



**A CABEÇA COMO PONTO DE REFERÊNCIA NA DESCRIÇÃO FÍSICA DA  
PERSONAGEM FRÄULEIN ELZA NO ROMANCE *AMAR, VERBO INTRANSITIVO*,  
DE MÁRIO DE ANDRADE**

**Benilton Lobato CRUZ (UFPA)<sup>1</sup>**

**Resumo:** este artigo prova que, antes de um idílio amoroso entre o jovem Carlos Sousa Costa e a culta preceptora alemã, no romance *Amar, verbo intransitivo*, de Mário de Andrade, há um “idílio entre as artes” a compor um “quadro”, cuja essência é rever os mestres questionadores do mimético: um assunto crucial aos rumos do Modernismo. A cabeça ainda era uma medida na concepção da obra de arte. O artigo mostra que é possível ver indícios dessa técnica na descrição de Fräulein Elza, no romance do escritor paulistano. A linguagem pictórica usada pelo narrador concentra-se na cabeça da personagem para nos dar um retrato da protagonista. Iremos provar que essa técnica tem analogias com alguns mestres do passado como Scopas, Lísipo, Rembrandt e Lucas Cranach, nomes citados no idílio, assim como um pintor mais contemporâneo de Mário de Andrade, o lituano Lasar Segall.

**Palavras-chave:** Estética, romance, Mário de Andrade.

**Abstract:** This paper proves that before a romantic idyll between the young Carlos Sousa Costa and the cultured German governess, the novel “*Amar, verbo intransitivo*”, by Mário de Andrade, there is an “idyll between arts” to compose a “painting” whose essence is reviewing the questioners masters mimetic: a crucial issue to the direction of Modernism in Brazil. The head was still a measure in the design of the artwork. The anylisis shows that it is possible to see evidence of this technique in describing Fräulein Elsa, in the novel by the writer of São Paulo. The pictorial language used by the narrator focuses on the head of the character to give us a portrait of the protagonist. We will prove that this method has some analogies with past masters like Scopas, Lysippus, Rembrandt and Lucas Cranach, names cited in the idyll, as well as more contemporary painter from Mario de Andrade, the lithuanian Lasar Segall.

**Keywords:** aesthetics, novel, Mário de Andrade.

### **Introdução**

O arquiteto Leon Battista Alberti, no século XV, escrevia no tratado *Da pintura* que o resto do corpo tem que se ajustar à cabeça como membro escolhido em suas devidas proporções de comprimento e largura<sup>2</sup>. Esta parte “nobre” do corpo, herança do preceito antigo dos gregos, tributários da filosofia e da necessidade de conhecer o mundo através da

---

<sup>1</sup> Doutor em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas. Atualmente é professor da Universidade Federal do Pará, campus de Abaetetuba. Tem experiência na área de Letras, atuando principalmente nos seguintes temas: Poesia, Poética, Literatura Brasileira Moderna, Literatura Portuguesa, Teoria Literária e Alemão como Língua Estrangeira.

<sup>2</sup> GROULIER, Jean-François. *Da imitação à expressão*, 2004, p. 28.



reflexão, ou mais especificamente de Protágoras, o do homem como medida de todas as coisas, tem sido o ponto de referência na concepção da obra de arte. Essa técnica não será estranha para os escultores gregos Scopas e Lisipo, ou para Rembrandt e Lucas Cranach, nomes esses citados no romance de Mário de Andrade, muito menos para Anita Malfatti, Wilhelm Haarberg ou Lasar Segall, esses três em especial, contemporâneos do escritor paulista.

Este artigo analisa a cabeça como ponto de partida, uma evidente medida na construção de obras de arte, especificamente, na descrição da Fräulien Elza no romance *Amar, verbo intransitivo*. Iremos provar duas coisas em especial: que a forte presença de uma linguagem do pictórico no retrato da personagem revela um questionamento em torno do mimético, uma preocupação do escritor paulistano nos idos dos anos de 1920, e que o uso dessa parte do corpo indica uma técnica antiga ainda praticada à época, uma exigência do mercado de artes, como moeda de troca.

Na segunda metade do século XIX, a cabeça era o carro-chefe nos negócios das artes plásticas, conforme o testemunho de Vincent Van Gogh, ao refletir o ambiente mercantil por volta de 1885-1886: “Os *marchands* dizem que o que se vende melhor são as cabeças e as figuras de mulheres<sup>3</sup>”. A arte, na Europa, dessa forma, tinha critérios de avaliação como procedimento comum no novo mercado que se abria: os dos *marchands*. Nascia, portanto, a figura intermediadora entre o artista e o comprador ou o colecionador, aquele que vai lidar com a arte como evidente atividade econômica, algo, portanto, que muito teria a ver com a São Paulo modernista e a pleno desenvolvimento industrial. Tal serviço intermediado de compra e venda ainda estava distante da realidade das exposições paulistanas, como em 1917, da famosa exposição de arte moderna de Anita Malfatti, onde se via a artista pessoalmente negociando suas obras. Todavia, os parâmetros desse mercado de arte utilizados na Europa faziam-se perceber no Brasil.

O “retrato” pictórico de Elza feito pelo narrador nos revela um “quadro” a nos mostrar que muito há ainda de paradigmas clássicos na descrição da personagem. E mais do que isso, essa própria imagem da imigrante alemã tem algo de Barroco, como resultado de uma descrição que aponta artistas envolvidos no questionamento do mimético na arte. Mas o que faz em destaque a cabeça na descrição de Fräulein Elza no romance de Mário de Andrade?

Existe um narrador evidentemente esteta, envolto em uma atmosfera de arte, a entremear pintura, música, escultura e literatura em um jogo, cujo principal objetivo é

---

<sup>3</sup> VAN GOGH, Vincent. *Cartas a Theo*, 1991, p. 130.



evidenciar um retrato da personagem bastante diferente daqueles vistos nas escolas de belas-artes até então vistos em São Paulo. Tal procedimento pode ser notado na descrição de Elza, retratada a partir de pontos específicos da cabeça:

O que mais atrai nela são os **beijos**, curtos, bastantes largos, sempre encarnados. E inda bem que sabem rir: entremostam apenas os **dentinhos** dum amarelo sadio mas sem frescor. **Olhos** castanhos, pouco fundos. Se abrem grandes, muito claros, verdadeiramente sem expressão. Por isso duma 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 louca que Fräulein prende e cem vezes torna a cair... (AVI, p. 30-31. Grifos nossos).

São estranhas as referências dessa parte do corpo: “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.

Na história da arte, receber uma obra como presente é algo comum. A cabeça agigantada no *Retrato de Mário de Andrade*, doação de Lasar Segall para o amigo retratado, expõe um tributo e uma gratidão na tela pintada em 1927, ano da publicação do primeiro romance do escritor paulistano.

A influência profunda de Segall precisa ser redescoberta, como elemento de equilíbrio na formação de vários talentos nacionais. Ele foi entre nós, como disse Mário de Andrade, ‘um construtor de ambiente’<sup>4</sup>.

A sentença “um construtor de ambiente” resume a participação do artista lituano no Modernismo de Mário de Andrade. Construir, nesse caso, significa mais do que uma ideia de respeito e de admiração, e sim uma personalidade envolvida e integrada a um projeto. O pintor imigrante encontra-se plenamente adaptado à metrópole paulistana pós-Semana de 22, como presença sólida de alguém que sabe materializar uma noção de arte no contexto universal.

Por esse ângulo, a personalidade de Segall despertara no escritor paulista o caminho para o entendimento de integração entre as linhas básicas do Barroco brasileiro, motivo de

<sup>4</sup> BECCARI, Vera d’Horta. *Lasar Segall e o Modernismo Paulista*, 1984, p. 123.



pesquisa do jovem Mário de Andrade, e o Expressionismo alemão, ancorando definitivamente em solo paulista. Se Anita Malfatti fora o choque, Lasar Segall seria o nome de peso a colocar o feio bem expresso, o sensual, o social e o universal como linhas de frente a serem revisadas àquele momento.

Marcos Antônio de Moraes comenta em seu estudo sobre a epistolografia de Mário de Andrade o quanto Lasar Segall capturara o lado perverso, de “feidamente sensual” e diabólico na tela de 1927:

Se do retrato pintado por Flávio de Carvalho, ou por Cândido Portinari, Mário pôde dizer que ‘eu é que estava me pintando’, no quadro feito por Lasar Segall, o ‘mais sorrateiro dos meus eus’ fora surpreendido pelo pintor, ‘bom russo complexo e bom judeu místico’: ‘ele pegou o que havia de perverso em mim, de pervertido, de mau, de feidamente sensual. A parte do Diabo. Ao passo que Portinari só conheceu a parte do Anjo’<sup>5</sup>

Já para a análise feita por Fernando Antonio Pinheiro Filho a posição bem acima na tela e a forma agigantada da cabeça seriam suficientes para um jogo de interações simbólicas do pintor para com o poeta e crítico: “[...] um primeiro marcador expressivo da configuração social em análise<sup>6</sup>” ou “[...] um líder intelectual que parece inteiramente imerso na nova estética que anuncia e comanda<sup>7</sup>”.

Assim sendo, a cabeça é destaque tanto para Mário quanto para Segall, este último, então, como ponto fulcral, pode ser por conta do estilo mantido pelo pintor após visitar a sua cidade natal, em 1919, sofrendo ainda dos efeitos da Primeira Guerra Mundial “[...] mostrando pessoas com cabeças de dimensões exageradas e olhos de expressão mágica<sup>8</sup>”.

Mário de Andrade escreveria sobre o Segall da época em que viveu em Dresden, a cidade onde a atividade expressionista na pintura desenvolvera, inicialmente, um contexto vanguardista. O então, pesquisador de novas tendências, procurou saber desse período no qual o pintor lituano travou conhecimento com Kokoschka, Mary Wigman, George Grosz, Otto Dix, Theodor Däubler, aqueles expressionistas mais independentes em relação aos fundadores do grupo *Die Brücke*: Eric Heckel, Franz Marc, Rotluft, Pechestein.

Por conta disso, o Expressionismo de Lasar Segall teria origem de um segundo momento, e não o do momento mais imediato com o grupo pioneiro do Expressionismo

<sup>5</sup> MORAES, Marcos Antônio de. *O orgulho de jamais aconselhar*, 2007, p. 143. O autor desse estudo faz um recorte com alguns trechos de cartas de Mário de Andrade a Henriqueta Lisboa, especificamente a de 11 de julho de 1941.

<sup>6</sup> PINHEIRO FILHO, Fernando Antonio. *Modernismo como expressionismo paulista*, 2008, p. 93.

<sup>7</sup> Idem, p. 94.

<sup>8</sup> BECCARI, Vera d’Horta. *Lasar Segall – o rito da pintura*, 1985, p. 08.



alemão. O escritor paulistano, como crítico militante no *Diário Nacional*, jornal com tiragens significativas entre 1927 e 1932, defendia um Segall “brasileiro” e criticava o rumo intelectual e livresco da vanguarda alemã. Mais adiante, a pintura de Segall “[...] é já uma obra de condensação, nada dispersiva<sup>9</sup>”, a revelar: “[...] toda a significação dramática nas cabeças enormes de olhos ainda maiores, que ultrapassam os limites dos rostos numa vibratilidade angustiosíssima”<sup>10</sup>.

Portanto, pela visão de Mário, a cabeça teria acima de tudo uma simbolização mesmo que dramática, mas, essencialmente, de apoio. De modo geral, inevitavelmente, a cabeça, mais do que representar o centro irradiador da inteligência ou da intelectualidade, é a medida, o começo, o centro, o ponto de partida, tanto de técnicas quanto do ponto de vista de quem observa as obras de artes criadas a partir dessa perspectiva.

A cabeça, lembrada no trecho acima, de sua crítica de 1928 sobre as considerações expressionistas do pintor, também pode ser observada no *Amar, verbo intransitivo*. O romance continua, portanto, o questionamento do mimético, uma tradição da qual Mário de Andrade conhecia muito bem. Ou melhor, o Expressionismo de Mário de Andrade tem algo da admiração desses mestres, os que questionaram a imitação ao longo da História da Arte, e por conta disso, não podemos esquecer o seu ensaio *Mestres do Passado*, escrito em 1921, justamente um texto revisor da tradição estética do Ocidente.

Mas não é apenas essa semelhança de técnicas empregadas no romance e na pintura que vai unir Mário de Andrade a Lasar Segall. Havia o lado humanitarista: o tema de preocupação social do pintor, esse que aos poucos vai, seduzindo o escritor brasileiro. A “alma” andarilha do lituano, esse espírito viajante, desbravador de novos horizontes com certeza fascinaria também o jovem Mário de Andrade.

Elza, como personagem sofrendo o drama da imigração do início do século XX, tem amizades de pessoas ligadas à arte: “[...] com essas amigas, alguns camaradas, um pintor, professores, saía nalgum domingo raro em piqueniques pelo campo” (AVI, p. 42). A cena lembra aquele retorno à natureza do qual a historiadora de arte Jill Lloyd havia notado ao avaliar a presença de bosques e lagos nas telas dos pintores do *Die Brücke*. Algo aparentemente contraditório, pois acabamos de dizer que Lasar Segall não tivera contato direto com o grupo formador do Expressionismo.

Acontece que estamos falando de Mário de Andrade escrevendo um idílio, o que de certa maneira é pano de fundo para ambientar os artistas de São Paulo àquele instante

<sup>9</sup> ANDRADE, Mário de. Aspectos das artes plásticas no Brasil, 1984, p. 46.

<sup>10</sup> Idem, p. 46.



modernista, clima indispensável ao mais importante: a arte voltada ao social. Esse “idílio com as artes” nos revela uma característica de Mário de Andrade, seu esteticismo substituindo o historicismo reinante nos romances do século XIX.

Trata-se, no fundo, da predileção moderna pelo estético, numa espécie de reflexão acerca da própria natureza da arte, um fenômeno que internaliza no romance a própria arte posta em ação para criar uma história que se conta com arte, ou mais precisamente, narrada através de uma linguagem dilatada, elástica para diminuir ou “esparramada” para defender a fala brasileira, ou mais específico ainda: temos uma língua que se escreve sob a influência da arte a espelhar a atitude vanguardista de provocação ao padrão estético e gramatical da época.

Mário de Andrade, por sinal, vai mais adiante, recua a uma fonte questionável: “[...] que este idílio é imitado do francês de Bernardin de Saint-Pierre. Do Francês. De Bernardin de Saint-Pierre? (AVI, p. 91). A dúvida não é uma troca de pontuação do autor, é algo que vai além do idílio entre um adolescente e uma mulher madura, servil à construção humana do futuro Sousa Costa. Existe outro idílio, aquele que deriva de “edylion”, o “quadro” a retratar uma época e um estilo de seu autor, e é isso que nos interessa, o encontro entre antigos e modernos.

A descrição de Elza tem algo do enquadramento daquela expectativa da “[...] deformação contra códigos morais anacrônicos e repressivos<sup>11</sup>” à ordem de mundo dos salões e das academias impregnadas do modelo naturalista. Os marginalizados, por exemplo, são comuns na pintura de Segall. “Seus tipos humanos são os desfavorecidos pela sorte – velhos, doentes, pobres, perseguidos, prostitutas –, seres infelizes cuja desgraça o mundo precisava conhecer<sup>12</sup>”.

A representação pictórica segalliana desses tipos soma-se em Mário de Andrade através da mesma técnica usada, na tradição ocidental da Grécia antiga, por Scopas, aquele escultor que introduz o *pathos* e concebe o rosto manifestando dor e aflição, e por Lísipo, artista que aperfeiçoou o cabelo em suas estatuetas de bronze, como naquela réplica, o Mercúrio em Repouso, exposta na Praça da República no centro de São Paulo.

Esses nomes vão se juntar ao de Rembrandt e Lucas Cranach, como artistas “modernos” em suas épocas, em um rumo a apontar a própria evolução da pintura, como diz Ortega y Gasset: “[...] a evolução da pintura ocidental consistiria em um retraimento do objeto para o sujeito pintor<sup>13</sup>”. Surge, portanto, no estilo pessoal e intransferível, algo típico da

<sup>11</sup> NAZÁRIO, Luiz. *A revolta expressionista*, 1984, p. 150.

<sup>12</sup> BECCARI, Vera d’Horta. *Lasar Segall – o rito da pintura*, 1985, p. 14.

<sup>13</sup> ORTEGA y GASSET, José. *Adão no paraíso e outros ensaios de estética*, 2002, p. 103.



modernidade, as relutâncias com as formas, essas mesmas que no Brasil ganharão uma dinâmica peculiar e, ao mesmo tempo, exótica, conclamando a cultura a participar do jogo estético na década de 1920, por conta da inclusão do elemento nacional na trajetória vanguardista.

O estilo expressionista de Segall reforçou a amplitude do apelo social e universal coerente com a proposta gramatical de Mário de Andrade, a de um Brasil que é desconhecido tanto nos salões de artes quanto na literatura que desconhece a riqueza psicológico e estilística da nossa fala. O escritor só muito mais tarde começa a defender publicamente, a partir de 1939, que a “a arte sempre foi uma coisa social” e “um instrumento de combate<sup>14</sup>”, exatamente como a perspectiva expressionista do protesto ou como denúncia, como uma “solução visual” para a realidade brasileira. Sabemos que o Expressionismo alemão contribuiu para fomentar essa visão crítica e social:

A arte moderna brasileira identifica-se profundamente com esse movimento [o expressionismo] e isso é uma constância de todo o período em exame, sendo alterada apenas diante das bienais, nos anos 50. É evidente que num país repleto de contrastes sociais o Expressionismo torna-se uma solução visual plenamente satisfatória para esposar e denunciar os conflitos flagrantes, assim, resgatando certo lugar do artista e balizando-o para a sociedade.

Como “solução visual”, a contribuição das artes plásticas não está descartada. No romance, além do que vimos da tradição ocidental da pintura, Elza, como personagem culta e leitora, trava um contato direto com a revista *Der Sturm*, e conhece obras de René Schickele, Franz Werfel e Kasimir Edschmid por aquilo que poderíamos chamar, no plano ficcional, de recepção direta do alemão já que Elza era falante do idioma.

Encontramos uma protagonista que vivencia um equilíbrio de formas por conta do seu desempenho como leitora também pela mesma perspectiva vista pelas artes. A força de uma tradição ecoa diante do avanço da representação modernista e orienta uma direção, não prospectiva, mas retrospectiva ao Barroco. Para isso, vamos lembrar uma passagem:

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

A personagem em si vive uma cena típica da atividade modernista paulistana, com reuniões em casa de amigos, a novidade do estrangeiro e uma lista de autores novos para

---

<sup>14</sup> ANDRADE, Mário de. *Entrevistas e depoimentos*, 1983, p. 74.



serem lidos. Podemos visualizar um documento da recepção em um ambiente no qual o público se destaca sobre o individual. Há referências a reuniões “na casa da amiga” e um médico a afirmar ser o Expressionismo uma convicção. A revista *Der Sturm* chega-lhe “com um maço” e “alguns” livros, os autores que formam uma linha de frente do movimento alemão: Schikele, Franz Werfel e Kasimir Edschmid.

As revistas aparecem antes dos livros, indicando a relevância histórica que desempenharam no modernismo. O médico é representante de uma classe que determina o valor estético das artes e da literatura. Esse médico está ali não apenas para revelar o que a alta burguesia lia, mas para indicar que o trâmite desse tipo de mercadoria é coisa para essa classe.

Elza não sabia do Expressionismo e, surpreendentemente, nutre imensa simpatia pela literatura francesa no original, fato que nos faz retomar um ponto importante: uma recepção de vanguarda ganhando forma, porém o peso da tradição resoa primeiro. A leitura dos expressionistas se assemelha à maneira de como a própria Elza fora “pintada” diante do leitor, através de uma sistematização barroca: a arte assim como a literatura, no romance marioandradino, revigora a tradição.

A Elza leitora chega a fazer críticas a vanguarda alemã e se posiciona conservadora: “[...] atos da vida não é arte expressionista” (AVI, p. 55), não associando de imediato vida e arte a um grau estético considerável, como avaliaria mais tarde um historiador da arte como Modris Eksteins<sup>15</sup>. Para o professor canadense, a vida e arte se entrelaçam, e o público, por exemplo, tem um papel de relevo na identidade cultural da sociedade moderna.

O historiador realça o papel do leitor, do espectador, do admirador como testemunho da recepção da arte moderna. A história da cultura moderna deve ser “[...] uma história não só de respostas mas também de desafios, uma descrição também do leitor quanto do romance, tanto do espectador quanto do filme, tanto da plateia quanto do ator” . O leitor, espectador e ator estariam na mesma posição documental do romance, do filme e do ator, importância hermenêutica, portanto.

A aceitação desse pé de igualdade se dá porque a arte se torna provocação e acontecimento, assim, torna-se antes um fenômeno estético passível de historicidade e necessária a revisar a passividade do espectador de arte. A reação do público do Modernismo é, então, parte da experiência da arte, é a plateia que aplaude, vai, critica, ou como diria

---

<sup>15</sup> EKSTEINS, Modris. *A Sagração da Primavera*, 1991, p 13.





Ortega y Gasset “divide<sup>16</sup>” opiniões. Mas, jamais deixará de ser notada. A plateia vira termômetro de uma atividade cultural nova calcada na energia oriunda da vida e da arte, exatamente nesta ordem.

Todavia, Elza se entusiasma pelo poder de síntese da arte expressionista:

Aquela 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. (AVI, p. 48).

Esse gosto pelo diminuto não deriva do Expressionismo e sim de um Mário de Andrade pesquisador daquilo que ele chamará de o “sublime pequenino” de Aleijadinho<sup>17</sup>. O escritor paulistano nutre simpatia por formas menores nas estatuetas, nos talhes, nas igrejas, algo derivado do estilo do nosso maior artista colonial. Essa “síntese” já repercutia na sua *Gramatiquinha* através de termos indicando ora diminuição ora exagero em nosso jeito de falar.

O trecho citado só confirma seu processo de erudição da preceptora (e da formação da personagem) mais importante que o entusiasmo pelo Expressionismo literário como vanguarda. Somente, após uma leitura mais detalhada sobre o assunto é que a imigrante alemã se interessa pelo movimento vanguardista vindo de Berlin, e conhece algumas de suas características para depois retornar aos dois mestres da literatura alemã, Goethe e Schiller.

Entre a recepção do Expressionismo e a tradição de nomes consagrados na literatura universal, parece-nos que há uma dificuldade de encaixar a nova vertente alemã. Aceitar é a saída, compreender, de imediato, não é a questão, tanto que a passagem termina com a resignação dos grandes trágicos da literatura universal: se lhe dessem nova coleção de algum periódico inovador e mais livros, leria tudo página por página. “Aceitaria tudo. Compreenderia tudo? Aceitaria tudo. Para voltar de novo a Goethe. E sempre Schiller”. (AVI, p. 48).

A incapacidade de compreender o Expressionismo (“compreenderia tudo? Aceitaria tudo.”) resume-se como violenta dissimetria para quem é vista como culta. Aceitar seria o seu destino como as personagens trágicas das peças de Racine a acatarem seus destinos,

<sup>16</sup> Cf. ORTEGA Y GASSET. *Adão no paraíso e outros ensaios de estética*, 2002.

<sup>17</sup> Cf. ANDRADE, Mário. O Aleijadinho. In: *Aspectos das artes plásticas no Brasil*, 1984, p. 11-42.



lembrando que o famoso dramaturgo francês obteve sucesso de público também através de suas memórias e correspondências.

Não seria, em hipótese alguma, uma preceptora com livros revolucionários de Nietzsche debaixo do braço a gerar a desordem no relógio familiar dos Sousa Costa – seria, para nós, o universal sobre o contingente modernista, peso de uma fórmula em uso por Mário de Andrade presente em sua *Gramatiquinha*. Se Nietzsche era aceito “um pouquinho só”, a admiração é nitidamente por: Rembrandt, Scopas, Lisipo, Lucas Cranach, Bach, Goethe, Schiller, Racine e Romain Rolland, lidos no original, na aliteração proposital, “Fräulein fala francês”, no peso da tradição universalista, principalmente se nesses nomes estão escritores missivistas.

Romain Rolland, que viveu entre 1866 e 1944, nascido em Clamecy e morto em Vézelay, é um deles. Originário de uma família burguesa de tradição protestante e republicana, mudando-se para Paris em 1880, leitor de Shakespeare, Victor Hugo, Nietzsche, e Spinoza, comunista em 1927, travara correspondências com Tolstoi e foi um apaixonado pela música, trabalhada na Itália, inclusive em sua tese “História da ópera sobre Lully e Scarlatti”.

É daqueles raros escritores no qual a música desempenha um papel muito importante. Portanto, o estudo da música, assim como o trato humanístico nas suas correspondências, e a militância política fizeram aproximar-se de seu contemporâneo brasileiro Mário de Andrade. Pouco antes da Semana de Arte Moderna, Mário de Andrade escrevia, uma Nota de Arte Moderna, com o título de “As Juvenilidades Auriverdes”, destacando a admiração de seu colega modernista: “Oswald de Andrade: quebra-louças. Não sei de romancista no Brasil que tenha escrito outra *Estrela de Absinto*. Tira o chapéu quando fala de Romain Rolland<sup>18</sup>”

Já um pouco mais tarde, aparece outra nota de Mário de Andrade para a revista *Leitura*, em 1944, na qual o autor de *Macunaíma* não esconde seu entusiasmo pelo estilo epistolar do escritor francês:

“– ‘Há obras bem grandes de Romain Rolland’ – escreve Jean Guéhenno. – Quanto a mim, conheço a mais bela de todas, e que mesmo agora, terá feito mais bem que qualquer outra: é essa correspondência que ele mantém com o mundo inteiro, essas longas cartas, de letra apressada, com esses sinais que a todo instante parecem querer deixar o papel subir como pássaros em vôo, esses conselhos e esses apelos que, escritos sempre para um só e indo tocá-lo nas cordas mais profundas, parecem, entretanto, pôr sempre em questão a humanidade inteira, de tal modo que, tendo-as ouvido, a gente não ousa mais viver egoisticamente.’ – Se os leitores de ‘Europe’ acharam alguma vez

<sup>18</sup> BOAVENTURA, Maria Eugênia. 22 por 22, p. 45. O texto de Mário de Andrade é de 07 de fevereiro de 1922.



nessa revista algum ardor, alguma flama, devem-na a uma dessas cartas que reavivam a coragem e a fé de quem a receber.’ – ‘Todos os senhores, sem dúvida, eram contra ele.

Ele, porém, e ele apenas, salvava a honra de todos nós, conduzia nossas esperanças, e naquele justo momento suas canções ajudavam-nos tanto mais quanto nos faziam lembrar do melhor de nós mesmos e da liberdade’ – Jean Guéhenno<sup>19</sup>”.

A nota destaca a atitude heróica do missivista francês manter correspondência com tanta gente, usando um estilo muito pessoal, evitando a postura egoísta do escritor, e, principalmente, destacando a importância de quem recebe suas cartas, como pessoa sempre disposta a participar de um círculo motivador de ideias.

Romain Rolland é mais um flash em *Amar, verbo intransitivo*, uma citação rápida, como muitas outras, e acreditamos que esteja no romance por conta da admiração de Mário de Andrade pelos grandes missivistas da literatura. O nome do escritor francês, morto no ano da segunda edição do *Amar, verbo intransitivo*, mostra muito mais do que uma homenagem a tempo para o mestre da epistolografia, indica, de certa forma, um nome contemporâneo do escritor paulista, “par” de Racine, inserido como tradição dos epistolografistas desde o século XVII.

Em si, o idílio de Mário de Andrade insinua que há um conhecimento mais interessado primeiro pela arte desses mestres. O “Retrato de Elza”, uma parte do romance, no qual o narrador “desenha” e “pinta” sua personagem carrega um “tratado” informal sobre a consideração histórica desses artistas questionadores do mimético. O episódio do contato com a literatura expressionista aparece bem depois, através do médico viajante trazendo consigo revistas *Der Sturm* e livros dos autores expressionistas.

Alguns temas do Expressionismo interessavam o jovem Mário de Andrade como a propaganda a contribuição de Worringer (a psicologia dos estilos); a teoria tardia da vanguarda alemã nos pronunciamentos de Kasimir Edschmid; a solidariedade nos poemas de Iwan Goll, que chegou a trocar correspondência com o escritor paulistano; René Schickele, autor de um idílio, o Maria Capponi<sup>20</sup>, conhecido de Mário de Andrade; o Humanismo em Franz Werfel; e, o social de alcance universal em Lasar Segall.

Todos esses artistas abrem espaço no romance à reflexão de uma tradição questionadora do mimético somados a uma vanguarda que expunha o tema da violência contra o ser humano. Portanto, são nomes a compor um quadro de crítica ao moderno, no

<sup>19</sup> ANDRADE, Mário. A presença eterna de Romain Rolland, 1944, p. 07.

<sup>20</sup> SCHICKELE, René. Maria Capponi. München : Kurt Wolff Verlag, 1926. (Arquivo IEB-USP).



espaço narrativo por ele mesmo chamado de “[...] tipo moderno romance-ensaio<sup>21</sup>” quando se reportou à publicação de *Saga*, de Érico Veríssimo, em 1940, designação que poderia ser aplicada também ao *Amar, verbo intransitivo*.

Como “[...] o romance sempre se dirigiu ao porvir<sup>22</sup>”, a arte da narrativa no modernismo brasileiro acrescentou um complemento verbal que é a própria gramática de Mário de Andrade para circunscrever a língua brasileira na utopia universalista, nas pegadas de um Expressionismo norteador das raízes germânicas, uma vanguarda “solidária”, uma estética cuja essência do social podia ser encontrada na agigantada São Paulo, metrópole a abrigar imigrantes e um novo rumo para as artes. Essa mesma cidade que acolhe os introdutores do Expressionismo na capital do Modernismo: Anita Malfatti, Lasar Segall e o escultor Wilhelm Haarberg, artistas de alguma forma envolvidos na técnica que tem a cabeça como ponto de partida na composição de suas obras.

### Referências

ANDRADE, Mário de. **Amar, verbo intransitivo: idílio**. Estabelecimento do texto Marlene Gomes Mendes. Rio de Janeiro : Agir, 2008.

\_\_\_\_\_. **Melhores contos de Mário de Andrade**. Seleção: Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo : Global, 2003.

\_\_\_\_\_. 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.

\_\_\_\_\_. 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.

\_\_\_\_\_. 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.

<sup>21</sup> ANDRADE, Mário de. *Saga*, 2002, p. 255.

<sup>22</sup> FUENTES, Carlos. *Geografia do Romance*, 2007, p 19 e 28.



\_\_\_\_\_. A presença eterna de Romain Rolland (Nota). In: **Revista Leitura**. Crítica e informação bibliográfica. Jan/1944. Rio de Janeiro : Leitura, 1944, p. 07.

BOAVENTURA, Maria Eugênia (Org.). **22 por 22: A Semana de Arte Moderna Vista pelos seus Contemporâneos**. São Paulo : USP, 2000.

EKSTEINS, Modris. **A Sagração da Primavera**. Tradução Rosaura Einchenberg. Rio de Janeiro : Rocco, 1991.

FUENTES, Carlos. **Geografia do Romance**. Tradução Carlos Nougué. Rio de Janeiro : Rocco, 2007.

GROULIER, Jean-François. Da imitação à expressão. In: **A pintura**. vol. 5. Org. Jacqueline Lichtenstein. São Paulo : Editora 34, 2004, p. 9-15.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de Termos Literários**. 8. ed. São Paulo : Cultrix, 1997.

MORAES, Marco Antônio de. **Orgulho de Jamais Aconselhar: A Epistolografia de Mário de Andrade**. São Paulo : USP/Fapesp, 2007.

NAZÁRIO, Luiz. A revolta expressionista. In: \_\_\_\_\_. **As Sombras Móveis**. Belo Horizonte: Editora da UFMG/midia@rte, 1999, p. 125-205.

ORTEGA Y GASSET. **Adão no paraíso e outros ensaios de estética**. Tradução de Ricardo Araújo. São Paulo : Cortez, 2002.

RAMOS, Maria Luísa. O Latente Manifesto. **Ensaio de Semiótica : Cadernos de Lingüística e Teoria da literatura**. Nº 2. Belo Horizonte, FALE/UFMG, 1979, p. 76-103.

SEGALL, Lasar. Escritos de Segall. In: BECCARI, Vera D'Horta. **Lasar Segall e o modernismo paulista**. São Paulo : Brasiliense, 1984, p. 228-270.

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.

SCHICKELE, René. **Maria Capponi**. München : Kurt Wolff Verlag, 1926.

VAN GOGH, Vincent. **Cartas a Theo**. 4. ed. Tradução : Pierre Ruprecht. Porto Alegre : L & PM, 1991.