

maria luiza ramos

O latente manifesto *

1. Um parêntese matalingüístico

Em *Amar, verbo intransitivo*, de Mário de Andrade,¹ há uma passagem em que o Narrador sintetiza em um parágrafo as características do Expressionismo, a propósito de livros e revistas que Fräulein Elza tomara emprestados a um amigo recém-chegado da Alemanha: "uma coleção de "Der Sturm" e obras de Schikele, Franz Werfel e Casimiro Edschmid." (p. 46)

A governanta exercia na casa dos Sousa Costa a função explícita de preceptora, ministrando às crianças aulas de alemão e de piano, bem como uma outra função, secretamente estabelecida, de proceder à iniciação sexual do filho mais velho do casal.

Moça austera, era também pessoa sensível, versada em artes e literatura, retornando a Goethe e Schiller após eventuais incursões pelos livros estrangeiros e pelos autores modernos. De Expressionismo nada sabia, mas aceitava, diz o Narrador, porque existia:

*Este ensaio é desenvolvimento de conferência pronunciada na Faculdade de Letras da UFMG em outubro de 1977 e no IV^o Congresso Nacional de Linguística e Literatura promovido pela Sociedade Universitária Augusto Mota, do Rio de Janeiro, em janeiro de 1978.

“ *Aquela procissão de imagens afastadíssimas, e contínuo adejar por alturas filosóficas metafísicas, aquela grandiloquência sentimental. . . E a síntese, a palavra solta desvirtuando o arrastar natural da linguagem. . . De repente a mancha realista, ver um bombo pami de chofre. . . Eram assim.*” (p. 47, O grifo é nosso).

Essa passagem, que à primeira vista seria apenas uma digressão a mais, provocada pela exuberante erudição do Narrador, constitui entretanto um dos momentos fundamentais da obra — parêntese metalingüístico da própria narrativa. Procurarei mostrar como o Autor elabora cada uma dessas características ao longo do romance, sendo que algumas vezes estão presentes não só no discurso do Narrador, mas também no discurso das personagens.

Quanto à “Procissão de imagens afastadíssimas”, considerem-se alguns exemplos:

“ O criado japonês botara as malas bem no meio do vazio. Estúpidas assim”. (p. 9);

“ Se não fosse a moça, Dona Laura levaria um dilúvio de manhãs para se acomodar com a situação nova.” (p. 14).

Numa passagem em que Fraülein executa ao piano os *Episoden* de Max Reger, carregando no sentimento, o Narrador conclui:

“ Há todo um estudo comparativo a fazer entre a naftalina Max Reger e os brometos em geral.” (p. 50).

A plasticidade do discurso é uma constante e seria exaustivo proceder aqui a um inventário de imagens. Mas fica esta, para terminar:

“ A postura da espera é estar suspensa, e a alma parece então um pinheiro do Paraná, todos os ramos em corimbo, erguidos pra cima. Os ramos se sustentam muito bem, ascendendo pro alto, expectantes. Enrija-os a seiva da esperança, que é forte. Mas eis que falha a expectativa. O pinheiro do Paraná vira pinheiro da Suécia. E os ramos descendentes, uns nos outros se apoiando, até que os mais de baixo se arrimam no chão.” (p. 75).

A segunda das características — “o contínuo adejar por alturas filosóficas metafísicas” — deixo para mais tarde, uma vez que im-

plica em uma série de comentários de maior importância com relação à própria estrutura do romance.

Da "eterna grandiloquência sentimental" transcrevo um exemplo que só pode ser enriquecido de um ponto de vista quantitativo. Há muitos desse tipo:

"... Queria dizer pérolas porém saiu péloras, o quê que a gente há de fazer com a comoção!

Fraulein ríspida:

— Escreva agora.

Ríspida, porque de outro jeito não se salvava mesmo. Carecia pra abafar o... desejo? desejo, tampar o peito com a cabeça dele. Pampampam... acelerado. Lhe beijar os cabelos, os olhos, os olhos a testa, muito, muito muito... Sempre! Ficarem assim... Sempre... Depois ele voltava do trabalho na cidade escura... Depunha os livros na escrivaninha... Ela trazia a janta... Talvez mais três meses, pronto o livro sobre "O Apelo da Natureza na Obra dos Minnesänger"... Comeriam quase em silêncio.

Carlos também estava escrevendo letras muito alheias. Era uma angústia cada vez mais forte, intolerável já. Como respirar? (p. 53).

Considero significativa essa passagem, porque mostra a transição, muito freqüente em Fräulein Elza, entre o real e o mundo da fantasia. A proximidade física, que é tratada de início de modo um tanto grotesco, provoca o desejo sexual, mas ao mesmo tempo desperta na mulher a aspiração a uma união de nível espiritual, intelectualizada. E à medida em que se desenrola a cena, o grotesco desaparece para ceder lugar a um tratamento poético. Voltaremos oportunamente a esse aspecto do comportamento da governanta.

A seguir vem a referência à síntese e à "palavra solta, desvirtuando o arrastar natural da linguagem." Pois é exatamente o que faz Mário de Andrade em *Amar, verbo intransitivo*, radicalizando o desrespeito à gramática, já evidente em toda a sua obra. Considere-se o discurso do Narrador:

" não tive a intenção de.;"

" carecia acabar com aquilo, não.;"

" Não tinha propósito trocar o pijama só porque.;"

" pois nós todos já sabemos que.;"

" com que cara agora ia se apresentar diante de.;"

" lhe sobra ocasião pra se certificar de.;"

" Bem que ela desconfiara na primeira noite, Carlos conhecia o.;"

- “ Si lhe telefonassem do clube; do clube avisando que.”;
- “ Tomar parte, não: assistir a.”;
- “ Mal tivera tempo de.”;
- “ Não sabe que Fräulein não é a governante alemã que.”;
- “ um bocadinho mais ou teve a intenção de.”;
- “ Amoleciam-se os braços dela, já pegajosos pro enlace e.”²

A palavra solta não ocorre apenas com essa regularidade, no final dos períodos, mas aparece também na desconstrução sintática da frase:

“ Dançarinamente na linfa luminosa a poeira.” (p. 77).

E a síntese se exemplifica ainda neste exemplo que antecipa Guimarães Rosa:

“ Carlos estava assim com um arzinho sapeca (. . .) Não se moçolouira nem um pouco.” (p. 98).

Paradoxalmente, são sintéticas do ponto de vista semântico, expressões redundantes quanto ao fator morfológico:

“ . . . fogefugia assustado sem motivo colibri.” (p. 11).

Além da disposição inusitada das palavras, observa-se nesse *fogefugia* — que se repete em expressões como *brincabrinando*, *chorachorando* — que outros semas estão implícitos, além dos que constituem normalmente os traços distintivos da ação verbal. A descontinuidade no tempo, sobretudo. A intermitência.

Na própria enunciação da última das características enumeradas já se evidencia a procedência do enunciado: “De repente a mancha realista, ver um bombo pam! de chofre. . . Eram assim.”

O comentário sobre a “naftalina Max Reger”, que vimos há pouco, vale também neste caso pelo corte abrupto numa longa cena romântica. E creio que basta acrescentar um só exemplo:

“ Carlos, respiração multiplicada sonora. E era verdade que esquecia-se das letras agora, Sehnsucht tinha agá ou não? Desejaria escrever rápido, acabar! correr ao sol noutra calor! . . . Fräulein, com o braço esquerdo no espaldar da cadeira de Carlos, ponhamos, nas costas do rapaz, se despejou sobre ele,” (p. 77).

Voltemos, finalmente, àquela característica do Expressionismo

referida pelo Narrador - "o contínuo adejar por alturas filosóficas metafísicas".

Pois é exatamente o que faz, desde eventuais alusões até a própria concepção do romance:

" No filho da Alemanha tem dois seres: o alemão propriamente dito, homem-do-sonho; e o homem-da-vida, espécie prática do homem do mundo que Sócrates se dizia." (p. 26);

" Não tem dúvida: o método socrático de perguntas e respostas dá no vinte, quase sempre. Ao menos quando escrito assim em cima do papel, seja por Platão ou mesmo por mim. A resposta de Carlos falava lindíssima verdade. Porém quando as verdades saltam do coração, nós homens intelectuais lhe damos o nome feio de confissões. Carlos confessara apenas, não aprendera nada com a verdade que dissera." (p. 102).

A passagem em que Dona Laura descobre indignada o acordo feito entre o marido e a governanta dá oportunidade a que esta, com os olhos enchendo-se de lágrima, pronuncie este inverossímil discurso:

" Hoje, minha senhora, isso está se tornando uma necessidade desde que a Filosofia invadiu o terreno do amor! Tudo o que há de pessimismo pela sociedade de agora! Estão se animalizando cada vez mais. Pela influência às vezes até indireta de Schopenhauer e de Nietzsche. . . embora sejam alemães." (p. 58).

Desencadeiam-se quatro páginas de digressões eruditas do Narrador, que acaba por mencionar o *Banquete* de Platão.

2. Outros aspectos intertextuais

A referência a essa obra é feita de passagem, mas o próprio título do romance nela se inspira e, como veremos adiante, é significativo o tom malicioso da enunciação.

Independentemente de qualquer vinculação direta, Bakhtine já apontou a relação que existe entre o romance moderno e o diálogo socrático, salientando o fato de que o acontecimento que aí se reproduz "é o acontecimento puramente ideológico do buscar a verdade e de submetê-la à prova."³ E Mário de Andrade faz de *Amar, verbo intransitivo* um meio de discutir a verdade social, traçada pelos dispositivos burgueses da aristocracia rural de São Paulo.

A narrativa é feita em primeira pessoa, por um sujeito que se declara independente das personagens, que as analisa e chega a interpellá-las, criticando o seu comportamento. Mas, se ao nível do enunciado esse sujeito atinge o seu objetivo, afirmando-se como autor de uma estória que, como tal, pôde até ser traduzida para a linguagem cinematográfica, ao nível da enunciação mostra-se escravo da narrativa, condicionado pelas pressões ideológicas e passível das artimanhas do inconsciente. Sua propalada independência é posta em iogo, desde que ele se envolve afetivamente na estória que narra e, sofrendo um processo de subversão, passa de sujeito a objeto do discurso.

Das digressões sobre o amor, que constituem a matéria do *Banquete*, a fala de Sócrates é a que fornece os elementos básicos do romance, submetidos naturalmente a transformações diversas — estéticas, ideológicas, sociais e econômicas: o motivo, por exemplo, da iniciação sexual do adolescente, e este outro; da superioridade dos valores espirituais sobre os do mundo físico. Quanto à valorização do amor-arte sobre o funcionalismo da preservação da espécie e o pragmatismo das relações humanas, só no final do romance é o tema ligeiramente abordado, refletindo-se, entretanto, no título da obra.

No contexto capitalista em que se desenrola a estória, o dinheiro exerce fundamental papel. Fräulein Elza é uma assalariada que, por sua vez, ambiciona acumular capital para regressar à pátria e casar-se. Enquanto isso, Diótima, a estrangeira que inicia Sócrates no amor, não precisa vender seus ensinamentos nem se ressentir de nenhuma frustração social. Pelo contrário: é como uma hierofante, espécie de sacerdotisa que Sócrates relembra com admiração:

“ Narrarei, pois, para vocês algumas palavras que sobre o amor ouvi em certa ocasião da boca de uma mulher mantinéia, Diótima, sábia nessas e em muitas outras coisas, como retardar para os atenienses por dez anos e mediante certos sacrifícios o açoitamento da peste; ela foi minha mestra em coisas de amor.”⁴

Essa diferença sócio-econômica pressupõe necessariamente uma diferença ideológica.

No contexto pagão de *O Banquete* dignifica-se o sexo. E o amor, que lhe diz respeito, é matéria da filosofia, não constituindo pois nenhuma “invasão” o tratamento filosófico do tema.

Ao mencionar tal invasão, Fräulein Elza refere-se a Schopenhauer e Nietzsche, acusando-os de responsáveis pela animalização e pelo pessimismo da sociedade atual e, numa atitude francamente reacionária, atribui à filosofia a *culpa* por ser o amor tratado diferentemente dos padrões tradicionais. Recusa a si própria a atividade filosófica, reconhecendo-a apenas onde se criticam os valores da sociedade burguesa.

sa. Coloca-se pois de um lado o estereótipo da cultura ocidental cristã, e, de outro, a filosofia como permanente ameaça, apesar de tantos séculos depois da Idade Média.

A personagem de Mário de Andrade é ambígua e denuncia o conflito do Narrador, atraído pelo modelo grego, mas ideologicamente seduzido pelo discurso social que o constitui. É outro o seu *grande Outro*.⁵

Os clichês interferem, por exemplo, na caracterização de Fräulein Elza, que, logo no início dos entendimentos com Sousa Costa, diz o seguinte:

“Tenho a profissão que uma fraqueza me permitiu exercer” (p.7).

E quando se dá o impasse na família, ao ser Dona Laura afinal esclarecida pelo marido das verdadeiras atribuições da governanta, a Elza que se defende nada tem de uma Fraulein educada na Europa, mas mais parece uma donzela ultrajada dos dramalhões românticos, quando muito uma ingênua mocinha de Bauru ou de Conceição do Mato Dentro:

“Mas não estou aqui apenas como quem se vende, isso é uma vergonha!

— Mas Fräulein não tive a intenção de!

— que se vende! Não! Si infelizmente não sou mais nenhuma virgem, também não sou. . . não sou nenhuma perdida.” (p. 58).

Maior distância ainda apresenta essa Elza com relação à mulher mantinêia, quando continua:

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

Enquanto isso, são opostas as palavras de Diótima, encaixadas no discurso de Sócrates:

“É preciso dar-se conta de que a beleza que reside em determinado corpo é irmã da que em outro se ache, de modo que, se se deve perseguir o belo em suas efgies, grande loucura será não ter como uma e única a beleza que por sobre todos os corpos se estende. Quem tudo isso considerar, resultará amante de

todos os corpos belos, e por desprezo e menosprezo, se sujeitará ao extremado amor de um só.

Depois há de chegar a ter por muito mais estimável do que a dos corpos a beleza que nas almas reside.”

Prosseguindo nesse clima idealista, a mulher mantinêia acrescenta:

” Assim se sentirá impelido, mais uma vez, a contemplar a beleza própria das façanhas e das leis e cairá na idéia de que toda esta particular beleza é de um só gênero, com o que terá a do corpo por bem pouca coisa. A partir das façanhas terá de ser encaminhado às ciências, a fim de que veja, então, a beleza científica, e tendo assim ante os olhos uma beleza muito maior, já não os ponha em uma só coisa, como escravo, preso do amor de um mancebo, e se torne, por tal subserviência, vil e curto de juízo.”⁶

De toda essa argumentação, que nada tem a ver com a moral burguesa, Mário de Andrade extraiu apenas o que diz respeito à superioridade do amor espiritual sobre o carnal, fechando-se no conceito vulgar de *amor platônico* que o Humanismo legou à cultura ocidental.

É nos limites dessa colocação que a própria Fraulein se dispõe a iniciar adolescentes no amor, tendo como objetivo acumular um dote que lhe permita realizar-se, também, na vida amorosa. São freqüentes os seus sonhos diurnos, e, no final do romance, quando já está com outro pupilo, é assaltada pelo devaneio em pleno carnaval:

” Luís lhe desagradava. Não era o tipo dela. Nenhum desses brasileiros, aliás. . . Queria alguém de puro, de humilde, paciente, estudioso, pesquisador. Chegaria da biblioteca, da Universidade. . . Qualquer edifício grande de pensamento, cheio de deuses disponíveis. Deporia os livros. . . cadernos de notas? Sobre a toalha de riscado. . . Lhe dava o beijo na testa. . . Todo de preto, alfinete de ouro na gravata. . . Nariz longo, muito fino e bem raçado. Aliás todo ele numa brancura transparente. . . E a mancha irregular do sangue nas maçãs. . . Tossiria arranjando os óculos sem aro. . . Tossia sempre. . . jantariam quase sem falar nada. . . Serpentinhas paulistas a dois e quinhentos! Dois e quinhentos! A “Pastoral”. Iriam no dia seguinte ouvir a “Pastoral” . . .” (p. 181).

Por mais que pretenda mostrar-se moderno e europeu, para ridicularizar os tabus com que a sociedade brasileira encara o problema do

sexo, o Narrador não disfarça os seus próprios preconceitos com relação à personagem. E assim é que as nobres aspirações da moça como que redimem o seu comportamento e a sua profissão singular.

No universo do Narrador, propriamente dito, nas numerosas passagens em que ele assume o papel principal do romance — papel complexo, de crítico das situações e do próprio ato de narrar — é que se pode observar a dimensão de sua dificuldade em se aproximar do modelo grego que, entretanto, o fascina.

Não admite, por exemplo, a mulher intelectual ao nível de Diótima, que, por sua vez, evoca Palas Atena. Fraulein Elza pode ser sabida, mas não é sábia, e antes de tudo é mulher. Como tal, inferior.

Na iniciação sexual de Carlos, os papéis se invertem e, numa clara influência machista, Carlos assume o controle da situação:

“ Fräulein, a Elza que principiou este idílio, era uma mulher feita que não estava disposta a sofrer. E a Fräulein deste minuto é uma mulher desfeita, uma Fräulein que sofre. Fräulein sofre. E porque sofre, está além de Fräulein, além de alemã: é um pequenino ser humano.

Por isso turtuviei no falar que ela pensava: ela sofre. Não pensa bem porque sente demais.” (p. 69/70)

Por várias vezes dirige-se o Narrador à personagem para provocá-la:

“ Abandonava Carlos. . . Isto lhe doía, não nega não.” (p.70) ou para ridicularizá-la:

“ —Bom, Senhor Sousa Costa. Como o senhor e sua esposa insistem, eu fico.

Ora, Fräulein, vá saindo! ninguém insistiu tanto assim.” (p. 74)

É significativa a preocupação do Narrador em afirmar, à la Pirandello, a independência de suas personagens:

“ São os personagens que escolhem os seus autores e não estes que constroem as suas heroínas. Virgulam-nas apenas, pra que os homens possam ter delas conhecimento suficiente.” (p. 61).

Mas nessa virgulação se inscreve o contraponto ideológico e inconsciente, de tal forma que a leitura deve acompanhar as mudanças de registro que se verificam na narrativa.

Antes de exemplificar esse fato com uma passagem do romance cuja função eu chamaria de *transposição onírica* no discurso do Narrador, quero mostrar como a erudição deste incursionou também pela obra de Freud, que parece tê-lo incomodado bastante.

A digressão vem a propósito da personalidade ambivalente de Fräulein Elza, dividida entre o que o Narrador coloca desde o início como tônicas do caráter alemão: o homem-do-sonho e o homem-da-vida, ou o idealismo e o senso prático.

Observando ele mesmo a incoerência da governanta, começa assim o comentário:

“ 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. 60)

Nessa *defesa*, primeiro assegura que suas personagens são criaturas já feitas e que se movem sem seu auxílio:

“ Um dia, era uma quarta-feira, Fräulein apareceu diante de mim e se contou.” (id.).

Depois, se a moça é incoerente, não é defeito dela, mas sim porque não há outra maneira de ser:

“ Mas eu só quero saber neste mundo misturado quem concorda consigo mesmo! Somos misturas incompletas, assustadoras incoerências, metades, três-quartos e quando muito nove-décimos.” (p. 61).

Começa citando Gley, Chevalier e Fliess, que desenvolveram a hipótese de terem sido hermafroditas os primeiros seres da terra. Passa para Darwin e alude ao

“ saborosíssimo cisma entre seres imperfeitos machos e fêmeas imperfeitas. Que invento admirável!o cisma!” (id.).

E é nesse clima que surge a figura de Freud, ridicularizada ao extremo:

“ Pouco depois da “Origem das Espécies”, nasceu na Alemanha uma criancinha. Mamava que nem as outras, berrava sonoramente e trocava os dias pelas noites pra dormir.”

“ Como desse em seguida pra escrever coisas espantosas, os alemães principiaram lhe chamando Herr Professor Freud. Pois não é que essa criancinha inda veio fortificar mais as escrituras de Fliess, de Krafft-Ebbing, sobre a nossa imperfeita bizarria! Afirmou que uma certa porção de hermafroditismo anatômico é ainda normal na gente! Incrível! Incrível e desagradável.” (p. 62).

Daí por diante vai-se tornando mais tensa a expressão, a ponto de o Narrador nem traduzir as palavras de um tal padre Pernetty:

“ Les femmes ont plus de pituite et les hommes plus de bile. . . Certains philosophes ne craindraient pas d’affirmer que les femmes ne sont femmes que par un défaut de chaleur.” (id.).

Funciona aí o tabu lingüístico, que distancia o significado por meio de uma certa opacidade do significante.

E a referência principal, subjacente à própria concepção do romance, é apenas mencionada. A brevidade é entretanto compensada pelas reticências, de forma que a enunciação diz mais do que o enunciado:

“ E si quiserem coisa ainda mais grata, é lembrar a *fábula discreta* contada por Platão no “Banquete”...” (id, O grifo é nosso).

A adjetivação é francamente subjetiva. Que existe de discreto no mito narrado por Aristófanes a seus amigos e comensais? Nenhuma necessidade havia para que, naquele contexto, o orador camuflasse o tema do hermafroditismo, e a malícia é portanto resultante da moral do Narrador. O que se verificou nessa passagem foi o deslocamento adjetivo, que fez deslizar por sobre a “fábula” a discrição com que é feita a própria citação.

Aliás, e aí reside o ponto mais importante das reticências, o hermafroditismo não tem relevância na narrativa de Aristófanes, que se vale de míticos seres hermafroditas para minimizar o amor heterossexual, ao mesmo tempo em que dignifica o homossexualismo.

Conta o mito que os seres primitivos eram redondos, com uma cabeça de dois rostos opostos, quatro mãos, quatro orelhas, dois sexos, quatro pés, de tal forma que podiam andar ou rolar, como lhes aprouvesse. E havia três tipos de seres: o *varão*, engendrado pelo Sol; o *fêmeo*, gerado pela Terra, e o *comum de ambos*, concebido pela Lua, pois que também ela participa dos dois mundos.

Como em outros mitos cosmogônicos, estão aí presentes os mitos da *transgressão*, devida ao pecado de *hybris* — o orgulho, da *queda*, e do *castigo*, donde terem os deuses decidido debilitar esses seres, cortando-os ao meio e misturando-os todos. Iniciaram então desesperada busca de suas metades. E Zeus resolveu transferir para a frente os seus sexos, que antes serviam para copular na terra, de tal forma que o pudessem fazê-lo entre si mesmos e reconquistassem por momentos a unidade perdida.

Esse o mito através do qual se opera a inversão ideológica, de modo a sancionar os padrões éticos dos gregos. Assim fala Aristófanes:

“ Entretanto, os que são partes de varões, vão em busca de varões, e enquanto são jovens, por não serem mais que recortes de varões, dão-se ao amor destes e lhes é um prazer dormir juntos e abraçar-se com eles; e são esses os jovens melhores e os melhores rapazes, pois são de natureza superlativamente varonil.”⁷

Os homossexuais, tidos muitas vezes como efeminados, tornam-se assim os machos autênticos, enquanto o amor do homem pela mulher é apresentado como reminiscência hermafrodita. Esse o machismo à grega. E eis também como essa passagem informa aqueles comentários do Narrador sobre a personalidade, quando diz que somos “misturas incompletas”, “metades”, etc.

3. Transposição onírica

É sabido que a própria criação literária implica representação. Mas a passagem que analisaremos a seguir constitui uma modalidade particular de representação, inerente à própria narrativa ao mesmo tempo em que dela se destaca, como um sonho na seqüência das atividades cotidianas. Para essa análise é necessário lembrar alguns pontos básicos sobre os mecanismos oníricos.

Antes de Freud, a interpretação dos sonhos se fazia por meio de símbolos estereotipados ou por decifração. E a grande contribuição por ele trazida foi a relativização dos símbolos em função do contexto, ou seja, a interposição dos *pensamentos oníricos* entre o *conteúdo manifesto* e o conteúdo latente do sonho. Essa revolução é de certo modo paralela à que Saussure realizou no campo da linguagem, que passou a ser considerada de uma perspectiva estrutural, e também ao enfoque dado por Marx aos estudos sócio-econômicos. Quer se trate de conteúdo manifesto/conteúdo latente, língua/discurso ou produção/consumo, o valor passa a relacionar-se com a função e sofre, pois, a pressão do

contexto.

Reforçando a relação entre o sonho e o discurso literário, é interessante lembrar que Freud buscou em Schiller senão a inspiração, pelo menos o exemplo para a sua teoria. E o fez valendo-se de um texto em que Schiller fala da própria criação poética, o que testemunha a relação entre os dois tipos de representação.

“ Encarado isoladamente, um pensamento pode parecer muito trivial ou muito fantástico, mas pode ser tornado importante por outro pensamento que venha depois dele, e, em conjunção com outros pensamentos que possam parecer igualmente absurdos, poderá vir a formar um elo muito eficaz”.⁸

Creio que aí estão esboçados, ainda que muito vagamente, os princípios de deslocamento e de condensação, que Freud apontou como essenciais ao processo de elaboração do sonho. A menção a um pensamento que pode definir-se por outro que venha logo após pressupõe o sintagmático, da ordem do deslocamento, do mesmo modo que a “conjunção” lembra o princípio de superposição paradigmática, da ordem da condensação. O primeiro, linear e horizontal, de caráter sobretudo metonímico, e o segundo vertical, de natureza metafórica.⁹

O que ressalta nessa passagem de Schiller é a importância da sintaxe, fator determinante da unidade estrutural.

Na página seguinte, Freud faz uma observação que parece à primeira vista invalidar essa abordagem. E isso porque afirma explicitamente que

“ o que devemos tomar como objeto de nossa atenção não é o sonho como um todo, mas as parcelas isoladas de seu conteúdo.”¹⁰

O equívoco, entretanto, é apenas aparente, uma vez que não é o sonho em si o que interessa, mas o *ego* na sua plenitude, realidade de que o sonho — lugar do inconsciente — é apenas uma das partes constitutivas.

As parcelas isoladas do sonho ganham sentido não pelo seu relacionamento intrínseco — o que muitas vezes não chega mesmo a verificar-se — mas pelo seu relacionamento com os “pensamentos oníricos”, o elemento primordial que permite o estabelecimento do contexto. É na sintaxe entre o conteúdo manifesto do sonho e os pensamentos de fundo que se estabelece o sentido ou, para seguir a terminologia freudiana, que se chega a atingir o “conteúdo latente”, razão de ser da atividade onírica.

O processo de deslocamento é resultante da censura, que age

antes, mas também durante e depois do sonho. Verifica-se uma mudança de código na emissão da mensagem, camuflada pela opacidade da condensação entre os elementos da situação original carregada de ansiedade e os da situação mais tolerável criada pelo deslocamento. Um complexo. metonímico-metafórico — essa, portanto, a natureza do sonho.

Em *Amar, verbo intransitivo*, a intriga que envolve a governanta e o adolescente desenrola-se entre suspenses que devem, naturalmente, culminar com a união dos amantes. Entretanto, ao se dar o momento do encontro, a narrativa se suspende:

“ porém obedeco a várias razões que obrigam-me a não contar a cena do quarto.” (p. 90).

A partir desse ponto a narrativa se desloca e as cenas que se seguem podem ser consideradas, a meu ver, como o conteúdo manifesto de um sonho, apesar de aparentemente funcionar como interpolação gratuita na estória:

“ Quais eram de fato as relações entre Fräulein e o criado japonês? Inimigos? Quem me falou que eles se entendem?... (id.).

Segue-se a alusão a um poema de Castro Alves, que proporciona uma isotopia feita de várias condensações. A citação é extensa, mas, pela sua importância no discurso do Narrador, não pode ser mutilada:

“ Pois é. Castro Alves cantava que na última contingência da calamidade, quando a queimada galopa destruindo matos, sacudindo as trombas curtas de fogo no ar, a corça e o tigre vão se unir na mesma rocha. Não sei em que país do mundo Castro Alves viu a “Queimada” dele... Talvez nalgum Éden bíblico ou nas bíblicas proximidades da moradia de Tamandaré, depois do dilúvio. O certo é que tinha lá em promíscuo farrancho, um tigre, uma corça, além de iraras e cascavéis. Não esqueçamos - também o perdigueiro. Porém essa fauna panterrestre não tem importância nenhuma pra este idílio, pois não trata-se de corça nem de tigre, estou falando de Fräulein e do criado japonês.

Mas da relação íntima que possa existir entre os quatro ainda me resta o que falar. Não sei porém como igualar Fraulein a uma corça... A comparação tomava assim uns ares insinuantes de pureza que não ficam bem, pois nós todos já sabemos que. O japonês então, gente guerreira aquela! é que de todo não pode ser a tímida veadinha... De mais a mais confesso que não vejo

entre os brutos escolhidos por Castro Alves para o mesmo "habitat" conciliatório, mais que antítese inócua, nem são tão opostos assim! Mais inimigos ainda, mais muito mais! são o tigre e o tigre.

Agora sim a metáfora pode convir." (p. 93).

Chamando a atenção para a presença de elementos díspares no texto, o Narrador assume, entretanto, o papel daquele pintor evocado por Freud, que,

" num quadro da Escola de Atenas ou do Parnaso representa num único grupo todos os filósofos ou todos os poetas".¹¹

Na verdade, o "habitat conciliatório" mais estranho não é o imaginado por Castro Alves, mas o criado pelo próprio Narrador.

A transposição onírica implica uma linguagem visual em que, na maioria das vezes, as imagens não são mediatizadas por signos verbais.

É interessante também observar que nesse discurso plástico os quadros se inter-relacionam segundo uma construção coordenada que, como mostrou Lévi-Strauss, corresponde à lógica particular do pensamento mágico. Esse pensamento selvagem, que não se pode confundir com o pensamento dos selvagens — o próprio escritor faz questão de ressaltar isso — desenvolve-se através de um processo metafórico, enquanto o pensamento chamado lógico fundamenta-se no processo metonímico e pressupõe a subordinação de partes a um todo, o encadeamento, a cultura, enfim.¹²

Ao considerar as conexões envolvidas no arcabouço do sonho, Freud se pergunta:

" Que representação proporcionam os sonhos para "se", "porque", "como", "embora", "ou... ou", e todas as outras conjunções sem as quais não podemos compreender sentenças ou discursos?

e o argumento com que responde se prende ao fato de que

" os sonhos desprezam todas essas conjunções, sendo somente o conteúdo substantivo dos pensamentos oníricos que assumem e manipulam"¹³

Deve-se observar que essa particular sintaxe do sonho é também própria do discurso poético, sobretudo quando considerado na quintessência de sua realização lírica. Mesmo no caso da narrativa de

ficção, em que o discurso não sofre de forma tão intensa a depuração da linguagem, observa-se que muitas vezes a narrativa não é linear, mas se sujeita a uma montagem em que os cortes substituem os elos do desenvolvimento lógico. Os capítulos ou as diferentes passagens se apresentam como quadros aparentemente desconexos e o sentido emerge do tratamento estrutural desses elementos.

Freud alude à pintura, para observar que também no caso dessa arte existe maior dificuldade em se traduzirem relações subordinadas:

“ Antes que a pintura se tornasse familiarizada com as leis de expressão pelas quais se rege, fez tentativas no sentido de superar essa desvantagem.”¹⁴

Refere-se à necessidade de ancorar-se a imagem numa legenda, a fim de que se possa fazer a narrativa, mas fica também implícita no exemplo a ausência de perspectiva, própria dessa pintura medieval e de outras de épocas mais remotas. A existência de planos subordinados entre si é um fator que viria propiciar a narrativa pictórica.

Entretanto, a arte moderna restabeleceu o universo paratático, não só nesse, mas em outros meios de expressão artística. Generalizou-se um abaixo à perspectiva, pelo fato de ela significar a invasão e sobretudo o jugo do pensamento lógico na arte. Cultivou-se com requintes cubistas e *fauvistas* a representação chapada, numa clara demonstração de que, se existisse uma lei da pintura, essa seria a da coordenação.

Tornando ao processo de elaboração dos sonhos, o essencial é ver no deslocamento a mola da transposição, tanto no que respeita ao discurso onírico, quanto no que se refere ao discurso literário. E para evitar redundâncias, fique claro que a transposição pressupõe uma mudança de código, que Freud chama de “outro modo de expressão”.

No texto que vimos analisando pode-se observar a predominância da coordenação, através de séries de *flashes* preciosistas em que se transforma a narrativa:

“ *E os dois tigres se aproximavam, olhos úmidos, eram irmãs.* Si a distância lhes impedia pra sempre o beijo sem desejo, insexual mas físico de irmãos, eles se davam, não tem dúvida, aquele beijo consolador, espiritual, redentor e reunidor das almas desinfelizes e exiladas.

Apalermados pela miséria, batidos pelo mesmo anseio de salvação, sofrenados pelo fogaréu do egoísmo e da inveja, na mesma rocha vão trêmulos se unir. A queimada esbraveja em torno, Os guarantãs se lascam em risadas chocarreiras de reco-recos. A cascaval chocalha. A suçarana 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 cukiabas dos quaribas. Os dois tigres ofegam. Falta de ar. Sufocam, meu Deus! Deus? Porém que deus? Odin de drama lírico, sáxeo Budá no contraforte das cavernas? Mas porém, sobre a queimada, Tupã retumba inda mais mucudo, de lá dos araxás de Tapuirama. Por enquanto. Creio mesmo que vencerá. Os dois tigres acabarão por desaparecer assimilados.” (p. 95/96).

Resultante de uma série de deslocamentos, essa passagem, que vai de uma contemplação fraterna a uma cena erótica, constitui o núcleo do relato a que estou chamando, por analogia, conteúdo manifesto de uma transposição onírica no desenrolar da narrativa. Como em qualquer outro relato de sonho, também aí as cenas são contraponteadas por pensamentos oníricos. Mas é preciso prosseguir um pouco mais na transcrição do romance, pois ainda há umas tantas observações que não devem ser desprezadas, uma vez que concorrem para a articulação do sentido:

“ Agora que as relações entre os tigres ficaram esclarecidas, só me resta aconselhar aos leitores o seguinte: A gente não deve culpar nem Fräulein nem o criado japonês. Não adianta nada, nem são tão culpados assim. E têm isso de imensamente cômico, que no fundo se odeiam. Mas ali estão unidos por causa da “Queimada” de Castro Alves. Por causa das recordações, do exílio e da esperança. Todos os exilados afinal têm direito a recordações e esperanças.” (p. 96).

Como disse de início, o conteúdo manifesto do sonho, ou seja, aquilo que uma pessoa recorda haver sonhado, não tem valor em si, mas na articulação com os pensamentos oníricos. E esses pensamentos não ocorrem necessariamente no sonho. Pelo contrário. São evocados a propósito dele, através de um processo de associação de idéias. E como também há pouco observei, o próprio relato da *Queimada* é contrapontado por associações a que não resiste o Narrador, numa atitude semelhante à de quem conta um sonho e vai precedendo-o e enxertando-o de lembranças várias. Tais elementos incorporam-se aos pensamentos oníricos, que devem ser buscados em associações anteriores e posteriores à interpolação.

O essencial é que todo e qualquer relacionamento seja feito no texto e através do próprio texto, pois o discurso literário tem pontos comuns com o discurso do analisando. Por um lado, trata-se de matéria mais concreta, uma vez que a linguagem escrita possibilita a reversibilidade no processo de descodificação. Por outro lado, entretanto, é maté-

ria bem mais vaga, pois, apesar dos recursos da pontuação e dos significantes visuais como maiúsculas e espaçamentos gráficos, não conta com os signos da comunicação não-verbal. Faltam-lhe a entonação, a intensidade, a altura, a duração, e ainda os signos mímicos e cinésicos em geral.

Em ambos os casos trata-se de um discurso de difícil descodificação, pelo fato de a fluidez da linguagem fazer com que o código tenda para o sistema analógico, com a conseqüente redução de informação. O *sim* e o *não* são obscurecidos pelo *mais* ou *menos*, e em ambos os casos verifica-se no discurso uma forte tendência à entropia.¹⁵

A cena que antecede imediatamente ao corte confessado — quando o Narrador diz que vai falar de outra coisa — é bastante inverossímil e se situa como uma mediação entre o real que vem sendo construído pela narrativa e o imaginário em que emerge a fantasia Queimada.

Aproxima-se o momento do encontro amoroso, e, apesar de este ter sido tão ansiosamente esperado, Carlos acaba dormindo sentado aos pés da cama, enquanto o tempo passa e ele só desperta com meia hora de atraso.

Meia-noite e meia. Hora de silêncio na casa, hora de todo cuidado em não fazer barulho mesmo em circunstâncias rotineiras. Entretanto, Carlos, que tinha mais razão do que nunca para evitar qualquer ruído, corre para o quarto da Fräulein, num "desejo furioso". Encontrando-o fechado,

" Bate. Bate forte, com risco de acordar os outros, bate até a porta se abrir, entra." (p. 90).

Considerarei essa cena como mediadora, porque ela já se inscreve no plano metafórico, como se pode observar pelas relações que se seguem, buscadas em páginas anteriores:

" E determinei bem que ele era um machucador de marca maior." (p. 88).

Pouco antes, Carlos é comparado a um novilho cuja raça se está apurando. É um grandalhão de mãos grosseiras, praticante do futebol, da natação e do remo. E ainda por cima, "Carlos boxa" (p. 85).

Essas informações sucedem a uma outra menção ao fato de que "Carlos era machucador" (p. 84). E se comprazia não só em machucar a irmã, como também o "deus encarcerado" de Fraulein-Elza. Aliás, a introdução de Carlos no romance já é feita no tom que vai caracterizá-lo até o final:

" O menino agarrara a irmã na boca do corredor. Brincalhão, bem disposto como sempre. e Machucador." (p. 11)

É essa também a situação em que a governanta o vê pela primeira vez. A irmã o chama de bruto e tenta insistentemente desvencilhá-lo:

“ a carne rija dele recebia os socos, deliciada. Só protegia a cara erguendo-a pro alto, de lado. Podia bater até no estômago se quisesse! Já praticava boxe.” (id.);

“ Elza desembocara na sala. Carlos vendo a desconhecida, largou Maria Luísa e encabulou. Pra disfarçar carregou a irmãzinha menor. Machucou.” (p. 12).

A acentuação desse traço de caráter se verifica à página seguinte, quando a governanta admite para si mesma que

“ o menino era um forte” —

e, isolado num parágrafo, o motivo:

“ Machucador apenas.” (p. 13).

Como vimos, o Narrador corta a narrativa justamente no momento em que Carlos esmurra a porta de Fräulein e entra, o que, à primeira vista, poderia representar o ponto final da inversão a que Mário de Andrade sujeita o modelo grego. Fräulein Elza personificaria não a mulher experiente que ensina o amor, mas o clichê da donzela romântica sendo violada pelo sedutor. A situação é porém, mais complexa. O que se vai explorar é a luta que se trava entre os animais. Ou entre Fräulein e o criado japonês.

É a hora, pois, de se perguntar a que vem na estória esse criado japonês.

Retornemos a uma passagem que abre caminho para os quadros da *Queimada*. É como que introdutória da interpolação:

“ Quais eram de fato as relações entre Fräulein e o criado japonês? (p. 90).

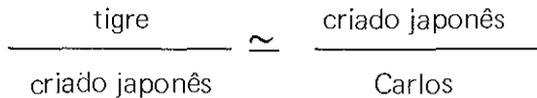
As referências anteriores ao criado são poucas e breves, mas já insinuam hostilidade entre eles. Entretanto, algumas páginas antes do corte, o Narrador descreve a cena em que fica afinal acertado o encontro dos amantes para a meia-noite, e observa:

“ Estava combinado. A dificuldade sempre parece maior do que é. (p. 83).

E pouco depois, a mesma frase se repete a propósito de um comentário aleatório sobre o idioma japonês:

“ Tem também estudantes dignos de elogio, que pretendem aprender a língua japonesa. Ora eu falo pra esse estudante: Ir-mãozinho, principie e siga corajoso. *A dificuldade sempre parece maior do que é.* A gente chega ao fim, ora si chega! (id. O grifo é nosso).

É curioso que o Narrador reintroduz imediatamente na narrativa uma Fräulein furiosa, com “ravia de Carlos, dos homens, de ser mulher. . .” Encontram-se, portanto, condensadas as figuras de Tanaka e de Carlos, de modo que as relações entre o adolescente e a mulher podem perfeitamente passar a ser descritas como se travando entre esta e o criado japonês, o qual, apenas nesse momento, assume no romance um papel de relevo. É a partir dessa dupla projeção —



que ganha sentido o jogo de metáforas que o poema de Castro Alves suscita. E insistência com que o Narrador esclarece que, com relação ao poema de Castro Alves, ele não fala nem de corça nem de tigre, mas de Fräulein e o criado japonês, passa a ser a afirmação de que ele fala de Carlos e da amantes, transpostos para o código edênico da *Queimada*.

Só assim se coloca a dificuldade em definir qual seria o tigre e qual a corça, pois, apesar de ser o adolescente quem deve receber a iniciação sexual, o Narrador o promove sempre à posição superior, atribuindo-lhe a iniciativa nas relações amorosas.

As referências ao poema proporcionam expressiva isotopia com relação à cena do quarto, que o Narrador se recusa a narrar, e constituem, nesse caso, o resultado de um segundo deslocamento, mais radical, de modo a satisfazer a crescente repressão da censura. A condensação que na cena anterior se fazia apenas ao nível da ação verbal — “bate até a porta se abrir” — passa a verificar-se também ao nível das personagens. E não se deve omitir a importância de outras condensações relativas ao cenário da *Queimada*: as trombas curtas de fogo, sacudindo no ar; as labaredas que lambem a rocha, etc.

Para o levantamento dos pensamentos oníricos, observei ainda há pouco que é necessário proceder-se a uma leitura retrospectiva e a uma outra, prospectiva, a partir da passagem intercalada na narrativa.

Entretanto, o que foi apresentado até agora se limita ao que respeita às páginas anteriores ao corte.

Com relação ao prosseguimento da narrativa, é interessante que o Narrador recomeça no momento em que Carlos deixa a amante para retornar ao quarto:

“ Carlos sai cuidadoso do quarto de Fräulein. Caminha na maciota. Todo cuidado é pouco, não? *com pés de onça ele pisava.*” (p. 97. O grifo é nosso).

Este o ponto mais evidente da condensação. A partir desse momento, o criado japonês praticamente desaparece da narrativa, pois a sua função era, como já foi lembrado, a de projetar o rapaz. Desaparecem igualmente a *Queimada*, as corças, os tigres, bem como a linguagem barroca em que está vasada a parte central da interpolação, e que contrasta de modo violento com o registro coloquial que predomina no romance.

Poder-se-ia argüir, naturalmente, que essas frases rebuscadas e até difíceis de ler constituem uma sátira do Narrador com relação à grandiloquência de Castro Alves, cujo poema ele evoca. Não transcreve os versos do poeta, mas parodia o seu condoreirismo.

Tal observação não invalida, porém, o fato de que o inconsciente, quer no sonho, quer no discurso literário, se expressa de modo confuso, desconexo mesmo, estando a dificuldade de expressão intimamente relacionada com o conflito entre a emoção desordenada e a ordem simbólica.

A respeito dessa passagem que vimos longamente analisando, e a propósito de duas outras de menor relevo, creio ser pertinente ainda uma palavra sobre a forma de representação do tempo. É que se verifica aí um certo primitivismo, próprio do pensamento mágico, na tentativa de se fazer coincidir o discurso com os fatos narrados.

Tal concepção, que chegou a presidir à unidade de tempo no teatro grego, encontra-se também, e de modo ingênuo, na literatura oral.

Acho muito expressivo o exemplo do meu avô — um artista no contar estórias — que nos deixava muitas vezes em suspense durante a narrativa. Lembro-me bem de Joãozinho e Maria perdidos na floresta: “— Vão andando, andando. . .” aproveitava para dedicar-se ao ritual do cigarro de palha, e a gente perguntava: “— E então, vovô? que aconteceu?” Ele apontava a noite e insistia: “— A floresta é muito grande. Eles ainda estão andando, andando. . .” É verdade que às vezes se levantava e ia buscar um café, trocava uma eventual palavra com alguém e retornava para o seu público ansioso.

Pois não é outra, em princípio, a atitude do Narrador em *Amar, verbo intransitivo*, quando diz:

“ Mas como nos será impossível dormir, ao leitor e a mim, ambos naquela torcida pelo triunfo de Carlos, vamos gastar este resto de noite resolvendo uma questão pançuda.” (p. 90).

E depois, ao concluir a interpolação, observa:

“ Pois agora que bateram as três e trinta, o leitor pode retomar o caso e espiar o corredor.” (p. 97).

Sucedee, porém, que o Narrador se escusa de contar a cena do quarto, alegando ser obrigado a isso por várias razões, que não revela, e acaba usando essas sete páginas para descrever o ato sexual, mas ao nível do inconsciente.

Consideremos, para concluir, a série de condensações.

Primeiramente, e num plano ainda próximo ao da narrativa, a resultante do condicionamento ideológico: a mulher desejável é a virgem;

em seguida, e em virtude de novo deslocamento, o criado japonês ocupa o lugar de Carlos;

mais uma vez se distancia a cena e as personagens se transfiguram em a corça e o tigre, personagens de Castro Alves;

finalmente, como nenhum dos dois cabe a imagem da “tímida veadinha”, o próprio Narrador se encarrega de proporcionar mais um deslocamento: o tigre e o tigre —

“ Agora sim a metáfora pode convir.” (p. 91);

o amor é traduzido no seu contrário: a inimizade. O carinho, muitas vezes ressaltado nas cenas anteriores, exprime-se pela violência; a relação heterossexual cede lugar a uma relação de natureza homossexual:

“ Os dois tigres acabarão por desaparecer assimilados.” (p. 96)

Chega-se assim ao conteúdo latente dessa transposição que, como sucede em todo sonho, comporta um desejo:

“ E si quiserem *coisa ainda mais grata*, é lembrar a fábula discreta contada por Platão no “Banquete” (p. 62 . O grifo é nosso).

Finalmente, não se pode omitir o apelo do Narrador no sentido de não se culpar nem a Fräulein, nem o criado japonês:

“ Não adianta nada, nem são tão culpados assim.” (p. 96).

A culpa, aliás, está implícita desde a primeira menção à *Queimada*, quando a corça e o tigre são apresentados em *farrancho* e, ainda por cima, *promíscuo*. As iraras e cascavéis que surgem em seguida condensam a maledicência, pois o termo cascavel chega a ser dicionarizado como “mulher linguaruda”, enquanto as iraras, da família das doninhas, condensam semântica e morfologicamente a ira. Mas o mais interessante nessa passagem é o fato de o Narrador observar logo depois:

“ Não esqueçamos também o perdigueiro” (p. 93).

Ora, a domesticação implica em cultura e o perdigueiro tem a função de denunciar a presa para o caçador, revestindo-se, pois, de uma conotação repressiva.

A análise intertextual que vem fundamentando este estudo do romance de Mário de Andrade pode ser assim sintetizada:

a estória de Carlos e Fräulein Elza inverte o discurso de Sócrates, sendo que neste não se pode nem falar de uma prática no ensinamento do amor;

o tema do amor, livremente tratado no *Banquete*, sofre a redução da ideologia burguesa;

Amar, verbo intransitivo é o título que tenta resolver as contradições.

4. O modelo expressionista

Ao iniciar esta pesquisa, observei que o Narrador enumera certas características do Expressionismo a propósito dos livros e revistas que Fraulein Elza tomara emprestados ao amigo recém-chegado da Alemanha. E a própria Fräulein, irritada com a discussão dos Sousa Costa em torno de suas atribuições na casa, pensa consigo mesma:

“ Que diabo! atos da vida não é arte expressionista, que pode ser nebulosa ou sintética. Não percebera bem a claridade latina daquela explicação. O método germanicamente dela e didática habilidade no agir, não admitiam tal fumarada de palavras desconexas. Aquelas frases sem dicionário nem gramática irritaram-na ainda mais. Queria, exigia, sujeito, verbo e compimento.” (p. 57).

O Narrador se mostra bem informado sobre o Expressionismo alemão, mas enquanto se demora em particularidades no que respeita ao uso da língua, e que são, de resto, as que se identificam com os manifestos de Marinetti, refere-se apenas a uma das características temáticas da-

quele movimento estético, e ainda assim o faz de modo bastante vago: "o contínuo adejar por alturas filosóficas metafísicas."

Entretanto, Mário de Andrade devia conhecer bastante bem os múltiplos aspectos da literatura expressionista, devendo mesmo ter lido os autores que cita.

O fato de a governanta ser imigrante da Alemanha proporciona ao Narrador oportunidade de mostrar os seus conhecimentos da língua e da cultura alemãs, o que ele faz com uma insistência que chega a pesar na narrativa. E o chamar-se Elza essa personagem não me parece ser absolutamente uma circunstância aleatória.¹⁶

Uma das figuras mais legendárias da intelectualidade berlinense dessa época foi Else Lasker-Schüler, que interrompeu por curto tempo a sua vida de aventuras amorosas ao casar-se com Herwarth Walden, o responsável pela revista *Der Sturm*, mencionada no romance.

Traços da personalidade dessa escritora judia, oriunda da Westfália, transparecem em Fräulein Elza. O viver em terra estranha, por exemplo, é um fato que estimula em ambas a "onipotência da fantasia".¹⁷

Já vimos como a governanta escapa para seus melancólicos sonhos diurnos, até mesmo em meio à agitação carnavalesca, e quanto a Else Lasker-Schüler, seu nome notabilizou-se na crônica literária pelo desejo sempre frustrado de experimentar na vida o mundo fantástico de sua poesia.

Também ela cultivou a "procissão de imagens afastadíssimas", atributo que Mário de Andrade não deu à governanta, mas reservou para o Narrador de seu romance, que este sim, é o verdadeiro intelectual versado em literatura expressionista.

Vejam-se estes breves exemplos:

"Mein Herz ist eine traurige Zeit,
Die tonlos tickt."

"Wenn es an mein Haus pochte,
War es mein eigenes Herz."

"O Jonathan, du Blut der süßen Feige,"*

Quanto à "grandiloquência sentimental", basta lembrar que as referências a essa poesia convergem para um consenso: o ter sido escrita com o coração. E com o título *Mein Herz*, publicou Else uma filosofia do amor.

*Meu coração é um tempo triste / com um mudo tique-taque.
Quando bateram em minha casa/ era o meu próprio coração.
Ó Jonathan, sangue do filho doce¹⁸

Numa das numerosas passagens do romance aqui transcritas, consta aquela em que o Narrador fala sobre as personagens escolherem os seus autores. Estes "virgulam-nas apenas". No caso da governanta, o Narrador é mais explícito:

" Um dia, era uma quarta-feira, Fräulein apareceu diante de mim e se contou. O que disse está com poucas vírgulas, vernaculização acomodatória e ortografia." (p. 60/61).

Ora, referindo-se às discrepâncias gramaticais do estilo de Else Lasker-Schüler, Walter Muschg diz que ela necessitava de alguém que "lhe pusesse as vírgulas". E o fato de usar aspas nessa expressão, faz crer que tenha sido esse um conceito emitido na época em que a escritora se encontrava em plena atuação e que ficou como definidor de sua linguagem.

O que parece evidente é que, conhecendo ou não tal assertiva, Mário de Andrade reduziu Else a Elza, acomodando a figura legendária aos interesses do romance, do mesmo modo que buscou em Platão apenas aquilo que podia ser funcional na sua narrativa. Por serem ambas intelectuais, por terem vivido e teorizado o amor, e por serem livres com relação à óptica burguesa, Diótima e Else de certo modo se confundem e podem gerar a Elza de Mário.

A luta contra a burguesia foi também um dos temas comuns na pluralidade de frentes abertas pelo Expressionismo, que se afirmou desde o início como um movimento essencialmente político. Uma das novelas de Werfel, também mencionado no romance, chama-se *A morte do pequeno burguês*.

Para a compreensão da diversificada temática expressionista, além de influências filosóficas e científicas, diz Walter Muschg que devem ser lembrados movimentos sociais da juventude, que geraram organizações como a *Wandervogel* (uma espécie de escotismo):

" En ella se practicaba el culto a las corporaciones, a la amistad erótica entre los hombres, que de forma mui alemana anticipó ya lo que más tarde anunciaron los futuristas. (...) También esta tendencia abogaba por la eterna juventud y por el desprecio hacia la mujer y hacia lo sentimental."¹⁹

Como vimos através de diversas passagens, o Narrador de *Amar, verbo intransitivo* não esconde o seu preconceito com relação à independência e à sabedoria de Fräulein Elza. Enquanto Sousa Costa enfatiza para a mulher que a governanta é "tão instruída!", o Narrador informa logo no começo do romance:

“ E ela continuará divagando, divagando, açucaradamente divagando em seu pequeno pensamento”. (p. 35).

Do que ficou aqui rapidamente exposto, cabe buscar a síntese em que se podem enfeixar as características do Expressionismo, e que se reduzem ao clichê com que é ele dicionarizado: a aspiração de se manifestar o interior do eu, no conflito entre a verdade do ser e sua aparência.

Lembremos que no parêntese metalingüístico que serviu de ponto de partida para este trabalho o Narrador discorre sobre traços estilísticos do Expressionismo, mas deixa de se referir às suas características temáticas. Por outro lado, omite o que ele chama de “fábula discreta narrada por Platão no “Banquete” . . .” Deixa-a implícita na malícia das reticências, o que me leva a repetir, com Lacan, a lição freudiana:

“ L’inconscient est ce chapitre de mon histoire qui est marqué par un blanc ou occupé par un mensonge: c’est le chapitre censuré.”²⁰

Assim, *Amar, verbo intransitivo* parece não somente conter em caráter accidental referências ao Expressionismo alemão, mas também constituir, o próprio romance, uma profissão de fé expressionista, um *sui generis* Manifesto, contemporâneo de outros tantos manifestos de nosso Modernismo.

Sua singularidade reside no fato de ser este um *manifesto latente*, pois o registro do romance é sobretudo o do ideológico e do inconsciente.

Ao se referir, no mencionado parêntese metalingüístico, aos escritores alemães, o Narrador conclui: “Eram assim.” Não faz qualquer referência ao fundamento temático do Expressionismo, que, por oposição ao Impressionismo, consiste em “fazer subjetiva sua enunciação artística.”²¹ Mas creio que, ao finalizar esta análise, é possível ler como *somos assim* aquele *eram assim*.

Nesse sentido, é interessante lembrar que Mário de Andrade não explorou o Expressionismo alemão como inspirador nem da sua obra, nem do Modernismo brasileiro. Pelo contrário, proclamou insistentemente a sua independência com relação a idéias européias e investiu diretamente contra o Futurismo. Isso não impede, porém, que nesta revisão que me propus fazer — e que por certo extrapola os limites deste ensaio — o escritor ocupe de fato entre nós uma posição semelhante à que Tarsila Amaral mantém no âmbito da pintura.

NOTAS

1. ANDRADE, Mário de — *Amar, verbo intransitivo* (Idílio) — São Paulo, Livraria Martins Editora, 2ª edição, sem data.
A indicação de páginas será sempre feita a partir dessa edição;
2. Idem, idem — Como os exemplos são numerosos, podem ser facilmente encontrados no texto e por isso não foi feita a indicação de páginas;
3. Cf. BAKHTINE, M. — *Problèmes de la poétique de Dostoievski*, lausanne, Editions L'age d'Homme, 1970, p. 130 e segs.;
4. PLATON — *Banquete, Ion* — Universidad Nacional Autónoma de México, (edição bilingüe), 1944, p. 47;
5. Cf. LACAN, Jacques — *Ecrits*, Paris, Seuil, 1966: "ce qui est omis dans la platitude de la moderne théorie de l'information, c'est qu'on ne peut même parler de code que si c'est déjà le code de l'Autre, or c'est bien d'autre chose qu'il s'agit dans le message, puisque c'est de lui que le sujet se constitue, par quoi c'est de l'Autre que le sujet reçoit même le message qu'il émet." p. 807;
6. PLATON — ob cit., p. 62;
7. Idem, idem, p. 31/2;
8. FREUD, Sigmund — *A interpretação de sonhos* (Parte I) Vol. IV, Rio, Imago, 1972, p. 110;
9. Cf. LACAN, ob cit., pag. 511 e segs., e JAKOBSON, Roman, *Essais de Linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963, p. 65/6:
O aproveitamento dos conceitos de deslocamento e condensação fora do âmbito do sonho, para explicar os mecanismos do inconsciente, em geral, e da linguagem, foi feito por Lacan e por Jakobson. Entretanto, as colocações são distintas, tendo Jakobson argumentado, posteriormente, com uma certa indefinição do conceito de deslocamento na obra do próprio Freud. Apesar de reconhecer essa fluidez de sentido, prefiro o tratamento dado por Lacan, que é o do paralelismo com a metonímia e a metáfora. Principalmente se se aproximam tais conceitos dos de Lévi-Strauss, mais se acentua a relação do deslocamento com o pensamento lógico, pois a censura, implícita nesse processo, procede de um condicionamento cultural;
10. FREUD, ob cit., p. 111;
11. Idem, idem, p. 334;
12. Cf. LEVI-STRAUSS, Claude — *O pensamento selvagem*, São Paulo, Cia. Editora Nacional, 1970, p. 252 e p. 299;
13. FREUD, ob. cit., p. 332;
14. Idem, idem, p. 333;

15. Cf. LOTMAN, Iouri — *La structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, 1973: “A. Kolmogorov en vint à la conclusion que l’entropie d’un langage (H) est formée de deux grandeurs: d’une charge de sens déterminée (h_1) — la capacité du langage à transmettre dans un texte d’une longueur déterminée une information de sens, et de la souplesse du langage (h_2) — la possibilité de transmettre un même contenu par des moyens équivalents. En outre, h_2 est précisément la source de l’information poétique”;
16. Cf. FREUD, *Psicopatologia da vida cotidiana*, Rio, Imago, 1976, p. 288. No capítulo “Determinismo, crença no acaso e superstição”, o Autor observa: “Há muito tempo sei que não somos capazes de fazer com que um número nos ocorra por livre escolha, do mesmo modo como um nome não nos pode ocorrer assim.” Demonstrando por que razões o nome *Dora* lhe ocorreu para registrar um caso clínico, Freud fundamenta um fato que também ocorre na literatura, quando o ficcionista escolhe o nome de suas personagens;
17. Cf. MUSCHG, Walter — *La literatura expresionista alemana, de Trakl a Brecht*, Barcelona, Editorial Seix Barral., 1972, p. 112 e segs.;
18. LASKER-SCHULER, Else — apud MUSCHG, Walter, ob. cit., p. 137, 136 e 131;
19. MUSCHG, ob. cit., p. 20/21;
20. LACAN, ob. cit., p. 259;
21. FALK, Walter — *Impresionismo y Expresionismo*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1963, p. 531.