conjugada a valores externos adequados ao projeto. A capital espelhava um cenário histórico promissor, era centro de irradiações positivas:

Elegendo a cidade de São Paulo como lugar por excelência da modernidade brasileira, tais escritores reelaboraram o discurso épico regional e o revestiram com imagens futuristas, numa projeção otimista e freqüentemente acrítica, presa ao ideário burguês [...] São Paulo é concebida como fulcro irradiador de um novo modo de civilização, em uma série de metáforas que acrescenta novos tropos às substâncias iterativas da imaginação letrada regional<sup>192</sup>.

O ambiente era propício à mudança de atitude: o regional dava lugar a um traçado de Modernidade que parte de São Paulo e a São Paulo retorna, ou seja: é o regional paulista que alarga e passa a conhecer o país inteiro e a contribuição externa, absorvida e readaptada, só alude ao melhor de nossa tradição. O romance reflete esse estudo da fala como voz ativa em um largo país. É a ação integradora a um todo, acoplando outros dizeres regionais, outras formas estéticas, para retonar à metrópole modernista como exemplo de ativo ciclo vital.

---

<sup>190</sup> EKSTEINS, Modris. *A Sagração...*, 1990. Se a Alemanha fora a nação modernista *par excellence* do século XX, a França continuaria seguindo a sua tradição de grande divulgadora de novas tendências. O Expressionismo alemão de protesto, inovação gramatical, crítica à alienação, visões apocalípticas, contraste, aproximação com o socialismo, arte marcada pela agressividade, angulosidade, deformismo, arte de um retorno à “essência”, a que tematizava o “sentir-se estranho” na grande cidade, encontrava na música de Igor Stravinsky, na coreografia de Nijinsky e na produção de Serge Diaghilev, uma verdadeira estratificação artística à altura para expor, na *Sagração da Primavera*, uma arte completa, como o mestre Wagner havia feito em sua *Gesamtkunstwerk*.

<sup>191</sup> ARÊAS, Vilma. Mário: alguns comentários..., 1997, p. 91.

<sup>192</sup> FERREIRA, Antônio Celso. *A Epopéia Bandeirante: Letrados, Instituições, Invenção Histórica (1870-1940)*, 2002, p. 304-351.



## CAPÍTULO 2

### Regularidade na alternância.

#### 2. 1. “Não é bonita, mas colorida”.

Elza será produto de oposição aos modelos humanos bem proporcionados das academias de belas-artes. Sua vitalidade surge da visualidade concreta, do “colorido de cor real” (p. 30) e, por conta de sua atividade pedagógica, ela reforça a relação idioma e gramaticalidade, além da noção mais evidente de arte como educação. Em alguns momentos, o peso de sua conduta estético-gramatical se sobressai diante de sua pouca expressividade enquanto personagem. Ela possui algo daquilo que vamos chamar de regularidade na alternância. A personagem em si nunca terá plena vitalidade e nem será totalmente apagada.

Essa regularidade na alternância tem algo ainda de um equilíbrio clássico perdido, ou alguma coisa de reivindicação de harmonia como referência. Fräulein carrega algum Classicismo de “prontidão”, como se mantivesse padrões da estética antiga na consolidação da personagem. Esse equilíbrio reclamado flutua como uma autocobrança do escritor diante de um parâmetro possível ainda de ser aproveitado em épocas modernas.

É que acontece na carta à amiga Malfatti<sup>193</sup>. A cor é realçada como linguagem caracterizadora da expressividade no quadro A Estudante Russa como modelo de pintura de “expressão da cor” e do “desenho estupendo”. Mário recrimina o uso do preto, uma tonalidade relacionada à Modernidade, identificada como “instrumento da unidade cromática, o meio particularmente adequado para traduzir o negror que invadia o mundo da modernidade industrial<sup>194</sup>”. O escritor exige regularidade no manuseio das cores porque conhecia bem uma das paixões de Anita Malfatti “todo o lirismo do meu trabalho está na cor. É na cor que sempre busco dizer o que mais me comove<sup>195</sup>”.

A cor instável dos cabelos de Elza parece acompanhar essa admiração, e as palavras usadas na descrição de seus cabelos passam a variar também, optando-se pela forma portuguesa: “Os cabelos eriçados, metálicos” (p. 71). Fräulein vem se

<sup>193</sup> ANDRADE, Mário. *Cartas a Anita...*, 1989, p. 91. “O teu meio mais forte de expressão é a cor. O engraçado é que dentro dos teus quadros o desenho é geralmente estupendo. A *Estudante Russa* [...]. Uma *Marinha* que está com o Osvaldo. E os meus quadros maravilhosos. Mas digo-te que continuo a não gostar dos teus desenhos em preto só, porque vi os que mandaste ao Silvío. O nu está regular, o outro nem isso”.

<sup>194</sup> COLI, Jorge. *Manet: o enigma do olhar*, 1988, p. 230.

<sup>195</sup> ANDRADE, Mário. Anita Malfatti. *Diário Nacional*, p. 02, 1928.

delineando por um verdadeiro processo mimético por cifras, regulares na alternância, convocando o espírito de obras de arte, historicamente, opostos aos modelos acadêmicos. Mais uma vez, encontramos indícios de um desvio para a gramática e outro “retrato” surge, aquele na qual a narrativa começa a descrever a personagem com ajuda de variantes em torno do mesmo significado.

Essa tipologia estética diferente, e de certa maneira regular dentro do alternável, concentrada em um ponto do corpo, vai revelar algo além da compreensão da arte moderna por parte de seu autor: a narrativa começa a delinear um Retrato da personagem ligado à gramática ou a autores hábeis em variar no estilo e, de certa forma, escritores com alguma herança clássica.

Palavras como “erriçado” ou “eriçado”; “ramelentas” e “remelentas”<sup>196</sup> são aplicadas a uma mesma situação. O tratamento da gramática segue o da estética, através do movimento, mas não necessariamente de mudança. O equilíbrio como “esteio” clássico da arte ocidental não vai ser totalmente eliminado, assim como, no quesito gramatical de sua história, a língua portuguesa será respeitada.

Pintura, escultura, música, literatura, dança e fotografia caminham a um todo agrupável sob uma Modernidade impregnada ainda de parâmetros clássicos. As artes revelam o drama da regularidade no mundo moderno. Uma observação mais atenta comprova o não romper definitivamente com a imitação: o escritor contempla e aplica uma tradição mimética da linha expressionista da arte ocidental pela ótica do equilíbrio, da regularidade, mesmo que na alternância.

A Modernidade, como instância questionadora do moderno, não descartou a tradição mimética. Charles Baudelaire admirava Théophile Gautier porque, dentre outras coisas, dizia, com autoridade de um poeta-teórico, “Jamais um artista, por maior que tenha sido, imaginou sequer uma forma”<sup>197</sup>. A imitação não é descartada, mas, pensada no contexto moderno.

Mário e Baudelaire têm semelhanças em torno das objeções que fizeram à arte moderna<sup>198</sup>. Os dois criticaram o avanço da nova arte com a ressalva do artista estar livre para imitar, deformar e copiar quem primeiramente deformou sem deixar

<sup>196</sup> Na passagem do romance na qual é criticada a idealização das índias “pançudas” (p. 29) como “Lindóias” e “Iracemas”. A variante “ramelentas” é incluída como par de “remelentas” (p. 29).

<sup>197</sup> GAUTHIER, Théophile. In : GROULIER, Jean-François. *Da imitação à expressão*, 2004, p. 11.

<sup>198</sup> ANDRADE, Mário. Paulística fez papel de salva-vidas. In: PRADO, Paulo. *Paulística etc.*, 2004, p. 223: “Já me basta essa tristeza consciente de andar por aí falando de pintura, arquitetura, de não-sei-mais pra dar ao menos dentro do nosso grupo ilusão de que os vácuos críticos do Brasil já se preencheram. Não basta mesmo? Eu não tenho ilusões e detesto as críticas de pintura de Baudelaire. E no entanto era Baudelaire... Estou preenchendo vácuos nada mais”. O livro de Paulo Prado foi lançado em 1925.

de perder de vista o papel pioneiro dos mestres. Limitar o moderno era algo pertinente à conduta de Mário de Andrade<sup>199</sup>.

A “linguagem” brasileira predomina como projeto mais visível desse lado renovador do romance. A arte será mais conservadora: resguarda a tradição que legitima a linguagem explorada por via de uma mimese confiável e não apenas “inovadora”. Há um Expressionismo não apenas rebaixado, mas transversal, inclinando-se ao Barroco e “protegido” pela sombra dos mestres.

O regular na alternância “dita” a regra no contexto modernista e além do mais, a religiosidade do “Lar sagrado” reforça a moral por detrás das aparências. Toda a força de Elza se concentra na idealização familiar, perpetrando a regularidade da “antiga” ordem aos “novos” ricos paulistanos, algo condizente com a literatura social, na construção “daquela família imóvel mas feliz” (p. 32). O Lar sagrado não deixa de ter suas contradições: a da moralidade da prostituta como a “santa” regeneradora do grupo social importantíssimo à sociedade.

Em uma passagem da obra na qual a fotografia da família Sousa Costa é descrita, a noção tradicional da família é mantida sob alguns traços machadianos da conduta narrativa. Apesar da fotografia ser usada no sentido caricatural, como bem lembrou Laura Beatriz Almeida<sup>200</sup>, a nosso ver, há um trato caricato-irônico típico do *Brás Cubas*. O “Retrato” dos Sousa Costa se completa com algo da proposta de Mário: os “barrigudinhos”, mais de acordo com as famílias pobres do que das ricas, insinuando um “retrato desgeograficado” da família brasileira<sup>201</sup>.

A arte está em todo o romance, pedindo outro conceito de si mesma. Ela não quer ser *Status* no recinto burguês dos Sousa Costa e reclama um conceito no qual a preocupação maior é com o sentido de se movimentar do que o da concepção de moderno na arte. As linguagens artísticas não estão limitadas a serem cópias fiéis das formas consagradas, mas regularidade na alternância, como construções plásticas da forma que respeita um estilo móvel, instável, irregular e expressivo.

Assim, a “regularidade da alternância” respira equilíbrio e dribla a forma imitada. O que existe é uma estética móvel para a história “dura”, e de certa maneira, trama “estereotipada” da sociedade, o previsível idílio de Carlos e Elza. A

<sup>199</sup> Eduardo Jardim de MORAES, em *Os limites do moderno...*, 1991 p. 21, “se quisermos qualificar [...] a direção tomada por seu pensamento, seremos obrigados a insistir que seu propósito foi de questionar os limites do projeto moderno”.

<sup>200</sup> ALMEIDA, Laura Beatriz Fonseca de. *O Amor intransitivo...*, 1984, p. 63 “o resultado da união é a caricatura de uma família tradicional, estampada pelo retrato do álbum de família”.

<sup>201</sup> Cf. LOPEZ, Telê Porto Ancona. Um idílio no Modernismo brasileiro, 2008, p. 165-166.

mobilidade era visível e entender a trajetória de uma arte significava o acompanhamento de outra. A versatilidade de uma arte passa a provocar a teoria da outra, e esse encontro acaba favorecendo a leitura de uma delas: o “caminho mais produtivo para a verdadeira compreensão do Expressionismo literário é nos guiar pelas mãos de outras artes, como é o caso da pintura<sup>202</sup>”.

Há sempre algo de identidade intersubjetiva e sentimento agrupador entre os pintores. É a pintura que aciona um vasto campo de analogias a fim de identificarmos a linguagem do *Amar, verbo intransitivo* com todas as outras formas estéticas à procura de sua real expressão. A maior aproximação entre Mário de Andrade e Anita Malfatti está nos pequenos quadros, retratos de pessoas atingidas pelo drama social do início do século XX.

O ponto positivo é que nenhuma arte sozinha consegue pintar esse panorama moderno sem depender das outras formas de arte porque a obra modernista questiona suas fontes. O estético se une para retratar uma sociedade dividida, o que se torna algo interessante e um tanto óbvio: uma “estética social”, sob o aparato psicológico, começa a avaliar os males da sociedade. A arte moderna seria adequada a exprimir valores consagrados e socialmente deformados.

Na literatura de Mário de Andrade, a Psicologia interfere na sociedade. A crônica “O culto das estátuas” relatava: “Fenômeno bem curioso de psicologia social é a deformação por que passa freqüentemente nas cidades o culto dos mortos mais ou menos ilustres<sup>203</sup>”. O hábito de cultuar os mortos se degenerou e as estátuas caminham ao esquecimento. Os enormes anúncios publicitários destroem qualquer homenagem a Cristóvão Colombo. A publicidade como uma “divindade” inverte o culto dos heróis e o cigarro acaba sendo o novo “herói”.

Diante de uma Modernidade ameaçando padrões consagrados, a solução parece vir da união de estética e crítica, a fim de conter o avanço da inversão de valores. Seguindo esse preceito, *Amar, verbo intransitivo* convoca um arsenal de instâncias questionadoras do moderno: “O livro é uma mistura incrível. Tem tudo lá dentro. Crítica, teoria, psicologia e até romance: sou eu. E eu pesquisador<sup>204</sup>”. O importante é atentar à Psicologia dirigida ao idioma e aos pequenos moradores daquela mansão.

---

<sup>202</sup> GONÇALVES, Aguinaldo José. A estética expressionista na pintura e na literatura, 2002, p. 695.

<sup>203</sup> ANDRADE, Mário de. *Os filhos da Candinha*, 2008, p. 40, crônica de 1929.

<sup>204</sup> *Correspondência...*, 2000, p. 137, carta a Manuel Bandeira, em 1924.

O entusiasmo abre espaço para o narrador recorrer, inclusive, à tradição do feio como uma discussão que, vez e outra, ressurgiu mais regular na História da Arte. Essa preocupação estende-se ao gosto do público. O romance prepara o choque intencional em seus leitores, como na questão da fealdade. Carlos “[...] está quase bonito, desse bonito que pega fogo nas mulheres (p. 85). O volume dos hormônios masculinos ajuda o rapaz a ter sucesso com as mulheres, a biologia dá uma força ao nosso herói feio e machucador. Mais adiante, a cultura narcisista “embeleza” o pequeno: “[...] é um forte de verdade. Um desses que só se comparam consigo mesmos” (p. 91).

O lado positivo disso é que Biologia e Psicologia revelam um retrato de um novo adolescente disposto a não herdar um outro estereótipo: o bigode de Sousa Costa. A escolha seria mais por conta da moda desportista entre os meninos da época. Isso reforça uma nova imagem à juventude: os meninos não querem esse símbolo da velha masculinidade.

A dissolução de estereótipos também atinge a História da Arte. Sobre a arte do feio, especificamente, desde o período clássico até as vanguardas, havia a preocupação com a história da repercussão dessa arte<sup>205</sup>. E no caso brasileiro, a participação feminina foi decisiva na mudança de rumo da recepção da nova arte. Os primeiros artistas a exporem o feio formal em um salão entre nós foram: Lasar Segall e Anita Malfatti. E o fato de uma mulher ser a autora daqueles “quadrinhos” chocava ainda mais o público<sup>206</sup>.

O “feio” já havia sido teorizado nos manifestos futuristas italianos e russos, principalmente no Manifesto Técnico da Literatura Futurista de 1912, na atitude heróica do “Fazemos corajosamente o feio<sup>207</sup>”. O objetivo era “sublinhar a grande importância para a arte de todas as asperezas, dissonâncias e da pura rudez primordial”. O Futurismo, “um movimento estético mais de manifestos do que de obras<sup>208</sup>”, sublimava o que havia por de trás da arte do feio ao mesmo tempo em

---

<sup>205</sup> ECO, Umberto. *A vanguarda e o triunfo do feio*, 2007, p. 365 “[...] podemos dizer que os artistas da vanguarda às vezes representavam o feio em si e o feio formal, às vezes, simplesmente deformavam as próprias imagens, mas o público via suas obras como exemplos de feio artístico. Não as considerava como belas representações de coisas feias, mas feias representações da realidade. [...] o burguês escandalizava-se diante de um rosto feminino de Picasso não porque o considerasse uma imitação fiel de uma mulher feia (nem Picasso queria que fosse assim), mas porque o considerava como uma representação de uma mulher”.

<sup>206</sup> Lobato chamou o Expressionismo de “impressionismo discutibilíssimo”. (LOBATO, 2006, p. 211).

<sup>207</sup> ECO, Umberto. *A vanguarda...*, p. 2007, 365.

<sup>208</sup> TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda...*, 1997, p. 86.

que exaltava a beleza dos tempos modernos como a da velocidade das massas humanas dirigindo-se ao trabalho, ao lazer ou à revolta.

Mas, era o drama social um ponto exaltado. No “aforismo” 23 do *Prefácio Interessantíssimo*, Anita Malfatti é lembrada pelo “encanto sempre novo do feio”, e depois é criticada por não ter lido Emily Bayard, famoso ilustrador das personagens de *Os Miseráveis*, envolvido com a temática social. O “aforismo” insinua um Mário de Andrade dentro daquelas suas vontades de comentar, de opinar, de criticar, de defender uma arte a serviço do social e de se contradizer por via de seu estilo<sup>209</sup>.

Quanto ao narrador, no *Prefácio Interessantíssimo* temos um jeito de criticar semelhante ao que se lê no *Amar, verbo intransitivo* por via de um discurso intrometido e confuso, exibido e um tanto narcisista, inclinado a uma arte de natureza social. O excesso de argumentação parece contrabalancear a falta de resolução dos problemas levantados. O esforço do narrador pelo comentário pode esconder um problema expressionista:

O Expressionismo, como fenômeno complexo da modernidade [...] pode ser a tentativa contemporânea de desdobramento estético do artista, numa atitude metafórica e contemplativa de sua condição, em que as contradições são cada vez maiores e as utopias, menores<sup>210</sup>.

O fato de comentar abre espaço ao reposicionamento crítico do artista na sociedade moderna. Apesar das provocações aos seus interlocutores, exatamente no “aforismo” 23 do *Prefácio Interessantíssimo* há a ideia de retomada de equilíbrio quando é referido o “agradável de ver” pela ótica social de Bayard, quando o artista “sublima tudo”, tanto o belo quanto o feio.

Pela descrição do narrador, existem “duas” Elzas: a “magrinha” e a de corpo “pesado”, fértil a uma prole significativa. A “pesada” seria a mãe dos vinte filhos de Johann Sebastian Bach, e mais um, Alexandre Magno “triste” porque havia tomado o mundo de sua época e, sem mais nada para conquistar, morreria em sua plena

<sup>209</sup> ANDRADE, Mário de. *Poesias...*, 2005, p. 64. “Já raciocinou sobre o chamado, belo horrível‘?! É pena. O belo horrível é uma escapatória criada/pela dimensão da parelha de certos filósofos para/ justificar a atração exercida, em todos os/ tempos, pelo feio sobre os artistas. Não me/ venham dizer que o artista, reproduzindo o feio,/ o horrível, faz obra bela. Chamar de belo o que é/ feio, horrível, só porque está expressado com/ grandeza, comoção, arte, é desvirtuar ou /desconhecer o conceito de beleza. Mas feio = / pecado... Atrai. Anita Malfatti falava-me outro/ dia no encanto sempre novo do feio. Ora Anita/Malfatti ainda não leu Emílio Bayard: ‘O fim/ lógico de um quadro é ser agradável de ver./ Todavia comprazem-se os artistas em exprimir/ o singular encanto da feiúra. O artista sublima/ tudo”.

<sup>210</sup> SILVA, Soraia Maria. *O Expressionismo e a Dança*, 2002, p. 360.

juventude. Por que esse final pessimista? Seria a melancolia o destino dos vinte e um “generaizinhos infelizes”, releitura de Machado de Assis?

A mulher, em sua plenitude vital e materna, lembra novamente algo da arte em duas questões: a da representação da personagem em si como “objetos sexuais<sup>211</sup>”; e a questão dos modelos não serem nem velhos e nem crianças, mas seres humanos de corpos em plena maturidade, como já destacava Diderot em um ensaio sobre a arte<sup>212</sup>.

O romance não trata apenas da sensualidade da personagem a fim de despertar a libido de qualquer noivo que viesse desposá-la ou de acender o impulso sexual de Carlos Sousa Costa. Está em jogo a presença do olhar fundamental à concepção do corpo humano na tela ou na escultura a partir do modelo questionador da mimesis. Temos uma mulher com suas formas em plena maturidade, a partir do estudo anatômico do manequim menos acadêmico e mais popularizado pela ótica barroca. Novamente, um quadro do problema da representação.

Diderot conclui com a análise surpreendente a esse tipo de conhecimento: “Estuda-se o manequim anatômico, diz-se apenas para aprender a olhar a natureza, mas a experiência mostra que depois desse estudo torna-se muito difícil vê-la como ela é<sup>213</sup>”. O olhar não “acompanha” o que vê, e mais do que isso, nesse mesmo ensaio Diderot critica a “natureza” desses modelos quando lembra que a maioria dos homens lá fora não tem essa forma vista dentro dos estúdios. O enciclopedista recomenda aos estudantes das artes plásticas que abandonem o Louvre e observem mais o mundo vivo das festas populares, as tabernas, as cenas públicas, nas ruas, jardins, mercados e casas.

Pelos idos de 1917, a temática predileta de Anita Malfatti é a figuração da imagem feminina, segundo Marta Rossetti Batista. A mulher também era foco de atenção nas telas de Segall. Por esse ângulo, o romance responde como analogia àqueles que pintavam alternativas do retratar. *Amar, verbo intransitivo* aparece como registro literário do que acontecia no reino das artes plásticas em São Paulo.

A arte invade o romance porque toda obra modernista problematiza seus pontos de abordagem. A questão se amplia nos enfoques: o estético, ao organizar em obra de arte; o psicológico, ao expressar a vida psíquica individual; e, o

<sup>211</sup> PAGLIA, Camille. *Personas Sexuais*, 1992, p. 43.

<sup>212</sup> Cf. DIDEROT, Denis. *Ensaio sobre a pintura*, 1993, p. 34.

<sup>213</sup> *Ibidem*, p. 35.

sociológico dos dramas sociais<sup>214</sup>. O romance descortina a amplidão de um projeto idiossincrático, irregular, e fadado à correção permanente.

Nada vai escapar ao escritor, porque ele faz da leitura de mundo como a de um artista tocado pela pluralidade estética de seu tempo, e isso o torna um historiador em potencial<sup>215</sup>. Essa visão adicionada do referente psicológico incrementa o acontecimento da época e assinala o percurso de transversalidade no âmbito modernista, o que só reforça a posição especial do artista não só diante de sua arte, mas como espectador privilegiado no turbulento momento modernista.

Para Eksteins, o artista estaria acima do historiador e do psicólogo porque expressaria melhor o sentimento e as contradições da época. O Modernismo não mudou apenas o reposicionamento do artista na sociedade, provocou um deslocamento sobre o ponto de partida da avaliação histórica.

E por que não rever a posição do “escritor-artista”? Mário de Andrade é um desses casos, é aquele que movimenta a arte em busca de um sentido à sua literatura. O “escritor-artista” revela sua historicidade ao fazer da sua narrativa um lugar que desnuda a receptibilidade do público em relação à novidade de sua literatura, e também à arte ao seu redor, afinal, “Arte exige público/ é uma questão pública. A arte torna-se hoje/ atividade amorosa social. Por isso, artista,/ junta-te ao povo/ e mostra-lhe teu grande coração<sup>216</sup>”.

---

<sup>214</sup> LAFETÁ, João Luiz. A consciência da linguagem, 2000, p. 155.

<sup>215</sup> Cf. EKSTEINS, Modris. *A Sagração...*, 1990, p. 369.

<sup>216</sup> SCHAFFNER, Roland (org.). *Expressionismus Modernismo*, 1983, p. 06.

## 2. 2. Um verbo regulador.

A protagonista carrega consigo uma metáfora moderna, da fórmula newtoniana de mundo em funcionamento. Ela será o ponteiro do relógio com certa “rijeza militar” (p. 21) a fim de impor uma regularidade àquele lar de novos ricos, como a ordenação temporal, algo típico do Modernismo: a sincronia regulada pela arte e uma escrita originariamente mais da fala brasileira<sup>217</sup>. O romance emprega um verbo que será decisivo na existência dos Sousa Costa:

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 **aplainou** logo a existência dos Sousa Costas, extraindo as últimas lascas da desordem, **polindo os engruvinhamentos do imprevisto** (p. 24-25, grifos nossos).

É o verbo “aplainar”, a ação de alisar com a plaina, de nivelar os estorvos, os obstáculos da madeira torta, atividade comum entre os marceneiros, artesãos, e mestres da construção naval. A expressão traduz o sentido de polir os desalinhos dos casos mais domésticos, como os dos cabelos de Maria Luísa, Laurita e Aldinha, e, moralmente, os “serviços” de formação humana àquela família. O verbo imprime um recurso ordenador vigoroso no idílio complexo<sup>218</sup>. É da argumentação gramatical e estética que parte um projeto paradoxal, expondo ao mesmo tempo simplicidade e linguagem complexa, similar à proposta expressionista.

A estabilização desse binarismo cultural entre Brasil e Alemanha, popular e erudito, individualismo e nacionalismo, a mitologia germânica na figura do deus Loge e as pedras brancas (os “itatins”) da paisagem brasileira, misturam-se em uma passagem do romance.

Uma difícil “aplanação” fica evidente, o termo é de cunho geométrico e foi usado pelo crítico da pintura Clement Greenberg, e mais recentemente através de

---

<sup>217</sup> “Se, em 1922, os modernistas resolveram sincronizar os ‘ponteiros do relógio’ cultural nacional, esta sincronização se fez muito mais em propósitos estéticos, a saber: ruptura com o academismo artístico dominante (figurativismo na pintura, romantismo na pintura, ‘frontões gregos, colunas e coluninhas’ na arquitetura, Parnasianismo e Simbolismo na literatura, a descoberta do presente e da realidade nacional, a valorização da cultura popular, e a instauração, na literatura, da língua brasileira”, (COSTA, 1982, p. 36-37).

<sup>218</sup> A linguagem tem inspiração anunciada do livro de Bernardin de Saint-Pierre, do século XVIII, o *Paulo e Virgínia*. Observamos um uso menos nacionalista e “desgeograficado” da linguagem, afirmando-se como projeto a ganhar consistência no *Macunaíma*, e, em boa parte de sua obra revisada como nos contos *Brasília* 1921 [1943], Caso em que entra bugre, de 1929 [1943], O Baile dos Pronomes, O Desafio Brasileiro, Mario Neme, dentre outros.

Charles Harrison (2001) no livro *Modernismo* ao inferir sobre a abolição da perspectiva e a aparente pouca “preocupação” com a forma.

A palavra já estava no idílio, em verbos como “aplainar” e “polir”. A aplanção vai ter outro significado, a ação de tornar liso, plano, ou ainda no sentido “de nivelar ou eliminar divergências<sup>219</sup>”. De certa maneira, é algo recorrente no narrador que já aglutinara as ideias de homem-da-vida ao homem-de-sonho, e agora parte ao desafio épico de ajustar mitologia germânica e lexicologia indígena brasileira, arte e idiomas desses países distantes.

Os pólos dessa aplanção recaem sobre Carlos e Elza. O menino usufrui a São Paulo sob o espetacular crescimento econômico semelhante ao da Alemanha antes da Grande Guerra, ou melhor, “o meio século que precedeu a Primeira Guerra Mundial foi o período de crescimento econômico mais notável da história<sup>220</sup>”.

Por sua vez, a alemã, apesar de sua erudição, recobra uma projeção aberta a recomeços, talvez, não só por ser imigrante de um país devastado pela guerra e pela inflação, mas por representar o encontro de arte, língua e cultura com o diferente, o exótico e o exuberante, ou seja, o Brasil também era o “outro”. Assim sendo, a sua ética estava aberta aos recomeços.

Contudo, vemos indícios de “ordem” brasileira camuflados em Elza. Por detrás da estrangeira há o nacional depositado na crença da ordem familiar e da Geografia local. É o caso das figuras de “filho” e de “mãe”, retornando de lugares próximos a São Paulo, o sítio e a estação das águas da cidade mineira de Caxambu. Ela se vê sempre no recomeço, em um círculo vital carecendo de organização, de direção, de plano, de estabilidade.

Por mais que a intriga adicione tarefas arduas: “um dilúvio de manhãs pra se acomodar com a situação nova” (p. 24) ou “um dilúvio de ânsias” (p. 99) quando o menino se apaixona, há algo de brasileiro no vocábulo indicador de intensidade. A palavra “dilúvio” já havia sido anotada, “um dilúvio = uma porção<sup>221</sup>”, expressão que fez Maria Luiza Ramos emparelhar dentro da característica de “Procissão de imagens afastadíssimas<sup>222</sup>” como se pertencesse diretamente aos exageros do Expressionismo alemão. A palavra “dilúvio” deriva do exagero criado pelo povo

---

<sup>219</sup> APLAINAR. In: *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea*, 2001, p. 294.

<sup>220</sup> BULLOCK, Alan. *A dupla imagem*, 1989, p. 45.

<sup>221</sup> ANDRADE, Mário de. *A Gramatiquinha...*, 1990, p. 446.

<sup>222</sup> Cf. RAMOS, Maria Luiza. *O latente...*, 1979, p. 77.

brasileiro como “indecisão de significado<sup>223</sup>”, está arrolado como variante da ideia: “Uma porção, um dilúvio, um desperdício, um despropósito, uma imundície, um mundo, milietas, uma piracema de...<sup>224</sup>”.

Em primeiro lugar é a força de expressão do brasileiro e em segundo plano o que vem de fora. Por outro lado, Elza também intensifica seus afazeres, ela começa sua atividade de governanta ao reconhecer a incapacidade de a matrona Sousa Costa administrar o próprio lar. Os papéis de atuação começam a se ampliar, e a essa altura será bem mais do que “homem-da-vida” e “homem-de-sonho”.

Fräulein soma gramaticalidade brasileira ao relógio “newtoniano” uma vez que sua tarefa será ordenar uma “porção” de coisas naquela mansão. Um “todo” recheado de múltiplas ações atravessa a personagem. E vai se transformando em uma Fräulein mais modernista, o elemento “novo” a girar os ponteiros daquela família.

O pragmatismo e a ordem virão de uma Elza “brasileira”, em se tratando do real sentido da palavra “dilúvio” revelando a pesquisa gramatical e não um imperativo de natureza estrangeira como o Expressionismo. Os horários de estudos, a maneira de se vestir e a de tratar as pessoas, ou seja, a pedagogia da objetividade movimenta a regularidade, especificamente, “Aquelas frases sem dicionário nem gramática irritaram-na inda mais (p. 55)”, uma evidente organização linguística ao futuro Sousa Costa.

A alemã será peça manipulável nessa engrenagem, embora passe uma imagem impositiva e imperativa, ela começa a demonstrar contornos de um “espírito de contradições<sup>225</sup>”, similar a do narrador-personagem do conto *Brasília*, de 1921, adaptado e reeditado em 1943, e que narra sobre um diplomata recém-chegado ao Brasil, vindo para descobrir um novo continente, rios gigantescos, feras insaciáveis, novas raças, uma nova língua, e, acima de tudo “descobrir mulher brasileira inteligente elegante bela que ignorasse o francês<sup>226</sup>”. Louis acaba por conhecer e se apaixonar pela prostituta francesa de Marselha pensando ser brasileira. A contradição é que a “brasileira” era estrangeira, o que abre precedente para pensarmos uma “estrangeira” brasileira, a começar sempre pelo caráter dual da personagem.

<sup>223</sup> ANDRADE, Mário de. *A Gramatiquinha...*, 1990, p. 427.

<sup>224</sup> *Ibidem*, p. 446.

<sup>225</sup> ANDRADE, Mário de. *Brasília*. In: *Obra Imatura*, 2009, p. 137.

<sup>226</sup> *Ibidem*, p. 139.

No nosso caso, são dois nomes usados em diferentes situações: Elza como mulher mais severa, “Caxias”, a pragmática, a durona, a exigente; e, Fräulein, palavra exótica, pronunciada no jardim e na biblioteca de “sono egípcio” (p. 44) ou no recôndito quarto do apaixonado. Os dois nomes se fundem pelo imperativo: “As crianças lhe chamariam sempre Fräulein...Fräulein queria dizer moça? Qual moça nem virgem! Fräulein era Elza” (p. 25). A objetividade seria seu terceiro nome.

Contudo, todos os papéis assumidos por ela são instáveis, transitórios, condenados a um ciclo de reinícios. A heroína caminha ao lado das personagens de Segall quando não consegue expressar seus sentimentos, seus desejos e seus sonhos. Tudo confessado pela voz do narrador. A galeria segalliana apresenta a figura feminina da imigrante e da prostituta em um mundo de exilados, perseguidos, desamparados e inválidos. Esses “sem-esperança” não expressam revolta ou desespero, e são retratados sem o conhecido grito expressionista<sup>227</sup>.

A alemã guarda ainda o perfil antigo dos que lutaram por um princípio. Ela defende a arte originária dos lugares sagrados e sacrificais, a que perde lugar no mundo moderno, a outro modelo gerado por um formalismo artístico nutrido da própria arte, aquele no qual não apresenta um lugar seguro aos valores tradicionais. Ao tentar nutrir a moral, através de uma pedagogia que equilibra objetividade e subjetividade, Elza retoma a francesa Joana D’Arc, universalizada por Schiller, como “A Donzela de Orleans”, peça encenada pela primeira vez em Leipzig, em 1801.

A “bandeira” evocada pela preceptora é a da luta por um “Lar sagrado”, a que vai domar o instinto sexual do menino, e encarnar o velho modelo baseado nos valores religiosos. Juntar arte e educação a fim de se estabelecer outro estereótipo, o da “mulher platônica”, a futura esposa para Carlos, acaba por alimentar outro drama: o da mulher deslocada em uma sociedade que fecha as portas aos artistas, pintores, pianistas e, principalmente, professoras. As portas fechadas do novo sistema abre a prostituição como alternativa:

- Desculpe insistir. É preciso avisá-la. Não me agradaria ser tomada por aventureira, sou séria. E tenho 35 anos, senhor. Certamente não irei se sua esposa não souber o que vou fazer lá. Tenho a profissão que uma fraqueza me permitiu exercer, nada mais, nada menos. É uma profissão (p. 19).

---

<sup>227</sup> Cf. LEITE, José Roberto Teixeira. Lasar Segall. In: *Pintura...*, 1979, p. 25-26.

O aspecto mais firme na composição da personagem é a sua noção de “amor integral” (p. 90), defendida com veemência a ponto de ser, estética e moral um objetivo só. Tal regularidade acaba na desmotivação, ou seja, por detrás da “grande mãe”, unindo amor e sexo, cultura e arte, maternidade e paternidade, existe a manipulação de um mecanismo social masculino e um comportamento burguês comprando e vendendo tudo.

As renúncias se multiplicam: às vezes, seu senso de ordem desmorona: “Porém não teriam hora certa de almoçar naquela casa? Olhou pro céu, ficou assim.” (p. 21); “Odeia Laurita, Aldinha. Dá a mão pra elas maquinalmente e volta.” (p. 99). Não há como disfarçar a submissão feminina, “quando uma mulher erra, só o homem é que tem a culpa” (p. 129). A personagem carrega consigo o diminuído e a resignação, o que revela confrontos de natureza estética, cultural e moral, justamente o duplo Fräulein e Elza como identidades de confronto.

É o caso da imigrante alemã, ensinando inclusive sintaxe portuguesa a um pequeno burguês paulista, no início do século XX. A questão era ordem, a de ajuste com o mote “concerto das nações cultas”. A ideia era elevar a cultura brasileira ao mesmo nível das grandes nações européias no início do século XX<sup>228</sup>. Referências como “Concerto da Europa” ou “Concerto das nações cultas” não deixam de revestir de musicalidade as personagens modernista sob o lema de Modernidade inclusiva, a que repercutia em 1924, ano da redação de *Amar, verbo intransitivo*. Tal inclusão revela-se, todavia, pelo dissimétrico: o romance “afina-se” com as nações cultas por vias das dissonâncias provocadas pela nova arte.

### 2. 3. Retrato de uma leitora.

A maneira como os expressionistas aparecem no romance dá a entender que se trata de uma cena típica da atividade modernista paulistana, com reuniões em casa de amigos, a novidade do estrangeiro e uma lista de autores novos:

Outro dia Fräulein voltou duma dessas reuniões na casa da amiga, com um maço de revistas e alguns livros. Um médico recém-chegado da Alemanha e convicto de Expressionismo lhe emprestara uma

<sup>228</sup> MORAES, Eduardo Jardim de. *Limites do moderno...*, 1999, p. 28: “Para os estudiosos do Modernismo no Brasil é conhecida a reorientação do rumo do movimento a partir de 1924. O Modernismo sempre pretendeu, desde suas primeiras manifestações no final da segunda década do século, a entrada da produção cultural do país na modernidade, o que se identificava com a pretensão de participar do concerto das nações cultas”.

coleção de *Der Sturm* e obras de Schikele, Franz Werfel e Casimiro Edschmid (p. 47).

Estamos diante de um “documento” da recepção em um ambiente no qual o público se destaca sobre o individual, onde reuniões “na casa da amiga” preservam o sentido de debates e alguma forma de agrupamento em torno de novidades vindas da Europa. Um médico “convicto de Expressionismo” divulga a revista *Der Sturm* e autores de uma linha de frente do movimento alemão: Schikele, Franz Werfel e Kasimir Edschmid.

As revistas são citadas antes dos livros, o que indica a relevância histórica dos periódicos na divulgação das tendências recém-instauradas. O médico é representante de uma classe que determina o valor das artes, como as novidades do Velho Continente. Esse médico está ali não apenas como exemplo da alta burguesia letrada, mas para indicar que o trâmite desse tipo de mercadoria é coisa dessa classe social.

O primeiro expressionista lembrado é René Schikele, conhecido pela sua vida entre a França e a Alemanha, autor de uma trilogia de romances, iniciando com um “idílio”, *Das Erbe am Rhein Ersten Roman Maria Capponi*, de 1926, na trama que envolve o protagonista, o jovem Klaus, em uma experiência amorosa com uma estrangeira italiana.

A cena da Elza conhecendo pela primeira vez Expressionismo é representativa como registro da popularização do movimento, a que coube ao crítico alemão Herwarth Walden, a popularização do movimento<sup>229</sup>. Era a *Der Sturm*, conhecida pela sua revolução gráfica, um ícone visual ao investir em técnicas simples de forte contraste de cores<sup>230</sup>. Tanto o nome da revista como o de seu editor foram sugestões da poeta-musa Else Lasker Schüller: “Walden”, a partir de um romance de Henry Thoreau, *Walden ou a vida nos bosques*<sup>231</sup>. *Der Sturm* abrigava uma pluralidade de ações, entre elas, a sua galeria de arte, divulgando novas tendências, como a do grupo Der Blaue Reiter e de futuristas.

Mário de Andrade possuía números mais “recentes”, os onze exemplares são dos anos de 1923 e 1924, de um período, categoricamente, envolvido com a

<sup>229</sup> Cf. LUCIE-SMITH, Edvard. *The Thames and Hudson Dictionary of Art Terms*, 1995, p. 78-79: “a term first popularized by the German art critic Herwarth Walden, publisher of the Berlin AVANT-GARD review *Der Sturm* (1910-32), to characterize all the modern art opposed to IMPRESSIONISM”.

<sup>230</sup> Cf. STRICKLAND, Carol. *Expressionismo: a bela arte do sentimento*, 1999, p. 142.

<sup>231</sup> Cf. PAULA, Rosângela Asche de. *O expressionismo na biblioteca...*, 2007, p. 134.

reflexão em torno do sentido contemporâneo da arte. O texto de Lothar Schreyer<sup>232</sup>, um dos mais preocupados em romper com a gramática, é também a favor de uma integração atemporal das artes, enfatizando a questão da força da expressão da forma, como na palavra “Gestaltungskraft”<sup>233</sup>, termo que entrava em choque com a noção do artista “enfraquecido” defendida por Mário. A “força formadora” (Gestaltungskraft) discutia o problema da representação no mundo das artes pelo viés expressionista.

Mas, no fundo, o encontro com a leitura da *Der Sturm* à época da primeira versão do romance pode provar a pouca influência dessas revistas em um contexto modernista mais apurado. O texto de Mário de Andrade revela um gosto pelo gótico *Fausto* e pelo feio Franz Von Moor da peça *Os Salteadores*, e a simpatia com a epistolografia: Goethe<sup>234</sup> de *Werther*, Schiller, da *Educação Estética do Homem*.

Os franceses estão nessa mesma linha de quem cultivava um cânone “instável”, regular, ou até mesmo “cíclico”: Racine, mestre do Classicismo francês, depois historiador, e novamente dramaturgo de uma primeira linha, e o também epistolográfico Romain Rolland. Esses nomes fecham a lista dos preferidos da preceptora, lidos no original, no idioma da intelectualidade da época.

O Retrato da leitora tem lista de autores com certa regularidade na alternância. O roteiro literário inova com os vanguardistas (Schikele, Franz Werfel e Edschmid), mas aponta autores manejando, com maestria, uma literatura “flexível” em relação a um padrão estabelecido e principalmente por escritores cultivadores da epistolografia. A leitora não vai fazer apologia ao Expressionismo, posiciona-se conservadora e, em certos momentos, vai criticar as limitações da vanguarda alemã, “atos da vida não é arte expressionista” (p. 55).

---

<sup>232</sup> Trata-se do artigo “Anschauung und Gleichnis: Die Gegenwart der Kunst” (Visão e comparação: a contemporaneidade da arte), na revista *Der Sturm*, sexto caderno, de junho de 1925, p. 83-84, cujo conteúdo reforça a noção espiritual da arte, seu peso de atemporalidade, sua contemporaneidade.

<sup>233</sup> Encontrada no aforismo nº 6 desse mesmo artigo de Schreyer: “Die meisten Künstler lassen sich nicht treiben und beherrschen nicht ihre Kraft. Die Gestaltungskraft hat den Künstler und last ihn wieder ins Gestaltlose fallen. Nur der Künstler, de eins ist mit seiner Gestaltungskraft, kann eingehen in den Himmel seiner inneren Welt” (a maioria dos artistas não se deixam impulsionar e não dominam seu poder. O artista possui a força formadora e o deixa sem forma. Só o artista que é único, com sua força formadora, pode entrar no céu do seu mundo interior). In: SCHREYER, Lothar. *Anschauung und Gleichnis : die Gegenwart der Kunst*, 1923, p. 84.

<sup>234</sup> A proposta expressionista no teatro é totalmente oposta à ideia de mulher regeneradora ou a de “mãe de Amor” como se vê em Elza. “A mulher regeneradora, herdada do conceito goethiano de ‘Eterno Feminino’, que predominava no drama lírico wagneriano da plenitude romântica, vai se transformando aos poucos até desaguar, na plena vigência do Expressionismo, num pólo negativo: o da figura feminina destruidora, de que a encarnação mais completa é Lulu, a protagonista da ópera de Alban Berg, baseada nas peças de Frank Wedekind” (COELHO, 2002, p. 372).

É a vida em primeiro lugar uma atividade que desloca a arte do seu patamar sagrado e elitizado, e exaltando o transitório, o furtivo, o desconexo, o particularmente envolvido com atividades do cotidiano, curiosamente algo recorrente na pintura expressionista. A tese da educação pela arte ganha força quando viver é também uma “arte” pronta para os ciclos. Por isso, os clássicos da literatura são aqueles de “mesmo” estilo, os provocadores do desequilíbrio e mestres na redação de cartas, de vidas cíclicas, e prontos a novos desafios.

A passagem da recepção do Expressionismo revela ainda mais o Mário de Andrade gramatical: o narrador, ao se referir às novas leituras se entusiasma pelo poder de síntese do estilo expressionista:

Aquele procissão de imagens afastadíssimas, e contínuo adejar por alturas filosóficas metafísicas, aquela eterna grandiloquência sentimental... E a síntese, a palavra solta desvirtuando o arrastar natural da linguagem... De repente a mancha realista, ver um bombo pam! de chofre...Eram assim. Leu tudo. E voltou ao seu Goethe e sempre Schiller (p. 48).

O que existe é um processo de identificação entre o Modernismo e o Expressionismo através do apreço pela força do diminuto, usada como atributo gramatical e percebida na tradição barroca brasileira. A leitura de “página por página livros e revistas ignorados” (p. 48) não acende o Expressionismo na obra, e sim destaca uma tradição que se pode ver nos grandes nomes da literatura.

Por outro lado, o contato com esses vanguardistas instiga a temática da “nova fraternidade” (Schikele e Werfel), interagindo cultura e teoria estética (Edschmid). Já o que seria pertinente ao Expressionismo possui a soma de “flashes” telegráficos e de “relâmpagos” narrativos, estilizações visíveis do Modernismo como um todo. A fórmula “sintética” e “expressiva” pode indicar essa conexão com o nosso Barroco. A “deformação diminutiva<sup>235</sup>” oriunda das artes plásticas reforça a escrita sob mesmos moldes. O encontro de gramática e teoria estética acontece porque temos um atributo de identidade unindo as duas linguagens. E, assim, quem lê o Retrato “pictórico” de Elza também poderá “ver” a gramática expressionista de Mário de Andrade como uma “pintura”.

---

<sup>235</sup> KOSSOVITCH, Elisa Angotti. *Mário...*, 1990, p. 24. “Na deformação diminutiva, a forma se fraciona em subformas, simultâneas no mosaico que Mário compõe a partir do barroco do Aleijadinho. Essa multiplicidade de subestilos evidencia elasticidade frente ao conceito histórico-estilístico de barroco: o Aleijadinho faz lembrar outros estilos e, em abismo, o próprio barroco como subestilo, entre outros compossíveis ou efetuados”.

E para isso, o local da recepção do Expressionismo, no caso o próprio Brasil, é tão importante quanto à fonte alemã:

O local da recepção torna-se mais importante do que a adequação da tradução ou a interpretação filológica do original. Portanto, a análise aguda desse processo da recepção fornece mais dados sobre o receptor, isto é, sobre o local da recepção do que se fosse constatar a 'verdade do texto' [...] 'a verdade' encontra-se na atualidade e trans-historicidade. E nessa perspectiva, história da recepção significa analisar o processo da recepção e o sujeito em suas mudanças históricas. Recepção e identidade se unem<sup>236</sup>.

Nosso patrimônio artístico tem bases na promoção da Modernidade sem perder de vista as características fundadoras do Barroco. A literatura vai assegurar um comportamento universalista, recebendo nomes atuais da nova literatura alemã, cultivando temas semelhantes aos do Brasil, como a da fraternidade, a acolhida aos estrangeiros e a força unificadora da fala.

O modernista, ao valorizar a dimensão “desregionalizada” da linguagem, aplica um discurso estético destruidor de barreiras e construidor de “pontes”. A força do falar brasileiro é capaz de “migrar” e ajudar a unir o povo brasileiro. Migrar não é somente coisa de refugiados, transforma-se em algo capaz de “desregionalizar”, ou seja, de integrar o Brasil. “Migrar” é também ação de um idioma marginalizado.

Elza lê a novidade alemã, enumera algumas de suas características, mas não abre mão de seus autores favoritos e universalmente conhecidos. Entre a recepção do Expressionismo e a tradição de nomes consagrados como Goethe e Schiller, parece-nos que a nova vertente alemã não encontra lugar certo. Aceitar é a saída, compreender, de imediato, não é a questão, tanto que a passagem termina com a resignação: “Aceitaria tudo. Compreenderia tudo? Aceitaria tudo. Para voltar de novo a Goethe. E sempre Schiller” (p. 48).

Essa duvidosa capacidade acerca da compreensão do Expressionismo (“compreenderia tudo? Aceitaria tudo.”) resume outra dissimetria na culta professora. A cena expõe a condição histórica do sexo feminino incapaz de filosofar sobre o assunto. A palavra “aceitar”, verbo comum à mulher daquela época, acaba sendo o destino de uma intelectual no Brasil<sup>237</sup>. Fräulein acata seu destino irresoluto, e não

<sup>236</sup> PRESSLER, Gunter. Sobre a teoria da recepção, 2006, p. 34.

<sup>237</sup> Jean Baptiste Racine, no auge da fama de dramaturgo, em 1677, abandonou o teatro para se dedicar a história. Também viveu como quem “recomeça”, algo pertinente ao romance de Mário. As memórias e as correspondências de Racine também foram publicadas e tiveram muito sucesso de público.

seria boa ideia se apresentar com livros de Nietzsche debaixo do braço no ambiente familiar dos Sousa Costa<sup>238</sup>.

O filósofo, crítico do Cristianismo, “era maluco, diziam” (p. 47). Isso parece outra pista intelectual deixada por Graça Aranha, rotulando o autor de *Assim Falava Zaratustra* de “parvenu”, o arrogante “novo-rico” da filosofia. O artigo “Nietzsche e a sua Alemanha<sup>239</sup>” reprovava o comportamento alarmista da nova filosofia e identifica na Alemanha um “furor por renovar, de expandir-se, de dominar e de ostentar! É sempre o bárbaro, o grosseiro que a civilização deslumbra”. O fato de Elza gostar “um pouquinho só” do filósofo “maluco” lembra a sombra de Lentz, o nietzscheano constantemente reprimido pelo universalista Milkau. A reprimenda segue, de certa maneira, a recomendação do colega da Semana de Arte Moderna.

#### 2. 4. Herói machucador, efebo moreno.

Rapazola de dezesseis anos, Carlos Alberto Sousa Costa<sup>240</sup>, educado como um futuro provedor da família e empreendedor, terá especial atenção porque, depois do pai, é único homem da casa. O romance aborda justamente esse ritual burguês, a iniciação sexual do primogênito semelhante à de Brás Cubas dos dezessete anos com uma imigrante, a espanhola Marcela. O adolescente Brás Cubas revela, ironicamente, “que mais de uma dama inclinou diante de mim a fronte pensativa<sup>241</sup>”,

<sup>238</sup> Novamente estereótipos, como na recriminação à regularidade alemã “[...] isso da vida continuar igualzinha, embora nova e diversa, é um mal. Mal de alemães.” (p. 26); a inversão do sentido da passividade analítica, ou seja, primeiro aprende e depois observa ou opina: “Compreendeu e aceitou o Expressionismo, que nem alemão medíocre aceita primeiro e depois compreende. O que existe deve ser tomado a sério. Porque existe” (p. 48). A narrativa recebe a alcunha de “tipo moderno romance-ensaio” (ANDRADE, 2002, p. 255) quando o escritor, mais tarde, reportou-se à publicação de *Saga*, romance de Érico Veríssimo, em 1940.

<sup>239</sup> ARANHA, Graça. *A Estética da Vida*, (S.D.), p. 215-216.

<sup>240</sup> Carlos era nome comum na família de Mário de Andrade a começar pelo pai, Carlos Augusto de Andrade, nascido em 1855, fundador em 1879 da *Folha da Tarde*, o primeiro vespertino de São Paulo. O outro “Carlos” foi aquele que seria seu irmão mais velho, porém morreria aos oito meses, em 1888. O segundo irmão nasce em 1889 se chamará também Carlos. Era o nome favorito de dona Maria Luísa, a mãe do escritor. No ano de 1891, a recém-nascida Maria Augusta morre do “mal de sete dias” (tétano neonatal), agravando o estado de saúde da mãe. A enfermidade causou paralisia, e a mãe do escritor foi aconselhada a buscar tratamento nos banhos de mar em Santos. O fato teria inspirado o conto *Tempo da Camisolinha*. Mário Raul de Moraes Andrade, por sua vez, nasce, em 1893, no coração da cidade de São Paulo, na casa da Rua Aurora, 320. (Cf. ANDRADE, 1984, p. 21-31). Apesar dos nomes dos irmãos e dos pais presentes em seus textos de ficção, uma análise sobre a profunda interferência de arte e gramática na obra literária de Mário de Andrade aponta para o detalhe: sua literatura não pode ser chamada de biográfica.

<sup>241</sup> ASSIS, Machado de. *Obras Completas*, 1994, p. 533. “Sim, eu era esse garção bonito, airoso, abastado; e facilmente se imagina que mais de uma dama inclinou diante de mim a fronte pensativa, ou levantou para mim os olhos cobiçosos. De todas porém a que me cativou foi uma... uma... não sei se diga; este livro é casto, ao menos na intenção; na intenção é castíssimo. Mas vá lá; ou se há de dizer tudo ou nada. A que me cativou foi uma dama espanhola, Marcela, a ‘linda Marcela’, como lhe chamavam os rapazes do tempo”

o menino Sousa Costa confessara que já havia estado com mulheres quando questionado pela professora, e o mais interessante: a passagem da iniciação sexual de embos é uma narrativa recheada de irônico decoro.

O tempo da fantasia amorosa é idêntico para os dois meninos: “Em **trinta dias** partira esse bom tempinho de amor nascente, no qual as almas ainda não se utilizam do corpo” (p. 50, grifo nosso), trecho que lembra uma passagem famosa de nossa literatura: “GASTEI TRINTA DIAS para ir do Rocio Grande ao coração de Marcela”. Estamos diante da mesma “formação”, ou melhor, uma variação modernista da famosa passagem machadiana.

Carlos e Brás Cubas se apaixonam por damas de luxo a ponto de gerar um problema sério a ser resolvido pelos pais. Exatamente trinta dias é o tempo da fantasia a ser quebrada. Marcela e o jovem Brás Cubas vivem um romance de quinze meses ao preço de onze contos de réis. O menino Sousa Costa tem quinze anos quando conhece Elza e terá pouco mais de dezesseis ao término de seu idílio ao preço de oito contos de réis. Brás Cubas é forçado pelo pai a embarcar para a Europa, a fim de ser “homem sério e não para arruador e gatuno<sup>242</sup>”.

O tema da “educação” sexual da burguesia atravessa romances da literatura brasileira. Estamos lembrando Brás Cubas pela questão temática e não apenas por uma coincidência numérica, a dos trinta dias durarem a aproximação sentimental, um tanto longa, aos meninos se apaixonarem pelas senhoritas. Assim sendo, Carlos é uma variação do adolescente Brás Cubas.

As irmãs não vão ameaçar a futura posição do “machucador de marca maior” (p. 95). O apelido se repete até porque o rapaz tem certo prazer em agir com agressividade com as meninas, ou em desarrumar tudo o que elas fazem. E aqui vamos lembrar novamente de Brás Cubas e suas diabruras com o menino Prudêncio, o escravo usado como cavalo.

O jovem Sousa Costa é chamado de “feio” pelas irmãs e sua fealdade não apaga outra grande construção do imaginário artístico ocidental: o efebo da tradição grega, o menino bonito, “uma das grandes *personas* sexuais do Ocidente<sup>243</sup>”. O nosso herói será um efebo moreno, “quase bonito” (p. 85), cujos primeiros traços caracterizadores de sua personalidade serão dados pela sua maneira de agir. É o “machucador”, sob a normalidade de Freud porque o normal é mostrar,

---

<sup>242</sup> Ibidem, p. 536.

<sup>243</sup> PAGLIA, Camille. *Personas...*, 1992, p. 109.

publicamente, a agressividade. Até na Psicologia, o público determina a saúde mental, e estabelece linhas de aceitabilidade a um possível distúrbio. Esses parâmetros, questionáveis à época, serão chamados por uma “psicologia dos desclassificados<sup>244</sup>”.

O esporte vai controlar a agressividade do rapaz: futebol, remo e boxe. “Carlos boxa” (p. 76), palavra mais abasileirada que a variante usada por Oswald de Andrade, “boxeurs”, substantivo para “boxeador”, em seu romance *Alma*: “Os dois homens adivinharam-se à entrada do jardim, rodaram como dois *boxeurs* na arena, prescrutando-se<sup>245</sup>”. O termo continua em moda aludindo juventude, como se representasse oposição aos acadêmicos:

Queremos mal ao academismo porque ele é o sufocador de todas as aspirações joviais e de todas as iniciativas possantes. Para vencê-lo destruimos. Daí o nosso galhardo salto, de sarcasmo, de violência e de força. Somos *boxeurs* na arena<sup>246</sup>.

A palavra representava a atitude dos modernistas e o esporte praticado pela burguesia da época. O Modernismo é defendido por jovens artistas e esse lado jovial e esportivo de seus representantes repercute no vocabulário empregado. Tanto o substantivo “boxeurs”, quanto o verbo, em sua forma abasileirada “boxar”, é usado.

A leitura de Freud é criticada e caçoada, uma vez que Mário de Andrade não aceitava a sexualidade como “critério supremo da realidade<sup>247</sup>”. Carlos tem outras somas na sua constituição física, como a Biologia, o vigor de sua juventude e uma Psicologia em torno do comportamento infantil, algo estudado pelo escritor paulistano, afinal uma noção de raça brasileira estava em jogo.

Dentre todas essas formas, a musculatura do menino será educada, uma vez que era maneira de assegurar o destino de reprodutor da sua classe social, e dissimetricamente, poderá ter, também, a leveza de um dançarino, o “par” brasileiro de Bêbê Daniels. Força e leveza associam violência e cultura, principalmente, quando a agressividade do rapaz é domesticada com arte, a garantia fundamental em sua formação .

<sup>244</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Freudismo*, 2004, p. 91.

<sup>245</sup> ANDRADE, Oswald. *Obras Completas*, 1978, p. 80.

<sup>246</sup> ANDRADE, Oswald de In: BOAVENTURA, Maria Eugênia. 22..., 2000, p. 75, texto, originalmente, publicado no *Jornal do Commercio*, em 11 de fevereiro de 1922.

<sup>247</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Freudismo*, 2004, p. 06.

O perfil biológico está na sua cor morena, sua magreza de quem é “desraçado” (p. 75), seu andar “meio recurvado” e suas mãos “grosseiras” (p. 76). Seu comportamento carrega sempre uma incógnita psicanalítica: “Carlos é um bocado longínquo...”, “Carlos é frio?” (p. 94). Tudo nele é um estar em formação de sua condição psíquica também, ou seja: Freud não é de todo abandonado, mas absorvido, rasurado e reposicionado em uma ligação com o neovitalismo. A primeira identidade de Carlos é a sua agressividade, seguida por sua fala e sua curiosidade. “[...] ofereceu a mão livre à moça. Voz paulista, certa de chegar no fim da frase” (p. 23).

O menino tem algo de oposto ao Wilhelm Meister, romance de formação (Bildungsroman) de Goethe. Os anos de aprendizagem do jovem protagonista alemão são longos e envolvidos com a atividade direta de teatro e ópera e outras artes compondo um percurso mais detalhado de juventude. Carlos, por sua vez, é o retrato da força e do vigor, por isso será mais lembrado como um vitorioso Siegfried, “menino inteligente” (p. 89), o feio, o curvo e o deformado herói do *Nibelungenslied*.

O futuro boxeador vai aos poucos se dissolvendo no seu destino resignado e inevitável de burguês reproduzidor. Se no Wilhelm Meister “o destino vela pelo amor, e tão mais certo quanto o amor se satisfaz com pouco<sup>248</sup>”, o herói machucador é também um “Cabeçudo” (p. 130 e 141). O exagero muito se aproxima do tratamento dado pelo narrador machadiano aos seus “impacientes” leitores. A semelhança representa uma crítica à burguesia paulista destituída de apego estético e intelectual, como já aparecia em Ode ao Burguês.

Ao final do livro, o menino está apaixonado por outra mulher. A maturidade amorosa do rapaz apaga o retrato de Elza da sua mente, como imagem em ruína do mundo sensível, e se fixa em apenas uma: a platônica mãe do Lar Sagrado, a que ensinou o caminho do amor em seu primeiro estágio físico e depois espiritual: “Fräulein são dois braços, duas pernas, tronco, seios, qualquer cara, cabelos compridos. Nem mesmo cabelos compridos carece mais” (p. 141).

Esta última descaracterização da personagem mostra a sedução dos louros cabelos desaparecendo, ficando, talvez, o mais importante: a estilização do modo brasileiro de falar em toda parte do romance, até quando a preceptora do lar

---

<sup>248</sup> GOETHE, Johann Wolfgang von. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, 1994, p. 59.

sagrado começa a despontar definitivamente como uma símile de imagem universal e sagrada de mãe.

Por seu lado, a masculinidade de Carlos é reforçada por uma apologia da virilidade vindo da própria gramática. Na cena do Cine Royal, o narrador já descrevendo um menino apaixonado, “quietinho”, usa o verbo “derrear”, significando “perder a coragem, a esperança, o ânimo<sup>249</sup>” a fim de mostrar uma Elza dominada pela “servilidade possante” do rapaz:

Carlos não fuma. Se deixa ficar bem sentadinho, pouco mexe. Olha sempre pra diante fixo. Vermelho. Distraído. Isso: quebrado pelos calores de dezembro, nada mais razoável. O espantoso é perceber que ela derrubou o programa, ergue-o com servilidade possante.

- Está gostando, Fräulein?

Ao gesto de calor que ela apenas esboça, faz questão de guardar sobre os joelhos o jérsei verde. Tudo com masculina proteção. Isso a derreia (p. 45).

Até mesmo quando é “servida”, as limitações femininas são muitas à sombra de uma sociedade “derreando”, ou seja, controlando a mulher. A opressão da riqueza não é só mostrada pela mansão e sua assustadora aversão ao espírito da arte, mas pela linguagem, a que indica o lugar submisso da mulher. A alemã diminuiu-se novamente, revelando uma difícil adaptação àquele núcleo familiar fechado. A “masculina proteção” escamoteia uma interação impossibilitada, uma limitação humilhante, uma integração social falseada, e uma submissão à masculinidade.

## 2. 5. O Grito na Gruta

O trecho que vamos chamar de O Grito na Gruta ou o Grito de Elza evoca o quadro-manifesto do Expressionismo. A cena ocorre no Rio de Janeiro, como se o narrador aproveitasse a tradição da viagem de trem “[...] uma das grandes construções da narrativa brasileira<sup>250</sup>. A Gruta da Imprensa era o “[...] último ponto de parada” (p. 113) ao lazer daquela família, um mirante da Floresta da Tijuca muito visitado àquela época<sup>251</sup>. O grito da preceptora não terá a simbologia aterrorizadora

<sup>249</sup> DERREAR. In: *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea*, 2001, p. 1119.

<sup>250</sup> COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*, 1999, p. 295.

<sup>251</sup> O IBAMA é responsável pelo local que há muito tempo deixou de ser visitaçãoturística.

de Munch, permanecendo em segundo plano diante da fala brasileira e sob o humorismo de Mário de Andrade, “um dos seus lados fracos<sup>252</sup>”.

O Expressionismo vigorado antes da Primeira Guerra como o da linha brückiana, primitivista, de retorno à natureza<sup>253</sup>, teria mais a ver com a cena, quando o romance aproxima-se das cenas idílicas dos quadros de Erich Heckel, considerado um “apaixonado pela natureza<sup>254</sup>”. Retornar à natureza, na cena do Grito de Elza, legitima ainda mais a pesquisa do escritor, e mostra outro retrato de um “ser enfraquecido”, incapaz de traduzir a beleza da Floresta da Tijuca.

Duas molduras que se superpõem na descrição desse quadro. A primeira é a da natureza soberana, assustando a turista alemã, “o cheiro dos vegetais”, “os mistérios frios da gruta” e “o apelo dos horizontes invisíveis”. A segunda moldura fala pelo mesmo ângulo da linguagem artística oriunda do estilo barroco. Elementos seiscentistas aparecem no detalhe de luz, sons, cores, escuridão, “bestializando” as sensações da personagem em sua “alma vegetal” e “dolorosa de gozo”:

A luz delirava, apressada a um vago aviso de tarde. Era tal e tanta que embaçava de ouro a amplidão. Se via tudo longe num halo que divinizava e afastava as coisas mais. Lassitude. No quiriri tecido de ruidinhos abafados, a cidade se movia pesada, lerda. O mar parara azul. Em baixo, dos verdes fundos das montanhas uma evaporação rajava o escuro das grotas, e o Corcovado, ver um morubixaba pachorrento, pitava as nuvens que o sol lhe acendia no derrame. Fräulein botara os braços cruzados no parapeito de pedra, fincara o mento aí, nas carnes rijas. E se perdia. Os olhos dela pouco a pouco se fecharam, — cega duma vez. A razão pouco a pouco escampou. Desapareceu por fim, escorraçada pela vida excessiva dos sentidos. Das partes profundas do ser lhe vinham apelos vagos e decretos fracionados. Se misturavam animalidades e invenções geniais. E o orgasmo. Adquirira enfim uma alma vegetal. E assim perdida, assim vibrando, as narinas se alastraram, os lábios se partiram, contrações, rugas, esgar, numa expressão dolorosa de gozo, ficou feia (p. 112).

Fräulein deixa-se dominar pela natureza. Não há o olha de protesto, ou muito menos de grito de terror, mas o de alguém que não consegue discernir o vislumbre: “Abriu lentamente uns olhos alheios. O desconhecido estava perto dela” (p. 112). Ela não consegue desbravar os encantos do Rio de Janeiro. Seus olhos não acompanham a Natureza como primeira instância de visibilidade. Em seguida, a

<sup>252</sup> Cf. NETO, Prudente de Moraes. Uma Questão de Gramática: Amar, verbo intransitivo, 1985, p. 228.

<sup>253</sup> Cf. SCHÜNEMANN, Carl. *Expressionismus – Auftakt zur moderne in der Natur*. Bremen, 2008.

<sup>254</sup> BRILL, Alice. O Expressionismo na Pintura, 2002, p. 423. Dos pintores do grupo “Brücke”, Heckel seria o mais fortemente inclinado à sentimentalidade e à melancolia, segundo Norbert Wolf (2004).

passagem expande o contexto de designar à música a tarefa unificadora das linguagens artísticas e culturais.

Essa gloriosa fusão é regida por Wagner: natureza e mitologia unidas pela linguagem musical. Assim, a professora míope incorpora a sua conterrânea nórdica Brunilda, uma Valquíria, donzela guerreira, deidade feminina menor, cujo papel era recolher os mais heróicos caídos nas batalhas e levá-los a Valhala a fim de servirem ao exército de Odin. A personagem da trilogia *Die Walküre*, *Siegfried* e *Gotterdammerung* tem a sua coragem aproveitada. A Elza-Brunilda está ali para ver, do alto da Gruta da Imprensa, o fogo do deus Loge (ou Loki) a amedrontar as montanhas brasileiras.

A noite se aproximava, e as coisas pareciam dispersas: uma ilha, o mar e o “negro de repente” (p.113), a ameaça da natureza “lhe mordendo as ilhargas” (p. 128), na paisagem suavizada com uma cena do *Crepúsculo dos Deuses*. Novamente Wagner será a lembrança mais sóbria:

Numa das voltas olhando pra trás, via a montanha curvada, com o sol lhe mordendo as ilhargas. Era Loge, deus do incêndio... As montanhas desembestavam assustadas, grimando os itatins com gestos de socorro, contorcidas. Loge perseguia as medrosas, lambido de chamas, trinando. Fräulein escutou um xilofone, o tema conhecido. E o encantamento do fogo principiou para Brunilda (p. 113).

O deus germânico das peripécias, Loge, ou Loki, embebido das poderosas chamas do sol, põe as medrosas montanhas brasileiras em pânico, a ponto delas se arremessarem sobre as pedras brancas (itatins) daquela região. Também há algo de inferior na Geografia brasileira.

A interioridade da personagem, a marca maior, da representação expressionista, em seus traumas e medos, não é o retrato principal, e sim a exuberância da natureza brasileira em sua totalidade. Os fatores subjetivos em conflito com a representação objetiva, algo típico do Expressionismo, não estão presentes em sua manifestação mais tensa<sup>255</sup>. Outros elementos completam o efeito deformador: o musical, o emocional, o sensorial, todos já identificados à nossa tradição. A paisagem prepondera com o seu poder vegetal, aquele que não só modela linguagens e sensações, mas cabelos e atitudes.

<sup>255</sup> ARGAN, Giulio. *A Arte como expressão*, 1992, p. 240, “A deformação expressionista [...] não é deformação ótica: é determinada por fatores subjetivos (a intencionalidade com que se aborda a realidade presente) e objetivos (a identificação da imagem com a matéria resistente ou relutante)”.

A cena do Grito na Gruta mostra uma alemã de alma “vegetal”, nela um sentido de passividade pode ser lido, afinal o espanto é de quem se deixa imobilizar pelo poder de nossa Geografia. É um vegetal quem dá a metáfora de coragem e de submissão. Dona Laura pode ser um “Pinheiro do Paraná” ou um “Pinheiro da Suécia”. O primeiro aponta suas ramagens para o alto; o segundo, deixa-se pender chão abaixo. A árvore brasileira seria, assim, mais “corajosa”, e a européia, mais “submissa”.

Nossa protagonista resume-se na frase “Tanta sensação forte ignorada” (p. 113). Nesse trecho, corremos o risco de interpretar o Grito de Elza como a da personagem que dá as costas à cidade, num provável gesto de negação da Modernidade, o que seria leitura precipitada. O grito é de quem se adapta a um novo conjunto civilizatório: cultura, paisagem, clima, pessoas, Geografia, raça e idioma. Algo aproximando Fräulein e Macunaíma pelo fenômeno da adaptação, o espírito como complemento da extensão<sup>256</sup>.

O Grito de Elza não é de protesto contra a civilização industrial, desumana, ameaçadora, e impiedosa, como caracteriza o Grito expressionista diante da cidade, um “símbolo apocalíptico<sup>257</sup>”. A tensão emocional é assunto bem explorado na literatura expressionista, além do gosto pelo mistério. A passagem revela a natureza brasileira enigmática e primitiva preponderando sobre a adaptação da estrangeira em um ambiente de riquezas naturais, berço de uma cultura original a caminho de um estágio universal.

A cena se aproxima da Representação *Schrei* expressionista<sup>258</sup>, mas a relevância é dada a uma estilização literária do jeito de falar do povo brasileiro e à adaptação da imigrante. Termos como “quiriri” (calada da noite), “morubixaba” (chefe de tribo), misturam-se com palavras cristalizadas no português como “mento” (queixo) e “esgar” (careta), de acordo com a Geografia distorcida da floresta.

<sup>256</sup> Cf. BERRIEL, Carlos Eduardo. Macunaíma: curtas observações sobre gênero e época, 1988, p. 95.

<sup>257</sup> Cf. FLEISCHER, Marion. O Expressionismo a e dissolução de valores tradicionais, 2002, p. 78.

<sup>258</sup> FERNANDES, Silvia. A Encenação Teatral no Expressionismo, 2002, p. 245-246, atenta para esse exagero na tipificação da pintura de Munch, principalmente no teatro: “A maioria dos críticos considera a representação *Schrei* a mais significativa do Expressionismo [...] Os atores ligados à tendência abusam do estilo exarcebado, energético, espamódico, [...] representado em filmes como *O Gabinete do Doutor Caligari*, *Metropolis* ou *O Anjo Azul*. Os registros de espetáculos do período mostram um estilo extático e contorcido de interpretação, com rostos lívidos e maquilagens violentas, em que são visíveis as expressões delirantes imortalizadas pelo cinema expressionista. O uso insólito da iluminação pelos encenadores acentuava a máscara moldada no exagero dos traços fisionômicos, que visava ao arquétipo, mas muitas vezes resultava em caricaturas grotescas. O arsenal de gestos declamatórios, mãos crispadas e bocas escancaradas em O Grito, de Munch muitas vezes beirou o ridículo”. A representação *Schrei* pode assumir também o sinônimo de Expressionismo *Schrei* significando o uso abusivo da máscara distorcida fazendo clara referência ao quadro de Munch.

Tais expressões colocam o falar “desgeograficado” e a natureza brasileira acima da perspectiva do famoso quadro de Edvard Munch. O Grito na Gruta finaliza com o “grito” tupi “Juruvιά, juruvιά duma vez”: Elza duplamente “desapontadíssima”. A cena ainda recebe o toque brasileiro do humor machadiano, contrariando a representação do sofrimento: nenhuma imagem “dilacera mais a alma do que aquela que se mistura com a representação do desespero<sup>259</sup>”. O Grito termina em risos.

Ver a natureza deformada era comum a um modernista. A impressão da floresta amazônica carregava “uma geografia do mal-acabado. As florestas não tinham fim. A terra se repetia, carregada de alaridos anônimos. Eram vozes indecifradas<sup>260</sup>”. A selva brasileira representava bem a imagem do olhar modernista. Em termos europeus, a deformação da Representação *Schrei*, primeiro núcleo da identificação expressionista, era pintura de um princípio agorafóbico, fantasmagórico, sanguinolento, mórbido e aterrorizante.

O protótipo-*Schrei* pode ser visto como um “estereótipo” difícil de ser imitado ou rompido. O molde munchiano vai ser atenuado e flexibilizado a uma realidade brasileira, rebaixado a uma adaptação “geográfica” da personagem. *O Grito*, quadro de um artista-pilar do Expressionismo, é o “manifesto” do artista que produz a nova arte e não daquele que imita a natureza. Produzir arte deduz uma relação tensa com a natureza porque mede forças com ela. O terror é também de natureza estética e isso foi sentido pelos artistas de visão subjetiva. O Expressionismo à época do Pós-Guerra e, no Brasil, depois da Semana de 22, reaparecia sem o exagero, e, mais implicado a questão da subjetividade.

Elza tem um pouco da autonomia do artista em jogo<sup>261</sup>. O Expressionismo ainda realçava a potência e a integridade do Eu<sup>262</sup>. *O Grito* de Munch tem sentido a toda luta expressionista em legitimar a vazão subjetiva diante das exigências dos princípios estéticos coletivos. Por fim, a passividade e imobilidade fixam nossa

<sup>259</sup> LESSING, G. E. *Laocoonte*, 1998, p. 108.

<sup>260</sup> BOPP, Raul. *Vida e Morte da Antropofagia*, 1977, p. 12.

<sup>261</sup> A questão passa a ser avaliar os cânones estéticos e literários, uma vez que a competição pela hegemonia da arte fora deflagrada, estimulada, defendida e induzida no público que passa a ser termômetro da recepção e da identidade. É possível traçar a identidade cultural a partir da análise sobre a recepção da arte moderna a ganhar forma no romance, e por conta disso há um horizonte de expectativa regressivo, na direção do Barroco, como um “protomodernismo”, sob a mesma acepção pela qual Worringer enxergara o gótico um proto-expressionismo.

<sup>262</sup> NAVES, Rodrigo. *Expressão e compaixão nos desenhos de Segall*, 1996, p. 218: “Para o expressionismo – sobretudo o germânico –, a arte era muito mais do que um aspecto da atividade humana. Em última análise, ela circunscrevia o único momento em que a subjetividade podia dar provas de sua potência e integridade, num mundo em que os limites impostos pelos processos objetivos praticamente anulavam qualquer autonomia do sujeito”.

heroína na fealdade de quem não consegue exprimir seus próprios sentimentos: “Adquiriria enfim uma alma vegetal. E assim perdida, assim vibrando, as narinas se alastraram, os lábios se partiram, contrações, rugas, esgar, numa expressão dolorosa de gozo, ficou feia.” (p. 112). O trejeito do rosto reforça na personagem a sensação de impotência e não de pavor. O sofrimento da “artista” inferiorizada é a imagem que fica.

A alemã não consegue exprimir seus sentimentos, em um ato que contraria o próprio Expressionismo, um movimento no qual “a arte devia expressar os sentimentos do artista e não as imagens do mundo real<sup>263</sup>”. Terror mesmo sentirá a personagem na viagem de volta do Rio de Janeiro. As cenas de má educação das crianças chocam os passageiros, inclusive uma norueguesa e seu filho que passa a chamar atenção de Aldinha. E em meio a um pique-nique improvisado na viagem de trem: “Fräulein sobressaltada sente-se nua ao vagão, dá um gritinho, agarra a mão de Carlos com terror” (p. 120).

---

<sup>263</sup> STRICKLAND, Carol. *Expressionismo: a bela...*, 1999, p. 142.



## CAPÍTULO 3

### Que língua é essa?

Prosa moderníssima e todavia tão tradicional que muitas vezes lembra o sabor de vagaroso cavaco dos clássicos portugueses, a sarcástica hesitação de Machado de Assis (oh! Mas um Machado sensual, crente, ortodoxamente católico), os românticos e mais lumes verbais da língua<sup>264</sup>.

#### 3. 1. Uma personagem gramatical.

O terceiro “retrato” de Elza parte da seguinte evidência: toda uma preocupação gramatical ronda o nome da protagonista. Na primeira edição faltava o *Umlaut* alemão sobre a palavra “Fräulein” e a observação surge em nota logo nas primeiras páginas mostrando a irritação do escritor com a insistência do linotipista em colocar o acento circunflexo<sup>265</sup>.

Fräulein representa mais ou menos o que será o romance, um drama da forma e ao mesmo tempo uma permanente inquietação em torno da sonoridade atrelada a uma palavra. A metafonia ou inflexão vocálica como é conhecido o *Umlaut*, o sinal acima das vogais ä, ö, ü, indica “a modificação do timbre de uma vogal sob influência da vogal vizinha<sup>266</sup>” o que acarreta outro som e outro significado. O *Umlaut* não é a mesma coisa que trema, por isso a exigência por “Fräulein”.

A nota sobre a falta do *Umlaut* assinalava outro problema, mais evidente: a prova de que as Modernidades, a artística e a tecnológica, não andarem juntas, o que identifica o autor modernista, preocupado com esses tipos de empecilhos à publicação de seu livro. A questão gramatical invade a noção de autoria porque a gramática vai assumir a responsabilidade de distinguir e de aproximar a fala brasileira do idioma alemão. O autor é quem tem a tarefa de estabilizar, pacificar, o rebuliço de toda ordem causado pelos movimentos de vanguarda<sup>267</sup>. O conceito de

<sup>264</sup> BANDEIRA, Manuel. Amar, verbo intransitivo, 2006, p. 110.

<sup>265</sup> ANDRADE, Mário de. A primeira edição leva o título de “Amar verbo intransitivo”, 1927, p. 04, “A pobre da Fraulein vive sem trema nesta edição por amor da facilidade. Não tinha o tremado na máquina e o inocente linotipista ficava condenado a cortar um despropósito de circunflexos... Tive receio de bancar o Dante”.

<sup>266</sup> METAFONIA. In : DUBOIS, Jean. *Dicionário de Lingüística*, 1993, p. 411.

<sup>267</sup> No artigo “Modernismo”, de 07 de janeiro de 1940, Mário de Andrade conceitua o movimento de modernização das artes brasileiras como “estado de espírito dominante e criador, durou pouco menos de dez

autor seria tão próximo da sua obra, uma autêntica energia formadora de uma autonomia. Ao insistir com “Fräulein”, o escritor aposta na gramaticalidade e não apenas em um nome estrangeiro.

O problema da autonomia atravessa o romance. O narrador, após ter “pintado” a sua protagonista, passa a dizer que ela não foi criação sua, o que principia no leitor um artifício de outra ordem, uma noção de personagem sem a garantia autoral:

Primeiro: Que mentira, meu Deus! Dizerem Fräulein, personagem inventado por mim e por mim construído! Não construí coisa nenhuma. Um dia Elza me apareceu, era uma quarta-feira, sem que eu a procurasse. Nem invocasse, pois sou incréu de mesas volantes e de médiuns dicazes. (p. 57-58).

E tergiversa, desviando o sentido da autoridade, o que coloca em jogo o conceito tradicional de autor atrelado a uma garantia de “fonte digna de créditos”<sup>268</sup>. O conceito de personagem também ficará em aberto, algo até peculiar ao escritor flexível com as fronteiras das artes:

– Que dizer alguma coisa sobre os seus personagens?  
 – Dizer o que?... Não diria novidade nem especialidade minha... Construo os meus personagens ou melhor, não construo coisa nenhuma: no geral eles surgem, se impõem, mas feitos como fazem os demais artistas. Na infinita maioria, os meus personagens são somas de pessoas que encontrei na minha vida. Não gosto muito dos personagens tirados íntegros da vida real, as mais das vezes nos dão desilusões...<sup>269</sup>.

As personagens “surgem” por conta da lida sobre uma língua carente de sua autonomia e formam-se em um processo tal como “fazem os demais artistas”, ou seja, através de uma arte peculiar de conceber suas criações. A declaração comprova que tais personagens se “refazem” pela mão de quem escreve e nos chama atenção à força “viva”: uma parte é dada pela realidade, a outra cabe ao engenho do escritor, uma outra noção de equilíbrio.

A lida com a construção das personagens comprova o autor que avança além da vida real, e assim reencontramos o autor opinativo, típico do Mário de Andrade:

---

anos, terminando em 1930 com as revoluções políticas e a *pacificação* literária” (grifo nosso). In: ANDRADE, Mário de. *O empalhador...*, 2002, p. 191.

<sup>268</sup> AUTOR. In: SOURIAU, Étienne. *Diccionario Akal de Estética*, 1998, p. 162.

<sup>269</sup> ANDRADE, Mário de. *Minha obra pode servir de lição*, 1944, p. 31.

“é sabido que escrevem sonetos de Bilac mais piores que um dístico de verzejadores o que não engendra a facúndia sonâmbula dos médiuns e dos espiritistas em geral! Dicazes.” (p. 58). O comentário abre a discussão e traz de volta a garantia autoral de Mário de Andrade.

Elza nos aparece entre vírgulas, pontos, dúvidas – e um depoimento:

Um dia, era uma quarta-feira, Fräulein apareceu diante de mim e **se contou**. O que disse aqui está com **poucas vírgulas, vernaculização acomodaticia e ortografia**. Os personagens, é possível que uma disposição particular e momentânea do meu espírito tenha aceitado as **somas** por eles apresentadas, essa toda a minha falta. Porém asseguro serem criaturas já feitas e que se moveram sem mim. São os personagens que escolhem os seus autores e não estes que constroem as suas heroínas (p. 58, grifos nossos).

A busca por uma síntese de “poucas vírgulas” e o tom da “vernaculização acomodaticia e ortografia” é posta como evidências na constituição e autonomia de uma criação literária circunscrita ao verbal: “As circunstâncias é que tinham feito dela a professora de amor, se adaptara. Nem discutia se era feliz, não percebia a própria infelicidade. **Era, verbo ser**<sup>270</sup>” (p. 90, grifos nossos).

A “questão do brasileiro<sup>271</sup>” em Elza é tudo o que lembra a gramática trabalhada por um escritor em sua pesquisa cotidiana. A professora de amor vai mais além do que junção de Diótima de Mantinéia e Else Lasker-Schüler<sup>272</sup>, a poeta alemã que se distingue “por sua musicalidade<sup>273</sup>”. A Sacerdotisa do Templo de Apolo guardava a versão mítica marcada pela dualidade: nascido de Poro (Recurso) e Penia (Pobreza), o Amor teria as qualidades do pai e as necessidades da mãe. Ele seria um ser de árdua missão cíclica, dicotômico por natureza: mortal e imortal, pobre e rico, rude e delicado, vagabundo e caçador, mendigo e charlatão, esqualido e intrépido, miserável e sofista.

A “estrangeira de Mantinéia” ensinara ainda que o Amor não é, em sua essência, belo e nem bom, nem rico e nem pobre, é algo de intermédio, entre a sabedoria do pai e a inseparável pobreza da mãe. O Amor seria uma espécie de

<sup>270</sup> A cena revela que narrador “intrometido” tem ciência não só da psicologia de Freud, mas a de Hanns Sachs (o psicólogo que introduziu junto ao divã o pequeno busto em mármore do criador da psicanálise). O nome é escrito “Hans Sachs”, o que pode ser confundido com o poeta popular alemão que viveu em Nuremberg entre 1494 a 1576.

<sup>271</sup> *Correspondência...*, 2000, carta para Manuel Bandeira, de 10 de outubro de 1927, p. 181.

<sup>272</sup> Cf. RAMOS, Maria Luiza. *O latente...*, 1979, p. 100.

<sup>273</sup> GODÉ, Maurice. *Else Lasker-Schüler ou L'Horreur de La Banalité*, 1990, p. 59.

“grande gênio<sup>274</sup>”, entre o mortal e o imortal, mais especificamente, entre o divino e o mortal, carregando, como seu indiscutível poder, uma função comunicativa ao transmitir aos deuses as coisas humanas e aos homens as coisas divinas.

Há uma terceira “Elza”, na seqüência de uma soma cuja integridade é flexível e una ao mesmo tempo, um todo anunciado por uma ação de pesquisa oral (“se contou”) e garantida por uma força daquela energia modernista “que faz o objeto viver<sup>275</sup>”, pois o ânimo vital da personagem surge do clima aberto da reflexão de seu autor sobre a busca de uma autonomia gramatical, sempre no que toca o cotidiano: o mais “bonito pro homem é a realidade da presença dele<sup>276</sup>”, sua linguagem ciente de uma intensidade passageira.

Tudo isso compõe Fräulein, como se ela fosse a continuação da francesinha de Marselha, a que: “Sabia amar! Sabia defender-se! Sabia o francês! Sabia tudo!...<sup>277</sup>”. A alemã tem em comum com a “francesa-brasileira” a força do amor “integral”. Outro personagem tocado pela força gramatical é Macunaíma, ele ficou de azeite uma semana<sup>278</sup>, quando decide estudar os palavrões de outros idiomas do mundo, e sem poder “brincar” por uma semana.

É a oralidade que dá sentido ao fluxo vital do verbo. É o seu uso que impõe o sentido e não uma gramática determinada:

Na realidade não tem palavras que sejam integralmente catalogáveis dentro dessas categorias de substantivos, verbos e adjetivos e mesmo advérbios que os gramáticos inventaram - Amar, amor, amoroso, amorosamente são de deveras uma só palavra flexionada segundo a função que tem de exercer pra explicar oralmente um juízo<sup>279</sup>.

O escritor acreditava que o “verbo é uma entidade acionada (acionadora), vitalizada<sup>280</sup>”. A carga vital “móvel” da personagem está a serviço de um juízo, uma expressão, uma função, uma arte, uma literatura. A palavra é entidade livre, mesmo na ordenação didática de substantivo, adjetivo, verbo, advérbio, pronome,

<sup>274</sup> Luis Gil, tradutor para uma edição espanhola, usa a palavra “gênio” por “daimon”, a fim de evitar a confusão com “demônio”. Cf. Platon, *El Banquete*, 1969, p. 85.

<sup>275</sup> *Correspondência...*, 2000, carta de 10 de outubro de 1927, p. 356 “Não insisto porque você sabe isso melhor que eu. Você não acha que é besteira modernista dizer como certos, Stravinsky *et reliqua*, que o modernista não diz o que sente ou o que pensa do objeto porém faz o objeto viver?”.

<sup>276</sup> ANDRADE, Mário de. *A Gramatiquinha...*, 1990, p. 408 “Carece viver com inteireza o momento que passa e se adaptar a ele recebendo tudo o que ele inventa pra expressar a sua intensidade passageira”.

<sup>277</sup> Idem. Brasília. In: *Obra Imatura*, 2009, p. 137.

<sup>278</sup> Idem. *Macunaíma*, 1988, p. 88.

<sup>279</sup> ANDRADE, Mário de. *A Gramatiquinha...*, 1990, p. 336.

<sup>280</sup> *Ibidem*, p. 356.

excetuando-se a preposição que seria “ligadura de entidades<sup>281</sup>”. O exemplo tem rastros na *Escrava que não era Isaura*, onde o verbo transita de uma classe gramatical para outra, operação clamando vitalidade:

Pululam os verbos, adjetivos, advérbios tomados como substantivos./  
Acontece que os substantivos às vezes é adjetivo.../ A operação intelectual com que o poeta modernista expressa o lirismo é a seguinte:/ A sensação simples ao se transformar em idéia consciente cristaliza-se num universal que a torna reconhecível<sup>282</sup>.

Uma gramática “viva”, na qual as palavras transitam livremente, buscando o universal por um dinamismo que há no apelo modernista. A operação verbal visava chegar à ficção carecendo do toque universalista. A peça “Moral Quotidiana” publicada no *Primeiro Andar* como “tragédia”, dá-nos uma pista da origem românticas desse universalismo:

Lá longe dentro dos matos americanos onde os chocalhos das cascavéis charram, onde zumbem milhões de insetos veneníferos seguiremos o conselho de Rousseau, de João Jaques Rousseau e segundo as bonitas teorias do sr. Graça Aranha nos integraremos no Todo Universal!<sup>283</sup>

América, Rousseau e Graça Aranha se unem pelo o que há de natural e universal naquele momento modernista, ansiando integração. O Romantismo tem releitura global por um Mário de Andrade reformador da vida cultural do país<sup>284</sup>.

A ênfase à fala brasileira, musical e plasticamente alterada, como espelho do “ser” brasileiro mostra uma preocupação não apenas pela exploração das potencialidades linguísticas, mas pela tendência de interação cultural. Era época de reconhecer no artista um provocador e condutor de linguagens entre estéticas diferentes, integrando-as em uma esfera maior.

O escritor modernista esbarra na questão da língua conservadora dos circuitos mais prestigiados. O momento é de abrir as comportas das linguagens e fortalecer a parte verbal do idioma como a parte brasileira disso tudo. Os termos

<sup>281</sup> Ibidem, p.356.

<sup>282</sup> Idem. *A Escrava...*, p. 271.

<sup>283</sup> Idem. *Primeiro Andar*, 2009, p. 178, texto publicado em 1922 e refundido em 1943.

<sup>284</sup> MORAES, Eduardo Jardim de. *Os limites...*, 1999, p. 40. “Desde os primeiros anos da década de 20, sobretudo a partir da virada nacionalista na metade da década, Mário de Andrade pretendeu que o Modernismo fosse uma proposta de reforma da vida cultural do país, bem como sabia da importância da missão pessoal que lhe cabia nessa empreitada. Ao longo dos anos 30, sua percepção do caráter reformador do movimento aguçou-se e ganhou maior amplitude em função da sua efetiva participação na vida pública”.

ligados à vitalidade, verdadeiras entidades da ação estético-gramatical, aparecem como se fizessem parte de uma concepção da arte carente de autonomia.

Ao agradecer o retrato feito por Lasar Segall, Mário de Andrade enfatiza duas vezes aquilo que chamou de “entidade plástica<sup>285</sup>”, a “parte viva” do pintor lituano perfeitamente adaptado ao Brasil era uma parcela dessa arte que tem vida própria e modela-se pela força que vem de sua própria natureza. Fräulein tem essa “entidade plástica” e gramatical, encarnando uma heurística complexa de um projeto linguístico em pé de igualdade com a estética. A personagem deixa escapar toda a confabulação de um projeto, o que configura arte e língua sob a mesma forma de expressão e precisa ser substantivo para existir:

**Talqual o substantivo**, Elza se mostrara no seu eu visível e possível. No seu eu passível de entendimento infantil. ‘Que infantil! Humano universal devo escrever. Malvada! Cerceara os galopes da criação imaginativa, iluminara de sol cru as sombras do mistério’ (p. 25, grifos nossos).

A sua outra parte, o seu eu “passível” não se mostrará apegada ao universo infantil daquela mansão e nem ao princípio lúdico reclamado pela Modernidade. A alemã, representando a ordem na engrenagem comandada por Sousa Costa, acata o imperativo de evitar ser criança. Ela se encaminha a outro imperativo, o do “substantivo universal”. No ponto de vista social, “Fräulein” também responde à pergunta “em que se transformam os usos e costumes transportados pelos migrantes?<sup>286</sup>”.

Ela decora o dicionário Michaelis a fim de aprender o idioma de Camões e não poderá ser infantil em uma casa cheia de crianças. E, diante de sua universalidade, desaparecem “os elfos da Floresta Negra” e “as ondinas sonoras do Vater Rhein” (p. 25), desaparece o Romantismo atrelado à infância como a idade poética do homem. A única identidade modernista ressaltada, e de modo imperativo, é a do encontro com o universal.

Nossa heroína tem a ver não só com a autonomia da personagem em si, mas da própria autonomia da arte em estágio de emancipação e seu encontro com o

---

<sup>285</sup> ANDRADE, Mário de. *Mário de Andrade escreve. Cartas a Alceu, Meyer e outros*, 1968, p. 140, carta de novembro de 1932 “[...] é o pintor mais verdadeiro que conheci em minha vida, é a evolução da sua entidade plástica. Sua obra atual parece que enfim veio definir a atitude evolutiva da sua entidade plástica, dando a resolução definitiva dela”.

<sup>286</sup> PERROT, Michelle. *A cidade: um espaço sexuado*, 1988, p. 215.

Modernismo paulista. Elza representa um percurso de adaptação: aportou no Rio de Janeiro, não encontrou trabalho em Curitiba, e Campinas passou como uma possibilidade. A andarilha reflete não só o perigo de se adaptar a um novo país. Ela nos dá pistas de uma trajetória modernamente fatídica bem expressa da arte em sua experiência e concretização<sup>287</sup>.

A ficção será uma luta pela existência: personagens, enredo, clímax, publicação do livro, “língua brasileira”. A singularidade da obra é ela ser levada a sua extrema conseqüência, o seu sentido de vir a ser, uma vez que a língua que escreve esse texto se constitui como um “ente” gramatical tocado pela Estética e o seu debate. *Amar, verbo intransitivo* não vai encontrar estabilização o que seria trair o espírito modernista que o concebeu.

A fala brasileira impede o domínio de elementos estéticos estrangeiros, como o próprio Expressionismo alemão que deverá ter uma “parte” brasileira no todo harmonizador. Essa “parte” deveria conter uma História da Arte conhecida, legitimado por uma tradição “nossa” e renovada por um espírito vanguardista. A síntese de Aleijadinho e o Humanismo universal de Segall se encontram. O importante é o conjunto em “um discurso engajado, de implicações lingüísticas e estéticas<sup>288</sup>”.

A gramática sofre de um processo de diminuição, por ser um discurso integrador e flexível, propenso a uma “subestilização”. O nome “Elza” carrega uma parte da Literatura Brasileira, dimensionando língua e arte ao nível de expressão, envolvendo a tensão entre brasilidade e universalidade. Uma simetria é estabelecida: não haverá traçado linguístico distinto do estético ou do musical.

A língua passa a ser encarada como arte, e contraria a lógica de uma “*Gramatiquinha*” por ser ampla em duas “frentes”: primeiro, a trajetória dos

---

<sup>287</sup> RILKE, Rainer Maria. *Cartas sobre Cézanne*, 2001, p. 26, “As coisas da arte são sempre resultado de ter estado a perigo, de ter ido até o fim em uma experiência, até um ponto que ninguém consegue ultrapassar. Quanto mais se avança, tanto mais própria, tanto mais pessoal, tanto mais singular torna-se uma vivência, e a coisa da arte é enfim expressão necessária, irreprimível e o mais definitiva possível desta singularidade... Aí está a enorme ajuda das coisas da arte para a vida daquele que tem de fazê-las, – que elas sejam sua síntese; a conta do rosário, na qual sua vida diz uma prece, o testemunho para ele mesmo sempre renovado de sua unidade e veracidade, o qual realmente só para ele se volta, atuando anonimamente para fora, sem um nome dado, apenas como necessidade, como realidade, como existência”.

<sup>288</sup> PINTO, Edith Pimentel, 1990, p. 43, “A idealização da *Gramatiquinha*, como parte de um projeto mais amplo, de redescoberta e definição do Brasil, no qual seria, não uma consolidação completa e rígida dos traços peculiares à norma brasileira, mas um discurso engajado, de implicações lingüísticas e estéticas, explica o diminutivo que a descaracteriza em relação ao gênero gramática”.

deformadores da natureza da língua; e, segundo, a complexa presencialidade da fala brasileira e sua extensão nacionalista no projeto de “desgeograficar” o país.

A Revista do Brasil apelava a seus leitores o conhecimento geográfico de uma grande nação: “é preciso estudar o Brasil” e “O brasileiro precisa saber geografia para poder agir<sup>289</sup>”. Por outro lado, a contribuição da Psicologia injetava um argumento novo através do fator desagregação da fala brasileira, e sua “independência” de Portugal. Uma nova soma se constrói: a análise individual (Freud), a da Psicologia dos Estilos (Worringer), a “Psicologia nacional” (Machado de Assis) ou influências da Psicologia Social de Oliveira Vianna, entendida como “tecnologia”, podendo interferir na vida das pessoas.

Isso tudo alarga o trabalho do escritor-pesquisador, lembrando algo pensado mais recentemente sobre a língua:

[...] ela é, a um tempo, a mais antiga e a mais recente obra de arte, obra de arte majestosamente bela, porém sempre imperfeita. E cada um de nós pode trabalhar essa obra, contribuindo, embora modestamente, para aperfeiçoar-lhe a beleza<sup>290</sup>.

Considerar a língua “sempre imperfeita” recai sobre a fealdade expressionista, a questão gramatical brasileira, e o cotidiano sempre inovador. Essa interação se estreita quando cada indivíduo, em sua riqueza particular, pode contribuir com invenções que ajudem a desagregar nosso idioma do de Portugal e da linguagem da Academia.

O propósito era considerar a contribuição de cada falante sempre ciente de ser modesta, ou transitória. O conceito de língua pode ser dilatado: “abrange todas as formas de pensamento e todas as atividades do intelecto<sup>291</sup>”. Assim, se torna mais amplo e convidativo a ciclos de recriação, como “protótipos” e como novos “berços”, reformulando esse mesmo jeito de falar. Ou melhor: criações idiomáticas “esparaman-se” à direita e à esquerda de seus limites.

A “Elza brasileira” trilha os caminhos explorados pelo Modernismo, dentre eles a espiritualidade tão visível já nas primeiras páginas: “No princípio tinha de ser simples. Simples e insexual. O amor nasce das excelências interiores. Espirituais, pensava. O desejo depois” (p. 21).

<sup>289</sup> DE LUCA, Tânia Regina. *A Revista do Brasil: Um Diagnóstico...*, 1999, p. 116 e 117, respectivamente.

<sup>290</sup> FLUSSER, Vilém. *Língua e Realidade*, 2007, p. 37.

<sup>291</sup> *Ibidem*, p. 181.

Nossa heroína terá o destino de não morrer ao final da lição de amor, é mais viva porque é a parte brasileira. Essa vitalidade responde ao artista como ser enfraquecido, e não consegue fugir de seu contínuo recomeço, típico dos seres tocados pelas novas artes, porém movidos pela tradição. Ela é personagem “revelando uma certa complexidade em torno da imagem de heroína pouco heróica<sup>292</sup>”. O seu reinício assombra a imagem mais depurada da arte que acompanha a descrição feita pelo narrador.

Fräulein apresenta indícios da luta contra a “arte de recalques”, mais identificada pelo academismo do gênero “passadista”, a arte em estado de imobilidade na mansão dos Sousa Costa. É a governanta quem faz movimentar a arte daquele rico ambiente sob a lógica da formação humana, exatamente como reclamava um discurso da época: “essa literatura de múmias<sup>293</sup>”.

A “vitalidade” gramatical da personagem torna-se relevante como debate em torno da autonomia da arte moderna. Era comum se entender o moderno não conhecendo forma porque seria uma entidade viva<sup>294</sup>. As ideias dos modernistas mudam porque é uma formação permanente. A forma definitiva não é o mais importante, pois a arte moderna reflete a mudança que está à procura de sua próxima transformação. Não será possível fixar o moderno porque ele está sempre em trânsito, como mutação em movimento.

Elza tem algo da crença marioandradina: “a arte tem que servir à vida”, o que lembra a vitalidade plena como noção mais visível do Barroco<sup>295</sup>. E como no princípio era o verbo, uma “alemã” gramatical desponta aos poucos. A personagem, em sua

<sup>292</sup> ALMEIDA, Laura Beatriz Fonseca de. *O Amor...*, 1984, p. 80.

<sup>293</sup> Del PICCHIA, Menotti In: BOAVENTURA, Maria Eugênia. 22..., 2000, p. 117, texto publicado no *Correio Paulistano* de São Paulo, em 23 de fevereiro de 1922, “Somos todos contra os faquirizados, os lerdos, os repetidores, os plagiários inconscientes, os inertes, os inatuais, os passadistas. A arte é fruto da ambiência social e é sempre a expressão do momento humano que vive. Essa literatura de múmias, essa estética de decalques, essa tessitura de artificialismos anacrônicos varremo-las, mesmo entre vaias de eunucos literários, a gritos escarlates de indignação e de batalha!”.

<sup>294</sup> PRADO, Paulo. *Paulística etc.*, 2004, p. 320. Carta de 11 de dezembro de 1926 “Há evidentemente no momento brasileiro um pequeno grupo de escritores de vanguarda, distanciados da massa gregária que se move com cinquenta anos de atraso e com exasperante lentidão. [...] Os modernistas de hoje (os selecionados) vão se cristalizando em clássicos; outros surgirão, com surpresa e indignação nossa, para constituir a literatura de *toute à l'heure* (num momento próximo). E assim o espírito moderno, como toda entidade viva, irá mudando de forma...”.

<sup>295</sup> BOTTINEAU, Ives. *El arte barroco*, 1990, p. 35, “Las formas [barrocas] poseen vida própria, y su evolución las libra de los signos más aparentes. Sería [...] peligroso e inexato reducir esta evolución a fases cuyo ciclo vuelve a comenzer de forma infinita. Es [...] a nuestro juicio, conveniente, limitarse a um análisis más modesto: en cada época, contingencias de todo tipo influeyen em el proceso creador; pero no lo someten a determinismo alguno. Entre ambos dominios existe [...] um vínculo, um paralelismo y uma independência y vida de las formas que, como toda vida, posee um secreto último al que podemos acercarnos y comentar, pero em ningún caso del todo decifrar”.

natureza modernista, assemelha-se a Anita Malfatti e Eric Satie que redefiniram suas vidas com o aprender de novo, “princiando do princípio<sup>296</sup>”. São artistas que fizeram da história de seus nomes a história de ciclos, uma espécie de experiência total, perpassando sempre a ideia de recomeço.

Não será diferente o narrador conceber vida a uma gramática carente de existência, movimentar ainda mais a relação língua-arte-literatura, em um processo de soma, sem desprezar a apreensão do instante, da marcação temporal como algo recorrente: “Carece aproveitar o seu momento de vida oral e se expressar sem acreditar que sejam vulgarismo<sup>297</sup>”.

Elza reclama um instante gramatical e sua intensidade está no peso do recomeço, como ordem a moldurar a arte como educação à medida que registra aspectos da fala brasileira em sua constituição de personagem estrangeira. A exigência do ciclo completa-se na ordem gramatical: “Aquelas frases sem dicionário nem gramática irritaram-na inda mais. Queria, exigia sujeito verbo e complemento” (p. 55), afinal existir é um imperativo, como a conduta pedagógica ou a existência do novo idioma e da nova arte.

### 3. 2. “Está tudo sarapantado está tudo inquieto”.

Dois termos de mesmo significado e de grafias diferentes, “Sarapantar” e “Assaranpantar”, figuram na lista de vocábulos iniciados pela letra “S” da *Gramatiquinha*. Eles não trazem definições ou exemplos aplicados em frases, surgem, apenas, como variantes. Percebemos que, ao longo de sua obra, literária e epistolográfica, essas duas palavras vão ser regularmente usadas.

Tais palavras, mais do que casos de morfologia, são provocações. A gramática, como choque intencional, encontra-se na mesma situação de um vanguardista da época. A proposta andradina não absorve apenas da fala o sentido psicológico e criativo, mas o toque provocador ante o padrão culto e acadêmico,

---

<sup>296</sup> ANDRADE, Mário de. Anita Malfatti, *Diário Nacional*, p. 02, 1928 “Isso foi por 1915 quando ela teve a coragem inconcebível de expor as obras expressionistas dela a quem juntara alguns trabalhos cubistas de pintores norte-americanos. Depois continuou sempre na dianteira e tomou papel saliente na Semana de Arte Moderna. **Depois fez feito Erik Satie que já célebre e autor de obras apreciadísimas, resolveu um dia aprender música de novo, principiando pelo princípio.** Assim Anita Malfatti fez. Resolveu aprender pintura de novo e dotada de uma pensão que o governo do Estado em boa hora lhe concedeu, partiu para a Europa [...]” (Grifos nossos).

<sup>297</sup> Idem. *A Gramatiquinha...*, 1990, p. 408.

podendo ter a mesma analogia com as telas expressionistas de Anita Malfatti. Essa “denegação de sentido como choque<sup>298</sup>” pode ser aplicada a ambos artistas.

O exemplo da denegação de sentido, o que faz repensar a práxis vital de quem contempla a arte, pode ser visto na estréia do balé *A Sagração da Primavera*, em 29 de maio de 1913, sob a direção de Serge Diaghilev, em um teatro construído de acordo com a moderna arquitetura alemã, o *Théâtre des Champs-Élysées*, no coração de Paris. A peça, marcante ao Modernismo, confirmava que o público das artes, na sociedade moderna, a partir de então, seria tão importante quanto os documentos como fonte de testemunhos na avaliação da identidade cultural.

[...] aquela noite de estréia de *Le Sacre* representa um marco no desenvolvimento do ‘modernismo’, modernismo como, acima de tudo, uma cultura do acontecimento sensacional, através do qual a arte e a vida se tornam ambas uma questão de energia e se fundem numa coisa só<sup>299</sup>.

As pessoas, ali presentes, transformaram-se no documento vivo às artes do século XX: a platéia, os ouvintes, os espectadores, qualquer apreciador tocado pelo uso pleno de seus sentidos e de sua inteligência sob o teto de uma casa de espetáculo moderna.

O leitor de *Amar, verbo intransitivo* é testemunho da validação cultural em jogo. A recepção do romance, na verdade, reavalia a realidade modernista: “que é isso? Está tudo sarapantado está tudo inquieto<sup>300</sup>”. Não há muito espaço para publicar dois livros recém-escritos, o *Clã do Jabuti* e o *Macunaíma*. O escritor estava ciente do choque intencional em seus primeiros leitores e quanto avaliou a crítica recebida, ainda sob o “gostinho” da Semana de 22.

A perplexidade nos primeiros leitores do romance assemelha-se a reação do público diante dos quadros de Anita Malfatti, a artista que tem sido reconhecida

<sup>298</sup> BÜRGER, Peter. *Teoria...*, 2008, p. 158.

<sup>299</sup> EKSTEINS, Modris. *A Sagração...*, 1990, p. 34.

<sup>300</sup> *Correspondência...*, 2000, p. 340 “A publicação de um livro de importância capital que nem *Amar, verbo intransitivo*, quem me percebeu essa importância? Importância para mim e de mim quero falar. Quem me percebeu? Recebo elogios, recebo descomposturas, já tiveram o descaramento de falar que é o melhor romance brasileiro e tiveram o descaramento de falar o contrário também. Mas o que eu queria com ele, o que eu sofri nele, um confrontinho de datas, 1923, com as ‘Danças’ também do mesmo ano e otimismo de depois, e toda a complexidade de problemas que o livro tem, ninguém não percebeu. O que me tem divertido um pouquinho é a perplexidade em que deixei a moçada. ‘Que é isso?’ Está tudo sarapantado está tudo inquieto, está tudo não gostando com vontade de falar que não gosta porém meio com medo de bancar o bobo por não ter gostado duma coisa. Palavra que sinto pena de publicar em seguida o *Clã* e *Macunaíma* que são livros de que eles vão gostar porque “divertem”. No fundo essa moçada deve ainda estar buscando arte-pura, querem se divertir, paciência. Pra gente gostar dum livro esse livro deve divertir a gente senão o livro é ruim. Eis a lei”.

como aquela que introduz “questionamentos inéditos<sup>301</sup>”, pela ênfase do desafio público.

E tudo que está na Semana de 22 está no romance: pintura, escultura, música, literatura, crítica, sob a postura antiacadêmica, e os nervos da luta nacionalista. É sempre possível ver um “congresso de artes”, em termos de recepção, como o que aconteceu quando da estréia de *A Sagração da Primavera*: ambos ocorrem no interior de um teatro, incitando a platéia a repensar seu gosto.

A denegação de sentido aparecia em um contexto exagerado: “A arte deve massacrar o homem comum, assustá-lo... A monotonia e a tolice dos homens são tão enormes, que só com enormidades é que pode abordá-las<sup>302</sup>”. Até a ideia de recepção deve assustar com “enormidade”, provocação “agigantada” acima da mesmice. O mais importante é a recepção: o choque como ação motivadora de mudança. Essa ação ocorre em duas direções no receptor: sua práxis vital e sua atitude diante da arte. O receptor predispõe-se pelo sentido contrário, não admitindo o sentido de obra, rebela-se a fim de reavaliar sua práxis vital e sua interação com o artístico.

A estética do choque possui, todavia, o problema da duração. Como prolongar uma arte criada para o espanto, quando esse choque é direcionado ao público? O escritor paulista, ao valorizar o transitório na fala, encontra um alento a essa questão impactante e volátil das vanguardas. A transitoriedade passa a ser explorada a partir da linguagem do cotidiano. O dia a dia é a fonte inesgotável de criatividade tanto no jeito de falar das pessoas quanto na questão psicológica envolvendo essa expressividade vinda do popular.

O leitor estava acostumado ao humor machadiano, um ícone difícil de ser superado. Mário de Andrade reclama disso, mas segue o estilo sem tentar cair no óbvio de ser mais um discípulo do Mestre<sup>303</sup>. O entusiasmo pelo lado psicológico do autor de *Brás Cubas* era a de uma verdadeira “conquista nacional<sup>304</sup>”. *Amar, verbo intransitivo* aponta a Psicologia em direção às crianças (principalmente Carlos e Maria Luísa) e deixa-se levar pelo humor que há no próprio Expressionismo.

---

<sup>301</sup> LAHUERTA, Milton. Os intelectuais e os anos 20: Moderno, Modernista, Modernização, 1997, p. 93.

<sup>302</sup> ANDRADE, Mário de. In: SCHAFFNER, Roland (org.). *Expressionismus...*, 1983, p. 5, declaração de 1919.

<sup>303</sup> Idem. *O Empalhador...*, 2002, p. 160 “No Brasil não se pode mais ser humorista, e humorista virou assim uma espécie de sinônimo de Machado de Assis. Quem é humorista é ‘machadiano’ e está seguindo ou imitando o Mestre, quê penúria crítica!”.

<sup>304</sup> *Ibidem*, p. 159.

Em um volume da revista *Der Sturm*, da coleção de Mário de Andrade, encontramos uma carta aberta (Offner Brief) de um colaborador chamando a vanguarda alemã de “humorismo desesperado, exarcebado<sup>305</sup>”. No comentário acintoso do tipo “que diabos o Senhor chegou a essa ideia?” (Wie, zum Teufel kommen Sie auf diese Idee?), a nota do editor procura reverter a opinião do missivista. Porém, quando o dramaturgo Carl Sternheim é lembrado, não há como esconder a presença do humor no Expressionismo.

Herwarth Walden, o autor da nota, constata a possibilidade de aproximar a vanguarda alemã e humorismo. A linha satírica do teatro de Sternheim, atacando a emergente classe média alemã, de certa forma, tem algo em comum com o Modernismo brasileiro, também caracterizado, dentre outras coisas, pelo humor.

Lembramos que o primeiro contato com as telas expressionistas de Anita Malfatti rendeu uma famosa cena. O apreciador de arte Mário de Andrade, assinando o registro de visitas com o sobrenome português, “Mário Sobral”, ao se deparar com a tela expressionista *O Homem Amarelo* cai em riso descontrolado.

A pintora, já assustada com a crítica de Lobato, adverte-lhe sobre o inconveniente. O visitante estava vestido de preto, enlutado pela perda recente do pai, e na companhia de um amigo, em tarde chuvosa, cenário nada adequado aos risos. A cena pode ser explicada pelo ângulo da recepção: “Na visibilidade das retas e curvas se produz a síntese: a estrutura plástica rege o riso moderno<sup>306</sup>”. Naquele momento, depois do descontrole, Mário vaticinou que viria buscar o quadro que já era “seu”. Alguns dias depois, entregava à pintora um soneto parnasiano motivado pelas cores inovadoras. O riso mostrou-se como índice de recepção e motivador de

---

<sup>305</sup> *Der Sturm*. Berlin, mar. 1924, p. 13, “Offner Brief an Herrn Dominique Braga Collaborateur de La Revue de Genève. In der Revue de Genève vom November 1923 schreiben Sie auf Seite 599: ‘L’Expressionnisme allemand peut être considere comme une manieére d’humorisme désespéré, exacerbé.’ Wie, zum Teufel, kommen Sie auf diese Idee? Que est-ce qui vous a reconté cette blage? Es muss sich um ein Missverständnis handeln. On vous a sans doute monté un bateaux et fait croire que les ‘Fliegende Blätter étaient un organe de l’expressionnisme allemande. Was schreiben Sie den noch? La farce macabre où il somber souvent résulte des paroxysme ou le porte cette sensation de néant, de mortelle amertume que l’artiste sent par tout. Ich verstehe immer weniger von dem, was Sie schreiben, seher geehrter Herr Dominique Braga. Il est possible que vous soyez un lecteur assidu du ‘Simplizissimus’ et que vous croyiez que cette revue illustrée méne Le mouvement expressionniste. Und was schreiben Sie denn noch? Carl Sternheim, qui... O mein Herrn jetzt fangen Sie an, mich zu interessieren. Je suis intrigue, je suis fout oreille, jê me demande, comment vous pou vez sauter d’un Bond de l’expressionnisme allemand à Carl Sternheim. Voyous ce que vous écrivez encore? Carl Sternheim, qui, lui, est maitre de ces excès, réussit à courir sur une ligue idéale, sur une corde raide qui traverse le monde un peu a cote de son centre de gravité. Em voilà une révélation! Das habe ich bis auf den heutigen Tag nicht gewusst”.

<sup>306</sup> HERKENHOFF, Paulo. Caricatura: a modernidade da linha e do riso, 1983, p. 36.

releituras<sup>307</sup>. Toda essa soma de efeitos compõe aquilo que bem poderemos chamar de relutância da arte moderna<sup>308</sup>.

O romance, por ter a alma moderna, a do formar permanentemente, acende mais a necessidade de tocar o problema adiante toda vez que seu autor tenta estabilizar as formas invocadas. A obra espelha a complexidade da Modernidade brasileira em dois tempos: a origem cultural de nossa arte e a cotidianidade do país em vias de modernizar-se.

A linguagem “exibida” dos modernistas lembra a necessidade da exposição pública da arte barroca. A forma dessa linguagem projeta o contraste do elástico e do sintético, da tradição deparando-se com o cotidiano e o transitório, somando-se ao humor expressionista e machadiano. Tal complexidade relutante, marcando a arte moderna, deixa-se provar violentamente no Modernismo de *Amar, verbo intransitivo*.

### 3. 3. Que língua é essa?

A palavra de ordem é [...] a variável que faz da palavra como tal uma enunciação. A instantaneidade da palavra de ordem, sua imediatidade, lhe confere uma potência de variação em relação aos corpos aos quais se atribui a transformação<sup>309</sup>.

A pergunta atinge um ponto importante no trabalho porque defendemos a linguagem do romance de acordo com influências dos novos padrões estéticos. A fala brasileira<sup>310</sup> passa a englobar um passado de “deformações” historicamente

<sup>307</sup> ALMEIDA, Laura Beatriz Fonseca de. *O amor...*, 1984, p. 16. “[...] para a crítica da época, a justaposição de temas na obra sugeriu apenas uma atitude dispersiva do escritor. Ao contrário, acreditamos ter tal proposta contribuído para a complexidade do texto que pode e deve ser pensado através de diferentes níveis de leitura: o da história, o da estética e o da poética”.

<sup>308</sup> NAVES, Rodrigo. *A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira*, 1997, p. 21, “Essa *dificuldade de forma* de fato perpassa boa parte da melhor arte brasileira. A relutância em estruturar fortemente os trabalhos, e com isso entregá-los a uma convivência mais positiva e conflitada com o mundo, leva-os a um movimento íntimo e retraído, distante do caráter prospectivo de parcela considerável da arte moderna. Esse recolhimento [...] não livra os trabalhos da realidade. Ao contrário, essas estruturas frágeis se deixam envolver de maneira complexa e inesperada. Sua natureza remissiva – a necessidade de constantemente devolver as aparências a um tímido questionamento de sua existência – evoca uma sociabilidade de ordem semelhante, pouco definida, doce e reversível”.

<sup>309</sup> DELEUZE, Gilles. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, 1995, p. 21.

<sup>310</sup> Para Mário de Andrade, um conceito de fala envolve a pesquisa da expressão verbal de realidade psicológica do povo brasileiro, concentra-se na noção de *parole* como uso concreto da língua, algo de um sistema concreto de interação social, evidente ação ou faculdade humana de emitir sons articulados. A diversidade lingüística e riqueza oral são destacadas como acesso a uma cultura. A relação desse conceito de fala com o projeto de

aceitáveis, e as variabilidades sintáticas do português literário, o “que matou-se” encontra seus pares no “que não trata-se” (p. 37), em “quando trata-se” (p. 39) ou no “que julgue-me” (p. 158). A pesquisa reaproveita a “feiúra morna” portuguesa<sup>311</sup>.

São construções de uma pancronia gramatical “firmando-se” na expansão, estilística e musicalmente por via do modo particular de agir, uma vez que a “fala brasileira inda está na fase de desagregação individual<sup>312</sup>”. Expressões do português literário cedem espaço aos brasileiros: “casão”, “guspe”, “xicra”, “chacreiro”, “relou”, no sentido de ralou (tocou) “O automóvel relou em nós o vôo aberto<sup>313</sup>”, e mais “O automóvel debralhou” (p. 111), significando “O automóvel pirou, desembestou<sup>314</sup>”.

Essas inovações juntam-se à inversão sintática de “Lhe deu um olhar de confiança”, “Lhe permitira aumentar as fábricas de tecidos” (p. 26), à concentração de dicção em “pra”, ou o “Arranca desabrida” (p. 87) e frases sem o complemento “ia se apresentar diante de!” (p. 86); “Porém passar uma hora juntinhos, depois de!...” (p. 86), além dos indígenas “panema” (inútil); “pussanga” (remédio), “morubixaba” (chefe indígena).

O uso de expressões recusadas pelo padrão culto reativa palavras “feias”, e assim, a “lógica” vanguardista da feiúra bem expressa é posta em ação. É o caso dos “amadores da fealdade”, como serão conhecidos os “modernizantes”, defendendo-se da unilateralização da beleza<sup>315</sup>. O “feio” linguístico provoca a linguagem literária culta, porque o estilo acadêmico não seria brasileiro em seu todo enquanto idioma do país. A nova linguagem passa a instigar o padrão culto a ser apenas parte de um conjunto.

“desgeograficar” o país tem a ver com a questão do como varia a fala brasileira na constituição de unidade, e não no como funciona.

<sup>311</sup> ANDRADE, Mário de. *A Gramatiquinha...*, 1990, p. 322. “A língua gramatical portuguesa adotada violentamente pelo governo e pelo pedantismo dos literatos do Brasil é uma língua linda, rica e meio virgem quando pronunciada do jeito lusitano e escrita por escritores lusitanos. Falada do jeito brasileiro e gramaticalmente à portuguesa é uma coisa falsa, desonesta e duma feiúra morna”.

<sup>312</sup> *Ibidem*, p. 342.

<sup>313</sup> ANDRADE, Mário de. Brasília. In: *Obra Imatura*, 2009, p. 148. Também no conto *Piá não Sofre? Sofre*, o pequeno e esfomeado Paulino “relava-se” no mato à procura de saúva para comer: “Quando [Paulino] achava uma, persegui-a paciente, rompendo entre os ramos entrelaçados dos arbustos, onde muitas vezes voltava, com a mão, a perna ardendo por ter relado nalgum mandarová” (ANDRADE, 2003, p. 39).

<sup>314</sup> No conto *O Poço*, de 1942, lemos um verbo, o “choferando” para significar “dirigindo”: “Mas como fossem um bocado estreita para que coubessem à vontade, na frente, ele choferando e a mulher que era gorda...” (ANDRADE, 2003, p. 88). O “debralhou” parece ser de origem mineira.

<sup>315</sup> *Idem*. *A Escrava...*, p. 239.

O problema de retórica fica mais evidente quando é reclamado o escrever bonito como o nosso maior vício<sup>316</sup>. O texto marioandradino, permeado de choque intencional e pesquisa na tradição, defende uma lealdade, familiaridade, intimidade, graça e discute esse “vício de linguagem”, de acordo com o discurso de abertura da Semana de 22: “Nenhum preconceito é mais perturbador à concepção de arte que o da beleza<sup>317</sup>”.

O “feio” e o dissonante se ajustam à proposta estética destituída de preconceito desviando-se da retórica e apostando na eloquência. Essa parcela gramatical não será explorada como “feia” em si, não será atributo de uma categoria discriminada em oposição às categorias ditas “belas” ou “elevadas” do idioma. Todas as formas podem ser inclusas, e terão seu aproveitamento porque incidem em uma questão do idioma como um “Todo”.

A pesquisa soma as contribuições regionais: “Estes paulistas falam muito devagar, escuta só como ele arrasta a voz” (p. 74); análise que lembra a de Louis quando descobre que Iolanda era francesa: “Frases de longa separação em polifonia<sup>318</sup>”; “[...] e não gostava de pabulagens (orgulho vão, vaidade)” (p. 91); “Carlos ainda mais encafifa (envergonha, encabula) a menina” (p. 93); “Carlos fez mal. Se chegasse porém no princípio da família, teria escangalhado (desarranjado, estragado) tudo do mesmo jeito” (p. 101); a mesma palavra tem outro sentido em: “O vagão todo se escangalhava (arrebentava) de rir, até a norueguesa” (p. 123). “Carlos anda ao atá (solto)” (p. 140), ou expressões a explorar o exagero, “Bateu uma fome catastrófica no pessoalzinho” (p. 118).

O adjetivo popular brasileiro “desinfeliz<sup>319</sup>” tem o mesmo significado do português europeu “infeliz”, algo distinto, mas não diferente de Portugal<sup>320</sup>. A

---

<sup>316</sup> Idem. *A Gramatiquinha...*, 1990, p. 407. “E notem que escrever bem significa escrever expressivo e não escrever bonito. É [...] na literatura que a boniteza é uma consequência. Quem faz [...] a boniteza, pode conseguir o pomposo, a cadência, o brilho, a sonoridade, porém tudo isso são impressões que a boniteza deixa atrás de si, não são a própria Boniteza. E isso é de veras tão verdade que os escritores que em prosa procuraram escrever bonito, um Álvares de Azevedo, um Euclides da Cunha, um Ronald de Carvalho, sempre se enganaram a respeito da boniteza e em vez dela realizaram o deslumbramento mais [...] perceptível, mais [...] imediato que nos lembra a Boniteza. [...] O principal vício de linguagem é a demonstração imediata que o indivíduo procura escrever bonito”.

<sup>317</sup> ARANHA, Graça. *A Emoção Estética...*, 1998, p. 268.

<sup>318</sup> ANDRADE, Mário de. *Brasília*. In: *Obra...*, 2009, p. 149.

<sup>319</sup> Usado no conto *Piá não Sofre? Sofre*: “Parece que o sacrifício do marido tirou o mau-olhado que ela tinha: foi desinfeliz como nenhuma” (ANDRADE, 2003, p. 35).

<sup>320</sup> ANDRADE, Mário de. *A Gramatiquinha...*, 1990, p. 324: “Fala que nasce desinfeliz coitada, pois nunca será pura nem unida dados os erros sociológicos que formam a pseudo-nação brasileira”.

questão parece estar posta na ordem do dia: como não escrevemos como falamos, o português escrito do Brasil seria triste, carente de expressão e de vitalidade.

Os conceitos de gramática enfatizam a percepção quando o “outro” está sendo também considerado:

[...] defino gramática como a organização articulada de uma percepção, uma reflexão ou uma experiência, como a estrutura nervosa da consciência quando se comunica consigo mesma e com os outros<sup>321</sup>.

A percepção não constrói uma norma, mas uma reflexão, uma consideração “estética” integrando o sentido. Mário de Andrade explora a sensorialidade que pode haver na sua pesquisa, sob a dinâmica de partilhar a experiência verbal. A variação se vê na primeira frase do livro: “A porta do quarto se abriu e eles saíram no corredor” (p. 19). Na gramática culta, sair, típico verbo de movimento, recebe, em alguns casos, a preposição “a” e “para” e não “em”: “chegamos ao teatro” e não “chegamos no teatro”.

Surgem defesas aos estrangeirismos como “hol” (“Havia de acertá-lo outra vez quando chegasse embaixo no hol”, p. 21) por “hall<sup>322</sup>”, ou ainda: “Depois do almoço as crianças foram na matinê do Royal. Estou falando brasileiro<sup>323</sup>” (p. 45), o “cine” ao invés de “cinema<sup>324</sup>” é usado<sup>325</sup>, seguindo o preceito de que cada um dê “a sua solução pessoal de falar brasileiro pra que depois um dia os gramáticos venham a estabelecer a gramática do Rio de Janeiro<sup>326</sup>”.

A questão temporal, desta vez o futuro é que vai receber essas soluções sem precisarem ser neologismos ou “que tenham vida gramatical<sup>327</sup>”. Não há uma preocupação em fixar as variantes, e sim deixá-las existir sob a perspectiva da distinção em relação a Portugal. “De primeiro” (p. 48) por “antigamente”; “se moja” (p. 51) por “se enchia”; “dizque” (p. 87), por “dizem que”; “E que satisfa” (p. 91) por

<sup>321</sup> STEINER, George. Gramática da Criação, 2003, p. 14.

<sup>322</sup> ANDRADE, Mário. A Gramatiquinha... 1990, p. 376.

<sup>323</sup> O “aforismo” 51 do *Prefácio Interessantíssimo*, p.74: “Pronomes? Escrevo brasileiro. Si uso ortografia portuguesa é porque, não alterando o resultado, dá-me uma ortografia”.

<sup>324</sup> ANDRADE, Mário. A Gramatiquinha... 1990, p. 344.

<sup>325</sup> *Ibidem*, p. 377, “Então falo o brasileiro, observando o brasileiro que se fala no Brasil e introduzindo nele minha individualidade”.

<sup>326</sup> *Ibidem*, p. 333.

<sup>327</sup> *Ibidem*, p. 373.

“E que satisfação”; “adiante de” (p. 95) por “perto de”, “xicra” (p. 103) por “xícara”, como já havia sido feito com “xacra” ou “chacra” respectivamente de “chácara”<sup>328</sup>.

Inovações como “bocagens” (p. 107), significando “palavreado imoral”, dão outro nome ao vocabulário rude, coerente com um mundo percebido com a linguagem verbal “primitiva” e em formação. Uma frase inteira listada como série “Dicções brasileiras” se repete no romance como italianismo “isso não tem güerê nem pipoca!” (p. 34), “Mas dizer a verdade, eu digo mesmo, isso agora é que não tem que guerê nem pipoca!”<sup>329</sup>. O nosso primitivismo era verbal, nascendo ali no cotidiano e no tempo presente dos falantes.

A palavra dissonância encaixa-se a essa gramática da percepção pela “desafinação de sons” em relação à gramática de Portugal. É o modo de falar e não a estrutura frasal que nos distingue do português europeu. Dissonância não como o caso de rimas de “variação muito leve’ de sons vocálicos nas palavras finais de dois ou mais versos: flash/flesh<sup>330</sup>”, mas como algo provocador vindo da antítese popular e erudito<sup>331</sup>. O elemento dissonante gramatical força a prosa ganhar artifícios sonoros novos, esses mesmos evitados na música clássica.

Os excessos subjetivos trasbordam no narrador alardeando suas descobertas do idioma na “pangeografia” brasileira. O idílio, esse “quadro pequeno”, torna-se grotesco devido sua linguagem apresentar uma natureza híbrida. Essa língua é o alargamento do falar brasileiro, reconhecendo a tradição literária portuguesa, acolhendo estrangeirismos e soletrando uma autonomia.

O romance convive com aquilo que Walter Benjamin falou da busca “incomensurável a seus limites”. A dissonância e o disforme acompanham a matéria final do livro e passam a ter um caráter positivo. O grotesco assume um viés reivindicatório: recolocar uma gramaticalidade cotidiana no lugar onde ela vive, o cotidiano o que desvia a história principal a cada novidade lingüística aproveitada. O leitor é convidado a interagir sua práxis vital, a sua língua. O texto não vem da tradição oral, mas da percepção de uma identidade verbal.

<sup>328</sup> Ibidem, p. 343 e 344.

<sup>329</sup> Ibidem, p. 448.

<sup>330</sup> DISSONÂNCIA. In: MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*, 1997, p. 156.

<sup>331</sup> O “aforismo” 38 do *Prefácio Interessantíssimo*, p. 70: “Antítese – genuína dissonância. E si tão apreciada é justo porque poetas como músicos, sempre sentiram o grande encanto da dissonância [...]”. Entendemos que se trata de um uso inovador uma vez que a dissonância não é comum na música clássica.

Na Alemanha, a literatura expressionista abriria as comportas à polimorfia do desconexo<sup>332</sup>. A riqueza de possibilidades discursivas encontrava na síntese uma forma de delimitação do alcance expressivo: “redução da expressão à palavra isolada”; “exclamações extasiadas”, “inversões sintáticas abruptas”. A síntese, presente na literatura expressionista, já incentivava uma conduta diminutiva das formas gramaticais.

No Brasil, já tínhamos isso, só que em outros campos. O estilo de Aleijadinho vai ser adicionado ao espírito de conciliação que há no pensamento da cultura brasileira, quando o mulato representa a “síntese” das três raças do povo brasileiro, e quando trabalha estatuetas, talhas e a arquitetura das igrejas em proporções menores às europeias. Nossos “sublimes pequeninos” podem ser a síntese como instância barroco-expressionista, a deformação diminutiva<sup>333</sup>, a eloqüência deslocada, a que desvirtua e torce o sentido. A gramática segue a mesma estilização plástica da escultura ou da arquitetura: “distorce”, “corrompe”, força o novo, na operação que já havia no Brasil, por via do gênio de um homem que leva no nome um diminutivo.

O Expressionismo alemão e o brasileiro encontram-se na síntese. Os neologismos “fogefugia” (p. 21) ou “brincabrincando<sup>334</sup>” (p. 27) serão variações de seu pesquisado “Chorachorar<sup>335</sup>”, ou “chorachorando” (p. 137), culminando em seu “artefazer<sup>336</sup>”. Essas “construções inusitadas” foram associadas à “descontinuidade

---

<sup>332</sup> FLEISCHER, Marion. O Expressionismo..., 2002, p. 68. “Ao lado da retórica exuberante é ressaltada a redução da expressão à palavra isolada [...] os neologismos ousados, os superlativos, as repetições rítmicas, as palavras ou frases alinhadas parataticamente, a hipertrofia de sinais de pontuação, os contrastes metafóricos gritantes, as exclamações extasiadas e as inversões sintáticas abruptas. Essa enumeração [...] mostra que o Expressionismo [...] constitui um movimento polimorfo”. Adicionamos a essa análise, a dicção exclamativa assumida pelo poeta Johannes Becher (1891-1958) como exemplo de uma gramaticalidade direcionada à política, em uma verdadeira poética exclamativa: “Povos! Amigos!... de todos os estados!... Comparecei!”. O poeta acreditava que só pode haver uma maneira de escrever: politicamente. Temas recorrentes em sua poesia são reivindicações, agitações, o povo contra o poder, o espanto, o grito, a irrealidade, o apelo, a crítica à burguesia, a nova sintaxe.

<sup>333</sup> KOSSOVITCH, Elisa Angotti. *Mário...*, 1990, p. 33: “Mário concebe a deformação, diminutiva ou aumentativa, como eloqüência. É moderníssimo quando a subtrai à Retórica, relegada a disciplina militar, e embora a ataque, não a abole, desloca-a”.

<sup>334</sup> No conto *Piá não Sofre? Sofre* “ia **correcorrendo** se rir pra alegria do frio companheiro” (ANDRADE, 2003, p. 39), no *Frederico Paciência*, “ele desceu a escada do jardim **caicaindo**” (ANDRADE, 2003, p. 154); no *Tempo da Camisolinha*, “e entre feliz e inquieto fui **brincabrincar** no canal” (ANDRADE, 2003, p. 164).

<sup>335</sup> ANDRADE, Mário de. *A Gramatiquinha...*, 1990, p. 436.

<sup>336</sup> PEREIRA, Maria Elisa. *Lundu do Escritor difícil...*, 2006, p. 15: “Outra de suas particularidades, abstinada defesa da junção do trabalho artístico e da atitude interessada do artista, Mário definiria com o neologismo artefazer”.

no tempo [...]. A intermitência<sup>337</sup>, ou seja, o problema temporal, o intervalo expressando um ritmo diferenciado na construção redundante.

A questão não anula os anseios de fusão que há no Modernismo de Mário de Andrade ainda relutando com estereótipos: “O alemão fica. Ponto-final. O latino ondula. Reticência (p. 124)”.

As críticas surgidas após a publicação do livro não abordam o problema da relação mais próxima entre gramática e arte. “Não fiz crítica: falei do romance, de você, me estendendo mais sobre a questão da linguagem, pra preparar os seus futuros leitores<sup>338</sup>”. O projeto de Mário de Andrade é atingido no “mau gosto odioso” das extravagâncias, mesmo as de “sabor estranho” de algumas frases<sup>339</sup>. Não há referência à conjunção estético-gramatical, mas os “contrastes de linguagem”.

O autor enfatizou “a língua” como o mais importante em seu livro<sup>340</sup>. Era a “personagem principal”, a que engloba o desafio de encampar o produto das diferenças naturais, e aquela detentora da força de receber as importações estrangeiras do alemão e do francês. O nosso “brasileiro” é o poderoso filtro, regendo a obra.

O Mário “radicalizando o desrespeito à gramática, já evidente em toda a sua obra<sup>341</sup>” tem a ver com a tarefa de escapar da gramática de Portugal e da cultura francesa sem desrespeitar uma tradição. O escritor está no meio do fogo cruzado dos sistemas linguísticos em circulação e o padrão acadêmico instituído.

A procura pela fala brasileira pode parecer “excêntrica”, como assinala Pascale Casanova (2002). A pesquisadora não avalia a competição estética em jogo. Declarações da época confirmavam o embate: “reação necessária ao caruncho dos processos acadêmicos de literatura e arte”, dito por Oswald de Andrade, ou mais radical ainda, “contra os academismos inglórios e as artes de bajulação<sup>342</sup>”.

<sup>337</sup> RAMOS, Maria Luiz. *O latente...*, 1979, p. 79.

<sup>338</sup> *Correspondência...*, 2000, p. 344.

<sup>339</sup> MONTENEGRO, Olívio. *O romance brasileiro*, 1953, p. 213 “O que freqüentemente intriga nesse romance são certos contrastes de linguagem: no meio de frases de sabor estranho, em que a palavra se faz totalmente espírito, e parece imprimir à ideia uma força virgem, saltam de repente outras de um mau gosto odioso, e tanto mais odioso quanto aspirem a maior novidade de expressão”.

<sup>340</sup> ANDRADE, Mário de. *Entrevistas e Depoimentos*, 1983, p. 105, “Às vezes com o sacrifício da própria obra. Cito [...] o meu romance *Amar*, verbo intransitivo. Não fosse a minha vontade deliberada de escrever brasileiro, imagino que teria feito um romance melhor. O assunto era bem bonzinho. O assunto porém me interessava menos que a língua”.

<sup>341</sup> RAMOS, Maria Luiza. *O latente...*, 1979, p. 78.

<sup>342</sup> As duas citações foram extraídas do artigo de Oswald de Andrade, publicado no *Jornal do Commercio*, em 08 de fevereiro de 1922 e reproduzidos em BOAVENTURA, Mária Eugênia. 22..., 2002.

A pesquisa de Mário, sem os conceitos tradicionais da gramática normativa, não se torna uma afronta imediata ao Parnasianismo, nem ao português do colonizador ou à cultura francesa. O trabalho é ponderação ao nacionalismo reinante: “Se trata de ser brasileiro e não nacionalista. Escrever naturalmente brasileiro sem nenhuma reivindicação nem queixa<sup>343</sup>”. Escrever “naturalmente” seria escrever como se fala, seria uma luta pela existência e só depois identidade, liberdade e estilo pessoal<sup>344</sup>.

A questão do “ser brasileiro” seria atenuante do “ser nacionalista”: “verdade que já repeti com despropósito de vezes em artigo e mesmo em livro, é que não temos que nos importar com Portugal. Basta a gente se amolar com o Brasil, o que é já uma serviceira tamanha<sup>345</sup>”. E boa “parte da tensão contra a autoridade que encontramos no Modernismo é o seu esforço para escapar a imperativos históricos<sup>346</sup>”.

Tudo o que lembra o português brasileiro é aproveitado. O texto se desenha como um mapa do poder “geográfico” da língua falada no Brasil. Se o idioma pode se deslocar, como acreditava Spengler, a fala pode migrar a outras regiões e interagir na constituição racial de um povo<sup>347</sup>. O resultado disso é que o falar paulista é adaptado ao “ser brasileiro”. A projeção paulista é evidente e condicionada a um contexto nacional<sup>348</sup>. Expressões populares de outras regiões “migram” também para São Paulo, e refazem o jeito de expressar do paulista.

É o verbo que tem o poder de “desregionalizar”, de tirar o idioma do ostracismo regional, é ele que pode alargar uma língua carente de autonomia. Falar é a ação que pode universalizar o português brasileiro porque se torna uma consciência vigilante de sua ação integradora. O projeto se torna obsessivo, o que leva o pesquisador a esmiuçar o material que coleta e a revisar seu trabalho até em obras já publicadas. O resultado é a “deformação” do que já foi publicado:

<sup>343</sup> ANDRADE, Mário de. *A Gramatiquinha...*, 1990, p. 331.

<sup>344</sup> *Ibidem*, p. 329 “Torno a falar sim porque carece que toda a gente fique sabendo que não tenho a mínima pretensão de criar língua literária de deveras brasileira não só porque sei bem [...] das minhas forças como sei que si mesmo elas fossem dum gênio nunca nenhum gênio criou uma língua humana porém apenas e tão somente um estilo pessoal [...]”.

<sup>345</sup> ANDRADE, Mário de. *Táxi e crônicas no Diário Nacional*, 1976, edição fundamental para a pesquisa em torno da língua usada por Mário de Andrade, texto, citado acima, é de 25 de maio de 1929, p. 112.

<sup>346</sup> KARL, Frederick Robert. *Moderno e Modernismo*, 1988, p. 12.

<sup>347</sup> Cf. BERRIEL, Carlos Eduardo Ornelas. *Dimensões de Macunaíma: Filosofia, Gênero e Época*, 1987, p. 78.

<sup>348</sup> Cf. QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. Ufanismo paulista: vicissitudes de um imaginário. *Revista da USP*, Nº 13, mar/abr/mai/ 92.

[...] entre 1925 e 1928 há repetidas alusões suas ao projeto, tanto na correspondência, como nas obras publicadas, onde se anunciava a *Gramatiquinha* como em preparo: - *Losângo cáqui*, São Paulo, Casa Editora Antonio Tisi, 1926; - *Clã do jabuti*. São Paulo, Eugênio Cúpolo, 1927; - *Amar, verbo intransitivo*. São Paulo, Casa Editora Antônio Tisi, 1927; - *Macunaíma*, o herói sem nenhum caráter. São Paulo, Eugênio Cúpolo, 1928. [...] Durante esse período, Mário de Andrade estava empenhado numa campanha pela nacionalização racional do Brasil, que andava tão ‘desgeograficado’ no contexto do universo. Nesse intuito, como contribuição, em termos de língua, reescreveu obras já compostas<sup>349</sup>.

*Amar, verbo intransitivo* é citado sem a revisão de 1944. Esse “deformar” de uma obra já publicada lembra o encontro do artista com a matéria estética em sua dimensão mais bruta sob o toque da informalidade: “o Barroco é a arte informal por excelência: no solo, ao rés do chão, sob a mão, ele compreende as texturas da matéria (os grandes pintores barrocos modernos, de Paul Klee a Fautrier, Dubuffet, Bettencourt...) <sup>350</sup>”.

A língua estará marcada pela informalidade e pela dissonância. Caberá ao escritor encontrar as regularidades nesses “desvios”. A reflexão mais atual em torno da língua portuguesa, como a de Vilém Flusser, tem encontrado características do tipo “língua das digressões”, da “indisciplina”. O filósofo tcheco-judeu-brasileiro, hábil em vários idiomas, acreditava “que religião e arte são disciplinas criadoras de língua <sup>351</sup>”.

Serão reconhecidos os nomes fundadores de uma linha da literatura latina apegada ao tom mais flexível.

Lívio Andronico. Pacúvio. Nêvio e principalmente Ênio são os que transformaram o *sermo vulgaris* em fala literária, o latim que conhecemos. Esse papel é o que os corajosos de hoje estão destinados a representar<sup>352</sup>.

<sup>349</sup> PINTO, Edith Pimentel. *A Gramatiquinha de Mário de Andrade...*, 1990, p. 32.

<sup>350</sup> DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o barroco*, 1991, p. 59. “Ao contrário da Renascença, o Barroco não foi acompanhado de teoria. O estilo se desenvolve sem modelos [...] não havia um desejo de seguir novos caminhos. Por isso [...] não surgiu um nome preciso para este estilo: *stilo moderno* engloba [...] tudo o que não seja antigo ou pertença ao *stilo tedesco* (gótico). Em compensação, alguns conceitos antes desconhecidos surgem agora, nos autores que escreveram sobre arte, como critérios da beleza: *capriccioso, bizarro, stravagante* e outros. Sente-se [...] prazer pelo raro e que estivesse além das regras” (WÖLFFLIN, 1989, p. 34). A informalidade não descarta na pesquisa estético-gramatical uma investida nas bases da psicologia como “na situação de um primitivo” (ANDRADE, 1990, p. 319). A preocupação será assegurar um lugar para essa língua diante da nascente literatura modernista, como um estatuto étnico-estético, “Também a fala brasileira não é diferente da fala portuguesa, é apenas distinta desta” (ANDRADE, 1990, p. 337). Tudo como contribuição *sui generis* da fala brasileira.

<sup>351</sup> FLUSSER, Vilém. *Língua...*, 2007, p. 34.

<sup>352</sup> ANDRADE, Mário de. *A Gramatiquinha...*, 1990, p. 337.

Os antigos serão lembrados como “modernos”, como autores que adaptaram, “tradicionalizaram”, popularizaram sempre respeitando suas fontes gregas. A consciência de tradição é valorizada a partir da ideia de pureza idiomática do latim como acreditava Névio. Essas linguagens seriam amparadas pela tradição revisada e preservada. Já havia uma tradição do “sermo vulgaris”, a fala agora é acrescida do elemento de nacionalidade e da temporalidade do momento.

Ênio falava o osco, o grego e o latim e como gramático, foi influenciado por várias correntes filosóficas de sua época e se tornou um crítico das crenças romanas tradicionais. Seus fragmentos revelavam:

[...] talento para a expressão de paixões e do patético. Suas peças, escritas em adaptações dos metros dramáticos gregos, expunham os problemas da vida e exerciam uma influência civilizadora e humanizante. [...] Os ‘Anais’ estão impregnados pela fé patriótica na grandeza de Roma, e se caracteriza pela gravidade do estilo e por uma linguagem enérgica, imaginosa e sonora. A versificação é pouco elaborada e ocorrem passagens em prosa e certas excentricidades naturais num período de gosto ainda carente de refinamento<sup>353</sup>.

Tudo muito próximo da ação gramatical de Mário de Andrade: linguagem “enérgica, imaginosa e sonora” pela versificação “pouco elaborada” e de prosa intercalando “excentricidades naturais”.

Ênio vai ser o preferido do escritor brasileiro, e aqui o moderno transpõe o tempo e se torna útil, toda vez que incidir a noção de atualizar, renovar, adaptar e falar. O moderno tem a ver com a fala porque é através dela que se manifesta o sujeito em sua ação mais concreta não só em relação à língua, como também em relação ao outro. O trabalho de um verdadeiro gramático do Modernismo faz com que seja revisto a posição de sua literatura social. O lado político do Expressionismo seduzia o escritor não como protesto social, mas motivação estético-gramatical atuante: uma “*Gramatiquinha*” brasileira movimentava o repertório linguístico entre as regiões do país.

O conceito da vanguarda alemã usado é algo para o dicionarista pensando o seu objeto de acordo com uma “visão expressiva pessoal” do que alguém interessado no “homem novo”:

---

<sup>353</sup> ÊNIO. In: *Dicionário Oxford...*, 1998, p. 192.

‘Tendência artística de origem alemã, que submete os dados da realidade e as normas da técnica à visão expressiva pessoal que o artista tem do mundo’. Isso me saiu depois de bem pensar e corrigir<sup>354</sup>.

O realce é pelos “dados da realidade”, o cotidiano visto pelo artista. O conceito, “depois de bem pensar e corrigir”, permanece em aberto. Mais adiante, em uma carta, a definição será mais uma vez alterada. O que importa é o pensamento de acordo com a “realidade e a norma técnica submetidas à visão pessoal do artista”. O estilo expressionista “conjuga” a pesquisa (a técnica) sobre a expressão oral concreta do povo brasileiro (a realidade) sob um olhar particular.

Atrás de nomes como Anita Malfatti, Wilhelm Haarberg e Lasar Segall, existirá uma gramática à altura a fim de legitimar a autonomia da linguagem criativamente deformativa, colorida, desgeografizada, abasileirada, e universal, mais “pacífica” por não ser reagente contra Portugal<sup>355</sup>. A pesquisa investe na parte esquecida da língua portuguesa como se redescobrisse a história do “escrever brasileiro”. A lição estético-gramatical “obrigava” o nacionalismo a ser revisto por via da reflexão ao mesmo tempo interna e universal.

A dimensão social tem maior relevância, torna-se um projeto “caro” ao interpretar a nacionalidade<sup>356</sup>. O objetivo não será tão simplesmente escrever e sim identificar, tarefa hercúlea àquele autor confiante no papel transitório de uma escrita ajustada aos imprevistos da fala.

Em pouco tempo, três obras apareceriam: “Minha *Escrava que não é Isaura* entrou para o prelo. Em dezembro irá te procurar. Depois será o teu *Losango Cáqui*. Estou acabando de copiar o meu romance *Fräulein*. Um romance muito... imoral. Creio que vais ficar corada ao lê-lo<sup>357</sup>”. O trabalho literário, com seu “artefazer”, lida intensa de um escritor-operário, seria mais adequado ao Expressionismo com sua arte inimiga da reprodução em grandes quantidades, e no caso específico de Mário

<sup>354</sup> *Correspondência...*, 2000, p. 593.

<sup>355</sup> ANDRADE, Mário de. *Mário de Andrade escreve...*, 1968, p. 151. Correspondência de novembro de 1932 ao professor Sousa da Silveira “Em mim o que a todos aparecia era apenas a pesquisa, o convite à pesquisa. E isso com um artificialismo tão forte, tão eu sei repugnante que, na ordem psicológica em que eu colocava a todos, implicava uma verdade outra que o repúdio. A da existência, a da necessidade de existência duma língua nacional, não reagente contra Portugal, mas esquecida da existência de Portugal, na prática [...] o que importa não é nos diferenciar de Portugal, não é reagir contra a língua de Portugal, mas simplesmente escrever. ‘Escrever’, sem sequer qualificar o verbo num, pra mim detestável ‘escrever brasileiro’”.

<sup>356</sup> MORAES, Eduardo Jardim de. *Limites...*, 1999, p. 128.

<sup>357</sup> ANDRADE, Mário de. *Cartas a Anita...*, 1989, p. 87, correspondência de 05 de outubro de 1924.

de Andrade, a uma atividade prometética na lida com as notações mais inusitadas do idioma.

O escritor explora a exclamação justamente onde há a oportunidade de comentar: “Que invento admirável o cisma!” (p. 58). Não consegue se livrar de opiniões preconceituosas: “que nem alemão medíocre aceita primeiro e depois compreende” (p. 48); e o contrário também: “porém o que importa são as afirmativas daqueles alemães sapientíssimos, aqui evocados para validar a minha asserção e lhe dar carranca científico-experimental” (p. 59).

Movido pelas dissimetrias, o romance não estabelece ponto final, porque depois do “O livro está acabado” (p. 136), recomeça como quem recomeça. O cíclico identifica-se tão bem ao Modernismo de Mário de Andrade como análise recorrente porque reintegra as características do passado como parte da vida artística contemporânea, atualizada pelo teor psicológico. O final do romance não termina, estará pronto ao reinício<sup>358</sup>.

Se a trama não termina bem, porque Elza é obrigada a acabar com o namoro com Carlos, o livro modernista, sim, termina bem, porque não termina. O livro continua a sua discussão em dois textos anexos, reforçando a ideia de informalidade, como parte daquela arte que “não conhece limitação, nenhuma expressão que seja esgotamento<sup>359</sup>”.

O ponto final do livro é apenas gráfico, e em anexo, mais três textos. O primeiro é a nota comparando três traduções de um poema de Heinrich Heine; o segundo, o “*Posfácio Inédito* (s.d)”, reclamando dos “livros regionalistas como linguagem” (p. 151); e, o terceiro, o sugestivo *A Propósito de Amar, verbo intransitivo*<sup>360</sup>, lembrando, de certa forma, o *A Propósito da Exposição Malfatti* de Monteiro Lobato.

A confissão de não fazer arte pura é indício da interação com outras artes<sup>361</sup>. A fala brasileira assume um comportamento digressivo à narrativa, e manterá sua regularidade na alternância, desviando sempre a história principal considerando que

<sup>358</sup> É o que acontece no *Posfácio* e no *A propósito de Amar, verbo intransitivo*, comentários adicionados à obra como explicações adicionais aos códigos usados no romance. Há também nesses textos uma contra-argumentação por conta da acusação de “freudismo” e do “neovitalismo”, do qual Carlos seria seu representante.

<sup>359</sup> WÖLFFLIN, Heinriche. *Renascença...*, 1989, p. 102.

<sup>360</sup> Publicado também no *Diário Nacional*, em dezembro de 1927.

<sup>361</sup> ANDRADE, Mário de. *Entrevistas e depoimentos*, 1983, p. 104-105, “Não faço arte pura. Nunca fiz. Neste particular, sinto estar em desacordo com amigos e camaradas queridos, amigos e camaradas que tenho na conta de mestres. Sempre fui contra a arte desinteressada. Para mim, a arte tem de servir”.

a fala transporta a contribuição individual, fato que propicia sempre o caráter inovador de prontidão.

O escritor não está sozinho nisso tudo. A cidade assumirá uma proposta de “enraizamento” a partir de sua fala, de sua acolhida aos imigrantes, e de seus dramas burgueses, tudo isso retratado pela língua ganhando forma literária. A língua e a arte determinarão padrões móveis ao conjunto da identidade urbana vindos dos deslocamentos culturais também em um plano dissimétrico: a noção horizontal da cultura urbana de “cruzamentos” opõe-se à ideia vertical de “enraizamento” da cultura rural. A cultura plural da cidade manifesta-se no encontro, na diversidade; a cultura rural, propícia ao enraizamento, dá-nos um sentido de unidade, aprofundamento, conservação<sup>362</sup>.

O romance tem sua valoração enquanto enraizamento primeiro pela tradição, a que se “aprofunda” na expressividade da História da Arte, e segundo por uma “tradição do transitório”, a ficção explorando o jeito de falar, expressões populares, variantes fonéticas e lexicais dos incontáveis habitantes de uma metrópole como São Paulo. *Amar, verbo intransitivo* insere-se como enraizamento porque “a escrita faz um trabalho de memória e reconstrução<sup>363</sup>”. A escrita “inscreve o sujeito no espaço (comunidade) e no tempo (história)<sup>364</sup>” o que faz da estilização da língua o seu lugar junto ao Barroco, via Expressionismo, na identidade cultural brasileira marcada pela pluralidade.

O retrato que fica é o da língua contrariando o estilo dominante da época e as leis do mercado de consumo, “o romancista modernista pouco tinham a ver com as leis do mercado [...] dá as costas a uma escrita que pudesse ser mais cativante ou sedutora para o leitor<sup>365</sup>”. Havia outra frente, a “Subgramática<sup>366</sup>”, mais politizada e bem menos psicológica, com o objetivo da “recuperação da simplicidade do idioma, de modo a libertá-lo da sua complicada engrenagem pedagógica<sup>367</sup>”.

<sup>362</sup> CÍCERO, Antonio. Poesia e paisagens urbanas, 2006, p. 15 “O urbano se opõe ao rural. É evidente que a cidade se diferencia do campo em muitos aspectos. Se este é o lugar das raízes, aquela é o lugar do desenraizamento. Ela não surge, à maneira de uma planta, da terra em que se localiza, mas sim em cruzamentos e de cruzamentos”.

<sup>363</sup> KUTUKDJAM, Georges B. A palavra, a escrita e o sujeito, 2003, p. 40.

<sup>364</sup> Idem, p. 41.

<sup>365</sup> SANTIAGO, Silviano. Calidoscópico de questões, 1983, p. 27.

<sup>366</sup> Raul Bopp, citado na A Gramatiquinha..., aparece na seção “Psicologia da ação”, “capítulo XXII (Verbo)”, “Brasileirismos”, p. 391 “—Éh moço, essa estrada é a que vai pra Rondinha?! -- É, sim sinhô./ -- Não tem errada?”. O brasileirismo em questão é o sentido da palavra “errada” no contexto. A citação se completa “R. Bopp pg. 19 Feira Literária Março 1928”.

<sup>367</sup> BOPP, Raul. *Vida e...*, 1977, p. 47.

O impacto do *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, ao valorizar o “Como falamos. Como somos<sup>368</sup>” levou os intelectuais da época, mais envolvidos com o senso de renovação, a reagirem positivamente sobre o assunto. A posição de Mário de Andrade tem sido vista como a daquele que se inspirou em Oswald de Andrade<sup>369</sup> “acerca da existência ou pelo menos necessidade de existência de uma língua brasileira diversificada da língua de Portugal<sup>370</sup>”.

A investida de Mário de Andrade vai cair no problema dos expressionistas alemães, no “universal” complexo e incompreensível, hermético. A “tradição do transitório” seria o nome a essa ficção trabalhada sobre um plano mais raso, porém com a profundidade do universal, resvalando na essência volátil da fala, sempre um toque do vigor estável do Classicismo deparando-se com a deformação de sons, de imagens e de palavras.

Fui obrigado a me meter num despropósito de assuntos e por isso a ficar na epiderme de todos eles. Sobre poesia, poética, estética, arquitetura, música, prosa, psicologia, pintura, e até linguagem escrevi! Numa época como a nossa em que conhecimento seguro de cada uma dessas criações da vitalidade humana pede uma vida inteira, devera compreender que era impossível pra mim criar obra duradoura<sup>371</sup>.

A consciência da transitoriedade prevalece sobre a multiplicidade dos temas essenciais à Modernidade. A consciência de limitação interrompe a noção de profundidade das coisas, e diante do “de tudo um pouco”, a ideia de sensorialidade

<sup>368</sup> ANDRADE, Oswald de. *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, 1995, p. 42, publicado pela primeira vez no *Correio da Manhã*, em 18 de março de 1924.

<sup>369</sup> Citado na seção “Psicologia do pronome”, “capítulo XXI”, nota “(7)” de *A Gramatiquinha*, sob a ponderação do uso inovador dos pronomes obedecendo mais a lógica pessoal, “o valor psicológico da frase” e a “educação da orelha”: “Cada um deve dar regras a si mesmo sobre a colocação do enclítico”. É o que fiz. Por onde que dei essas regras? Pelo valor psicológico da frase. Vem depois do verbo quando a frase é vaga ou fortemente imperativa. João Ribeiro também observou isso na *Língua Nacional*.// Necessidade de não se preocupar com a eufonia. As famosas leis da eufonia não são sinão assombrações. É simples questão de educação da orelha se acostumando. Questão Mallarmé. Questão Osvaldo de Andrade (*Memórias Sentimentais*).

<sup>370</sup> FÁRIA, João Roberto Gomes de. Mário de Andrade e a questão da língua brasileira, 1982, p. 53. A influência de Oswald de Andrade é significativa a partir do impacto do *Memórias Sentimentais de João Miramar* e principalmente do *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, por sua vez, Mário de Andrade, segundo Edith Pimentel Pinto, idealiza sua Gramatiquinha... em 1922 e a põe em prática mais adiante, por volta de 1925-1926. Um artigo de Oswald de Andrade de 15 de agosto de 1937, criticando a falta da “estrutura nacional”, chama o romance de Mário de “Dar, verbo intransitivo” In: ANDRADE, Oswald de. *País de Sobremesa*, 1992, p. 164. Mais pistas sobre a influência gramatical de Oswald aparecem na carta de 01 de dezembro de 1924 de Mário de Andrade a Tarsila do Amaral: “Estou inteiramente pau-brasil e faço uma propaganda danada do paubrasilismo. Em Minas, no Norte, Pernambuco, Paraíba, tenho amigos que estou paubrasilizando. Conquista importantíssima é o Drummond, lembras-te dele um daqueles rapazes de Belo Horizonte.” (*CORRESPONDÊNCIA DE MÁRIO DE ANDRADE & TARSILA DO AMARAL*, 2001, p. 86-89).

<sup>371</sup> ANDRADE, Mário de. *A Gramatiquinha...*, 1990, p. 314.

(a epiderme) resume a percepção diante do projeto amplo. Uma vida inteira, “a vida e não a sabedoria<sup>372</sup>”, como a reflexão furtiva acerca da temporalidade passa a ser pensada como gramática:

A felicidade é tão oposta à vida que estando nela a gente esquece que vive. Depois quando acaba, dure pouco, dure muito, fica apenas aquela impressão do segundo. Nem isso, impressão de hiato, de defeito de sintaxe logo corrigido, vertigem em que ninguém dá tanto de si (p. 73).

A fala brasileira insere-se no mesmo contexto expressionista da luta, como ativação do “alto grau de uma consciência lingüístico-formal<sup>373</sup>” que na Alemanha provocou o “dilema que resulta da desproporção e do desajuste entre intenção e expressão, entre ideologia e linguagem<sup>374</sup>”. A imagem final da união de linguagem renovada e Humanitarismo é o reinício proposto por Iwan Goll: o poeta seria o “novo Orfeu” e a humanidade, a nova “Eurídice”.

A noção de reinício está presente no Brasil e na Alemanha. Lá entendida, às vezes, como matéria empobrecida, essa matéria bruta que Mário de Andrade valoriza. Desse cotidiano, o diversificado material do jeito próprio do falar brasileiro vai ser sublimado pelo o que há de valor em sua transitoriedade. O lado forte dessa operação é a fala como “veículo”, ela “transporta” a cultura popular consigo.

O romance revela os elementos em comum entre Modernismo brasileiro e Expressionismo alemão. Seu texto sugere o hibridismo da “pintura” agigantada e “caótica”. A escrita aparece conturbada, repentina, sintética, aplanada, violenta, dúvida de primitivismo e Modernidade, produto da intensidade do momento, e psicologicamente viável.

Para um expressionista, a arte não é reprodução do mundo, mas visão subjetiva expressa com emoção. O Expressionismo escreve uma realidade grotesca e uma natureza bizarra, monstruosa e ameaçadora. A linguagem é reduzida ao essencial, torna-se eruptiva, intensa, concisa e, às vezes, precisa. E a proposta marcante da poesia expressionista é libertar a linguagem da condição estática e de seu esquematismo<sup>375</sup>.

<sup>372</sup> EKSTEINS, Modris. *A Sagração...*, 1990, p. 118.

<sup>373</sup> BARRENTO, João. *Expressionismo...*, 1976, p. 27.

<sup>374</sup> Ibidem.

<sup>375</sup> Cf. FLEISCHER, Marion. “A Realidade Precisa Ser Criada Por Nós”, 2002.

Por sua vez, Mario de Andrade ressalta a ordem “brasileira”, a dos pronomes oblíquos iniciando as frases, na mudança das transitividades dos verbos, das pontuações propositalmente alteradas, – a língua sendo provocada, a língua a gaguejar como disse Gilles Deleuze (1997), – gaguejar e estar em via de fazer-se, estar em seu lugar – entre palavras – e incomodar padrões elitizados. É a língua e sua promessa da forma, o ser como atributo do romance em sua escorregadia essência.

*Amar, verbo intransitivo* na “onda” da *Gramatiquinha* não deixa de ser uma declaração de amor à língua brasileira, refletindo formas artísticas antigas e modernas, afinal “amar uma língua é amar sua gramática<sup>376</sup>”. Esse amor incentiva a função fabuladora “interna” do idioma, resignado a limitação “tátil”, na metáfora da epiderme, sensorial como deveria sentir o artista modernista, aquele que “ouve” a língua pela “pele”, pelo lado “raso” da linguagem em seu cotidiano. A totalidade da língua seria a totalidade do homem, do “feio” ao “bonito”, do deformado ao integral, um “humanitarismo gramatical” está em cena.

A luta era contra o círculo literário reconhecido e aclamado do ambiente acadêmico, o que pode nos revelar outra coisa: um sentimento de sentir-se estrangeiro no próprio Brasil, haveria uma língua portuguesa “estrangeira”, justamente o nosso jeito de falar.

O desafio era atualizar e “fixar” um arsenal linguístico variado na amplidão geográfica do país sem esbarrar na limitação do regionalismo, algo já postulado pelo autor da *Emoção Estética na Arte Moderna*<sup>377</sup>. A tarefa não será nada fácil já que a proposta é um investimento antipurista, filtrando aspectos nacionais do nosso falar para dar vau ao “ser brasileiro”. Mais desafiador era encontrar a representação adequada, distinta e não diferente da de Portugal, e inserir tudo isso em uma aceitação universal.

O projeto da *Gramatiquinha* atingiu seu momento vigoroso entre 1924 a 1929, a época na qual se redigia, publicava e se apurava as primeiras críticas do *Amar*,

<sup>376</sup> LUFT, Celso Pedro. *Língua e Liberdade*, 1985, p. 09.

<sup>377</sup> ARANHA, Graça. *A Emoção...*, 1998, p. 272 “O regionalismo pode ser um material literário, mas não o fim de uma literatura nacional aspirando ao universal. [...] Ora tudo aquilo em que o Universo se fragmenta é nosso, são os mil aspectos do Todo, que a arte tem que recompor para lhe dar a unidade absoluta. É um grande mal na revolução estética do Brasil, nenhum benefício trará à língua esse espírito acadêmico, que mata no nascer a originalidade profundamente tumultuária da nossa floresta de vocábulos, frases e idéias”.

*verbo intransitivo*<sup>378</sup>. Todo esse trabalho acaba por despertar um esforço ainda maior, “configurar o universal para escrever brasileiro<sup>379</sup>”, impedir que nosso idioma vire dialeto ou apenas variante de Lisboa. Mário de Andrade – leitor de Goethe, Schiller e Racine, e conhecedor dos mestres da música clássica, – sentiria a necessidade de semelhante universalização, em uma época de invasões estéticas estrangeiras.

No ano de 1925, à altura do mês de março, fica decidido pelo autor que o título do romance terá relação com a gramática. As pistas estão em duas cartas, uma a Prudente de Moraes, “Fräulein está pronto, com outro nome: *Amar, verbo intransitivo*<sup>380</sup>”, e no mesmo ano, para Anita Malfatti, “acabei de passar a limpo um romance, *Amar, verbo intransitivo*. Está gostosinho. Sairá por todo o ano que vem<sup>381</sup>”.

O projeto se completa: “ouvir” a língua viva brasileira, como experiência literária. Não era a recolha de palavras e expressões populares até a aplicabilidade de seus efeitos na redação do livro, mas algo do despertar da função de ouvintes em cada leitor, tal era a flexibilidade por um conceito mais popular:

Língua é o instrumento mais ou menos plausível com que a gente matuta. Língua é uma expressão espontânea do homem e ordenada unicamente pelas precisões inconscientes da fisiopsicologia humana<sup>382</sup>.

A questão era aceitar a natureza psicológica do idioma, tomado pela força do sentir-se “arrastar” do inconsciente. A desobrigação de noções de certo ou errado fica evidente através do “plausível”, postulando o “razoável, aceitável, admissível<sup>383</sup>”. A palavra “matuta” é aproveitada em todas as suas acepções “1. Pensar ou refletir algo, cismar, ruminar; 2. Planejar, intentar, pretender; 3. Pensar insistentemente, meditar<sup>384</sup>”.

---

<sup>378</sup> PINTO, Edith Pimentel, 1990, p. 33 “a gênese da Gramatiquinha remonta a 1922; sua idealização, em termos ainda imprecisos, ao período que vai dessa data a 1925, 1926, quando já se desenvolviam atividades de preparação pessoal, de coleta de dados e redação de textos; e sua concepção final, ao triênio 1927-1929, quando foi trabalhada em moldes aproximadamente gramaticais”.

<sup>379</sup> *Ibidem*, p. 53.

<sup>380</sup> Cf. ANDRADE, Mário de. *Cartas a Anita...*, 1989, p. 101, carta datada em 05 de março de 1925.

<sup>381</sup> *Idem*, p.179. Carta datada em 05 de agosto de 1925.

<sup>382</sup> ANDRADE, Mário de. *A Gramatiquinha...*, 1990, p. 322.

<sup>383</sup> PLAUSÍVEL. In: FERREIRA, Aurélio B. de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*, 1997, p. 1346.

<sup>384</sup> MATUTAR. In: FERREIRA, Aurélio B. de Holanda. *Novo dicionário...*, 1997, p. 1105.

O desafio do escritor é retirar da fala uma substância misteriosa e empregá-la na literatura tradicionalmente alimentada pela língua escrita, baseada na visualidade do ato de ler. Um conceito mais atual de língua não deixa de ser “modernista” ao enfatizar a questão pública. Os atos concretos da fala são validados pela função comunitária, política:

[...] a língua é a parte da linguagem que existe na consciência de todos os membros da comunidade lingüística, a soma das marcas depositadas pela prática social de inúmeros atos de fala concretos<sup>385</sup>.

A fala sinaliza como a parte ativa do lado social da linguagem. É a fatia capaz de identificar um grupo de indivíduos, ponto de partida de e de chegada na reestruturação do sistema linguístico de um país. O fator social legitima os atos da fala como potenciais criadores da língua.

O romance aproveita essa gramática em “estado” de ficção. Ele tenta fixar a riqueza do transitório, o que ocasiona o problema: termos e expressões populares e suas sintaxes inusitadas, sua vulgarização criativa correm o risco de não serem aceitas como literatura. Todavia, essa língua torna-se “manifesto” ao provocar o estatuto linguístico estável dos círculos mais prestigiados. A tríade inseparável: língua, poesia e pensamento invoca o ditame do “idioma deve ser a minha musa<sup>386</sup>”, musa imperfeita em oposição ao padrão culto da elite.

O escritor se identifica com o hábito de cultivar aspectos do falar em várias regiões embalado da presença do que poderíamos chamar de “estrangeirismos regionais”, veiculando ideias semelhantes quanto ao fator de maior liberdade à gramática, aproximando-se ao “escritor que concebe a própria língua como um poliglota<sup>387</sup>”, assim, ele atua em uma gramática que aprende a língua e não o contrário, a que vai ensinar ou impor uma língua. A literatura modernista, como obras-ações, supera a dos românticos em uma “reacomodação” vitoriosa da fala na escrita, “muito mais eficaz”, como é defendida n*O Empalhador de Passarinho*<sup>388</sup>.

O fato é que ultrapassar o Romantismo seria acreditar em um território mais amplo conquistado, a Geografia redesenhada pela fala brasileira e sua

<sup>385</sup> LÍNGUA. In: DUBOIS, Jean. *Dicionário...*, 1993, p. 379.

<sup>386</sup> HERDER, Johann Gottfried. O verdadeiro poeta só deve escrever na língua materna, 1972, p. 46-47.

<sup>387</sup> MCFARLANE, James. O espírito do modernismo, 1999, p. 80.

<sup>388</sup> ANDRADE, Mário de. Modernismo. In: *O empalhador...*, 2002, p. 192-193, “O Modernismo [...] promoveu uma reacomodação nova da linguagem escrita à falada (já agora com todas as probabilidades de permanência) muito mais eficaz que a dos românticos”.

expressividade sem divisas regionais, sob a pesquisa diversificada da Sociologia e do folclore. O Modernismo carregará o emblema de “violento amplificador de técnicas”: o português se torna brasileiro, coroando quem consegue adequar o falar ao escrever dentro do maior território possível, no jogo de tensões no qual a língua se estende à força de incorporar o Brasil.

O escritor-pesquisador busca a “vitalidade” do erro, na ação identificada com jovens escritores, para dar movimento aos mundos que há na arte literária:

Dantes todos jogavam no certo porque errar era uma vergonha. A finalidade da criação era exclusivamente festiva, diletante, espetacular; fazer gostoso e não mover os mundos. De dez anos para cá a quase que a totalidade dos moços modernos não fazem outra coisa senão experimentar. O erro não é mais um regougo de suindara anunciando nossa morte e de que se deve fugir. A mocidade agora está encarando o erro, sadiamente, como uma possibilidade de acertar<sup>389</sup>.

O erro será não apenas um “direito” ou uma “fuga” diante do regougo da ave agourenta, grafada com o nome em tupi, anunciadora de morte, mas algo saudável, o experimento acertado da ortografia descrita da fala, promovendo outra “festa” centrada na vitalidade, a “festa do erro”.

A língua “inculta”, dentro de um romance explorando a cultura, a arte, e tantas outras manifestações do intelecto, é outra dissimetria. A língua “inculta e bela” de Olavo Bilac pode ser lembrada, afinal as adaptações e as irregularidades do latim formaram o português moderno. A questão é mesmo postular “um manifesto cujo propósito é abrir espaço para a discussão de certa ordem de fatos<sup>390</sup>”. A força de universalizar expõe o novo modo de falar do brasileiro ao lado do francês e do alemão de maneira direta e sem tradução desses idiomas estrangeiros<sup>391</sup>. O resultado é “pressuposição”, a crença de que o leitor já saberia o sentido do texto usado pelo autor<sup>392</sup>.

<sup>389</sup> Idem. *Táxi e...*, 1976, p. 168, texto de 08 de dezembro de 1929.

<sup>390</sup> PINTO, Edith Pimentel, 1990, p. 293.

<sup>391</sup> P. 59: “Les femmes ont plus de pituite et lês hommes plus de bile... Certains philosophes ne craindraient pas d’affirmer que lês femmes ne sont femmes que par un défaut de chaleur”. (As mulheres têm mais pituita e os homens mais bile... Certos filósofos não temeriam em afirmar que as mulheres são apenas mulheres por uma falta de calor). E do *Hermann e Dorotéia*: “Mehr wohlgestattet mocht [sic] ich im Hause die Biaut [sic] sehen;/ Denn die Arme wird doch nur zuletzt vom Manne verachtet./ Und er hält sie als Magd, die als Magd mit dem Bündel herainkam” (p. 147-148), traduzido pelo escritor como: “Gostaria que a noiva trouxesse mais enxoval;/ Pois a que se apresenta pobremente acaba desprezada pelo marido./ E ele trata como criada a noiva que chega com uma trouxinha de criada. Os homens são muito injustos”. Duas palavras em alemão, na edição de 2008, merecem correção: “Mocht” por “Möchte” (gostaria); e “Biaut” por “Braut” (noiva).

<sup>392</sup> ZILLY, Berthold. Palestra, auditório do IEL, anotações, 06 de abr. 2010.

A transitoriedade acaba sendo uma obsessão, aparecendo sempre como vitalidade: “não se preocupavam com esses futuros muito condicionais, o importante era o presente” (p. 138). O cotidiano poderia ser transitório, porém com utilidade<sup>393</sup>. E a “verdade” do escritor é revelada como filosofia de vida: a “minha é humana, estética e transitória<sup>394</sup>”, a tríade modernista de Mário de Andrade.

A crítica de Manuel Bandeira chama de “postição” ou “afetado” o uso do pronome oblíquo iniciando a frase, mesmo quando esse uso esteja amparado pelo exemplo de textos clássicos e populares<sup>395</sup>. Acompanhando essa tradição do transitório, o autor não quer criar língua nenhuma, mas “usar” o que a própria língua lhe dava de Norte a Sul do país.

A maior preocupação do autor é fixar a cultura “movimentada” pela fala. Um “universal interno” delinea a linguagem e fixa esse material além do “estilo brasileiro<sup>396</sup>”. A obra surge da “fixação”, já alertada no *Prefácio*, como “meus idílio com a fala”, defendendo-se de outra acusação, a de querer criar a língua brasileira<sup>397</sup>. O escritor quer uma solução pessoal e transitória, embora, deixe clara a vontade de lidar com a “estilização da fala brasileira que é a minha contribuição pessoal pra codificação futura do brasileiro<sup>398</sup>”.

“Que língua é essa?” pode ter a seguinte resposta: a obra lida com a tensão de filtrar o nacionalismo por brasileirismos. Essa conduta “transitiva” acabará gerando outro idílio, os breves flertes com o lado criativo do cotidiano. O idílio gramatical interage com outras linguagens inovadoras, como o Expressionismo. O resultado é o respeito pelo usual e pelo ocasional do idioma.

---

<sup>393</sup> ANDRADE, Mário de. *A Gramatiquinha...*, 1990, p. 328 “Eu fiz da minha arte um elemento de utilidade transitória e é por isso que mais que todos num momento dado ou mesmo o único nesse momento eu fui o mais tradicionalmente artista de todos os artistas brasileiros. Porque a pedra de escândalo que fui, era apenas e todos perceberam isso um instinto alegre de vitalidade, uma confissão de coragem, uma demonstração de verdade sem acomodações com nenhum passado que não fosse o presente”.

<sup>394</sup> Idem. *A Escrava...*, 2009, p. 231.

<sup>395</sup> MORAES, Marcos Antônio de. *O orgulho de jamais aconselhar*, 2007, p. 91 “A partir do tão usual ‘Me deixe’, Mário formaliza “lhe embala, empregado nos versos de ‘Carnaval Carioca’, construção inadmissível para Bandeira que via nessa extensão ‘lógica’ muito de postição. E a crítica é severa na carta de janeiro de 1925: ‘me parece, por poemas e cartas, que á força de queres escrever brasileiro, estás escrevendo paulista. Ficando um tanto afetado de buscar a naturalidade. A sua sistematização pode levar [...] a uma linguagem artificial”.

<sup>396</sup> MELO, Gladstone Chaves de. *Prefácio*, 1972, p.08.

<sup>397</sup> ANDRADE, Mário de. *A Gramatiquinha...*, 1990, p. 316, “[...] muita gente, até meus amigos, andaram falando que eu queria bancar o Dante e criar a língua brasileira. Graças a Deus não sou tão ignorante nem tão vaidoso. A minha intenção única foi dar a minha colaboração a um movimento prático de libertação importante necessária. Dar a minha solução pessoal a um problema que pode comportar muitas soluções transitórias.

<sup>398</sup> *Ibidem*, p. 318.

O “exercício de estilo<sup>399</sup>” conjuga o falar brasileiro com um roteiro de autonomia aberto pela nova arte. É a língua distinta de Portugal, ensaiando sua libertação definitiva, carregando consigo a postura antidiscriminatória, a que aceita as diferenças regionais, união “desgeograficada” do “Amazonas ao Prata”.

### 3. 4. Narrador Sterne-machadiano?

Sou muito esparramado, o contrário de Machado de Assis<sup>400</sup>.

Mário de Andrade confessa, por volta de 1935, o seu fracasso na investida universal. A carta ao professor Sousa da Silveira revela o teor de acerto de contas com um interlocutor que soube perceber um trabalho pioneiro. O escritor refina o seu nacionalismo, revelando ser algo pessoal<sup>401</sup>. O projeto linguístico já excluía o aproveitamento literário do Brasil.

A postura de quem escreve a carta é mantida. O narrador opina, critica, refuta, “esparrama-se” na conduta narrativa. Um hiper-subjetivismo é comparável com a hipertrofia da subjetividade, a característica da forma shandiana, analisada mais recentemente por Sérgio Paulo Rouanet, em narradores de Laurence Sterne a Machado de Assis<sup>402</sup>.

O narrador que interrompe sempre a sua história lembra o escritor irlandês e o carioca quando insere as controvérsias de natureza intelectual, moral, psicológica, literária, estética, política, lingüística. Narrar é soma cujo resultado é a operação crítica constante. Tanta interferência não seria por conta de se exigir mais da história um tanto previsível na mansão dos Sousa Costa. Há algo do quem se expressa por

<sup>399</sup> Cf. NETO, Raimundo Barbadinho. *Tendências e Constâncias da Língua do Modernismo*, 1972.

<sup>400</sup> Carta de Mário de Andrade a Prudente de Moraes, neto, de 21 de julho de 1936. In: KOIFMAN, Georgina, 1985, p. 302.

<sup>401</sup> ANDRADE, Mário de. *Mário de Andrade escreve...*, 1968, p. 149-150. A data da carta é de novembro de 1935.

<sup>402</sup> Rouanet (2007), a forma shandiana resume-se em quatro características: 1. A hipertrofia da subjetividade; 2. Digressividade e fragmentação; 3. Subjetivação do tempo e do espaço; e, 4. Interpenetração do riso e da melancolia. O termo “hipertrofia” de origem da medicina grega, provavelmente de Hipócrates, hyper = excesso; trófos = nutrição; ia = sufixo de base latina formador de nomes, comumente achado nos dicionários como “hiper+trophe, desenvolvimento excessivo de um órgão ou parte dele, com aumento de peso e volume, devido a um aumento de suas células constituintes”. A palavra hipertrofia vai significar “soberania do capricho, volubilidade, constante rodízio de posições e pontos de vistas”.

um pensamento “circular<sup>403</sup>”, investindo em vários ramos do saber: “Não tem arte que eu não ame e não me preocupe com os problemas estéticos dela. Estudo muito psicologia. Estética. Filosofia. Línguas. Filologia. Sociologia, etc. É demais. É dispersivo<sup>404</sup>”.

O sentido de “obra difusa” está no Prólogo de *Brás Cubas*. Essa consciência de digressividade aumenta quando o escritor tem diante de si uma arte moderna que é “profundamente intelectual e precisa ser explicada<sup>405</sup>”. O narrador não está a fim de estabilizar sua performance e sim defender ou impor seu ponto de vista. Ele provoca seu leitor e determina sua unilateralidade como voz solitária à procura de seu público, quase como: “Não há narrativa, apenas um narrador<sup>406</sup>”.

Muito da conduta narrativa de Mário de Andrade se apóia em Machado de Assis. A diferença é que enquanto no segundo o jogo com a atenção ao leitor motiva uma percepção irônica, para o primeiro tal atenção com o leitor gera uma preocupação de ordem estética. A bagagem cultural de quem lê é respeitada<sup>407</sup>:

[...] toda obra de arte, na concepção de Mário, é uma obra aberta, ou seja, estabelece processos de comunicação com o público receptor, fato que suscita a criação ou a existência prévia de códigos sociais compartilhados que tornam o diálogo possível<sup>408</sup>.

*Amar, verbo intransitivo* traz consigo a familiaridade com Machado de Assis e Laurence Sterne. O sentir-se “em família” é uma bandeira reclamada pelo irlandês, a ponto de, na sua obra capital, o leitor demonstrar complementaridade ao que se está narrando. Não é só uma vida que se conta, mas as opiniões<sup>409</sup>.

<sup>403</sup> Cf. NETO, Prudente de Moraes. Uma Questão de Gramática..., 1985, p. 230.

<sup>404</sup> *Correspondência...*, 2000, p. 182. Carta a Manuel Bandeira, de 25 de janeiro de 1925.

<sup>405</sup> *Correspondência...*, 2000, p. 81. Carta de Manuel Bandeira a Mário de Andrade, 06 de janeiro de 1923.

<sup>406</sup> KARL, Frederick R. A narrativa moderna, 1988, p. 437.

<sup>407</sup> ECO, Umberto. *Interpretação e Superinterpretação*, 2005. O leitor mantém uma relação dialética com o autor, pois seria “co-participante” do processo de construção de um texto narrativo: a interpretação seria um verdadeiro “ato cooperativo”. Todo texto concebe um “leitor-modelo” capaz de cooperar com o autor da obra, ou seja, um leitor que ajudaria o texto a funcionar. O texto seria um “mecanismo preguiçoso”, como se estivesse a pedir que alguém o ajudasse a funcionar. Por essa perspectiva, Machado de Assis e Mário de Andrade são evidentes provocadores, e até mesmo, “deformadores” dessa “intentio lectoris”, pois induzem, manobram, alertam, condicionam, criticam, interferem, ou seja, deformam uma “intentio lectoris” “natural” do ato interpretativo.

<sup>408</sup> VELOSO, Mariza; MADEIRA, Angélica. Mário de Andrade: a função pública da arte e do artista, 1999, p. 118.

<sup>409</sup> STERNE, Laurence. *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*, 1984, p. 53 “- Deve o senhor ter um pouco de paciência. Propus-me, como sabe, a escrever não apenas minha vida mas igualmente minhas opiniões: na esperança e expectativa de que vosso conhecimento do meu caráter, e de que espécie de mortal sou eu, de um lado, pudesse dar-vos, de outro, maior apetência; à medida que for o senhor avançando no que a mim respeita, o ligeiro conhecimento que ora desponta entre nós se converterá em familiaridade; e, a menos que falte um de nós, terminará em amizade”.

O convite à ficção amplia a noção de leitor sem diminuir a de ficção. Cervantes, Swift, Sterne, Machado de Assis, transformaram seus leitores em críticos da ficção no recinto das suas obras. O leitor interfere no intercurso da narrativa, promovendo uma postura mais dinâmica da leitura.

O narrador, por sua vez, tocado pela “sensação de discordância” (p. 59) ou do “estou muito adversativo<sup>410</sup>”, multiplica espaços, reclama atenção, opina, compartilha, ofende, propugna suas criações mais esdrúxulas, elabora uma forma narrativa extravagante, invade o pensamento das personagens, e o mais importante: trabalha a leitura como crítica dessa ficção.

A admiração pelo Machado de Assis “deformador” deriva dessa “instabilidade controlada”, já que o Mestre é inspirador da conduta digressiva, desde que manejada com certa regularidade. Essa estética da digressividade, de certo modo acentuada, em *Amar, verbo intransitivo*, algo não linear e de acordo com uma concepção barroca de narrativa, pode ter sido aproveitada do *Brás Cubas*.

Machado de Assis aparece como sombra de Goethe e de Schiller naquilo em que representa: a referência de peso, ponto de partida, ou modelo de erudição. O escritor carioca vai alimentar, no manejo da digressão, um narrador não muito convencional. A narrativa passa a criar um clima “em família” e conjuga da “copresença” do leitor, até mesmo como se tivesse em uma verdadeira conversa, o que engendra uma dinâmica ficcional da pluralização<sup>411</sup>.

O narrador habilita sua história por via de estratificações originadas de expressões artísticas revisadas e da língua projetada por via de um estudo estético-gramatical. As digressões, como uma continuação do narrador Brás Cubas, são somas “nacionais” da pluralização de Mário de Andrade, investindo na subjetividade da sua ação crítica a ponto de cair em um hipercriticismo. Algumas questões já abertas por Machado de Assis na vida intelectual de Mário de Andrade continuam presentes à roda dos anos nacionalistas. Estas questões:

[...] recuam até os anos de 1920 e assomam na correspondência de Mário com o poeta Manuel Bandeira. Discutindo a ‘língua brasileira’ e

<sup>410</sup> ANDRADE, Mário. KOIFMAN, Georgina. *Cartas de Mário...* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

<sup>411</sup> STIERLE, Karlheinz. *A ficção*, 2006, p. 41-42 “O narrador, que dispõe livremente e com toda a arbitrariedade, requer do leitor a consciência de uma copresença extraordinária de formas, destinos e espaços, que se impunha a seu espaço de representação e o conduzia às mais extremas fronteiras da sua [...] experiência do ser-no-mundo, até ao maravilhoso e ao outro. Desprendido das coações formais e das leis de economia [...], o romance se torna o lugar de uma dinâmica, que o converte na obra de ficcional da pluralização”.

argumentando em favor de uma arrojada ‘sistematização’ do falar nacional popular em chave literária culta, Machado de Assis vem à tona, como estandarte de batalha, na escrita epistolar de Mário<sup>412</sup>.

A análise sobre essa epistolografia vai concluir as afinidades intelectuais acentuadas entre o escritor paulista e o carioca por volta de 1939. Machado de Assis é fonte de ideias sobre o aproveitamento do falar popular no recinto culto do romance burguês.

O narrador experimenta a linha Sterne-machadina da digressividade, sem avançar a performance narrativa como autonomia do nome, o modelo desenvolvido por Machado. *Brás Cubas*, com sua digressividade psicológica e irônica do eu-narrador-personagem, cultivador de uma linguagem subjetiva, destoava dos padrões acadêmicos<sup>413</sup>. Os narradores de Machado de Assis são visíveis, não estão às escondidas do discurso, acumulam opiniões, manobram digressões e descentralizam a voz narrativa sem perder a autonomia.

Por sua vez, no *Tristram Shandy*: “as digressões são incontestavelmente a luz do sol; --- são a vida, a alma da leitura; --- retirei-as deste livro, por exemplo, --- e será melhor se tirardes o livro juntamente com ela<sup>414</sup>”. A narrativa moderna não existe sem essa técnica que conta mais da sua estrutura do que da sua história. Laurence Sterne aparece ao lado de Freud, de Dostoiévski e da Revista do Brasil, como reconhecido meio a uma espécie de “desombra universal<sup>415</sup>”. O escritor irlandês é citado entre os nomes que mudaram a concepção de comportamento, narração e cultura brasileira em sua época.

Ainda no *Tristram Shandy* os “movimentos digressivos e progressivos<sup>416</sup>” são fatores mais acionados do que a trama. As digressões “[...] trazem a variedade e

<sup>412</sup> MORAES, Antônio Marcos de. *O orgulho...*, 2007, p. 41.

<sup>413</sup> VELLOSO, Monica Pimenta. A literatura como espelho da nação, 1988, p. 253, “Machado fala uma outra linguagem que foge ao código consagrado. Essa linguagem é a subjetividade. Para um projeto que se pretende realista e ‘social’, a subjetividade não tem absolutamente nada a ver. O narrador deve ser invisível para proporcionar ao leitor a impressão da objetividade do relato. Note-se bem: a coincidência do projeto literário com o projeto historiográfico iluminista. Ambos incumbidos de transmitir a ‘verdade’ pela boca de um autor que se encontra destituído de qualquer juízo de valor. É por isso que Machado destoa. Recusando o ideal da observação científica e a tradição descritiva, típicos da narrativa naturalista, o autor gera controvérsias”.

<sup>414</sup> STERNE, Laurence. *A vida e as...*, 1984, p. 106.

<sup>415</sup> ANDRADE, Mário. Danças, 2005, p. 222 e 229. “Leio em vernáculo o Tristram Shandy/ Conheço Freud e Dostoiévsky./ Compro as revistas do Brasil./ [...] Sou partidário da desombra universal!” Entendemos que se trata de uma reaproximação com Graça Aranha. O escritor maranhense reaparece no poema “Amar, sem ser amado, ora pinhões!”, inserido no livreto Tempo da Maria, de 1926. O verso destacado fala em “inconsciência transcendental”: “Tudo se funde na minha vista./ Estou alegre. Coisa estranha,/ Não sinto o bem, sorrio ao mal.../ Será a inconsciência transcendental/ Que enche a boca de Graça Aranha?!/ Todo Infinito! ôh farra! ôh Lapa!”.

<sup>416</sup> Ibidem, p. 107.

impedem que a apetência venha a faltar<sup>417</sup>“. Tal estilo reforça a tradição de um escritor brasileiro inserido na nova literatura, a que possui teoria exclusivamente sua, no texto no qual a maneira como se narra é mais importante do que a história que vai ser contada. Uma obra nesses moldes, a que tem seu próprio mecanismo de composição e de leitura, é ideia originalmente de Sterne.

A polifonia narrativa de Mário de Andrade tenta levar adiante as lições do Mestre e a do Irlandês: o manejo de vozes ampliando o desempenho da arte de narrar em um autor tocado pela autocrítica barroca, como se via em uma parte suprimida da primeira edição, o próprio narrador se identificando “tira a máscara, seu arara”! “É o Mário de Andrade”, “futurista de meia tigela!<sup>418</sup>”.

O narrador não consegue se esconder, sua posição egocêntrica, auto-afirmativa, centralizada, é típico do comportamento não só do artista expressionista e sua exposição acentuada da subjetividade, mas da prosa expressionista. Marion Fleischer, avaliando os autores de língua alemã da época, encontrou algo semelhante. A narrativa expressionista é comandada, predominantemente, por um eu-narrador, destinado a comentar e a opinar, interrompendo o curso narrativo: “As opiniões emitidas pelo narrador transcendem aquilo que é narrado, a narrativa em si torna-se demonstração de uma visão de mundo, determinando a sua estrutura<sup>419</sup>”.

O narrador expressionista está muito presente com suas reflexões, exercitando o pensamento e a imaginação. Essa “nova” literatura seria uma atividade do pensar e voz da intelectualização. Mário de Andrade acentua a crítica sobre a Psicologia, mas realça o apreço pelas experiências emocionais das crianças. Já os expressionistas alemães assumem uma postura antipsicologista.

O escritor paulista renova o caminho da Psicologia por conta da admiração por Machado de Assis, ou seja, nós temos uma tradição psicológica antes de Freud. Esse caminho desbravador envereda-se, agora, pela Psicologia infantil, principalmente em Carlos e Maria Luisa. O clima analítico se estende de um Brás Cubas a Lasar Segall como “pintor das almas<sup>420</sup>”: a Psicologia era tema universal e também brasileiro.

<sup>417</sup> STERNE, Laurence. *A vida e as...*, 1984, p. 106.

<sup>418</sup> ANDRADE, Mário. *Amar, verbo intransitivo*, 1927, p. 118.

<sup>419</sup> FLEISCHER, Marion. *A Realidade Precisa Ser Criada Por Nós*, 2002, p. 153.

<sup>420</sup> Cf. os artigos de BRILL, Alice. *O Expressionismo na Pintura*, p. 417, e de NAZÁRIO, Luiz. *O Expressionismo no Brasil*, p. 613, ambos na coletânea de GUINSBURG, J., *O Expressionismo*, 2002.

O narrador reconduz sua personagem ao “Lar sagrado”, purificado da filosofia de Schopenhauer e de Nietzsche, ambos pregando o amor como meras pulsões sexuais:

Aquilo de Fräulein falar que, hoje a filosofia invadiu o terreno do amor’ e mais duas ou três largadas que escaparam na fala dela, só vai servir pra dizerem que o meu personagem está mal construído e não concorda consigo mesmo. Me defendo já...(p. 79).

A visão de amor defendida é clássica, é o sentimento importante na formação humana, algo de um Humanismo e seu traço edificante, simpático ao escritor paulista.

O legado mais machadiano revela-se na responsabilidade do narrador moderno em manejar o discurso indireto livre, o que cai muito bem à narrativa transparecer os exercícios gramaticais de seu autor. Machado de Assis injetou visibilidade estilística no discurso indireto livre, o que abre possibilidades criativas da sintaxe de acordo com a estética que professa. O narrador *Brás Cubas* centraliza-se e maneja a linguagem em seus espaços criativos.

O problema é que o narrador-comentarista de Mário se tornar mais digressivo, a ponto de se tornar antishandiano, um “asceta”, como se referiu Olívio Montenegro<sup>421</sup>. Na obra de Laurence Sterne, por sua vez, é visível uma preocupação: “Não vou filosofar um momento sequer com os leitores sobre o assunto: pois seja o que for o fato é o seguinte...<sup>422</sup>”.

O narrador do *Amar, verbo intransitivo* soma mais pontos de discussão, gerando não uma hipertrofia subjetiva do narrador, característica do narrador shandiano, mas uma hipocinesia: a diminuição da mobilidade narrativa por conta do desnecessário. O narrador-comentarista não é coisa só do *Amar, verbo intransitivo*. Em uma crônica do livro *Os Filhos da Candinha* sobre futebol, o derby Brasil e Argentina “os argentinos pegaram com os pés na bola...Mas positivamente não estou aqui pra descrever jogo de futebol. Só quero comentar<sup>423</sup>”.

Portanto, o narrador multicrítico, opinativo, intensifica-se no *Amar, verbo intransitivo* como um herdeiro Sterne-machadiano e como hipóbole da produtividade

<sup>421</sup> MONTENEGRO, Olívio. *O romance brasileiro*, 1958, p. 210.

<sup>422</sup> STERNE, Laurence. *A vida e as...*, 1984, p. 66.

<sup>423</sup> ANDRADE, Mário de. Brasil-Argentina. In: *Os filhos da Candinha*, 2008, p. 66, crônica de 1939, modificada em 1942.

crítica de Mário de Andrade: “Dia primeiro ou dois de setembro, não lembro mais, Porém é fácil de saber por causa da terça-feira” (p. 20); torna-se réu-confesso de suas complicações: “O romancista é que está complicando a alma do rapaz” (p. 46), ou perdendo o fio da meada “Odiavam [Fräulein e Tanaka]? Que estou falando?” (p. 82).

O narrador “como protagonista da comunicação narrativa<sup>424</sup>” acaba impondo seu ponto de vista de forma gritante, “NÃO EXISTE MAIS UMA ÚNICA PESSOAL INTEIRA NESTE MUNDO E NADA MAIS SOMOS QUE DISCÓRDIA E COMPLICAÇÃO” (p. 59). O surto deriva da incômoda presença da ciência, algo bastante conhecido de Schiller: “as fronteiras da arte vão-se estreitando à medida que a ciência amplia as suas<sup>425</sup>”.

O problema da imposição revela um romancista isolado em sua linguagem, expondo uma escrita arriscada, tocando o “incomensurável<sup>426</sup>”. Falar de sua própria experiência, no grau elevado de segregação, seria a tarefa principal do romancista benjaminiano, ofício marcado pela dificuldade de narrar. Mais uma vez o artista isola-se em sua ilha de linguagem, e sua “voz” passa a ser um drama da linguagem e não o ato objetivo de narrar.

Narrar atravessa a experiência gramatical e avança sobre os muros dos sentidos: dar-se a ouvir, capturar sons e imagens inusitadas e aplicá-las como arte. A música não servirá apenas aos ouvidos, ela expressará os “andantes” e os “diminuendos” das intenções narrativas, como estratégia, na qual o narrador assume o papel de “regente” de uma língua distinta da de Portugal, e emparelhada à dissonância de Wagner. Nosso português é par original, envolvido pela máxima modernista: “o direito permanente à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira; e a estabilização de uma consciência criadora nacional<sup>427</sup>”.

A propensão ao comentário não traduz a Modernidade, todavia, como discurso prospectivo e sim revisionista da arte. O excesso opinativo indica a posição importante da crítica na história a ser narrada. Essa erudição “teatralizada” pode lembrar a esfera última do esforço barroco de expressão. O romance se torna um texto a tocar na morte do próprio gênero.

<sup>424</sup> NARRADOR. In: REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de Narratologia*, 1996, p. 257.

<sup>425</sup> SCHILLER, Friedrich. *A Educação...*, 1989, p. 26.

<sup>426</sup> BENJAMIN, Walter. *O narrador...*, 1993, p. 201, “O romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar [...] sobre suas preocupações [...] e que não recebe conselhos nem sabe dá-los. Escrever um romance significa [...] levar o incomensurável a seus últimos limites”.

<sup>427</sup> ANDRADE, Mário. *O Movimento Modernista*, 2002, p. 266.

A polissemia estética, tanto a do Barroco quanto a do Expressionismo e a do próprio modernista, não deixa o livro “morrer”. A proposta crítica, alimentando-se da matéria criticada, projeta uma angustiante ação a fim de dar vida à narrativa. Tal atitude assemelha-se à mesma angústia segalliana<sup>428</sup>, sob a estranha técnica que repele a reprodução, mas se vê recomeçando “do começo” já que o artista expressionista não imita e sim produz sua própria arte.

O escritor atinge seu objetivo social como “uma gênese do ato artístico: no artista que o executa, e, por conseguinte, na sociedade a que ele se dirige<sup>429</sup>”. A pesquisa aberta de Mário pretendia inserir a arte brasileira num roteiro ocidental. A identidade da arte brasileira é um ponto chave em todo o pensamento crítico marioandradino. Os anos pós-Semana de 22 serão fundamentais à reestruturação por conta do nosso isolamento continental e do retorno à ordem do Pós-Guerra.

O narrador se torna o porta-voz dessa nova língua e tenta aglutinar à trama os seus embates críticos, puxando para si a centralização de toda atitude narrativa. E sintetiza em si o caráter do narrador multicrítico à sombra da tradição sternemachadiana e dos manifestos de vanguarda, alterando o seu lugar na obra: “Sua propalada independência é posta em jogo, desde que ele se envolve afetivamente na estória que narra e, sofrendo um processo de subversão, passa de sujeito a objeto do discurso<sup>430</sup>”.

Essa dinâmica expõe não apenas a fragilidade da conduta narrativa, mas o lugar incerto do narrador diante da língua, está sim, o núcleo em torno do qual giram a arte e a sociedade como “satélites”. A atitude auto-centralizadora indica outra coisa ainda ligada ao passado: a ubiqüidade crítica como nostalgia do conhecimento pleno da narrativa, algo da onisciência e da onipresença do narrador tradicional.

---

<sup>428</sup> Idem. *Aspectos das artes...*, 1984, p. 53, “Quando trabalho num quadro novo [...] estou sempre enfrentando problemas novos, sentindo sempre que o aprendido anteriormente não me basta e tenho que recomeçar a experimentar e a aprender”.

<sup>429</sup> ARGAN, Giulio. *A arte...*, 1992, p. 237.

<sup>430</sup> RAMOS, Maria Luiza. *O latente...*, 1979, p. 81.



#### 4. CONCLUSÃO

A revista *Der Sturm*, Franz Werfel, René Schikele e Kasimir Edschmid são nomes que aparecem entre Scopas, Lísipo, Rembrandt, Cranach, Schongauer, Theodor Körner, Heinrich Heine, Goethe, Schiller, Wagner, Bach, Brahms, Beethoven, Richard Strauss, Mozart, Pietro Mascagni, Ludwig Spohr e Max Reger. O conceito de Expressionismo inclina-se a um jogo entre gramática e estética, parte de um todo, “conjugado” à identidade barroca brasileira sob o “espiritual em comum” segalliano.

Dessa forma, o movimento alemão integra-se a um conjunto e não se torna exclusividade por conta do centro regulador ser uma nova ordem gramatical. É uma tendência rebaixada para dar lugar a supervalorizada linguagem abasileirada. A prova dessa reposição é que o Grito na Gruta não fará par com o *Grito* de Edvard Munch: o esgar de Elza surge do artista como “ser enfraquecido”, de alguém incapaz de avaliar a riqueza da floresta brasileira.

O uso da fala brasileira é tão acentuado que o lado eloqüente da vanguarda alemã aparece tanto ao extenso quanto ao sintético. A maior dissimetria do romance reside nessa expressividade do diminuto, descrevendo formas plásticas menores, ao mesmo tempo em que o falar brasileiro “dilata-se” pela força de um “desgeograficar” do idioma. Assim, o “artefazer” é invertido: o pequeno é “grande” e o “grande”, o que vem de fora, pode ser comprimido com o que há no Brasil. A força do português brasileiro falado faz “migrar” expressões regionais sem que se perca o sentido original da expressão.

As dissimetrias modernistas podem ser explicadas. A “tradição do diminuto” de um Scopas e de um Lísipo e até a pintura “menor” de Rembrandt ao retratar *Betsabê* insinua a opção pelo estilo “menor” das estatuetas de Aleijadinho, algo já enquadrado em uma tradição “universal”. Embora, o artista mineiro não seja citado no romance, nota-se uma “empatia pelo diminuto” nos artistas destacados. Existe, um pequeno “álbum” familiar, uma coleção de escultores, mestres de formas menores.

Mário de Andrade investe em outra direção ao da teomorfização de Worringer. A “nossa” tradição falava do diminuto, identificado no passado, com os mestres deformadores da natureza. Carecia explorar os recursos psicológicos enquanto novidade “experimental”, principalmente com crianças (o “machucador”

Carlos, a malvadeza solitária de Maria Luisa, a simpatia de Aldinha pelo “namoradinho” norueguês), e os recursos digressivos de uma tradição narrativa muito bem aperfeiçoada no Brasil, a de Machado de Assis, que abria as portas ao multiforme, na variação de humor e Psicologia. Temos um Expressionismo menos politizado, do mesmo engajamento social, não só como ajuste à tradição, mas dissimétrico: a arte a serviço de uma antiga identidade e de uma nova sociedade.

A crítica à burguesia e seus vícios dilatam a própria crítica que não está só no ato de mostrar o “idílio” entre um filho de patrão e sua empregada, mas na linguagem ativa e intencional, carente de literatura. O dinâmico do português brasileiro passa a ser a “arma” a incomodar a relação mais estática entre gramática e literatura dos padrões acadêmicos. O próprio Expressionismo não escapa da crítica: ele pode ser arte “nebulosa ou sintética” (p. 55), e, em última instância, é a forma moderna que consegue sintetizar vida e arte.

A experiência resulta justamente na antítese: exagero do falar levado à escrita e realce pelo sintético. Ambas se encontram no “descriptor da miniaturização”, o narrador descrevendo “Ema, siriema, passarinho”; “lagarto/lagartixa”; a Elza “guri” do grupo, “animalzinho”, a tela menor de Betsabê; o “diminuendo” e não o “crescendo” da melodia de Max Reger.

O Modernismo de Mário de Andrade reposiciona a tradição. O romance em si não prescreve uma nova ordem cultural e sim justifica a que existe paralela à oficial, sob a tensão do desconexo: a insistência de Mário de Andrade em pôr equilíbrio de natureza clássica em uma arte assimétrica como a arte moderna. Essa insistência gera um recuo às bases “seguras” da tradição barroca, e ao arrolar nomes desse olhar retrospectivo, o romance vai propor uma lista de artistas, colocados como reordenação:

Tal como um acorde, o modernismo foi mais do que um agregado fortuito de protesto de vanguarda; foi mais do que a soma de suas partes. Ele gerou uma nova maneira de ver a sociedade e o papel do artista dentro dela, criou uma nova forma de avaliar as obras culturais e seus autores. [...] o que chamo de estilo modernista foi um clima de idéias, sentimentos e opiniões<sup>431</sup>.

O modernista é tocado por uma forma de ver abrangente na qual a crítica desempenhará um papel mais unificador sob uma responsabilidade social,

---

<sup>431</sup> GAY, Peter. *Modernismo*, 2009, p. 19.

impossível de ser descartada. Muito ainda da narrativa machadiana aparece em Mário de Andrade, contribuindo ao roteiro nacional, do “deformador da natureza”.

Todas as personagens são tocadas pela música, e o leitor será convidado a perceber aquele efeito que acompanha o Modernismo: a recepção como termômetro sensorial proposta pela vanguarda mesmo como denegação de sentido. Assim, uma estética se fundamenta: o olhar, ver, ouvir e identificar. O olhar, descrevendo a tradição expressiva de nossa arte pelo diminuto, e o ouvir, a ação de reconhecer a nossa fala. Todas essas ações, no fundo, são filtradas pelo verbo em sua instância primal, o verdadeiro norteador da nova literatura.

A contribuição do Expressionismo foi, em boa parte, teórica. O escritor entendeu empatia como um “olhar-identificar”, o que ajuda a aceitar o Retrato “pequeno” de nossa protagonista com alguma lógica de equilíbrio “clássico”, de estilo “barroco”, mas de sentimento “renascente” vindo do maior artista do nosso passado colonial.

A obra assume a nomenclatura e a versatilidade de uma gramática porque cabe à língua a tarefa de redimensionar, não a de desnorrear como coube ao olhar modernista. Os “deformadores da natureza” ocupam espaço como uma resposta menos alarmante a Monteiro Lobato e sua “recepção escandalosa” do Expressionismo. O realce é pelo o que já temos: uma “recepção silenciosa” da tradição barroca que confronta a do Naturalismo.

O ponto de partida de Lobato é Praxíteles: o da “perfeição”, da juventude perene dos deuses gregos transformados em estátuas “vivas”, escultor conhecido pelo ritmo curvilíneo nas figuras masculinas e leveza nas femininas. Mário de Andrade, por sua vez, arrola, com certas ponderações, Scopas e Lísipo os “patronos” do expressivo, “mestres” ou precursores de Aleijadinho.

A presença de Rembrandt explica o cultivo de temas históricos nacionais, simpático a Lobato, ou o histórico religioso, pertinente a Mário de Andrade. Rembrandt seria exemplo do artista irradiador de mudanças em dois rumos: maneja habilmente a tradição e a vertente revolucionária do pictórico. Esses temas interessariam tanto a Monteiro Lobato quanto a Mário de Andrade.

A presença do mestre holandês revela algo ainda mais conservador ao sentido vanguardista do Modernismo brasileiro. O diálogo com o pictórico estava “retornando” aos padrões europeus: “É muito possível que em quatro ou oito meses Rembrandt, Ticiano, Millevoeye sejam os gênios novos descobertos pela estesia

‘parisiense’<sup>432</sup>. A questão toda parece releituras afetadas em torno de “João” Cocteau, artista de “evolução circunferencial”, defensor de um “apelo à ordem”: “Basta de arte negra! Basta de Egito! Grandes: unicamente Fídias e Miguel Anjo<sup>433</sup>”.

Carlos, por sua vez, vive um “romance de recondução” e não um romance de formação (*Bildungsroman*), partindo de um “amor integral” à formação do “Lar sagrado”. Goethe usa o teatro para aprendermos a atuar primeiro no palco e depois na vida, uma ação comunitária em sociedade. Mário de Andrade, por sua vez, recria a ideia de educação como subterfúgio na manutenção da ordem familiar de Sousa Costa. A diversidade cultural ativa em Wilhelm Meister não pode ser comparada com a tradição “muda” da biblioteca dos Sousa Costa.

Elza carrega a nostalgia da arte como fomento da humanidade, postura defendida pelo missivista da Marbach, e uma moral como bandeira restauradora da totalidade humana, na voz da “musa-santa”, a *Jungfrau von Orleans*, “Não posso aparecer sem a minha bandeira” (p. 66), a “alemã francesa”, *Joana D’Arc*, peça de Schiller, por esse ângulo, o romance de Mário estaria a serviço de uma hermenêutica das máscaras: a família não é sagrada, o idílio é farsa, a fotografia é montada, o primeiro amor do menino rico é a trama-artifício do pai, e a profilaxia sexual esconde a cidade real, assustadora, “apocalíptica”.

A novidade, não deixa de ser a “psicologia infantil<sup>434</sup>” como tema a ser cultivado na representação do jovem Sousa Costa, tipificado pelo seu comportamento burguês em relação às irmãs e aos adultos, e na sua atividade esportiva e cultural. A Psicologia e a Biologia traduzem melhor aquele rapaz que “brinca de brigar” com as irmãs.

Como no Romantismo, o fenômeno das variações lingüísticas é incorporado como índice de nacionalidade<sup>435</sup>. O lado modernista dessa nova investida aponta um Brasil inteiro, “universal” dentro de suas próprias fronteiras, “integrado”. A prova é

<sup>432</sup> Idem. *A Escrava...*, 2009, p. 314-315.

<sup>433</sup> Ibidem. Mário de Andrade chama Jean Cocteau de “diletante de fórmulas poéticas, um Eduardo VII da moda artística” sob uma “estesia parisiense”. A crítica parece ser uma tentativa de alongar uma expectativa da arte de países exóticos como o Brasil, para reforçar a entronização de culturas periféricas no cenário mais universal, sempre com uma fórmula integrando arte e literatura. Rebatê-lo seria refutar um retorno de um “eurocentrismo”.

<sup>434</sup> BANDEIRA, Manuel In: GUIMARAES, Julio Castañon, 2006, p. 111, “Apenas saliento ainda as deliciosas páginas de psicologia infantil, que enchem o livro”, crônica publicada em *A Semana*, Belém, 23 de março de 1927.

<sup>435</sup> PÉCORRA, Alcir. Tópicos sobre Críticas, anotações sobre Boris Groys, 2006.

Graciliano Ramos, “tímido de sua linguagem brasileira a meu ver<sup>436</sup>”, reconhecendo, por volta de 1930, as “barbaridades” como a identidade anteriormente negada:

Os modernistas não construíram: usaram a picareta e espalharam o terror entre os conselheiros. Em 1930 o terreno se achava mais ou menos desobstruído. Foi aí que de vários pontos surgiram desconhecidos que se afastavam dos preceitos rudimentares da nobre arte da escrita e, embrenhando-se pela sociologia e pela economia, lançavam no mercado, em horrorosas edições provincianas, romances causadores de enxaqueca ao mais tolerante dos gramáticos. Um escândalo. As produções de sintaxe presumivelmente correta encaharam. E as barbaridades foram aceitas, lidas, relidas, multiplicadas, traduzidas e aduladas. Estavam ali pedaços do Brasil - Pilar, a ladeira do Pelourinho, Fortaleza, Aracaju<sup>437</sup>.

*Amar, verbo intransitivo* espelha esse desdobramento formal ainda longe da estabilidade até porque a obra defende a existência de uma fala que a literatura ainda não escreve. A fala brasileira, como estrutura híbrida e grotesca, identifica-se na dissonância, debutada pelas “picaretas” modernistas, aterrorizando os senhores “donos” da língua portuguesa no Brasil. A reconstrução modernista reconhece que compor a língua distinta da de Portugal é apostar em nossa fala mais universal do que a nossa escrita.

O conceito de Modernismo torna-se a reunião do que essa palavra consegue agregar em torno da expressão crítica de brasilidade. E isso é conquista do “falar” como expressão estética válida do “alongado” verbo “ver”. Os diferentes tipos de percepção justificam um projeto: o português brasileiro é legitimado por uma “cultura” da percepção ou “cultura” da sensorialidade, a que caracteriza o Modernismo.

Há o aproveitamento da gramática futurista quando registra a elasticidade da forma “infinita” do verbo em sua apetência social, testemunho da “empatia” humanista, o olhar do imigrante ou o olhar do viajante. O verbo “ver” passa a ser cartão de visita às culturas aportando no Brasil. O olhar enfraquecido dá lugar ao dilatado “ver”, nutrido da parte gramatical do Futurismo e da parte humanitarista-universal do Expressionismo, identificando, através de Elza e Tanaka, Schongauer e o templo “Chuntai” com o Barroco brasileiro.

<sup>436</sup> ANDRADE, Mário de. A Psicologia em Análise, 26 de novembro de 1939. In: *O Empalhador...*, 2002, p. 160.

<sup>437</sup> RAMOS, Graciliano. Decadência do romance brasileiro, 1946, p. 20-21.

A fala brasileira, como objeto modernista, elástica e sintética, torna-se verbo “expressionista”, afinal moderno é o movimento: ir para trás até topar com o primitivismo e reencontrar a Modernidade que estava no futuro do seu passado. É essa experiência de contradição que move o escritor modernista. O Expressionismo de Mário de Andrade alargou-se até a ausência de um centro, o que reforça a dinâmica contemplativa do ato estético.

A língua pode ser considerada obra de arte, estilizada e pertinente a uma conduta expressionista no diminuir e no aumentar, elástica para abranger; sintética para identificar. O idílio e sua gramática grotesca impõem um português brasileiro ampliado pela força do falar. Seria a afirmação da exuberância nacional, diversificada, móvel, plural, “fisiopsicológica”, reclamando sua centralidade dentro da novidade psicanalítica. Isso tudo revela que o Modernismo não é feito pelo novo e sim pelo transversal, sob o deslocado apelo de identidade.

Essa pluralidade seria mais condizente à arte devido ao acúmulo de linguagens desbravando um modo de ser modernista, o “ver” que ajudou a “falar” e ampliou o “escrever”. O trânsito nas fronteiras estéticas seria uma característica da arte moderna, propícia ao Expressionismo não como algo estrangeiro, mas universal e muito parecido com o que havia no Brasil, justamente, em seu “ver”, em seu “falar” e em seu “escrever”.

Será sempre oportuno rever: “A verdade é que não houve influência de Graça Aranha sobre os moços, mas o contrário, estes é que influenciaram o confrade mais velho<sup>438</sup>”. Uma leitura mais atenta mostra que *Amar, verbo intransitivo* reaproveita lições do escritor maranhense. Por conta disso, a Carta aberta a Graça Aranha, de 1926, preserva o “artista”, e recrimina o “orientador” do Modernismo.

O narrador como um “escritor artista” desenha sua personagem como uma tela, mas não daquelas que se penduram na parede, e sim como narrativa, envolvendo o percurso da arte moderna somando o “Todo” ao redor de um universal reclamado. A identidade gramatical vai da “morna” raiz portuguesa à vitalidade contemporânea do jeito que o brasileiro tem como eloquência, “a filha legítima da vida<sup>439</sup>”, espécie de “canto”, “movimento”, ou mesmo o “poema” dessa literatura.

*Canaã* citava nossa habilidade em aprender línguas estrangeiras como um “dom natural”. O agrimensor Felicíssimo representava uma forte oposição ao racista

---

<sup>438</sup> BANDEIRA, Manuel APUD Aracy A. AMARAL In: *Artes Plásticas...*, 1998, p. 214.

<sup>439</sup> *Ibidem*, p. 253.

Lentz, descrente das habilidades intelectuais de um povo mestiço dominar a língua alemã<sup>440</sup>. Impossível não ver Graça Aranha entre as confissões do narrador andradino embaralhado pelas “honestidades clássicas” e os “descaramentos naturalistas”, o “amor de tese. Tese de Fräulein” (p. 124) na arte de ensinar sentimentos.

A conclusão indica a revisão de um princípio expressionista: “Se no princípio não está o verbo (a representação), e sim na ação<sup>441</sup>”, para Mário de Andrade, a questão é unir o trabalho estético e o gramatical. O verbo redimensiona geografias, sociedades, literaturas, prosódias do nosso falar, o que recobra um princípio logocêntrico ativo. O maior exemplo é a língua “do Amazonas ao Prata” (p. 151), a que se concretiza nas “obras-ações<sup>442</sup>”. Escrever se torna um dilatar, como a obra expressionista, a que aumenta um íbis egípcio, sem deixar de ser a simbologia que representa. Expressões regionais “de dentro” de uma determinada região poderão migrar “para fora” de sua área de atuação, integrando um país continental, sem perder o significado original. É o “romance-ação”, aquele que trabalha, propaga, veicula, e martela formas criativas do falar brasileiro.

O outro dilatar se encontra na pluralidade da arte moderna, a que fomentou a ação narrativa de Mário de Andrade, de um “narrador-pintor” ao esparramado, multicrítico e opinativo contador de histórias. O “avanço” significava retorna à tradição do narrador Sterne-machadiano e às implicações daquele que maneja o verbo em sua concepção primordial, o narrador em sua ação crítica pela ordem estética e literária desde que inserido na tradição brasileira.

O caminho aberto por esta tese aponta a força de uma “com-tradição”: a investidura estética teoricamente moderna, porém, sob o parâmetro do “universal recuperado”. Tudo isso confronta com a narrativa nutrida da língua explorada pela sua inventividade idiomática, expressiva e momentânea, fala popular que acaba sendo “gramatuidade antipopular<sup>443</sup>”.

---

<sup>440</sup> ARANHA, Graça. *Canaã*, p. 71. “Admirara-se Lentz do modo corrente por que o mulato falava alemão, apesar de recheiar a frase de vocábulos brasileiros. E dirigindo-se aos trabalhadores alemães, perguntou-lhes se falava a língua do país. Responderam que não. E Felicíssimo observou a propósito: - Olhe, não se admire desses homens que estão aqui há um ano ou pouco mais. Há gente na colônia, entrada há mais de trinta anos, que não fala uma palavra de brasileiro. É uma vergonha! O que acontece é que os nossos tropeiros e trabalhadores todos falam alemão. Não sei, não há povo como o nosso para aprender as línguas alheias... Creia que é um dom natural...”

<sup>441</sup> ARGAN, Giulio. *A arte...*, 1992, p. 238.

<sup>442</sup> Carta de Mário de Andrade a Prudente de Moraes, neto, in: KOIFMAN, Georgina, 1985, p. 248.

<sup>443</sup> Mário de Andrade, depoimento de 1942, In: SCHAFFNER, Roland (org.). *Expressionismus...*, 1983, p. 9/14.

A confusão lembra o Barroco, o “eixo do nosso devir” como se reporta Irlemar Chiampi (1998), quando Mário de Andrade revive, sob a pesquisa modernista, a união das artes, propaganda não da religiosidade cristã, mas da eloqüente expressão de brasilidade. O “clérigo intelectual<sup>444</sup>” revela seu olhar transversal e se rende ao verbo reanimado, espécie de recondução social do escritor. É o verbo o verdadeiro ordenador das formas possíveis de expressão, impondo à fala brasileira, esteticamente trabalhada, o ponto de partida da aventura modernista.

---

<sup>444</sup> COUTINHO, Afrânio; SOUSA, J. Galante de. *Enciclopédia da Literatura Brasileira*, 2001, p. 234.

## 5. BIBLIOGRAFIA

## 5. 1. Do autor estudado.

- ANDRADE, Mário de. A Escrava que não é Isaura. In : \_\_\_\_\_. *Obra Imatura*. Rio de Janeiro : Agir, 2009.
- \_\_\_\_\_. Primeiro Andar. In : \_\_\_\_\_. *Obra Imatura*. Rio de Janeiro : Agir, 2009.
- \_\_\_\_\_. Brasília. In : \_\_\_\_\_. *Obra Imatura*. Rio de Janeiro : Agir, 2009.
- \_\_\_\_\_. No ateliê (Para Anita Malfatti). In : CAMARGO, Ani Perri (2009). *Anita Malfatti: a festa da cor*. São Paulo : Terceiro Nome, 2009, p. 62-64.
- \_\_\_\_\_. *Amar, verbo intransitivo: idílio*. Estabelecimento do texto Marlene Gomes Mendes. Rio de Janeiro : Agir, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Os filhos da Candinha : edição anotada*. Rio de Janeiro : Agir, 2008. (Obras completas de Mário de Andrade).
- \_\_\_\_\_. *Poesias Completas*. Edição Crítica de Diléia Zanotto Manfio. Belo Horizonte : Itatiaia, 2005.
- \_\_\_\_\_. Danças. In : *Poesias Completas*. Edição Crítica de Diléia Zanotto Manfio. Belo Horizonte : Itatiaia, 2005, p. 222 e 229.
- \_\_\_\_\_. Oswald de Andrade: *Pau Brasil, Sans Pareil, Paris, 1925*. In : ANDRADE, Oswald. *Pau Brasil*. 2. ed. São Paulo : Globo, 2003. (Obras completas de Oswald de Andrade).
- \_\_\_\_\_. *Melhores contos de Mário de Andrade*. Seleção: Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo : Global, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Amar, Verbo Intransitivo*. 17. ed. Estudo e edição por Telê Porto Ancona Lopez. Belo Horizonte- Rio de Janeiro: Itatiaia, 2002.
- \_\_\_\_\_. O Movimento Modernista. In: *Aspectos da literatura brasileira*. 6. ed. Belo Horizonte : Itatiaia, 2002, p. 253-280.
- \_\_\_\_\_. A Psicologia em Análise. In: *O Empalhador de Passarinho*. 4. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002, p. 160.
- \_\_\_\_\_. Saga. In : *O Empalhador de Passarinho*. 4. ed. Belo Horizonte : Itatiaia, 2002, p. 255-261.
- \_\_\_\_\_. *O Empalhador de Passarinho*. 4. ed. Belo Horizonte : Itatiaia, 2002.
- \_\_\_\_\_. Post-scriptum pachola. In: *Revista Cult*, ano V, mai-2002, Dossiê Monteiro Lobato, 2002, p. 63-65.
- \_\_\_\_\_. Paulística fez papel de salva-vidas. In : PRADO, Paulo. *Paulística etc*. 4. ed. São Paulo : Companhia das Letras, 2004, p. 295-296.
- \_\_\_\_\_. *Correspondência Mário de Andrade & Tarsila do Amaral*. Org., introdução e notas Aracy Amaral. São Paulo : USP – IEB, 2001. (Coleção Correspondência de Mário de Andrade; 2).
- \_\_\_\_\_. *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. Org. Introdução e notas Marcos Antônio de Moraes. São Paulo : USP-IEB, 2000. (Coleção Correspondência de Mário de Andrade; 1).
- \_\_\_\_\_. Conferência Literária. In: *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, org. Marcos Antonio de Moraes. São Paulo : USP-IEB, 2000, p. 693-700 (Coleção Correspondência de Mário de Andrade; 1).
- \_\_\_\_\_. *Balança, Trombeta e Battleship, ou O descobrimento da alma*. Ensaio Telê Porto Ancona Lopez, apresentação Antônio Fernando De Franceschi. São Paulo : Instituto Moreira Sales : Instituto de Estudos Brasileiros, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Cartas de Mario de Andrade a Luís da Câmara Cascudo*. Belo Horizonte/Rio de Janeiro, Villa Rica, 1991.

- \_\_\_\_\_. *Querida Henriquetta. Cartas a Henriquetta Lisboa*. São Paulo: José Olympio, 1990.
- \_\_\_\_\_. A Gramatiquinha da Fala Brasileira. In: PINTO, Edith Pimentel. *A Gramatiquinha de Mário de Andrade : texto e contexto*. São Paulo : Duas Cidades e Secretaria de Estado da Cultura, 1990, p. 305-462.
- \_\_\_\_\_. Congresso de Língua Nacional Cantada. (Folhas avulsas). In : PINTO, Edith Pimentel. *A gramatiquinha de Mário de Andrade : texto e contexto*. São Paulo : Duas Cidades e Secretaria de Estado da Cultura, 1990,p. 345-349.
- \_\_\_\_\_. *Mário de Andrade, cartas a Aníbal Malfatti*. Organização de Marta Rossetti Batista. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Macunaíma*. Ed. Crítica Telê Porto Ancona Lopez. (Col. Arquivos). Paris : Association Archives de la littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine du XXe. Siècle; Brasília, DF : CNPq, 1988.
- \_\_\_\_\_. Carta aberta a Graça Aranha. In: KOIFMAN, Georgina. *Cartas de Mário de Andrade a Prudente de Moraes, neto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, p 185-190.
- \_\_\_\_\_. *Cartas de Mário de Andrade a Prudente de Moraes, neto*. Org. Georgina Koifman. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- \_\_\_\_\_. Como Mário de Andrade define a escola que chefia (Entrevista ao jornal *A Noite*). In: KOIFMAN, Georgina. *Cartas de Mário de Andrade a Prudente de Moraes, neto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, p 145-150.
- \_\_\_\_\_. *Aspectos das artes plásticas no Brasil*. 3. ed. Belo Horizonte : Itatiaia, 1984.
- \_\_\_\_\_. O Aleijadinho. In: *Aspectos das artes plásticas no Brasil*. 3. Ed. Belo Horizonte : Itatiaia, 1984, p. 11-42.
- \_\_\_\_\_. Lasar Segall. In: *Aspectos das artes plásticas no Brasil*. 3. Ed. Belo Horizonte : Itatiaia, 1984, p. 43-63.
- \_\_\_\_\_. *Os cocos*. Preparação, introdução e notas de Oneyda Alvarenga. São Paulo : Duas cidades; Brasília : INL, Fundação Nacional Pró Memória, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Entrevistas e depoimentos*. Org. Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo : T. A. Queiroz, 1983.
- \_\_\_\_\_. *Cartas de Mário de Andrade a Álvaro Lins*. Estudos de Álvaro Lins, apresentação de Ivan Cavalcanti Proença, comentários de José César Borba e Marco Movel. Rio de Janeiro, José Olympio, 1983.
- \_\_\_\_\_. *Cartas a um jovem escritor*. Cartas a Fernando Sabino. Rio de Janeiro, Record, 1982.
- \_\_\_\_\_. *Cartas a Murilo Miranda (1934-1945)*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Táxi e crônicas no Diário Nacional*; estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo : Duas Cidades, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.
- \_\_\_\_\_. O romance do Veludo. In: *Revista de Antropofagia*. São Paulo, Brasil. Edição fac-similar em 1975 da 1ª e 2ª denteição de 1928-29, ano 1, nº 4, ago., 1975, p. 05.
- \_\_\_\_\_. Mestres do Passado. In: BRITO, Mário da Silva. *História do modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*. 3. ed. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1971, p. 254-309.
- \_\_\_\_\_. *Mário de Andrade escreve. Cartas a Alceu, Meyer e outros*. Coligidas e anotadas por Lygia Fernandes. Rio de Janeiro : Editora do Autor, 1968.
- \_\_\_\_\_. A presença eterna de Romain Rolland (Nota). In: *Revista Leitura*. Crítica e informação bibliográfica. Jan/1944. Rio de Janeiro : Leitura, 1944, p. 07.

- \_\_\_\_\_. Minha obra pode servir de lição. Entrevista com Jussieu da Cunha Batista. In: *Revista Leitura*. Crítica e informação bibliográfica. Jan/1944. Rio de Janeiro : Companhia Editora Leitura, 1944, p. 31-32.
- \_\_\_\_\_. Expressionismo. *Diário Nacional*, São Paulo, p. 02, 10 de jan., 1928.
- \_\_\_\_\_. Lasar Segall. *Diário Nacional*, São Paulo, p. 02, 18 de jan., 1928.
- \_\_\_\_\_. Anita Malfatti. *Diário Nacional*, São Paulo, p. 02, 11 de fev., 1928.
- \_\_\_\_\_. Regionalismo. *Diário Nacional*, São Paulo, p. 02, 14 de fev., 1928.
- \_\_\_\_\_. Lasar Segall. *Diário Nacional*, São Paulo, p. 02, 29 de set., 1927.
- \_\_\_\_\_. *Amar, verbo intransitivo*. São Paulo : Casa Editora Antônio Tisi, 1927.
- \_\_\_\_\_. A arte religiosa no Brasil: em Minas Gerais. *Revista do Brasil*, 14, (54), 1920, p. 102-111.
- \_\_\_\_\_. A arte religiosa no Rio. *Revista do Brasil*, 13 (52), 1920, p. 289-293.

## 5. 2. Sobre o autor estudado

- ALMEIDA, Laura Beatriz Fonseca de. *O Amor Intransitivo e a Sua Verdade. Um estudo de Amar, verbo intransitivo, de Mário de Andrade*. 1984. 126 p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 1984.
- ARÊAS, Vilma. Mário : alguns comentários à contra-luz. In: AYALA, Maria Ignez Novais, DUARTE, Eduardo de Assis. (Org.). *Múltiplo Mário: Ensaio*. João Pessoa/Natal : UFPB, 1997, p. 89-97.
- AVANCINI, José Augusto. Expressionismo, nacionalismo e consolidação do projeto modernista. In: \_\_\_\_\_. *Expressão plástica e consciência nacional na crítica de Mário de Andrade*. Porto Alegre : UFRGS, 1998, p. 141-185.
- BANDEIRA, Manuel. Amar, verbo intransitivo. In: GUIMARAES, Júlio Castañon. *Crônicas da Província do Brasil*. São Paulo : Cosac Naify, 2006, p. 110-111.
- BARSALINI, Maria Silvia Ianni. Capítulo VI – Padre Jesuíno do Monte Carmelo: Apenas um estudo biográfico? In: *Sobre Mário de Andrade e a sua paulistanidade: uma reflexão*. 2002. 210 p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, p. 139-171.
- BATISTA, Marta Rossetti (Org.). *Coleção Mário de Andrade: religião e magia, música e dança, cotidiano*. São Paulo : USP, 2004.
- BERRIEL, Carlos Eduardo. Macunaíma: curtas observações sobre gênero e época. In: NASCIMENTO, M. F dos S. et al. *Mário de Andrade trezentos-e-cinquenta*. Araraquara : Instituto de Letras, Ciências Sociais e Educação. Departamento de Literatura e Lingüística, 1988, p. 75-176.
- \_\_\_\_\_. *Dimensões de Macunaíma: Filosofia, Gênero e Época*. 1987. 201 p. Tese (Mestrado em Letras) – Departamento de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, 1987.
- CARVALHO, Lilian Escorel. *A revista francesa L'Esprit Nouveau na formação das idéias estéticas e da poética de Mário de Andrade*, v. 1. 2008. 240 p. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2008.
- CASTELLO, José Aderaldo. Louvado assim merecido. In: LOPEZ, Telê Ancona. *Mariodeadradiando*. São Paulo : Hucitec, 1996, p. IX-XI.
- CÍCERO, Antonio. Limites do moderno, ou de Mário de Andrade? In: *Finalidades sem fim: Ensaio sobre poesia e arte*. São Paulo : Companhia das Letras, 2005, p. 94-105.

- COSTA, Marta Morais da. O modernismo de Mário de Andrade. In: *Estudos sobre o modernismo*. Edição comemorativa aos 60 anos da Semana de Arte Moderna de 1922. Curitiba : Criar, 1982, p.11-43.
- CUNHA, João Manuel dos Santos. Mário de Andrade: o espectador aprendiz. In: *Cadernos do IL/Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras*. Nº 18 (dez/2007), p. 67-80.
- DUARTE, Paulo. *Mário de Andrade por ele mesmo*. 2. ed. São Paulo : HUCITEC/Prefeitura de São Paulo, 1985.
- FARIA, João Roberto Gomes de. Mário de Andrade e a questão da língua brasileira. In : *Estudos sobre o Modernismo*. Edição comemorativa aos 60 anos da Semana de Arte Moderna de 1922. Curitiba : Criar, 1982, p.45-68.
- FIGUEIREDO, Priscila. *Em busca do inespecífico: leitura de Amar, verbo intransitivo, de Mário de Andrade*. São Paulo : Nankin, 2001.
- GODINHO, Fábio. O Experimentalismo sensorialista e o intelectualista nas poéticas de Mário de Andrade e Oswald de Andrade. In: *Cadernos do IL/Universidade Federal do Rio Grande do Sul*, nº 1: Porto Alegre, 2004, p. 95-105.
- JARDIM, Eduardo. A estética de Mário de Andrade. In: FABRIS, Annateresa. (Org.). *Modernidade e modernismo no Brasil*. Campinas, SP : Mercado das Letras, p. 133-144, 1994.
- KOIFMAN, Georgina. *Cartas de Mário de Andrade a Prudente de Moraes, neto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- KOSSOVITCH, Elisa Angotti. *Mário de Andrade plural*. 2. ed. Campinas: Unicamp, 1990.
- LAFETÁ, João Luiz. Mário de Andrade, o arlequim estudioso. In: PRADO, Antônio Arnoni. (Org.) *A dimensão da noite e outros ensaios*. São Paulo : Duas Cidades, 2004 p. 213-225.
- \_\_\_\_\_. A poesia de Mário de Andrade. In : PRADO, Antônio Arnoni. (Org.) *A dimensão da noite e outros ensaios*. São Paulo : Duas Cidades, 2004, p. 296-298.
- \_\_\_\_\_. A consciência da linguagem (Mário de Andrade, I). In: **1930: A crítica e o Modernismo**. São Paulo : Duas Cidades, Ed. 34, 2000, p. 151-184.
- \_\_\_\_\_. Ética e poética (Mário de Andrade, II). In: **1930: A crítica e o Modernismo**. São Paulo : Duas Cidades, Ed. 34, 2000, p. 185-224.
- LOPEZ, Telê Porto Ancona. Um idílio no Modernismo brasileiro. In: ANDRADE, Mário de. *Amar, Verbo Intransitivo*. Rio de Janeiro : Agir, 2008, p. 159-174.
- \_\_\_\_\_. Uma difícil conjugação. In: ANDRADE, Mário de. *Amar, Verbo Intransitivo*. 17. ed. Belo Horizonte-Rio de Janeiro: 2002, p. 9-37.
- \_\_\_\_\_. *Mariodeandradiando*. São Paulo : Hucitec.
- \_\_\_\_\_. O riso e o ríctus. In: ANDRADE, Mário. *A imagem de Mário: Fotobiografia de Mário de Andrade*. Rio de Janeiro : Alumbramentos, 1984, p. 9-19.
- \_\_\_\_\_. Cronologia. In: ANDRADE, Mário. *A imagem de Mário: Fotobiografia de Mário de Andrade*. Rio de Janeiro : Alumbramentos, 1984, p. 21-31.
- MARINHO, Jorge Miguel. *Te dou a lua amanhã... : biofantasia de Mário de Andrade*. São Paulo : FTD, 1993.
- MENDES, Marlene Gomes. Nos caminhos de um livro. In: ANDRADE, Mário. *Amar, verbo intransitivo*. Rio de Janeiro : Agir, 2008, p.09-17.
- MONTENEGRO, Olívio. Mário de Andrade. In: *O romance brasileiro*. 2. ed. Rio de Janeiro : José Olympio, 1953, p. 199-214.
- MORAES, Marco Antônio de. Mário de Andrade, Machado de Assis. In: \_\_\_\_\_. *Orgulho de Jamais Aconselhar: A Epistolografia de Mário de Andrade*. São Paulo : USP/Fapesp, 2007, p. 38-45.

- \_\_\_\_\_. *Orgulho de Jamais Aconselhar: A Epistolografia de Mário de Andrade*. São Paulo : USP/Fapesp, 2007.
- MORAES, Eduardo Jardim de, Limites do moderno. O pensamento estético de Mario de Andrade, Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.
- NETO, Prudente de Moraes. Uma Questão de Gramática: Amar, verbo intransitivo. In: ANDRADE, Mário de. *Cartas de Mário de Andrade a Prudente de Moraes, neto*. Org. Georgina Koifman. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, p. 225-231.
- PAULA, Rosângela Asche de. *O expressionismo na biblioteca de Mário de Andrade: da leitura à criação*. 2007. 171 p. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.
- PEREIRA, Maria Elisa. *Lundu do escritor difícil. Canto Nacional e fala brasileira na obra de Mário de Andrade*. São Paulo : UNESP, 2006.
- PINTO, Edith Pimentel. *A Gramatiquinha de Mário de Andrade : texto e contexto*. São Paulo : Duas Cidades : Secretaria de Estado da Cultura, 1990.
- PIZZA, Clélia. Preface. In: ANDRADE, Mário. *Aimer, verbe intransitif*. Traduit du portugais par Maryvonne Lapouge-Pettorelli. Paris : Gallimard, 1995.
- RAMOS, Maria Luísa. O Latente Manifesto. *Ensaaios de Semiótica : Cadernos de Lingüística e Teoria da literatura*. Nº 2. Belo Horizonte, FALE/UFMG, 1979, p. 76-103.
- SOARES, Teixeira. Carta aberta de Teixeira Soares a Mário de Andrade. In: ANDRADE, Mário de. *Cartas de Mário de Andrade a Prudente de Moraes, neto*. Org. Georgina Koifman. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, p. 241-244.
- VELOSO, Mariza, MADEIRA, Maria. Mário de Andrade: a função pública da arte e do artista. In: *Leituras Brasileiras : Itinerários no pensamento social e na literatura*. São Paulo : Paz e Terra, 1999, p. 111-161.

### 5. 3. Sobre o Expressionismo.

- ANZ, Thomas, STARK, Michael (Hg.). *Expressionismus - Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910-1920*. Stuttgart: J. B. Metzler, 1982.
- ANZ, Thomas. *Literatur des Expressionismus*. Metzler: Stuttgart, 2002.
- \_\_\_\_\_. & STARK, Michael. *Die Modernität des Expressionismus*. Metzler: Stuttgart, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910 - 1920*. Metzler: Stuttgart: 1982.
- ASHOLT, Wolfgang, FÄHNDERS, Walter. *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938)*. Stuttgart-Weimar : Metzler, 2005.
- AZAM, Gilbert. Una crítica de la modernidad. In: *El modernismo desde dentro*. Barcelona : Anthropos, 1989, p. 85-112.
- BECCARI, Vera D'Horta. Lasar Segall – o rito da pintura. In: *Lasar Segall*. São Paulo : Art, 1985. (coleção Grandes Artistas Brasileiros).
- \_\_\_\_\_. *Lasar Segall e o modernismo paulista*. São Paulo : Brasiliense, 1984.
- BEST, Otto F. (Org.). *Theorie des Expressionismus*. Stuttgart: Reclam, 1982.
- BRILL, Alice. O Expressionismo na Pintura. In: GUINSBURG, J. (Org.). *Expressionismo*. São Paulo : Perspectiva, 2002, p. 389-448.
- CARDINAL, Roger. *O Expressionismo*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.
- CARPEAUX, Otto Maria. Expressionismo. In : \_\_\_\_\_. *A literatura Alemã*, posfácio de Willi Bolle. 2. ed. São Paulo : Nova Alexandria, 1994, p. 219-251.

- CAVALCANTI, Claudia (Org.). *Poesia Expressionista Alemã*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.
- COELHO, Lauro Machado. A música no período expressionista. In: GUINSBURG, Jacó. (Org.). *O Expressionismo*. São Paulo : Perspectiva, 2002, p. 361-387, (Col. Stylus).
- COLI, Jorge. A Escultura de Lasar Segall. In : A Escultura de Lasar Segall. São Paulo : Museu Lasar Segall : 1991, p. 06-28.
- DE MICHELI, Mario. O protesto do expressionismo. In : \_\_\_\_\_. *As Vanguardas Artísticas do Século XX*. Tradução Pier Luigi Cabra. São Paulo : Martins Fontes, 1991, p. 59-130.
- DONAHUE, Neil H. *Invisible Cathedrals: the expressionist art history of Wilhelm Wörringer*, 1995.
- ELGER, Dietmar. *Expressionism: A Revolution in German Art*. Köln : Benedikt Taschen, 1994.
- FERNANDES, Silvia. A Encenação Teatral no Expressionismo. In: GUINSBURG, Jacó. (Org.). *O Expressionismo*. São Paulo : Perspectiva, 2002, p. 223-282. (Coleção Stylus).
- FLEISCHER, Marion. O Expressionismo e a dissolução de valores tradicionais. In : GUINSBURG, J. (Org.). *O Expressionismo*. São Paulo : Perspectiva, 2002, p. 65-81. (Coleção Stylus).
- \_\_\_\_\_. "A Realidade Precisa Ser Criada por Nós": rumos da prosa expressionista alemã. In : GUINSBURG, J. (Org.). *O Expressionismo*. São Paulo : Perspectiva, 2002, p. 145-156. (Coleção Stylus).
- FRAGA, EUDINYR. O Expressionismo. In: \_\_\_\_\_. *Nelson Rodrigues Expressionista*. Cotia-SP: Ateliê, 1998, p. 17-48.
- FURNESS, R. S. *Expressionismo*. São Paulo : Perspectiva, 1990.
- GONÇALVES, Aguinaldo José. A estética expressionista na pintura e na literatura. In: GUINSBURG, Jacó. (Org.). *O Expressionismo*. São Paulo : Perspectiva, 2002, p. 679-720. (Coleção Stylus).
- GROSSE, Wilhelm. *Expressionistische Lyrik*. Hollfeld : Joachim Beyer, 2006.
- GUINSBURG, Jacó. (Org.). *O Expressionismo*. São Paulo : Perspectiva, 2002. (Coleção Stylus).
- KÜSTER, Berd. Zur Vorgeschichte der Brücke. In: \_\_\_\_\_. *Expressionismus – Auftakt zur Moderne in der Natur*. Bremen : Carl Schünemann Verlag, 2008, p. 09-16.
- LLOYD, Jill. *German expressionism. Primitivism and modernity*. New Haven, London : Yale University, 1991.
- MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. *Debate sobre o Expressionismo*. São Paulo: UNESP, 1998.
- MATTOS, Cláudia Valladão de. Histórico do Expressionismo. In: Guinsburg, J. (Org.) *O Expressionismo*. São Paulo : Perspectiva, 2002, p. 41-63. (Coleção Stylus).
- \_\_\_\_\_. O Moderno não é Gótico. In : *Lasar Segall : Expressionismo e Judaísmo: o período alemão de Lasar Segall (1906-1930)*. São Paulo : Perspectiva : FAPESP, 2000, p. 106-112.
- \_\_\_\_\_. *Lasar Segall*. São Paulo : USP, 1997. (Artistas Brasileiros, 7).
- MERKEL, Ulrich. *Teatro e Política: Poesia e Peças do Expressionismo Alemão*. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1983.
- NAVES, Rodrigo. Expressão e compaixão nos desenhos de Segall. In: \_\_\_\_\_. *A Forma Difícil, ensaios sobre arte brasileira*, 2. ed. São Paulo : Ática, 1997, p. 197-223.

- NAZÁRIO, Luiz. A revolta expressionista. In: \_\_\_\_\_. *As Sombras Móveis*. Belo Horizonte: Editora da UFMG/midia@rte, 1999, p. 125-205.
- NOLDE, Emil. Expressionismo, Anos de luta. In: CHIPP, Herschel Browning. *Teoria da arte moderna*. Tradução Waltensir Dutra... et al. São Paulo : Martins Fontes, 1988, p. 141-150.
- PINTHUS, Kurt. *Menschheitsdämmerung. Ein Dokument des Expressionismus*. Herausgegeben Von Kurt Pinthus. Köln : Anaconda, 2008.
- \_\_\_\_\_. Discurso a Jovens Poetas. In : LANGENBUCHER, Wolfgang. *Antologia humanística alemã : O engajamento social na literatura alemã a partir da Idade Média até a atualidade*. Coordenação e supervisão: Prof. Walter Koch. Porto Alegre : Globo, 1972, p. 330-334.
- RICHARD, Lionel (Org.). *Berlim, 1919-1933. A encarnação extrema da modernidade*. Rio de Janeiro : Zahar, 1993.
- RICHARD, Lionel (Org.). *Encyclopédie de l'Expressionnisme*. Paris: Somogy, 1993.
- SCHAFFNER, Roland (org.). *Expressionismus Modernismo*. São Paulo : Goethe Institut no Brasil, 1983.
- SCHREYER, Lothar. Anschauung und Gleichnis : Die Gegenwart der Kunst. In: *Der Sturm*, 6ste Heft, jun., 1923, p. 83-85.
- SCHWARTZ. Jorge. Expressionismo. In: *Vanguardas Latino-americanas : polêmicas, manifestos e textos críticos*. São Paulo : USP/Illuminuras, 1995, p. 375-385.
- SEGALL, Lasar. Escritos de Segall. In: BECCARI, Vera D'Horta. *Lasar Segall e o modernismo paulista*. São Paulo : Brasiliense, 1984, p. 228-270.
- SHEPPARD, Richard. O Expressionismo alemão. In: BRADBURY, Malcolm, STRICKLAND, Carol. *Expressionismo: a bela arte do sentimento*. In: *Arte comentada: da pré-história ao pós-moderno*. Tradução Angela Lobo de Andrade. Rio de Janeiro : Ediouro, 1999, p. 142-143.
- MACFARLANE, James (Org.). *Modernismo: Guia Geral*. Tradução Denise Bottmann. São Paulo : Companhia das Letras, 1989, p. 223-236.
- SILVA, Soraia Maria. O Expressionismo e a Dança. In: GUINSBURG, Jacó. (Org.). *O Expressionismo*. São Paulo : Perspectiva, 2002, p. 287-360. (Coleção Stylus).
- VIETTA, Silvio. *Das literarische Berlin im 20. Jahrhundert*. Ditzingen : Reclam, 2001.
- VIETTA, Silvio, KEMPER, Hans-Georg. *Expressionismus*. Stuttgart : UTB, 1997.
- WOLF, Norbert. *Expressionismus*. Köln : Taschen, 2004.
- WORRINGER, Wilhelm. Natur und Expressionismus. In: *Deutsche Kunst und Dekoration*. Darmstadt, Heft 5, fev., 1920, p. 265.
- \_\_\_\_\_. *Lukas Cranach*. München : Leipzig, R. Piper & Co., 1908. "Mit 63 Abbildungen nach Gemälden, Zeichnungen, Kupferstichen und Holzschnitten".
- \_\_\_\_\_. *Abstracción y naturaleza*. Tradução Mariana Frenk. México – Buenos Aires : Fondo de Cultura Económica, 1953.
- \_\_\_\_\_. *El arte egipcio*. Traducción Emílio Rodríguez Sádía. Tucumán-Buenos Aires : Nueva Visión, 1977.

#### 5. 4. Bibliografia teórica e de apoio.

- ABRAHAM, Tomás. Los polacos. In: *Fricciones*. Buenos Aires : Sudamericana, 2004, p. 11-105.
- ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In : \_\_\_\_\_. *Notas de Literatura I*. Tradução Jorge M.B. de Almeida. São Paulo : Duas Cidades-Editora 34, 2003, p. 55-63.

- ALBERS, Vera. *Deformação*. São Paulo : Perspectiva, 1980.
- ALMEIDA, Lilian Pestre de. A presença da Grande Mãe no imaginário brasileiro (formas e motivos barrocos). In: *Revista Organon*. Porto Alegre : UFRGS, Instituto de Letras, v. 16, n. 16, 1989, p. 172-181.
- ALMEIDA, Paulo Mendes de. De Anita ao Museu, Mário de Andrade e a Sensitiva do Brasil. In: \_\_\_\_\_. *De Anita ao Museu*. São Paulo : Perspectiva, 1976, p. 09-21.
- ALMEIDA, Renato. Apresentação. In: ARANHA, Graça. *Trechos escolhidos*. 2. ed. Rio de Janeiro : Agir, 1970, p. 05-19.
- ALVES, Castro. Queimada. In : *Obras Completas*. Rio de Janeiro : Nova Aguilar, p. 319-320, 2004.
- ALVIM, Zuleika. Imigrantes: a vida privada dos pobres do campo. In: *História da vida privada no Brasil*. Coordenador geral Fernando A. Novais; org. do v. Nicolau Sevcenko. São Paulo : Companhia das Letras, 1998, p. 215-287. (História da vida privada, 3).
- AMARAL, Aracy A. *Artes plásticas na Semana de 22*. 5. ed. São Paulo : Editora 34, 1998.
- ANDRADE, Oswald. Manifesto da Poesia Pau-Brasil. In: *A utopia antropofágica*, 2. ed. São Paulo : Globo, 1995, p. 41- 45.
- \_\_\_\_\_. *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*. 2. ed. São Paulo : Globo, 1994. (Obras Completas de Oswald de Andrade).
- \_\_\_\_\_. Informes sobre o Modernismo. In: BOAVENTURA, Maria Eugênia (Org.). *Estética e Política*. São Paulo : Globo, 1992, p. 96-105.
- \_\_\_\_\_. O Modernismo. In: BOAVENTURA, Maria Eugênia (Org.). *Estética e Política*. São Paulo : Globo, 1992, p. 120-127.
- \_\_\_\_\_. *Obras Completas*. I. *Os Condenados*. 3. ed. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1978.
- AMARAL, Aracy. O Movimento Modernista. In : \_\_\_\_\_ (Org.) *Tarsila Cronista*. São Paulo : USP, 2001, p. 177-179.
- ARANHA, Graça. Prefácio. In : *Correspondência*. Machado de Assis e Joaquim Nabuco. Org. Introdução e notas de Graça Aranha. Rio de Janeiro : Topbooks, 2003, p. 21-86.
- \_\_\_\_\_. A Emoção Estética na Arte Moderna. In: AMARAL, Aracy A. *Artes plásticas na Semana de 22*. 5. ed. São Paulo : Ed. 34, 1998, p. 268-273.
- \_\_\_\_\_. *Canaã*. 8. ed. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1982.
- \_\_\_\_\_. *A Viagem Maravilhosa*. 3. ed. Rio de Janeiro : F. Briguiet, 1944.
- \_\_\_\_\_. *A Estética da Vida*. Rio de Janeiro, Paris : Garnier, [s. d.].
- \_\_\_\_\_. *Espírito Moderno*. 2. ed. São Paulo : Companhia Editora Nacional, [s.d.].
- \_\_\_\_\_. *Graça Aranha. Trechos escolhidos* por Renato Almeida. 2. ed. Rio de Janeiro : Agir, 1970, (Nossos Clássicos, 27).
- ARAÚJO, Joana Luíza Muylaert de. Cartas e Escritos Dispersos para uma Poética da Tradição Literária Brasileira: Mário, Drummond e a Solidão Compartilhada. In: *Revista da ANPOLL/ Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Lingüística*, n. 23, Brasília – DF, jul./ dez. 2007, p. 101-113.
- ARGAN, Giulio Carlo. A arte como expressão. In \_\_\_\_\_ : *Arte Moderna*. 2. ed. Tradução Denise Bottman e Federico Carotti. São Paulo, Companhia das Letras, 2001, p. 227-262.
- \_\_\_\_\_. A arte como expressão. In: *Arte Moderna*. Tradução Denise Bottman e Federico Carotti. São Paulo, Companhia das Letras, 1992, p. 227-262.
- \_\_\_\_\_. A pintura do modernismo. In: *Arte Moderna*. Tradução Denise Bottman e Federico Carotti. São Paulo, Companhia das Letras, 2001, p. 208-219.

- ASSIS, Machado de. Memórias Póstumas de Brás Cubas. In: \_\_\_\_\_. *Obras Completas*. Rio de Janeiro : Nova Aguilar, 1994.
- AZAM, Gilbert. Una crítica de la modernidad. In: *El modernismo desde dentro*. Barcelona : Anthropos, 1989, p. 85-112.
- BAKHTIN, Mikhail. *O Freudismo, um esboço crítico*. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo : Perspectiva, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Estética da Criação Verbal*. 4. ed. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo : Martins Fontes, 2003.
- BAPTISTA, Abel Barros. O episódio Brás Cubas. In: \_\_\_\_\_. *A formação do nome – Duas interrogações sobre Machado de Assis*. Campinas, SP : Unicamp, 2003, p. 115-259.
- \_\_\_\_\_. O romance é um livro? In: \_\_\_\_\_. *Autobiografias: solicitação do livro na ficção de Machado de Assis*. Campinas : Unicamp, 2003, p. 21-29.
- BARDI, P. M. *O Modernismo no Brasil*. 2. ed. São Paulo : Banco Sudameris Brasil/Raízes, 1982.
- BATISTA, Marta Rossetti. *Anita Malfatti no tempo e no espaço: biografia e estudo da obra*. São Paulo : Editora 34; Edusp, 2006.
- BAUDELAIRE, Charles. *A Modernidade de Baudelaire*. Apresentação de Teixeira Coelho. Tradução Suely Cassal. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1988.
- BELLUZZO, Ana Maria de Moraes (Org.). *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo : Memorial : UNESP, 1990.
- BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In : *Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaios sobre literatura e história da cultura*, 6. ed., v. 1. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo : Brasiliense, 1993, p. 197-221.
- \_\_\_\_\_. Barroco e Expressionismo. In: *Origem do drama barroco alemão*. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo : Brasiliense. (Coleção Elogio da Filosofia), 1984, p. 76-78.
- BERNARDO, Gustavo. Ciência como ficção. In: *Vilém Flusser : uma introdução*. São Paulo : Annablume, 2008, p. 125-143.
- BOAVENTURA, Maria Eugênia (Org.). *22 por 22: A Semana de Arte Moderna Vista pelos seus Contemporâneos*. São Paulo : USP, 2000.
- \_\_\_\_\_. *A Vanguarda Antropofágica*. São Paulo: Ática, 1985.
- \_\_\_\_\_. Graça Aranha e o grupo do Movimento Brasileiro. In: *Movimento Brasileiro: Contribuição ao estudo do modernismo*. São Paulo : Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1978, p. 14-20.
- \_\_\_\_\_. *Movimento Brasileiro: Contribuição ao estudo do modernismo*. São Paulo : Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1978.
- BOCKEMÜHK, Michael. *Rembrandt: Das Rätsel der Erscheinung*. Köln : Taschen, 2007.
- BOLLE, Willi. Teoria da Recepção. In: *Moara* (Belém) nº 12/1999 (lançada 2000), 2002, p. 43-63.
- BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 3. ed. São Paulo : Cultrix, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Literatura e Resistência*. São Paulo : Companhia das Letras, 2002.
- BOTTINEAU, Ives. *El arte Barroco*. Tradução Yago Barja de Quiroga. Madrid : Akal, 1990.
- BRADBURY, Malcolm. As cidades do Modernismo. In: *Modernismo : Guia Geral*. Tradução Denise Bottman. São Paulo : Companhia das Letras, 1989, p. 76-82.

- BRITO, Ronaldo. A Semana de 22: o trauma do moderno. In: Sete ensaios sobre o modernismo. *Caderno de texto 3 Arte Brasileira Contemporânea*. FUNARTE/MEC/Secretaria da Cultura, 1983, p. 13-17.
- BRITO, Mário da Silva. *História do modernismo brasileiro : antecedentes da semana de arte moderna*. 6. ed. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1997.
- \_\_\_\_\_. *História do modernismo brasileiro : antecedentes da semana de arte moderna*. 3. ed. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1971.
- BROOKE-ROSE, Christine. História palimpsesta. In : ECO, Humberto. *Interpretação e superinterpretação*. 2. ed. Tradução Monica Stahel. São Paulo : Martins Fontes, 2005, p. 147-162.
- BUENO, Alexei, ERMAKOFF, George. Polêmica a respeito de Anita Malfatti. In : *Duelos no Serpentário: uma antologia da polêmica intelectual no Brasil (1850-1950)*. Rio de Janeiro : Casa Editorial G. Ermakoff, 2005, p. 611-617.
- BUESCU, Helena Carvalhão. *Incidências do olhar: Percepção e Representação*. Lisboa : Caminho, 1990.
- BULLOCK, Alan. A dupla imagem. In: *Modernismo : Guia Geral*. Tradução Denise Bottman. São Paulo : Companhia das Letras, 1989, p. 44-54.
- BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. Tradução José Pedro Antunes. São Paulo : Cosac Naify, 2008.
- CAMARGO, Ani Perri. *Anita Malfatti: a festa da cor*. São Paulo : Terceiro Nome, 2009.
- CAMARGOS, Márcia. Lobato, o Júlio Verne tupiniquim. In : *Dossiê Monteiro Lobato, Revista Cult*, mai., 2002, p. 52-57.
- \_\_\_\_\_. *Villa Kyrial : crônica da Belle Époque paulistana*. 2. ed. São Paulo : SENAC, 2001.
- CAMPATO JR., João Adalberto. *Retórica e Literatura: o Alencar Polemista nas Cartas sobre A Confederação dos Tamoios*. São Paulo: Scortecci, 2003.
- CARPEAUX, Otto Maria. *Presenças*, Rio de Janeiro : MEC, 1958.
- CASANOVA, Pascale. *A república das letras*. Tradução Marina Appenzeller. São Paulo : Estação Liberdade, 2002.
- CASTELLO, José Aderaldo. *A Literatura Brasileira: Origens e Unidade (1500-1960)*. São Paulo : USP, 1999.
- CAVALCANTI, Lauro (Org). *Modernistas na repartição*. Tempo Brasileiro/UFRJ, 1993.
- CASTILHO, Ataliba T. de. *Nova Gramática do Português Brasileiro*. São Paulo : Contexto, 2010.
- CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura Comparada*. São Paulo : Ática, 1986.
- CHARBONNEAUX, Jean, ROLAND, Martin, VILLARD, François. Scopas. In : *Grèce classique 480-330 AV. J.- C. Le monde Grec*. Paris : Gallimard, 1969, p. 224-225.
- CHIARELLI, Tadeu. *Pintura não é só beleza : A crítica de arte de Mário de Andrade*. Florianópolis : Letras Contemporâneas, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Um Jeca nos vernissages : Monteiro Lobato e o desejo de uma Arte Nacional no Brasil*. São Paulo : USP, 1995.
- CHIAMPI, Irlemar. Introdução. In: LIMA, José Lezama. *Centralidade do barroco. A expressão americana*. Tradução, introdução e notas Irlemar Chiampi. São Paulo : Brasiliense, 1988, p. 32-34.
- COLI, Jorge. Manet: o enigma do olhar. In: NOVAES, Adauto (et al.). *O Olhar*. São Paulo : Companhia das Letras, 1988, p. 225-245.
- COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da Modernidade*. Tradução Cleonice P. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galery. Belo Horizonte : UFMG, 1996.

- COTTINGTON, David. *Cubismo*. Tradução Luiz Antônio Araújo. São Paulo : Cosac & Naify, 1999.
- COUTINHO, Afrânio. O Modernismo na Ficção. In: *A Literatura no Brasil*. 5. ed. São Paulo: Global, 1999, p. 263-590.
- CUNHA, Celso, LINDLEY, Luis F. *Nova Gramática do Português Contemporâneo*. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1985.
- DANTAS, Paulo. Modernismo – jogo de xadrez. In: *Presença de Lobato*. São Paulo : RG Editores, 2005, p. 61-69.
- DARNTON, Robert. *Boemia literária e revolução: o submundo das letras no Antigo Regime*. São Paulo : Companhia das Letras, 1987.
- \_\_\_\_\_. História da leitura. In: BURKE, Peter (Org). *A escrita da história: novas perspectivas*. Tradução Magda Lopez. São Paulo : UNESP, 1992, p. 199-236.
- DE CAMPOS. Dos Cadernos de Valéry. In: *Paul Valéry: A serpente e o pensar*. São Paulo : Brasiliense, 1984, p. 79-81.
- DELEUZE, Gilles. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, v. 2, tradução Ana Lucia de Oliveira e Lúcia Claudia Leão. São Paulo : Editora 34, 1995.
- \_\_\_\_\_. *A dobra : Leibniz e o barroco*. Tradução Luiz B. L. Orlandi. Campinas, SP : Papyrus, 1991.
- DE LUCA, Tânia Regina. *A Revista do Brasil: Um Diagnóstico para a (N)ação*. São Paulo : Unesp, 1999.
- DEL PRIORE, Mary. Os fazendeiros industriais. In: *Uma Breve História do Brasil*. São Paulo : Planeta do Brasil, 2010, p. 235-241.
- DIDEROT, Denis. *Ensaio sobre a pintura*. Tradução, apresentação e notas Enid Abreu Dobránszky. Campinas, SP : Papyrus : Unicamp, 1993.
- EAGLETON, Terry. Fenomenologia, hermenêutica, teoria da recepção. In : \_\_\_\_\_. *Teoria da literatura: uma introdução*. 6. ed. Tradução Waltensir Dutra. São Paulo : Martins Fontes, 2006, p. 83-136.
- ECO, Umberto. A vanguarda e o triunfo do feio. (Capítulo XIII). In : *História da feiúra*. Rio de Janeiro: Record, 2007, p. 365-389.
- \_\_\_\_\_. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Tradução : Hildegard Feist. São Paulo : Companhia das Letras, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Interpretação e Superinterpretação*. Tradução MF. 2. ed. São Paulo : Martins Fontes, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Sobre a Literatura*. Tradução Eliana Aguiar. Rio de Janeiro : Record, 2003.
- EKSTEINS, Modris. *A Sagração da Primavera*. Tradução Rosaura Einchenberg. Rio de Janeiro : Rocco, 1990.
- ELIAS, Norbert. As elites de classe média: de humanistas a nacionalistas. In : *Os alemães: a luta pelo poder e a evolução do habitus nos séculos XIX e XX*. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro : Jorge Zahar, 1997, p. 128-146.
- FABRIS, Annateresa. Moderno, mas não brasileiro. São Paulo, ABCA : Imprensa Oficial do Estado, 2006. p. 11-13. In: FABRIS, Annateresa, org. *Crítica e Modernidade*, São Paulo : ABCA : Imprensa Oficial do Estado, 2006, 224 p. il. Crítica de Arte, v. 3.
- FERREIRA, Antônio Celso. *A Epopéia Bandeirante : Letrados, Instituições, Invenção Histórica (1870-1940)*, Modernos Mamelucos, 2002, p. 304-351.
- FERREIRA Glória, MELO, Cecília Contrim de (Org.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Tradução Maria Luiza X. de A. Borges Rio de Janeiro: Zahar, Funarte, 2001.
- FERRY, Luc. Theoria: a contemplação da ordem cósmica. In : *Aprender a viver*. Tradução Vera Lucia dos Reis. Rio de Janeiro : Objetiva, 2007.
- FLUSSER, Vilém. *Língua e Realidade*. 3. ed. São Paulo : Annablume, 2007.

- \_\_\_\_\_. Língua. In: *Fenomenologia do brasileiro*. Org. Gustavo Bernardo. Rio de Janeiro : Eduerj, 1998, p.153-161.
- FOKKEMA, Douwe. *História Literária. Modernismo e Pós-Modernismo*. Lisboa : Veja, [S. D.].
- FUENTES, Carlos. *Geografia do Romance*. Tradução Carlos Nougué. Rio de Janeiro : Rocco, 2007.
- GAY, Peter. *Modernismo: o fascínio da heresia: de Baudelaire a Beckett e mais um pouco*. Tradução Denise Bottmann. São Paulo : Companhia das Letras, 2009.
- GILBOA, Anat. The Woman Reading. In: *Images of the feminine in Rembrandt's works*. Delft : Eburon Academic Publishers, 2003, p. 38.
- GIULIANO, Antonio. Lisippo. In: *Storia dell'arte greca*. 8ª ed. Roma : Crocci editore, 2006, p. 407-417.
- GODÉ, Maurice. Else Lasker-Schüler ou L'Horreur de la Banalité. In : *Der Sturm de Herwarth Walden : l'utopie d'un art autonome*. Nancy : Presses Universitaires de Nancy, 1990, p. 57-60.
- GRAMMONT, Guiomar de. *Aleijadinho e o Aeroplano: o paraíso barroco e a construção do herói colonial*. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 2008.
- \_\_\_\_\_. Pintura Modernista. In: FERREIRA Glória, MELO, Cecília Contrim de (Org.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Tradução Maria Luiza X. de A. Borges. Org. Glória Ferreira e Cecília Contrim de Melo. Rio de Janeiro : Zahar, Funarte, 1997.
- GROYS, Boris. *Über das Neue*. 3. Aufl. Frankfurt am Main : Fischer, 2004.
- GROULIER, Jean-François. Da imitação à expressão. In: *A pintura*. vol. 5. Org. Jacqueline Lichtenstein. São Paulo : Editora 34, 2004, p. 9-15.
- GULLAR, Ferreira. Vanguarda e Subdesenvolvimento. In: *Cultura posta em Questão, Vanguarda e Subdesenvolvimento: ensaios sobre arte*. Rio de Janeiro : José Olympio, 2002, p. 157-293.
- \_\_\_\_\_. A vanguarda e seus limites. In : *Indagações de Hoje*. Rio de Janeiro : José Olympio, 1989, p. 17-25.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. As Conseqüências da Estética da recepção: Um Início Postergado. In: *Corpo e Forma*. Rio de Janeiro: UERJ, 1998.
- HANSEN, João Adolfo. Prefácio, Aleijadinho e outras representações. In: GRAMMONT, Guiomar de. *Aleijadinho e o Aeroplano: o paraíso barroco e a construção do herói colonial*. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 2008, p. 17-31.
- HARDMAN, Francisco Foot. Antigos Modernistas. In: *Tempo e História*. Org. Adauto Novaes. São Paulo : Companhia das Letras e Secretaria Municipal da Cultura, 1992, p. 289-305.
- HAUSER, Arnold. Renascença, Maneirismo, Barroco, A Era do Cinema. In: *História social da arte e da literatura*. São Paulo : Martins Fontes, 1995, p. 273-495 e 957-992.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Curso de estética: o sistema das artes*. Tradução Álvaro Ribeiro. São Paulo : Martins Fontes, 1997.
- HELENA, Lúcia. Sobre a história da Semana de 22. In: *História da literatura: ensaios*. Letícia Mallard (et al.). Campinas, SP : Unicamp, 1994, p. 101-122.
- \_\_\_\_\_. Ruídos na recepção. In: \_\_\_\_\_. *Totens e tabus da modernidade brasileira: símbolo e alegoria na obra de Oswald de Andrade*. Rio de Janeiro. Tempo Brasileiro, 1985, p. 151-153.
- HENRIQUES, Luiz Sérgio Nascimento. Contradições do modernismo. In : COUTINHO, Carlos Nelson (Org.). *Realismo e Anti-Realismo na Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1974, p. 57-74.

- HERDER, Johann Gottfried. O verdadeiro poeta só deve escrever na língua materna. In : LANGENBUCHER, Wolfgang. *Antologia humanística alemã o engajamento social na literatura alemã a partir da Idade Média até a atualidade*. Seleção de Wolfgang Langenbucher. Tradução Ari Lazzari et al. Porto Alegre : Globo, 1972, p. 46-47.
- HERF, Jeffrey. *El modernismo reaccionario: tecnología, cultura y política em Weimar y el Tercer Reich*. México DF : Fondo de Cultura Económica, 1984.
- HERKENHOFF, Paulo. Caricatura: a modernidade da linha e do riso. In : Sete ensaios sobre o modernismo. *Arte Brasileira Contemporânea, cadernos de textos 3*. MEC/Secretaria de Cultura, FUNARTE, 1983, p. 35-38.
- HERRINSON, Charles. *Modernismo*. Tradução João Moura Jr. São Paulo : Casac Naify, 2001.
- HOLANDA, Sérgio Buarque. Modernismo, Tradicionalismo, Regionalismo. Entrevista a Homero Senna. In: SENNA, Homero. *República das Letras: Entrevistas com vinte grandes escritores brasileiros*. 3. e.d. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1996, p. 109-119.
- IBSCH, Elrud, FOKKEMA, D. W. *Teorias de la literature del siglo XX*. 5. ed. Madrid : Cátedra, 1997.
- IMBERT, Enrique Anderson. *A crítica literária: seus métodos e problemas*. Coimbra : Almedina, 1986.
- ISER, Wolfgang. O Fictício e o Imaginário. In: *Teoria da Ficção : indagações à obra de Wolfgang Iser*, org. de João Cezar de Castro Rocha. Tradução Blumma Waddington Vilar e João Cesar de Castro Rocha. VII Colóquio UERJ. Rio de Janeiro : UERJ, 1999, p. 65-77.
- JARDIM, Eduardo. *A duas vozes: Hannah Arendt e Octavio Paz*. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 2007.
- JAUSS, Hans Robert. O texto poético na Mudança de Horizonte de Leitura. Tradução Marion S. Hirschmann e Rosane V. Lopez. In: LIMA, Costa L. (Org.). *Teoria da Literatura em suas Fontes*. Tradução Luiz Costa Lima et al. 2. ed. Rio de Janeiro : Francisco Alves, 1983, 2 v. p. 305-353.
- JIMÉNEZ, José. El entremado estético de la modernidad. In: CALINESCU, Matei. *Cinco caras de La modernidad. Modernismo, Vanguardia, Decadencia, Kitsch, Postmodernismo*. Tradução Francisco Rodrigues Martín. Madrid : Alianza Editorial, 2003.
- JOSEF, Bella. Do modernismo à Pós-modernidade. In: *História da literatura hispano-americana*. 4. ed. Rio de Janeiro : UFRJ e Francisco Alves, 2005, p. 85-130.
- KAFKA, Franz. *Cartas ao Pai*. Tradução Modesto Carone. São Paulo : Companhia das Letras, 1997.
- KANDINSKY, Wassily. *O futuro da pintura*. Antologia de artigos apresentados por Philippe Sers. Lisboa : Edições 70, [s. d.].
- \_\_\_\_\_. The Problem of Form. In: *Modernism : an anthology of sources and documents*. Great Britain : Edinburgh University Press, 1998, p. 270-275.
- \_\_\_\_\_. *Olhar Sobre o Passado*. São Paulo : Martins Fontes, 1991.
- KARL, Frederik Robert. A narrativa moderna. In: \_\_\_\_\_. *Moderno e Modernismo: A soberania do artista*. Tradução Henrique Mesquita. Rio de Janeiro : Imago, 1988, p. 431-482.
- KHOURI, Omar. Os modernistas de São Paulo e a (re)descoberta do Barroco. In: *Arte sacra: barroco memória viva*. Org. Percival Tirapeli. 2. ed. São Paulo : Imprensa Oficial do Estado de São Paulo-UNESP, 2005, p. 248-253.
- KHÉDE, Sonia Salomão. *Os contrapontos da literatura*. Petrópolis : Vozes, 1984.

- KUNA, Franz. "Viena e Praga 1890-1928". In : *Modernismo : Guia Geral*. Tradução Nise Bottman. São Paulo : Companhia das Letras, 1989, p. 95-105.
- KUTUKDJAM, Georges B. A palavra, a escrita e o sujeito. In : *Reflexões sobre os caminhos do livro*. Org. Eduardo Portella. Tradução Guilherme João de Freitas. São Paulo : Moderna, 2003, p. 37-43.
- LAHUERTA, Milton. Os intelectuais e os anos 20: Moderno, Modernista, Modernização. In: *A década de 1920 e as origens do Brasil moderno*. São Paulo : UNESP, 1997, p. 93-114.
- LANDERS, Vasda Bonafini. *De Jeca a Macunaíma: Monteiro Lobato e o Modernismo*. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1988.
- LANEYRIE-DAGEN, Nadeije. A figura humana. In : LICHTENSTEIN, Jaqueline. (Org.). *A Pintura*, v. 6. Coordenação de tradução Magnólia Costa. São Paulo : Editora 34, 2004.
- LE GOFF, Jaques. Antigo/Moderno. In : *História e Memória*. Tradução Bernardo Leitão. 5. ed. Campinas : Unicamp, 2003, p.173-206.
- LEITE, José Roberto Teixeira. *Pintura Moderna Brasileira*. Lasar Segall, Rio de Janeiro : Record, 1979, p. 19-27.
- LESSA, Orígenes. O brasileiro Lobato. *Revista Leitura*, Rio de Janeiro, p. 08, fev. 1944.
- LIMA, Luiz Costa (Org. e tradução). *A Literatura e o Leitor. Textos da Estética da recepção*. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1979. (Coleção Literatura e Teoria Literária, 36).
- \_\_\_\_\_. O Questionamento das Sombras: Mimesis na modernidade. In:\_\_\_\_\_. *Mimesis e modernidade : formas das sombras*. Rio de Janeiro : Graal, 1980 p. 67-223.
- \_\_\_\_\_. *Teoria da Literatura em suas Fontes*. 2. ed. Rio de Janeiro : Francisco Alves, 1983.
- \_\_\_\_\_. (Org.). *Teoria da Cultura de Massa*. 2. ed. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1972.
- LOBATO, Monteiro. *Críticas e outras Notas*. 3. ed. Obras Completas de Monteiro Lobato, 1ª série, Literatura Geral, vol. 18. São Paulo : Brasiliense, 1969.
- \_\_\_\_\_. O nosso dualismo. In: *Revista Cult, Dossiê Monteiro Lobato*, mai., 2002, p. 60-62.
- \_\_\_\_\_. A propósito da exposição Malfatti. In: BATISTA, Marta Rossetti. *Anita Malfatti no tempo e no espaço: biografia e estudo da obra*. São Paulo : Ed. 34; Edusp, 2006, p. 203-209.
- LUFT, Celso Pedro. *Língua e Liberdade : por uma nova concepção de língua materna e seu ensino*. Porto Alegre : L&PM, 1985.
- MAAS, Wilma Patrícia Marzari Dinardo. *O cânone mínimo : o Bildungsroman na história da literatura*. São Paulo : UNESP, 2000.
- MACFARLANE, James. O espírito do modernismo. In : *Modernismo: Guia Geral*. Org. Malcolm Bradbury e James MacFarlane. Tradução Denise Bottmann. São Paulo : Companhia das Letras, 1989, p. 55-73.
- MAGNOLI, Demétrio. Além de Hobbes. In : *História da Paz*. São Paulo : Contexto, 2008, p. 10-19.
- MALFATTI, Dóris Maria. *Minha tia Anita Malfatti*. São Paulo : Terceiro Nome, 2009.
- MARTINS, Wilson. As margens do Modernismo. In : *O ano literário 2000-2001*. Rio de Janeiro : Topbooks, 2005, p. 341-344.
- \_\_\_\_\_. *A Idéia Modernista*. Rio de Janeiro : Topbooks, 2002.

- MELO, Gladstone Chaves de. Prefácio. In : Neto. Raimundo Barbadinho. *Tendências e Constâncias da Língua do Modernismo*. Rio de Janeiro : Livraria Acadêmica, 1972, p. 05-09.
- MENEZES, Philadelpho. *A crise do passado: modernidade, vanguarda, metamodernidade*. São Paulo : Experimentos, 1994.
- MERLEAU-PONTY Maurice. *O olho e o espírito: seguido de A linguagem indireta e as vozes do silêncio A dúvida de Cézanne*. Tradução Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo : Cosac & Naify, 2004.
- MESQUITA, Julio. *A guerra (1914-1918) por Julio Mesquita*. São Paulo : O Estado de São Paulo : Terceiro Nome, 2002.
- MODERN, Rodolfo E. Goethe y El Wilhelm Meister. In : *Historia de la literatura alemana*. Mexico : Fondo de Cultura Económica, 1995, p. 161.
- MORAIS, Eduardo Jardim de. *A brasilidade modernista: sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro : Graal, 1978.
- NAVES, Rodrigo. Expressão e compaixão no desenhos de Segall. In: *A Forma Difícil, ensaios sobre arte brasileira*, 2. ed. São Paulo : Ática, 1997, p. 197-223.
- NESTROVSKI, Arthur. "Eliot e seus precursores". In: *Ironias da Modernidade. Ensaios sobre Literatura e Música*. São Paulo : Ática, 1996, p. 44-57.
- NETO, Raimundo Barbadinho. *Tendências e Constâncias da Língua do Modernismo*. Rio de Janeiro : Livraria Acadêmica, 1972.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falava Zarathustra*. Tradução Eduardo Nunes Fonseca. São Paulo : Hemus, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Also Sprach Zarathustra*. Stuttgart : Alfred Kröner, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Humano, Demasiado Humano: Um livro para espíritos livres*. Tradução, notas e posfácio: Paulo César de Souza. São Paulo : Companhia das Letras, 2000.
- OLINTO, Heidrun Krieger. *Histórias de Literatura. As novas teorias alemãs*. (Série Fundamentos 115) São Paulo : Ática, 1996.
- OLIVEIRA, Vera Lucia de. *Modernismo: Cosmopolitismo e Nacionalismo*. In: \_\_\_\_\_. *Poesia, mito e história no modernismo brasileiro*. São Paulo : Unesp. Blumenau, SC : FURB, 2002, p. 63-83.
- ORTIZ, Renato. Cultura e mercado. In : *Cultura e Modernidade: a França no Século XIX*. São Paulo : Brasiliense, 1991, p. 66-112.
- PAES, José Paulo. Cinco livros do modernismo brasileiro. In : *A aventura literária: ensaios sobre ficção e ficções*. São Paulo : Companhia das Letras, 1990, p. 63-93.
- PASTORE, Fortunato. O primeiro ano: do início do conflito à entrada da Itália. In : *A guerra (1914-1918) por Julio Mesquita*. São Paulo : O Estado de São Paulo : Terceiro Nome, 2002, p. 41-51.
- PAZ, Octavio. Los Hijos del Limo. In: *La casa de La presencia. Poesía y historia*. Edición Del autor. México : Fondo de Cultura Económica, 1995, p. 319-484.
- PÉCORA, Alcir. *Máquina de Gêneros*. São Paulo : Editora da Universidade de São Paulo, 2001.
- \_\_\_\_\_. Tópicos sobre Críticas, ago-nov. (anotações sobre Boris GROYS). Campinas : Unicamp, 2006.
- PEDROSA, Mário. Lasar Segall. In: *Acadêmicos e Modernos : Textos Escolhidos III*. Organização de Otília Arantes. São Paulo : Editora da Universidade de São Paulo, 1998, p. 191-195.
- PERROT, Michelle. A cidade: um espaço sexuado. In: *Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros*. Tradução Denise Bottman. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1988, p. 215-219.

- PINHEIRO FILHO, Fernando Antonio. Modernismo como expressionismo paulista. In : *Lasar Segall : arte em sociedade*. São Paulo : Cosac Naify e Museu Lasar Segall, 2008, p. 67-104.
- PIRES, Martinho Vaz. *Gramática Elementar da Língua Alemã*. Porto : Porto Editora, 1985.
- PLATON. El Banquete. In: *Platon El Banquete, Fedon, Fedro*. Traducción de Luis Gil. Madrid : Guadarrama, 1969.
- PRADO, Paulo. *Paulística etc.* 4. ed. São Paulo : Companhia das Letras, 2004.
- PRESSLER, Gunter Karl. Sobre a teoria da recepção. In: *Benjamin, Brasil: a recepção de Walter Benjamin, de 1960 a 2005: um estudo sobre a formação da intelectualidade brasileira*. São Paulo : Annablume, 2006, p. 26-39.
- PONCIANO, Levino. *São Paulo : 450 bairros, 450 anos*. São Paulo : SENAC, 2004.
- RAMOS, Graciliano. Decadência do romance brasileiro. In : *Revista Literatura*, ano 1, nº 1, Rio de Janeiro, 1946, p. 20-24.
- REIS, José Carlos. Anos 1930: Sérgio Buarque de Holanda, A superação das raízes ibéricas. In: *As identidades do Brasil: de Varnhagen a FHC*. Rio de Janeiro : Fundação Getúlio Vargas, 1999, p. 115-143.
- RICHARD, Lionel (Org.). *Berlim, 1919-1933. A encarnação extrema da modernidade*. Rio de Janeiro : Zahar, 1993.
- RILKE, Rainer Maria. *Cartas sobre Cézanne*. 4. ed. Tradução Pedro Sússekind. Rio de Janeiro : 7 Letras, 2001.
- ROGER, Jérôme. *A crítica literária*. Tradução Rejane Janowitz. Rio de Janeiro : DIFEL, 2002.
- ROUANET, Sérgio Paulo. *Riso e melancolia: a forma shandiana em Sterne, Diderot, Xavier de Maistre, Almeida Garrett e Machado de Assis*. São Paulo : Companhia das Letras, 2007.
- ROSENBERG, Harold. A mudança do personagem e o Drama. In : *A tradição do novo*. São Paulo : Perspectiva, 1974, p. 97-109.
- ROSENBERG, Jakob. Estilo y técnica. In : *Rembrandt Vida y obra*. Versión española Aurelio Martínez Benito. Madrid : Alianza, 1987, p. 309-344.
- ROSENFEL, Anatol. *História da Literatura e do Teatro Alemães*. São Paulo: Perspectiva-USP-Unicamp, 1993.
- ROSENFELD, Kathrin Holzermayr. Modernidade e Pós-moderno: Uma outra "Marcha das Utopias". In: *A Linguagem Liberada*. São Paulo : Perspectiva, 1989, p. 121-128.
- SAINT-PIERRE, Bernardin. *Paulo e Virgínia*. Tradução Rosa Maria Boaventura. São Paulo : Ícone, 1986. (Clássicos e malditos).
- SANTIAGO, Silvano. Calidoscópio de questões. In: *Arte Brasileira Contemporânea. Caderno de Texto 3. Sete ensaios sobre o modernismo*. MEC/ Secretaria de Cultura/ FUNARTE, 1983, p. 25-28.
- SARDUY, Severo. *Barroco*. Tradução Maria de Lurdes Júdice e José Manuel de Vasconcelos. Lisboa : Vega, 1989.
- SARLO, Beatriz. *Tempo pasado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Tradução Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, UFMG, 2007.
- \_\_\_\_\_. Vanguarda e Utopia. In : *Modernidade periférica: Buenos Aires 1920-1930*. Tradução Júlio Pimentel Pinto. São Paulo : Cosac Naify, 2010.
- SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem numa série de cartas*. Tradução Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. Introdução e notas Márcio Suzuki. São Paulo : Iluminuras, 1989.

- SCHLEGEL, Friedrich. *Conversa sobre a poesia e outros Fragmentos*. Tradução Victor-Pierre Stirnimann. São Paulo : Iluminuras, 1994.
- SCHNITZLER, Arthur. *Senhorita Else*. (Fräulein Else). Tradução Marijane Lisboa. 2. ed. Rio de Janeiro : Paz e Terra. Coleção Leitura, 1996.
- SCHORSKE, Carl E. Tensão geracional e mudança cultural. In : *Pensando com a história: Indagações na passagem para o modernismo*. Tradução Pedro Maia Soares. São Paulo : Companhia das Letras, 2000, p. 163-178.
- SCHÜLER, Donald. *Teoria do Romance*. São Paulo : Ática, 1989.
- SCHWARZ, Roberto. Cuidado com as ideologias alienígenas. In : *Moderno de Nascimento: figurações críticas do Brasil*. Org. Benjamin Abdala Jr. E Salete de Almeida Cara. São Paulo : Boitempo, 2006, p. 47-52.
- SCOTT, Clive. O poema em prosa e o verso livre. In : *Modernismo: Guia Geral*. Org. Malcolm Bradbury e James MacFarlane, tradução Denise Bottmann. São Paulo : Companhia das Letras, 1989, p. 285-300.
- SEGALL, Lasar. Escritos de Segall. In: BECCARI, Vera D'Horta. *Lasar Segall e o modernismo paulista*. São Paulo : Brasiliense, 1984, p. 228-270.
- \_\_\_\_\_. *O tempo em Segall*. São Paulo : Museu Lasar Segall, 1993.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Introdução/Intradução: Mimesis, Tradução, Enargéia e a Tradição da *ut pictura poesis*. In : LESSING, G. E. *Laocoonte ou sobre as Fronteiras da Pintura e da Poesia*. São Paulo : Iluminuras, 1998, p. 07- 81.
- SENNA, Homero. *República das Letras: Entrevistas com vinte grandes escritores brasileiros*. 3. ed. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1996.
- SOUZA, Eneida Maria de. Preguiça e Saber. In: AYALA, Maria Ignez Novais, DUARTE, Eduardo de Assis (Org.). *Múltiplo Mário: Ensaios*. João Pessoa/ Natal : UFPB/UFRN, 1997, p. 133-144.
- STEINER, George. *Gramática da Criação*. (Baseado nas conferências Gilfod de 1990) Tradução Sergio Augusto de Andrade. São Paulo : Globo, 2003.
- \_\_\_\_\_. O que é Literatura Comparada. In : *Nenhuma Paixão Desperdiçada*. Tradução Maria Alice Máximo. Rio de Janeiro : Record, 1991, p. 33-50.
- STERNE, Laurence. *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*. Tradução, introdução e notas de José Paulo Paes. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1984.
- STIERLE, Karlheinz. *A ficção*. Tradução Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro : Caetés, 2006.
- SUASSUNA, Ariano. *Iniciação à Estética*. 10. ed. Rio de Janeiro : José Olympio, 2009.
- TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro. Apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972*. 18. ed. Petrópolis : Vozes, 2005.
- VAN GOGH, Vincent. *Cartas a Theo*. 4. ed. Tradução : Pierre Ruprecht. Porto Alegre : L & PM, 1991.
- VELLOSO, Mônica Pimenta. A brasilidade verde-amarela: nacionalismo e regionalismo paulista. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 6, n. 11, 1993, p. 89-112.
- \_\_\_\_\_. A literatura como espelho da nação. In : *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 1, n. 2, 1988, p. 239-263.
- VIETTA, Silvio. *Ästhetik der Moderne*. Literatur und Bild. München : Fink, 2001.
- WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte : o problema da evolução dos estilos na arte mais recente*. Tradução João Azenha Júnior, 4. ed. São Paulo : Martins Fontes, 2000.

\_\_\_\_\_. *Renascença e Barroco. Estudo sobre a essência do estilo barroco e a sua origem na Itália*. Tradução Mary Amazonas Leite de Barros e Antonio Steffen. São Paulo : Perspectiva, 1989. (Coleção Stylus, 7).

ZILBERMAN, Regina. A Estética da recepção e o Acolhimento Brasileiro. In : *MOARA* (Belém) nº 12, 2000, p. 7-17.

\_\_\_\_\_. *Estética da recepção e História da Literatura*. São Paulo : Ática, 1989.

\_\_\_\_\_. et alii. *História da Literatura Brasileira: Ensaio (século XIX)*. São Paulo : Editora da Unicamp, 1994.

ZILIO, Carlos. A busca brasileira de uma arte nacional. In: *Artes Plásticas*, 2. ed. São Paulo : Brasiliense, 1983, p. 14-15.

## 5. 5. Dicionários.

CARR-GOMM, Sarah. *Dicionário de Símbolos na arte: guia ilustrado da pintura e da escultura ocidentais*. Tradução Marta de Senna. Bauru, SP : EDUSC, 2004.

COELHO, Jacinto do Prado. *Dicionário de Literatura 2º vol. Literatura Portuguesa, Literatura Brasileira, Literatura Galega, Estilística Literária*. Direção de Jacinto do Prado Coelho. Porto : Mário Figueirinhas, 1997.

COUTINHO, Afrânio, SOUSA, J. Galante de (Org.). *Enciclopédia de Literatura Brasileira*. 2. ed. São Paulo : Global, 2001, p. 234-235 e 253.

Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea da Academia das Ciências de Lisboa. Aplainamento. Braga : Verbo, 2001.

Dicionário Oxford de Literatura Clássica Grega e Latina. Org. Paul Harvey. Tradução : Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro : Zahar, 1998.

Dictionnaire de la Peinture. Sous la direction de Michel Laclotte et Jean-Pierre Cuzin. La Peinture Occidentale du Moyen Age à nos Jours. Paris : Larousse, 1989.

Dizionario L'enciclopedia della letteratura. Novara, Italia : De Agostini, 1997.

Encyclopedia Britannica. 14ª ed., vol. 8, London-New York, 1929.

Encyclopaedia Universalis. Dictionnaire de la Littérature Française XXe Siècle, Paris : Albin Michel, 2000.

FERREIRA, Aurélio B. de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*, São Paulo : Nova Fronteira, 1997.

HENCKMANN, Wolthat, LOTTER, Konrad. *Diccionario de Estética*. Tradução : Daniel Gamper y Begonya Sàez. Barcelona : Crítica, 1998.

LACOSTE, Jean-Yves. *Dicionário crítico de Teologia*. Tradução Paulo Meneses [et al.]. São Paulo : Paulinas, 2004.

LAFFONT, BOMPIANI. *Le nouveau dictionnaire dès auteurs (de tous lês temps et de tous les pays)*. Paris: Robert Laffont, 1994.

KAUFMANN, Pierre. *Dicionário Enciclopédico de Psicanálise : o legado de Freud e Lacan*. Tradução : Vera Ribeiro [et al.]. Rio de Janeiro : Jorge Zahar, 1996.

LUCIEN-SMITH, Eduard. *The Thames and Hudson Dictionary of Art Terms*. London : Thames und Hudson, 1995.

MICHAELIS. *Moderno dicionário da língua portuguesa*. São Paulo : Companhia Melhoramentos, 1998.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. 8. ed. São Paulo : Cultrix, 1997.

REIS, Carlos; LOPEZ, Ana Cristina M. *Dicionário de Narratologia*. Coimbra : Almedina, 1996.

ROUDINESCO, Elisabeth, PLON, Michel. *Dicionário de Psicanálise*. Tradução Vera Ribeiro, Lucy Magalhães. Rio de Janeiro : Jorge Zahar, 1998.

SOURIAU, Étienne. *Diccionario Akal de Estética*. Traducción de Ismael Grasa Adé, Xavier Meilán Pita, Cecilia Mercadal y Alento Ruiz de Samaniego. Madrid, 1998.