

III - MÁRIO DE ANDRADE
AMAR, VERBO INTRANSITIVO — DUAS MESAS:
DA IMPOSSIBILIDADE DO AMOR

*E com efeito dona Frutidor,
 a cozinheira barbadiana que
 só saía à rua de chapéu e
 falava cinco línguas,
 temperara um vatapá maior
 que a Capela Sistina.*

Mário de Andrade. 1944.

Na última página da primeira edição de **Macunaíma**, encontram-se as seguintes palavras, escritas em caixa-alta:

**ESTA EDIÇÃO DE OITOCENTOS EXEMPLARES DE
 MACUNAÍMA SE TERMINOU AOS VINTE E SEIS DE
 JULHO DE MIL NOVECENTOS E VINTE E OITO, NAS
 OFICINAS GRAFICAS DE EUGENIO CUPOLO, LADEI-
 RA DE SANTA IFIGENIA VINTE E UM, EM SÃO PAU-
 LO.⁷⁰**

Nessa espécie de colofão, Mário de Andrade faz a indicação de uma série de elementos da maior importância: o ano de publicação de **Macunaíma**, o número de exemplares da tiragem, a data, a não indi-

cação de uma casa editora, apesar de colocar o endereço da tipografia onde o livro foi produzido. Até 1944, o conhecimento de **Macunaíma** só poderia ser obtido através da leitura de um desses oitocentos exemplares. Um deles foi ofertado por Mário de Andrade a Murilo Rubião, no qual o autor escreveu esta dedicatória: *Ao Murilo Rubião, deste seu amigo, Mário de Andrade. São Paulo, XII, 1944.*⁷¹ Nesse mesmo ano iria surgir a 2ª edição, com o texto definitivo de **Macunaíma** (última edição em vida do autor), onde se podem observar pequenas substituições de palavras e correções de erros de imprensa. Mas na definição do texto iriam predominar sobretudo os cortes: quatro parágrafos do Capítulo III, a supressão de um longo trecho do primitivo Capítulo XI — As três normalistas — que se fundiu com o seguinte — A velha Ceuici; também o Capítulo IX — Carta p'rás Icamíabas — sofreu algumas alterações.⁷²

Esses fatos aqui lembrados mostram que a situação dos livros no Brasil não mudou muito do século XIX até praticamente a metade deste século. Primeiramente chama a atenção a tiragem tão pequena de **Macunaíma**, circunscrita a meros oitocentos volumes, à espera de uma segunda edição que viria somente após dezesseis anos. Quando pensamos nessa situação podemos imaginar a quantidade de leitores que o livro teve nesses seus primeiros anos. Silviano Santiago afirma que os leitores dos nossos modernistas eram pouquíssimos e se reduziam, na verdade, aos seus próprios pares.⁷³ Outro fato é constituído pelo aspecto pouco profissional da impressão do livro, tendo sido esta feita às expensas do autor (como tinha acontecido com **Amar, verbo intransitivo**). Mas sem dúvida nenhuma o fato mais importante da segunda edição é a exigência crítica de Mário de Andrade, expressa nos grandes cortes que impôs à narrativa. A terceira edição só veio à luz em 1955. A partir daí e, sobretudo após o trabalho de Cavalcanti Proença — **Roteiro de Macunaíma** — o livro passaria por várias edições: a que tenho em mãos é a 6ª, de 1970. Na década de 70, vários estudos críticos seriam consagrados ao livro, sendo prin-

cialmente dignos de atenção o **Morfologia do Macunaíma**, de Haroldo de Campos e **O tupi e o alaúde**, de Gila de Mello e Sousa, que certamente atuaram de forma definitiva na minha maneira de ler e amar **Macunaíma** e os outros livros de Mário. A esses estudos viriam em seguida os trabalhos de Telê Porto Ancona Lopez, Raul Antelo, Eneida Maria de Souza, entre outros, que compõem hoje a vastíssima bibliografia existente sobre o livro.

A sorte de **Amar, verbo intransitivo** seria um pouco diferente. Publicado em 1927, teve a segunda edição em 1944 (edição *refundida*, segundo Telê Porto Ancona Lopez, a que infelizmente não tive acesso até agora) em que a Livraria Martins Editora esqueceu-se de marcar a numeração, considerando essa como se fosse a primeira.⁷⁴ Foi essa segunda edição que Mário de Andrade ofereceu à Henriqueta Lisboa, tendo feito a seguinte dedicatória: *A Henriqueta Lisboa, com o maior carinho amigo/ do Mário/ São Paulo, Ano Bom de 1945*. A segunda edição da Martins foi realizada em 1955 e a terceira em 1972. Como se pode ver pelas datas, a crônica das publicações de **Amar, verbo intransitivo** revela uma dificuldade maior de divulgação e também uma absorção crítica mais lenta do que a de **Macunaíma**. Além disso, são poucos os trabalhos críticos sobre o primeiro romance, aliás, *idílio*. O mais completo deles é a análise de Telê Porto Ancona Lopez, intitulada *Uma difícil conjugação*, escrita em 1981.⁷⁵ Para se ter uma idéia da bibliografia crítica sobre o livro, à parte alguns artigos de jornal, como o de Manuel Bandeira (23/3/27)⁷⁶, de Rodrigo de M. F. de Andrade (9/5/27)⁷⁷, entre outros, a autora cita o trabalho de Maria Luiza Ramos — *O latente manifesto* — que se coloca, juntamente com o seu, como uma leitura mais ambiciosa da obra de que estamos tratando.⁷⁸ Recentemente encontrei na Revista ARCA, primeiro número, publicada pela Editora Paraula em 1993, um artigo de Simone Pereira Schmidt, intitulado *A ambigüidade de Fräulein em Amar, verbo intransitivo*, capítulo da dissertação de mestrado da autora.⁷⁹ As condições em que este seminário está sendo escrito não

me permitem fazer uma pesquisa mais apurada sobre os possíveis trabalhos críticos de maior fôlego surgidos sobre **Amar, verbo intransitivo**, depois do de Maria Luiza Ramos (1979) e de Telê Porto Ancona Lopez (1981).

O trabalho de Maria Luiza Ramos aborda a questão do expressionismo alemão presente no texto, mas abandona a reflexão propriamente literária ao dar ao seu ensaio uma interpretação claramente psicanalítica, como o próprio título o indica. Já o de Telê Porto Ancona Lopez trata de questões relativas à historicidade do texto, as relações com as idéias do expressionismo, o aproveitamento crítico do idílio à Bernadin de Saint-Pierre; relaciona o narrador do texto com o *rapsodo* de Macunaíma⁸⁰ e reflete sobre a *escrita brasileira* posta em prática por Mário de Andrade em **Amar, verbo intransitivo**. Após citar trecho de uma carta do autor a Manuel Bandeira, em que aquele afirma que o livro é *uma mistura incrível*, a ensaísta afirma:

Como se vê, para o ficcionista que busca a psiquê brasileira, a base é a língua falada, o que não coloca apenas a idéia de arte ligada à vida, como a idéia de som, de texto atento para a sonoridade (a ação ideomotora da leitura e os vínculos de Mário com a música). No posfácio inédito afirma que a língua utilizada “veio escutar uma melodia nova” e no idílio o Narrador avisa: “Estou *falando* brasileiro.”⁸¹

Aqui estão reunidas várias reflexões que vêm complementar a abordagem que estou fazendo da expressão brasileira: uma escrita que traduz uma pluralidade de horizontes e intenções, no caso, a ligação íntima entre escrito e sonoridade, que aponta para a audição de uma *melodia nova* para a *psiquê brasileira*.

Os escritos de Mário de Andrade estão repletos de reflexões sobre a arte de um modo geral e sobre a arte brasileira em particular. O Prefácio Interessantíssimo escrito para **Paulicéa desvairada** (1922) já revelava essa preocupação, quando afirmava que não era *futurista*, que escrevia *brasileiro*, que não poderia se *libertar de uma só vez das*

teorias-avós, que não quis fazer *primitivismo vesgo* e cita Wagner: *Entre o artista plástico e o músico está o poeta, que se avizinha do artista plástico com sua produção consciente, enquanto atinge as possibilidades do músico no fundo obscuro do inconsciente.*⁸² Os poemas de **Paulicéa desvairada** se encarregarão de ilustrar metalingüisticamente essas afirmações. Mas é nesse livro que Mário tenta criar uma teoria poética pelo aproveitamento da teoria musical. A excepcionalidade de Mário fará dele um artista que se abre, portanto, para quase todas as possibilidades de realização da arte: a literatura, a música, as artes plásticas.

Amar, verbo intransitivo foi escrito entre 1923 e 1926. Entre as duas datas, Mário publicou um dos seus manifestos poéticos mais significativos, que retoma e expande as reflexões já expostas no Prefácio Interessantíssimo. Refiro-me a **A escrava que não é Isaura**, que tem o seguinte subtítulo esclarecedor: Discurso sobre algumas tendências da poesia modernista. Nesse texto, Mário fala de uma *história*, quase uma *parábola* : trata-se da criação de Eva, escrava do Ararat, cujo corpo nu iria sendo coberto e recoberto pelos excessos de *esplendores* das vestimentas das civilizações. Veja-se a conclusão dessa quase parábola que inicia o livro:

E os séculos depois dos séculos...

Um vagabundo genial nascido a 20 de outubro de 1854 passou uma vez junto do monte. E admirou-se de, em vez do Ararat de terra, encontrar um Gaurisancar de sedas, cetins, chapéus, jóias, botinas, máscaras, espartilhos... que sei lá! Mas o vagabundo quis ver o monte e deu um chute de 20 anos naquela heterogênea rouparia. Tudo desapareceu por encanto. E o menino descobriu a mulher nua, angustiada, ignara, falando por sons musicais, desconhecendo as novas línguas, selvagem, áspera, livre, ingênua, sincera.

A escrava do Ararat chamava-se Poesia.

O vagabundo genial era Artur Rimbaud.

A mulher escandalosamente nua é que os modernistas se

puseram a adorar... Pois não há de causar estranheza tanta pele exposta ao vento à sociedade educadíssima, vestida e policiada da época atual?⁸³

A quase parábola pode na verdade ser identificada como uma alegoria, no sentido benjaminiano do termo: um posicionamento crítico diante da realidade que se deseja ver modificada. Lúcia Helena, comentando a abordagem que Benjamin faz da alegoria, afirma que

Benjamin identifica ainda uma *alegoria moderna*, através da qual a vida passa a ser representada como um incessante processo de choque. Nasce sob o signo de uma violência (a da ruptura com a experiência e a tradição, substituídas pela vivência do choque), esta alegoria prestar-se-á à valorização do escatológico, do excessivo, do grotesco e da devoração, aspectos que também aparecem na alegoria barroca. No entanto, diferentemente daquela, a alegoria moderna surge no momento em que se prepara a crise do mundo burguês, conectando-se com uma *pólis* perversa ("as flores do mal") em que as relações sociais se apresentam fragmentadas.⁸⁴

O que se encontra nas páginas iniciais de *A escrava que não é Isaura* é um pensamento que não se prende aos estreitos limites da arte brasileira, expandindo-se ao terreno do antigo banquete, onde vai aparecer a figura luminosa de Rimbaud para despir toda a criação artística do entulho acumulado por séculos de civilização. A ruptura se dará portanto no momento da reabsorção do material renegado, que recusa a decadência e a perversidade burguesa. Nesses termos, Mário será um mestre na criação de grandes alegorias. Na minha opinião, *Amar, verbo intransitivo* é uma obra alegórica e vai muito além do que superficialmente parece significar, pois esclarece profundamente as relações do autor com as várias artes produzidas no Brasil de seu tempo.

O impacto da alegoria coloca em jogo dois banquetes literários, ser-

vidos em mesas diferentes. A primeira mesa em **Amar, verbo intransitivo** está representada pelo universo mental da alemã Fräulein Elza, personagem que configura metaforicamente o banquete europeu. Pouco interessa que ela seja alemã: ela poderia ser francesa, inglesa, espanhola, e seu mundo de referências literárias e musicais apenas mudaria de nacionalidade. Por outro lado, é importante que ela seja alemã, pela idéia folclórica que os brasileiros fazem dos alemães (idéia, aliás, forjada pela nossa herança cultural): fortes, corajosos, espiritualistas, metafísicos. Tal será Elza, exemplarmente criada, segundo um modelo de coerência ocidental, onde razão e sentimento vivem existências quase paralelas. De um modo geral, a história narrada em **Amar, verbo intransitivo** nada mais é que um pretexto para Mário criar a sua alegoria das relações entre os dois banquetes: o ocidental (Elza) e o brasileiro, já transformado, acrescido das nossas peculiaridades (a família Sousa Costa). Embora aparentemente diferentes, são duas versões do mesmo banquete, servidas numa só mesa. Os valores de Elza pertencem ao século XIX: o seu universo é romântico, seus escritores e compositores prediletos são todos alemães do século XIX. Veja-se, como exemplo, a sua incapacidade de compreender o expressionismo alemão, questão que se encontra presente nos ensaios de Maria Luíza Ramos e Telê Porto Ancona Lopez. Embora o êxtase que Elza experimenta na Floresta da Tijuca seja uma apropriação direta do quadro **O grito**, de Munch — tomado como símbolo do expressionismo alemão — Elza não se reconhece nele, uma vez que seu universo está totalmente centrado nos valores do século XIX alemão, particularmente, e europeu, no geral.⁸⁵ Para a compreensão de Elza é fundamental não esquecer que ela é uma imigrante pobre, professora de piano e línguas estrangeiras, além de iniciadora sexual de jovens representantes da burguesia paulista quatrocentona. Elza vê os brasileiros ricos com desprezo, porque são latinos. O seu sonho é um sonho romântico do século passado, cem por cento alemão:

Como é belo o destino do casal superior. Sossego e trabalho. Os quatro ombros trabalham sossegadamente, ela no lar, o marido fora do lar. Pela boca da noite, ele chega da cidade escura... Vai botar os livros na escrevaninha... Depois vem lhe dar o beijo na testa... Beijo calmo... Beijo preceptivo... Todo de preto, com o alfinete de ouro na gravata. Nariz longo, quase diáfano, bem raçado... Todo ele é claro, transparente... Tossiria, arranhando os óculos sem aro... Tossia sempre... E a mancha irregular do sangue nas maçãs... Jantariam quase sem dizer nada... Como passara? ... Assim, e ele? ... Talvez mais três meses e termina o segundo volume de *O apelo da Natureza na Poesia dos Minnesänger*... Lhe davam o lugar na Universidade... A janta acabava... Ele atirava-se ao estudo... Ela arranja de novo a toalha sobre a mesa... Temos concerto da Filarmônica amanhã. Diga o programa. *Abertura* de Spohr, a *Pastoral* de Beethoven, Strauss, *Hino ao Sol* de Mascagni e Wagner. A *Pastoral*? A *Pastoral*. Que bom. E de Wagner? *Siegfried-Idill* e *Götterdämmerung*. *Sigfried-Idill*? *Siegfried-Idill*. Ah! podiam dar a *Heróica*... Já ouvimos cinco vezes a *Pastoral*, este ano... podiam levar a *Heróica*... Napoleão... Em todo caso a gente não pode negar: Napoleão era um grande general... Morreu preso em Santa Helena. (p. 64)⁸⁶

A volta a esse quadro da felicidade conjugal prática e amorosamente dosada constitui uma espécie de refrão no texto, que sempre retorna nos devaneios de Elza. A esse bom comportamento profilático alemão se contrapõe a mistura dos latinos, dos brasileiros, pensamento que está sempre presente na cabeça de Elza, que não pode, entretanto, compreender certas questões de pragmatismo do século XX presentes em seu universo filosófico dual. No quadro alemão descrito pelo sonho de Elza predominam a tranqüilidade, a erudição, o gosto pela música dos grandes mestres, a perfeita *aurea mediocritas*: mas predomina sobretudo o controle das emoções e dos sentimentos, que segundo Norbert Elias, vem promovendo cada vez mais o entristecimento da civilização como um todo.⁸⁷ Em oposição a esse retrato de casal (lembre-se dos retratos dos pais de Bento Santiago, também uma perfeita configuração de valores do século XIX), veja-

se o retrato do casal Sousa Costa que dorme pacificamente em Higienópolis:

No leito grande, entre linhos bordados dormem marido e mulher. As brisas nobres de Higienópolis entram pelas venezianas, servilmente aplacando os calores do verão. Dona Laura, livre o colo das colchas, ressona boca aberta, apoiando a cabeça no braço erguido. Braço largo, achatado, nu. A trança negra flui pelas barrancas moles do travesseiro, cascadeia no álveo dos lençóis. Concavamente recurvada, a esposa toda se apóia no esposo dos pés ao braço erguido. Sousa Costa completamente oculto pelas cobertas, enrodilhado, se aninha na concavidade feita pelo corpo da mulher, e ronca. O ronco inda acentua a paz compacta.

Estes dois seres tão unidos, tão apoiados um no outro, tão Báucis e Filamão, creio que são felizes. Perfeitamente. Não tem raciocínio que invalide a minha firme crença na felicidade desses dois cidadãos da República. Aristóteles... me parece que na Política afirma serem felizes os homens pela quantidade de razão e virtude possuídas e na medida em que, por estas, regram a norma de viver... Estes cônjuges são virtuosos e justos. Perfeitamente. Sousa Costa se mexe. Tira um pouco, pra fora das cobertas, algumas ramagens do bigodé. Apóia melhor a cara no sovaco gorducho da esposa. Dona Laura suspira. Se agita um pouco. E se apóia inda mais no honrado esposo e senhor. Pouco a pouco Sousa Costa começa a roncar. O ronco acentua a paz compacta. Perfeitamente. (p. 83)

As descrições dos dois quadros aparentemente apontam para uma diferença: o casal alemão é *superior* e a cena representada se passa na atmosfera sagrada da sala de jantar, onde os dois cônjuges estão perfeitamente concentrados nas atividades superiores que lhes são próprias; o quadro do casal brasileiro representa por sua vez marido e mulher, no quarto e na cama, enquanto dormem. A linguagem se reveste de vulgaridades, chegando mesmo ao grotesco. Mas no fundo — eis a grande mensagem de Mário de Andrade — os dois quadros se equivalem, eles são representações típicas da civilização que os

criou. Os dois casais são reproduções dos retratos de Báucides e Filemão, em duas versões que se completam: o alemão vive para o estudo, a música e a literatura; o brasileiro, depois de conversar sobre a situação de Elza em sua casa, dorme o sono da oligarquia, ignorante e cruel, mas feliz. Em ambos os retratos, fixa-se a paz burguesa da Civilização Ocidental.

A presença de Elza traz todo um mundo de referências europeias ao texto, que é ornado por inúmeras ilustrações com palavras, expressões alemãs, com a dimensão metafórica a que já me referi. São inúmeras as citações de canções no original, com notas de pé de página que trazem a tradução. Para um *lied* de Heine, Mário chega a oferecer, no final do livro, três traduções diferentes: uma de Gonçalves Dias, uma outra de Manuel Bandeira e a sua própria. Essas referências dão ao livro, graficamente, um aspecto diferente, situando-se no limite entre a narrativa alegórica e a informativa, pois Mário conta ironicamente com a *duvidosa compreensão leitoril* (p. 77).

Outro exemplo da racionalidade paradoxal de Elza — ela *exigia sujeito, verbo e complemento* (p.77) — pode ser visto com a sua maneira correta de tocar piano:

la pro piano. Folheava os cadernos sonoros. Atacava, supo-
nhamos, a op. 81 ou os Episoden, de Max Reger. Tocava
aplicadamente, não errava nota. Não mudava uma só indica-
ção dinâmica. Porém fazia melhor o diminuendo que o cres-
cendo... (p. 72)

Essa passagem pode ser contraposta, para ser melhor compreendida, a uma outra de *O banquete* (1944), em que a cantora Siomara Ponga fala da maneira de brasileiros e estrangeiros se comportarem diante de uma peça musical. É interessante lembrar que alguns (não todos) dos pensamentos de Siomara Ponga refletem a opinião de Mário de Andrade:

Você não é cantora, não pode saber: esses compositores modernos não são apenas difíceis, são quase sempre irrealizáveis. Você conhece as duas séries de "Canções Populares" de Luciano Gallet? São delícias verdadeiras essas obrinhas, mas não são apenas escabrosas de se conseguir uma boa execução vocal, com bastante caráter: o pior é que o acompanhamento é tão difícil que não só exige um acompanhador virtuose verdadeiro, como completamente escolado no jeito brasileiro de ritmar. Tocando apenas como está, sem dengue, sem o rubato folclórico dos brasileiros fica duro, complicado, medonho.⁸⁸

Elza ao piano lê corretamente a partitura, diminui as sonoridades cautelosamente, de acordo com a sua formação romântica, presa aos valores comportamentais da sua civilização. Já o brasileiro tem o seu próprio ritmo *escolado*, *dengoso*, com um *rubato folclórico* (o rubato pressupõe flexibilidade na escolha do tempo dentro de um compasso ou frase). Na mesa de Elza, tudo já está pronto, ela é incapaz de escolher para criar sua própria interpretação. Ela é correta, apenas. Nela, emoção e razão têm os seus campos perfeitamente delimitados e não podem se misturar. Em termos da criação da alegoria, é em torno dela que se cria a história que é narrada, que remete não só à crítica da Civilização Ocidental, como também à crítica à burguesia paulista, típica dos anos após a Primeira Guerra Mundial.

A outra mesa de **Amar, verbo intransitivo** é constituída pelo discurso do narrador, que oscila entre uma terceira e primeira pessoas, optando finalmente por um *eu* que assume a narração, embora não participe, enquanto personagem, da história narrada. Esse narrador se aproxima muito de alguns narradores machadianos, como Brás Cubas ou Bento Santiago. Mas existe uma grande diferença. Como já disse, o narrador de **Amar, verbo intransitivo** não é personagem do texto, no sentido de que esteja ligado ou à história de Elza ou à da família Sousa Costa. Na verdade, a grande estrela do livro é sem dúvida nenhuma esse narrador. Ele se despe de toda a postura realista.

Ele des-realiza o seu papel e se mostra como narrador de uma ficção a todo tempo: é famosa a passagem do livro em que ele pensa na possibilidade de haver cinquenta e um leitores para seu livro, contando com ele próprio:

Se este livro conta 51 leitores sucede que neste lugar da leitura já existem 51 Elzas. É bem desagradável, mas logo depois da primeira cena, cada um tinha a Fräulein dele na imaginação. Contra isso não posso nada e teria sido indiscreto se antes de qualquer familiaridade com a moça, a minuciasse em todos os seus pormenores físicos, não faço isso. Outro mal apareceu: cada um criou Fräulein segundo sua própria fantasia, e temos atualmente 51 heroínas pra um só idílio.

51, com a minha, que também vale. Vale, porém não tenho a mínima intenção de exigir dos leitores o abandono de suas Elzas e impor a minha como única de existência real. O leitor continuará com a dele. Apenas por curiosidade, vamos cotejá-las agora. Pra isso mostro a minha nos 35 atuais janeiros dela. (p. 57)

Passagens como esta se encontram por todo o texto. O narrador quer se fazer totalmente portador das próprias palavras autorais. O diálogo implícito com o leitor pressupõe que este esteja encontrando exatamente o universo mental do autor. Daí a reflexão metalingüística aliada a uma certa irreverência. Se de um lado, na narrativa há uma história que é contada, por outro, há essa voz que interpreta, critica, reflete sobre os acontecimentos narrados. Essa voz segue paralela durante toda a narrativa, disputando com a história e seus personagens o lugar de protagonista. Um exemplo dessa disputa pode ser visto na repetição da frase *Ninguém o saberá jamais* (p. 55, 88, 89, 102, 104), em que o narrador provoca o leitor, após uma pergunta sobre uma possível interpretação do texto. Pirandelianamente defendendo a autonomia dos personagens, o narrador deixa o leitor na mão, ao lhe negar o dado que, afinal de contas, não tem a menor importância, porque o importante é a reflexão sobre a literatura que ele está fazendo. É um meio de negar toda a mimese imediata e única, que

correspondesse, por exemplo, ao banquete ocidental, já ilustrado por Elza.

O narrador não perde a oportunidade de estar sempre lembrando que ele está falando tão somente de literatura. São inúmeras as remissões à Literatura Brasileira, através de poemas, de autores, de personagens famosos: Machado de Assis (*A mosca azul*), Gonçalves Dias (*I-Juca-Pirama*), Castro Alves (*A queimada*), Olavo Bilac (*os sonetos*), Peri, o *moçoloiro*, Nise, Marília, etc. Há também todo um aproveitamento de referenciais musicais, como se pode ver nestes exemplos:

Era a clave de fã de Sousa Costa. (p.52)

Assim enfeita os gestos do homem-da-vida com o sonho sério severo e simples, pra usar somente esses. E sonoro. *Wiegenlied*, de Max Reger, ópus 76. (p. 65)

Uma frase sobre Mahler associava à conversa a idéia de política e dos destinos do povo alemão. (p. 67)

Carlos voz grave, quase lassa murmurou... (p. 73)

Estes paulistas falam muito devagar, escuta só como ele arrasta a voz ... (p. 91)

Berimbaus guizos membis, as meninas voltavam do passeio. (p. 100)

Certamente muitas das peculiaridades da linguagem de Mário de Andrade já apareceram nos exemplos de que tenho me utilizado. Gostaria de avançar uma hipótese que me parece bastante plausível, quando se estuda **Amar, verbo intransitivo**: encontra-se no livro uma concepção de escrita que ousaria chamar de pré-macunaímica, como o uso particular da pontuação e o abasileiramento do português, com um uso grande de tupinismos e africanismos. E mais: a própria valorização do mundo mítico do país e uma clara rejeição de outras mitologias, como se pode ver no exemplo que se segue e que anuncia o advento da rapsódia brasileira:

E a gente então, os brasileiros misturados... Não acredito nas avatares indianas. Não acredito nessas vidas anteriores em que a gente foi um xeique das Arábias. Entretanto tantanam no fundo do mato... Negros pesados dançando o cateretê. Silêncio grosso de cheiros de cernes, folhas, flores, terra, carnes, queimaqueimados pelo sol. Olhos relampeando na escuridão da noite sem sono. Então a imaginativa trabalha.

De primeiro surgiram teogonias fantasiosas, produto das multiplicações pelo Deus inicial. Depois fantasmas, lendas. Destas lendas provieram primeiro os animais, as plantas, as linfas, todos munidos de um poder de além, sacro, quase impossível. A imaginativa tinha aonde manobrar à larga, o deserto era imenso, o deserto das areias, das florestas e das águas. Quando tudo se povoou de milagres, as lendas pariram as castas dos homens ruins e dos homens bons, coisas impossíveis ainda. Dessas divisões vieram as guerras. Guerra ou paz. Tudo pretexto pra cantigas, esculturas, danças. Têm colares, chacoalham cores vivas, deuses, lendas artes... (p. 130, grifo meu)

Quando, no princípio, referi-me a *Amar, verbo intransitivo* como a uma alegoria, estava pensando nessa reflexão sobre a criação literária levada a cabo pela escrita do romance, exposta principalmente na segunda mesa. Procurei mostrar que o texto é menos um romance que uma alegoria discursiva sobre a Literatura Brasileira. Creio também que podemos estender as reflexões feitas por Mário de Andrade às artes brasileiras de um modo geral, não só pelo seu envolvimento com o universo musical, como também pelo relacionamento que a sua linguagem estabelece com as artes plásticas. Uma outra alegoria escrita por Mário de Andrade ficou inacabada: falo de *O banquete*, já presente neste seminário pelo uso que fiz em algumas epígrafes. Essa obra deveria conter dez capítulos. Mário escreveu seis, destes seis reviu quatro e meio e deixou esquematizados os quatro finais. Em *O banquete* (o título já indica a ousadia de parodiar Platão, presente também em *Amar, verbo intransitivo*) o assunto é a situação da música brasileira erudita. Mas vale também para as outras artes. A

única diferença é que em **Amar, verbo intransitivo**, a presença constante do humor garante uma reflexão e uma leitura mais brandas do material apresentado, lembrando as gargalhadas iniciais que a leitura de **Macunaíma** provoca. Em **O banquete** predomina a desesperança (já não existe o humor) e o pessimismo se exhibe em todo o texto e ambos podem ser resumidos nesta passagem que mostra sobretudo a depressão e o desgosto de Mário de Andrade, ao pressentir o fim de seu sonho, em que a Capela Sistina triunfa sobre o vatapá:

E é por semelhantes circunstâncias que eu tenho a convicção de que a própria criação erudita é defeituosa, falha e desnorteada no Brasil. E si a realidade musical prática do país é péssima: mesmo na composição o Brasil vai mal, por culpa dos seus compositores. Lhes falta sobretudo espírito coletivo, e disso deriva quase tudo. Se conservam, virulentas, todas as mazelas do século passado: o diletantismo, o individualismo exibicionista, o dogmatismo. Sobretudo, no fundo, como instância da criação artística: diletantismo, diletantismo, diletantismo. Nenhuma consciência da função histórica do brasileiro atual.⁸⁹

É sempre Janjão quem fala em **O banquete** e sua visão sobre a Literatura Brasileira é um pouco mais otimista que sobre a música. Mas tomadas hoje, mais de cinquenta anos depois de escritas, as palavras de Mário parecem proféticas, sobretudo nas que esquematizam o Capítulo X, não escrito: (...) *A arte está desorientada e não sabe o que fazer. Muita discussão e pouca arte.* O horizonte histórico do brasileiro atual desaparece sob as brumas de um tempo que se deseja acrítico e universal.