

5

Estreito

Não sou eu, sou eus em farrancho em minha multiplicação
Mário de Andrade em “Amar sem ser amado, Ora Pinhões!”

Que somos nós? Pronomes pessoais
Mário de Andrade em “Remate de Males”

Não sou mais eu nunca fui eu decerto
Aos projetos me vim - eu caio - aos pedaços disperso
Projetado em vitrais nos joelhos nas caiçaras
Nos Pireneus
Em pororoca prodigiosa
Rompi a consciência nítida: Eu tudo amo!
Mário de Andrade em “O Carro da Miséria”

5.1

A transitividade entre narrar o mundo e narrar -se

Mário foi, sem dúvida, um intenso escritor. E como tal explorou apaixonadamente todas as formas de narrar o mundo. Ele se declarava alguém que sofria de gigantismo epistolar, ou seja, suas cartas eram grandes quanto ao número de páginas e de construções teórico-críticas. Eram páginas e páginas sobre política, cultura, estética, sociedade, filosofia, etc.. Sua forma, portanto, de manter sua escrita a serviço de suas idéias era ser um remetente passional e regular, aliado a um destinatário incansável em ler artigos livros textos que lhe eram enviados com o pedido de opinião sincera. Mário era um crítico agudo em seus comentários, porém suas cartas por serem conversas escritas, a intimidade dava leveza para revelar-se e também tecer comentários sobre escolhas, sugerir caminhos de ação.

Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Henriqueta Lisboa, Prudente de Moraes Neto, Fernando Sabino, Guilherme de Figueiredo, dentre outros, foram seus conhecidos correspondentes. Aliás, são inúmeras as publicações das cartas de Mário aos seus correspondentes, entretanto, as cartas em resposta são em número bem menor.

Ribeiro (2004) define que as cartas de Mário não são apenas registros importantes históricos de períodos de efervescência cultural nos anos 20, 30 ou 40, mas que de forma intencional e sistemática, como talvez nenhum outro escritor tenha feito, ele tomou parte da formação política e estética de seus amigos. A autora ressalta que toda a escrita andradiana estava a serviço do objetivo maior de sua obra: o de dar ao Brasil mais do que uma cara, do que um caráter. A meta de Mário de Andrade era dar ao Brasil uma alma.

Os diferentes conjuntos de cartas, dirigidas aos inúmeros correspondentes, trazem todos, de uma maneira ou de outra, a expressão desse seu compromisso com a alma brasileira em construção, pelas idéias que transmitia e com as quais fecundava o solo daqueles brotos de nossa história literária (...) Parte essencial, integrante, do trabalho de Mário, as cartas eram seus instrumentos de transformação. Sua literatura, segundo suas palavras, transitória e funcional, não tinha compromisso com a celebridade,

*tampouco com a permanência. E, talvez por isso mesmo, tenha permanecido e se tornado célebre em sua busca por uma funcionalidade de escrita.*¹⁸³

Contudo, sendo instrumentos de metamorfose, suas cartas eram principalmente vias e veios de expressar seu rio caudaloso de intimidade. A superfície da folha vira tela de conflitos, frustrações e inquietudes. As cartas à amiga Henriqueta revelam isso:

*Às vezes eu me aproveito dos meus amigos pra por certas coisas bem a limpo, porque escrevendo eu parece que consigo penetrar mais fundo em mim. A escrita visual me obriga uma lógica mais inflexível, pelo menos mais nítida.*¹⁸⁴

Através da escrita para Henriqueta, Mário de Andrade tenta pensar suas verdades, analisando muitas vezes o conteúdo biográfico de sua obra. E uma vez que ler e escrever são processos irremediavelmente embricados, Mário se lê em seus textos. Como quando escreve à Henriqueta depois de terminar o conto *Peru de Natal*, em que o narrador-protagonista tem um discurso extremamente rancoroso sobre a figura do pai.

*As memórias vão se deformando, vão se falsificando e de repente quando ponho reparo em mim porque me sinto em plena infância, o pai que estou acreditando ter tido é pouco menos que um monstro*¹⁸⁵

É justamente na formação de nossa capacidade de dizer e de nos dizer que se encontra o poder da linguagem de potencializar nosso pensamento, de nos ensinar a pensar com alguma autonomia e criticidade, além de construir nossa história pessoal,

¹⁸³RIBEIRO, M.A. “A correspondência Pro (Ativa) de Mário de Andrade”, in *Leituras Compartilhadas*, ano 4, fascículo especial, p. 5.

¹⁸⁴ANDRADE, apud Ribeiro em “A correspondência Pro (Ativa) de Mário de Andrade” em *Leituras Compartilhadas*, ano 4, fascículo especial, p. 6.

¹⁸⁵Ibid., p. 6.

nossa intersubjetividade. A professora e ensaísta Eliana Yunes, ao escrever sobre leitura, afirma sobre a narrativa:

*Narrar é expressar o ser que vai se construindo através da linguagem, da leitura para a escrita, do mundo ao texto e de volta ao mundo. Nós não lemos, em verdade, para ter indicadores de nossa cultura, mas para melhorar nossa qualidade de estar no mundo e de nos relacionarmos com os outros. Lendo, descobrimos o que se esconde em nossos corações e mentes como desejo sem nome, como experiência incompreendida e podemos alcançar uma identificação que nos ajude com os horizontes estritos do nosso mundo*¹⁸⁶

Júlio Diniz, em um artigo chamado *Narrativas do eu e do mundo*, diz que nas cartas não tem importância remetentes, nem destinatários:

*O que realmente importa é a possibilidade de se experimentar novos sentimentos, trocar impressões, encher o vazio do mundo com palavras e gestos. Uma das funções da carta, além de informar determinado conteúdo, é a de narrar o mundo com resistência, **narrar o nós com a transitividade do eu.***¹⁸⁷ (grifo nosso)

A partir dessa afirmação de Diniz, pode-se pensar que, pela transitividade, também se narra o eu a partir do nós. Algo, ao mesmo tempo estranho e familiar, se dá, permitindo uma interlocução. Pode-se concluir que, se há o prazer do texto é devido a uma partilha entre quem escreve e quem lê. O que move esta partilha muito interessa a esta tese, daí, a necessidade de detalhar o diálogo entre autor, leitor e personagens.

5.2

A Construção Bakhtiniana de Polifonia

Bakhtin apresenta uma fecunda contribuição através de uma teoria crítica da arte, que ao apontar uma relação intrínseca entre conteúdo e forma na produção compõe uma importante parte deste trabalho. A perspectiva bakhtiniana propõe

¹⁸⁶YUNES, E. “Políticas públicas de leitura- modos de fazer”, in *A leitura e novos horizontes*, p. 16.

¹⁸⁷DINIZ, J. “Narrativas do eu e do mundo”, in *Leituras Compartilhadas*, ano 4, fascículo especial, p. 11.

abandonar dois pontos de vista, que durante anos nortearam e estreitaram a compreensão da esfera da arte. O primeiro ponto objetiva apenas a estrutura da obra em si (artefato), enquanto, segundo o outro ponto de vista de análise, é a psique individual do criador ou do contemplador que deve ser focada ao se analisar uma obra de arte. Fica claro, portanto, que nenhuma das duas perspectivas possibilita uma abertura para o diálogo existente e possível entre elas, muito menos para um entendimento das forças sociais que são subjacentes a toda produção artística. Bakhtin assevera:

*O artístico na sua total integridade não se localiza nem no artefato nem nas psiques do criador e contemplador consideradas separadamente; ele contém todos esses três fatores. O artístico é uma forma especial de inter-relação entre criador e contemplador fixada em uma obra.*¹⁸⁸

Em outras palavras, a interação com uma obra de arte, além de ser um processo ativo, é também um processo criativo. O leitor ao compreender, participa do diálogo continuando a criação da obra, multiplicando o “já dito”. Neste sentido, a comunicação estética é parte da própria obra de arte, pois a obra estará se revitalizando e se renovando por meio de recriações sucessivas dos que com ela interagem.

Se o artístico é uma forma especial de inter-relação entre criador e contemplador, haverá sempre uma lacuna a ser preenchida por aquele que como ouvinte, leitor ou espectador participa da experiência estética. Pode-se observar uma estreita relação entre o pensamento de Bakhtin e o de Walter Benjamin¹⁸⁹ quanto à obra de arte.

Bakhtin dirá que do mesmo modo que minha visão precisa do outro, para eu configurar a minha imagem, minha palavra precisa do outro para significar. Pode-se resumir que a verdade é sempre provisória, definida na relação como o outro, e, portanto, não se encontra no interior de uma única pessoa, mas está na interação dialógica entre pessoas. O que possibilita a união da diversidade do humano é o

¹⁸⁸BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Doistoiévski*, p. 37.

¹⁸⁹Discutimos a abordagem benjaminiana quanto à arte na modernidade na Exposição.

dialogismo. Somente a tensão entre várias vozes, que participam do diálogo da vida, pode revelar o humano na sua dimensão mais verdadeira: o múltiplo. Desta forma, é demarcada, na obra *Estética da criação verbal*, a importância do encontro com a alteridade¹⁹⁰ para a proposta dialógica.

A originalidade de Dostoiévski não reside no fato de ele ter proclamado o valor da individualidade (outros já haviam feito isso antes), mas em ter sido capaz de vê-lo em termos objetivo-artísticos e mostrá-lo como o outro, como a individualidade do outro, sem fundir com ela sua voz e ao mesmo tempo sem reduzi-la a uma realidade objetificada. Ou seja, Dostoiévski valoriza a alteridade.

A importância da alteridade na criação e a relação com o conceito de “extimidade” em psicanálise, já foram discutidas na parte do Episódio. O tema do inconsciente e do Outro será também trabalhado na Resposta desta tese. Por agora, cumpre lembrar, que a beleza do método polifônico dostoiévskiano está em capturar na relação com a alteridade, que existe em cada um de nós, as contradições e incoerências humanas. Explanando sobre a criação verbal, Bakhtin diz:

*Segundo uma relação direta o autor deve colocar-se à margem de si mesmo no plano em que efetivamente vivemos a nossa vida (...) O autor deve tornar-se outro em relação a si mesmo, olhar para si mesmo com os olhos do outro*¹⁹¹

O uno não sendo indivisível se fragmenta no múltiplo. Mas, afinal, o que isso tem a ver com a definição de polifonia em Bakhtin?

Na perspectiva bakhtiniana uma determinada obra é polifônica quando há várias vozes que nela se explicitam, sem que haja uma síntese dialética ou lógica. Entretanto, é o próprio destinatário que a organiza, dando-lhe sentido. Sem um terceiro olhar, nem a obra, nem o seu criador permanecem na história. É, pois, apostando na absoluta integração entre criador, obra e destinatário que Bakhtin afirma e define o compromisso ético e a função política da arte.

¹⁹⁰O conceito de alteridade foi definido a partir da perspectiva psicanalítica no Episódio.

¹⁹¹BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*, p. 13

As ciências exatas são uma forma monológica do conhecimento: o intelecto contempla uma coisa e pronuncia-se sobre ela. Há um único sujeito:aquele que pratica o ato de cognição(de contemplação) e fala (pronuncia-se). Diante dele, há a coisa muda. Qualquer objeto do conhecimento(incluindo o homem) pode ser percebido e conhecido a título de coisa. Mas o sujeito como tal não pode ser percebido e conhecido a título de coisa porque como sujeito, não pode, permanecendo sujeito, ficar mudo; conseqüentemente, o conhecimento que se tem dele só pode ser dialógico¹⁹²

Considerando Dostoiévski um dos maiores inovadores no campo da forma artística, Bakhtin afirma que ele criou “um tipo inteiramente novo de pensamento artístico”, a criação polifônica. Mikhail Bakhtin é claro ao afirmar que a importância do pensamento artístico de Dostoiévski ultrapassa os limites da criação romanesca, abalando antigos princípios da criação europeia, cabendo apenas à sua obra a nomeação de polifônica:

Dostoiévski criou uma espécie de novo modelo artístico do mundo, no qual muitos momentos basilares da velha forma artística sofreram transformação radical.¹⁹³

Bakhtin, na introdução de *Problemas da poética de Dostoiévski*, adverte que a literatura sobre o romancista se dedicou à problemática ideológica de sua obra, o que acabou por encobrir “momentos sólidos e profundos de sua visão artística”¹⁹⁴, cabendo um estudo especial de sua poética. A proposta bakhtiniana, portanto, é de enveredar pela poética de Dostoiévski para através de uma análise teórico-literária descobrir a inovação fundamental de sua criação artística.

Enriquecendo a discussão que esta tese sustenta a respeito da voz na criação polifônica de Mário de Andrade, é sem dúvida decisivo abordarmos a partir da inovação dostoiévskiana a conceituação de polifonia. Vejamos, pois, através da leitura bakhtiniana, o novo modelo artístico polifônico.

¹⁹²BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*, p. 403.

¹⁹³BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*, p. 1.

¹⁹⁴Ibid., p. 2.

Bakhtin demarca que, de um modo audaz e renovador, Dostoiévski em sua criação literária não cria escravos mudos, mas pessoas livres, capazes de se colocar lado a lado com seu criador, de discordar dele e de até rebelar-se contra ele e quanto a isso acrescenta:

A multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia de vozes plenivalentes constituem, de fato, a peculiaridade fundamental dos romances de Dostoiévski. Não é a multiplicidade de caracteres e destinos que, em um mundo objetivo uno, à luz da consciência una do autor, se desenvolve nos seus romances; é precisamente a multiplicidade de consciências eqüipolentes e seus mundos que aqui se combinam numa unidade de acontecimento, mantendo a sua imiscibilidade¹⁹⁵.

O modelo polifônico, dialógico, se contrapõe radicalmente ao modelo monológico, homofônico, forma predominante anterior do romance europeu que se baseava no ponto de vista único, em uma base sólida, coerente e dominante da leitura do mundo. O romance monológico se constrói como um todo de uma consciência que assumiu em forma objetificada outras consciências. Falando dessa diferença entre o monológico e o dialógico, Bakhtin assevera sobre Dostoiévski:

Suas obras marcam o surgimento de um herói cuja voz se estrutura do mesmo modo como se estrutura a voz do próprio autor no romance comum. A voz do herói sobre si mesmo e o mundo é tão plena como a palavra comum do autor, não está subordinada à imagem objetificada do herói como uma de suas características (...) Ela possui independência excepcional na estrutura da obra. É como se soasse ao lado da palavra do autor, coadunando-se de modo especial com ela e com as vozes plenivalentes de outros heróis.¹⁹⁶

Bakhtin conceitua polifonia tendo no elemento voz seu ponto de apoio. A criação polifônica não se limita a presença da multiplicidade de vozes, a polifonia define que nessa multiplicidade as vozes estejam plenas de valor, mantendo cada uma com as demais vozes uma relação de absoluta igualdade. Ou seja, ao participarem do grande diálogo sem nenhuma hierarquização elas também não se objetificam, não

¹⁹⁵BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*, p. 4.

¹⁹⁶Ibid., p. 5.

perdendo seu ser enquanto vozes e consciências autônomas. Cumpre ressaltar que, na Música, polifonia representa uma composição em que várias melodias se desenvolvem independentemente, mas dentro do mesmo tom. Uma não se destaca da outra, é o todo que dá a harmonia. Contudo, é fundamental esclarecer que Bakhtin se valeu de um termo da música para nomear sua conceituação como uma metáfora, uma analogia figurada, pois além de não ser um estudioso da área musical, ele compreendia a polifonia especificamente como um procedimento sintático e discursivo. O que diferencia grandemente sua perspectiva da de Mário de Andrade, que veremos mais adiante. Por agora, cabe explicar a conceituação bakhtiniana e sua analogia figurada. O próprio Bakhtin explica:

Cabe observar que também a comparação que fazemos do romance de Dostoiévski com a polifonia vale como analogia figurada. A imagem da polifonia e do contraponto indica apenas os novos problemas que se apresentam quando a construção do romance ultrapassa os limites da unidade monológica habitual, assim como na música os novos problemas surgiram ao serem ultrapassados os limites da voz. Mas as matérias da música e do romance são diferentes demais para que se possa falar de algo superior à analogia figurada, à simples metáfora. Mas é essa metáfora que transformamos no termo romance polifônico, pois não encontramos designação mais adequada. O que não se deve é esquecer a origem metafórica do termo.¹⁹⁷

Ao comparar Dostoiévski a Prometeu, Bakhtin afirma que o autor não pode concluir suas personagens, uma vez que são inconclusíveis, imunes ao efeito modelador e redutor da existência fechada e imediata, posto que o homem avança sempre e, enquanto sujeito, está sempre em aberto com relação às mudanças decorrentes de sua condição de estar no mundo.

Referindo-se a Dostoiévski e sua polifonia, Paulo Bezerra diz:

As palavras concludentes estariam fora do todo dialógico, coisificariam e humilhariam o ser humano, razão porque se faz necessário escutá-lo, deixá-lo falar, provocá-lo socraticamente para que se externe em discurso e pelo discurso.¹⁹⁸

¹⁹⁷BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*, pp. 16-17.

¹⁹⁸Ibid, p. 18.

Segundo Bakhtin, a marcante independência interior das personagens dostoievskianas foi alcançada através de meios artísticos determinados: a delimitação de liberdade e independência dos personagens. Ao terem voz própria elas escapam das definições comuns e conclusivas do autor. Entretanto, isto não significa que as personagens saiam do plano do autor. Como bem coloca Bakhtin, “essas independência e liberdade integram justamente o plano do autor. Esse plano como que determina de antemão a personagem para a liberdade (relativa, evidentemente) e a introduz como tal no plano rigoroso e calculado do todo”.¹⁹⁹

Dito de outro modo, na obra de Dostoiévski há liberdade e independência das personagens em relação ao autor. Contudo, sendo uma proposta dialógica o autor participa do diálogo e o organiza. Assim, por maiores que sejam a independência e a liberdade das personagens, elas se dão sempre de modo relativo e jamais se situam fora do plano do autor. O projeto de criação do autor as promove com relativa liberdade como estratégia de construção de uma arquitetura sempre inconclusiva que convida o leitor a também buscar na multiplicidade uma configuração nova, porém, também incompleta.

Não apenas a imagem realista da vida social é extremamente elástica, não podendo esgotar-se em uma avaliação conclusiva do autor, para não perder sua pluridimensionalidade estética, como quaisquer palavras conclusivas que são sempre fugazes, transitórias. Bakhtin acentua em Dostoiévski que os momentos conclusivos, uma vez conscientizados, inserem-se nas cadeias associativas, tornando-se autodefinições passageiras e perdendo sua força concludente.

Em outras palavras, além do universo humano ser marcado pela diversidade de pontos de vista, posições ideológicas, posições religiosas e anti-religiosas, nobreza, vilania, gostos, manias, taras, franquezas, excentricidades, brandura, violência, timidez e exibicionismo, etc, o sujeito não é uno, é múltiplo, multifacetado, um amálgama de inúmeras contradições, sendo impossível dizer uma palavra última, conclusiva e, portanto, defini-lo.

¹⁹⁹BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*, p. 11.

Foi por esta visão do múltiplo e inconclusivo do humano, que Bakhtin conceituou “carnavalização” em 1928, termo hoje transdisciplinar, de grande importância na Literatura. Como a própria palavra já indica, o termo carnavalização vem de carnaval, sendo a transposição deste para a literatura. Isto é, do mesmo modo que no carnaval, a proposta literária polifônica propõe uma inversão dos códigos vigentes, múltiplas vozes se manifestam sem hierarquia ou repressão. Há a ambigüidade de propostas, das imagens, das representações. É o múltiplo em toda sua força erótica, associado ao deboche, à ridicularização, à valorização do grotesco e do inusitado.

A categoria básica da concepção de linguagem em Bakhtin é a interação verbal cuja realidade fundamental é seu caráter dialógico. A polifonia é então um termo associado à comunicação por meio da diferença, tanto entre pessoas, como entre textos e grupos sociais. A abordagem bakhtiniana aceita e instiga pensar a diferença como sinônimo de multiplicidade.

Assim, se para Bakhtin o conceito de polifonia tem sua tradução nas múltiplas vozes que participam do diálogo, carnavalizando a vida cotidiana na criação literária de Dostoiévski, pode-se pensar que ao orquestrar as vozes de seus personagens em *Amar, verbo intransitivo*, Mário de Andrade realizou uma obra polifônica na literatura brasileira, cuja carnavalização realizou uma crítica arguta à sociedade brasileira dos anos 20.

5.3

A criação polifônica em *Amar, verbo intransitivo*

Quando publicada a primeira versão de *Amar, verbo intransitivo*, em 1927, os críticos da época não acompanharam a proposta inovadora da criação de Mário e reagiram desfavoravelmente à obra. Considerada, então, como uma ficção que meramente se destinava a difundir as escandalosas descobertas de Freud a respeito da sexualidade. Embora essa recepção reducionista e preconceituosa o tenha desagradado profundamente, Mário, em 1944, considera que aquele narrador da versão de 27 era mais indócil e rebelde na busca de um novo universo ficcional e

resolve alterar, em parte, sua proposta, feita no clima da fase heróica do movimento modernista. Surge assim, a imagem de um autor implícito na obra de 1944, um irônico observador - crítico. Em cartas a Paulo Duarte e Tristão de Athayde, Mário chega a comentar as alterações feitas, frisando, nos cortes dos monólogos, “despir” a obra para que a ação pudesse fluir sozinha.²⁰⁰

Ao comparar as duas fases do Modernismo, João Luis Lafetá observa que a própria avaliação de Mário e as alterações na obra em 1944 sugerem uma diluição da estética dos anos 20, já devidamente assimilada na “fase madura”. Se a literatura brasileira lucrou com a autocrítica de Mário, ganhando uma criação polifônica, não se pode dizer o mesmo da recepção dos anos cinquenta. Posterior à publicação da segunda versão de *Amar, verbo intransitivo*, o crítico Olívio Montenegro, em 1953, define o romance como “magro, desencarnado, um romance sem história e a bem dizer intriga”²⁰¹. Isto posto, fica evidente o quanto o romance de Mário continuou incompreendido mais de vinte anos depois de sua primeira publicação. Pode-se questionar se Olívio Montenegro não percebeu, ou não quis ler, que a intriga de *Amar, verbo intransitivo* não é aparente. Como a narrativa o tempo todo se questiona, investigando o seu lugar de história, talvez o que o romance apresenta de mais interessante seja exatamente o que a crítica da época execrou: os silêncios da narrativa. Momentos em que a voz usa o silêncio para pontuar a busca de sentido e convidar o interlocutor, no caso o leitor, a diante de tantos questionamentos, também construir suas indagações.

Telê Porto em seu ensaio sobre *Amar, verbo intransitivo* aponta que devido a Mário, com sua narrativa, revelar a consciência de que os fatos não existem por si, mas nascem dos sentidos a eles atribuídos, seu romance apresenta-se como uma narrativa que procura, uma vez que expressa o trágico que atravessa a vida, associando o absurdo do ser, sua eterna divisão, e a construção do sentido via o desejo. Deste modo, a escritura de Mário em todas as suas formas de criação e experimentação apresenta a erotização da palavra como o fio da busca de

²⁰⁰ ANDRADE, M. Cartas a Tristão de Athayde em 09/12/1944”, in *Mário de Andrade escreve cartas a Meyer e outros*.

²⁰¹ MONTENEGRO, O. “Mário de Andrade”, in *O Romance Brasileiro*, p. 210.

significação, a carnavalização aparece por esta via do erótico e do múltiplo. Sendo que a própria vida para Mário é um processo permanente de busca: A existência admirável que levo consagrei-a toda a procurar. Deus queira que não ache nunca... Porque seria então o descanso em vida, parar mais detestável que a morte.²⁰²

Em outro momento, Mário adverte: “É o leitor que se deve elevar à sensibilidade do poeta, não é o poeta que se deve baixar à sensibilidade do leitor. Pois este que traduza o telegrama”.²⁰³

A partir desta colocação de Mário, pode-se perceber sua poética da procura definindo uma estética da recepção. Pode-se, inclusive, acrescentar que a forma criativa que Mário escolhe para a sua narrativa e o delineamento de personagens é a polifonia: justaposição e contraposição de múltiplas vozes que geram algo além delas.

Uma vez que a polifonia do romance-idílio não é mera presença de heterogeneidade, para ser pensada sua definição, cabe lembrar a conceituação de Bakhtin de dialogismo, ou seja, a geração transindividual dos significados e a construção do sentido. São as vozes isoladas dos personagens que Mário coloca em diálogo com o leitor, revelando, a meia luz, a trama. Se quanto à família Souza Costa e à Fräulein, cada um guarda mais o seu segredo, Mário de Andrade contrasta a ausência de diálogo entre os sujeitos modernos com a polifonia. A transitividade aparece em todo o seu vigor através de vozes distintas e antitéticas que chamam o leitor a interagir para buscar construir o seu sentido. Em outras palavras, pela estrutura polifônica de sua narrativa, o narrador do idílio moderno estabelece o movimento dialógico.

Com sua firme voz autônoma o narrador se funde e se afasta dos personagens em uma delicada dança de traços. Formam-se diálogos dos personagens com o leitor. Todo o universo de diálogo que Mário de Andrade revela não haver na modernidade. Essas vozes, polifonicamente formam o “jogo nebuloso e sintético” que apresenta pinceladas expressionistas de “misturas incompletas e assustadoras incoerências” (AVI, p. 79). Seus mestres ficcionistas da estética de Der Stürn, apresentavam o

²⁰² ANDRADE, M. “Advertência”, in *Losango Cáqui*, p. 121.

²⁰³ ANDRADE, M. *A escrava que não era Isaura*, p. 209.

sucedem de cenas, o fio da narrativa sendo interrompido por digressões que não esclarecem, são marcas ambivalentes e metafóricas.

De acordo com Bakhtin, o grande fator de consideração da polifonia é não fechar uma visão específica de mundo, teatralizando a abertura através da abertura dos próprios personagens. Seus discursos – se erguendo como vozes independentes, equivalentes e em constante movimento, o movimento do diálogo – estabelecem como verdade o fato de que não há verdade definida nem definitiva. Em último caso, a verdade mesma do autor se apresenta em aberto, empreendendo o contínuo movimento de sua própria construção. É isso que possibilita que os personagens tenham vida para além das determinações do narrador.

Como um moderno e modernista, um estudioso das vanguardas, Mário acreditava na possibilidade de união das artes e, nessa direção procurou harmonizar dois objetos de seu interesse: a literatura e a música. Mário de Andrade, que não conhecia o texto de Bakhtin, formulou sua harmonia polifônica de base musical aplicando-a à poesia. Desse modo, abriu as possibilidades de leitura do texto literário ao juntar várias vozes que, no mínimo, surpreenderiam pelo inusitado de sua presença. Sobre isso, o fragmento 36 do “Prefácio interessantíssimo”:

Sei construir teorias engenhosas. Quer ver? A poética está muito mais atrasada que a música. Esta abandonou, talvez mesmo antes de século 8, o regime da melodia quando muito oitavada, para enriquecer-se com os infinitos recursos da harmonia. A poética, com rara exceção até meados do século 19 francês, foi essencialmente melódica. Chamo de verso melódico o mesmo que melodia musical: arabesco horizontal de vozes (sons) consecutivas, contendo pensamento inteligível. Ora, si em vez de unicamente usar versos melódicos horizontais (...) fizermos que se sigam palavras sem ligação imediata entre si: estas palavras, pelo fato mesmo de se não seguirem intelectual, gramaticalmente, se sobrepõem umas às outras, para a nossa sensação, formando, não mais melodias, mas harmonias. Explico melhor: Harmonia: combinação de sons simultâneos. Exemplo: “Arroubos... Lutas... Seta... Cantigas... Povoar!...” Estas palavras não se ligam. Não formam enumeração.(...) Mas, si em vez de usar só palavras soltas, uso frases soltas: mesma sensação de superposição, não de palavras (notas) mas de frases (melodias). Portanto: polifonia poética.²⁰⁴

²⁰⁴ ANDRADE, M. *Prefácio interessantíssimo*, pp. 68-69.

A partir dessa colocação de Mário, é possível perceber que sua utilização do termo polifonia advém da área da música. O professor, músico e ensaísta Júlio Diniz, comentando o *Prefácio interessantíssimo* destaca:

Mário compreendia as poéticas anteriores ao modernismo (a romântica e principalmente a parnasiana) como linhas melódicas de previsibilidade absoluta, construções formais que apontavam para uma irradiação monotônica de seus conteúdos. Pareciam imponentes no esforço de deixar as vozes aparecerem simultaneamente soltas, em diálogo aberto, frases que agrupadas em acordes polifonizariam possibilidades harmônicas variadas.

No “Prefácio interessantíssimo, ele afirma que “a poética é muito mais atrasada que a música”. Trabalhando com conceitos musicais já enunciados, Mário coloca a poesia lírica clássica no regime da melodia, utilizando-se de versos de corte horizontal, ou seja, palavras que sintática e semanticamente se posicionam numa perspectiva linear. Assim como a melodia musical se caracteriza pela sucessividade de sons formando um desenho próprio, o verso melódico faz ascendente e descendentemente a trajetória que parte e volta ao básico, a nota fundamental.²⁰⁵

Sendo assim, é possível perceber uma diferença marcante entre a concepção de polifonia em Mário de Andrade e a utilizada por Bakhtin. Como já foi dito anteriormente, Bakhtin vale-se da designação musical de polifonia apenas como uma analogia figurada, uma metáfora, enquanto Mário define a sua noção de polifonia da própria música. Neste sentido, a configuração polifônica de Mário de Andrade, em seu estudo da musicalidade da palavra, está muito mais próxima da perspectiva psicanalítica lacaniana quanto à música e à voz .

O resultado das visões simultâneas do narrador autoconsciente e a do leitor atento — aquele que aceita o convite do narrador que busca —forma um jogo, que causa uma interatividade entre narrador e leitor. Este efeito provoca uma atividade maior do leitor, pois cabe a ele fazer a mistura e decidir as verdades da trama, enquanto que a narrativa segue quase que a deriva, pendulando “pra cá... pra lá”. Cabe ao leitor “tomar o timão e decidir para onde navegar”:

²⁰⁵DINIZ, J. “A polifonia em Mário de Andrade”, in *Diálogos Ibero-Americanos*, p. 103.

Mas Dona Laura teria pensado mesmo tanta coisa! Não pensou. Eu também por mim não pensei. Então quem foi? Volta aqui o limiar da consciência andando que nem badalo, pra cá... pra lá... Inconsciência... Subconsciência... Consciência... Pra cá... pra lá... É aqui! Então é consciência. Juro que não! Então o limiar é pra mais longe. Será? ... Pra cá... pra lá... Dona Laura não falou nada daquilo, nem pensou. Porém as idéias existem. A psicologia também existe. Pra cá... pra lá... E Fraülein partia mesmo, era inútil se lastimar. (grifo meu) (AVI, p. 157-158).

Desse modo, também, Mário de Andrade ratifica Freud quanto à existência do inconsciente²⁰⁶, uma vez que o pensamento freudiano propõe o termo inconsciente como uma instância psíquica com leis próprias de funcionamento. Neste sistema prevalece a mobilidade, não existindo contradição já que não existe negação nem grau de certeza. Pelo processo de deslocamento, uma representação pode entregar a outra todo montante de investimento e, pelo processo de condensação, pode tomar sobre si o investimento de muitas outras.

Mário ao falar de Carlos, de suas contradições, oscilando entre os sentimentos e a volubilidade, explicita várias vozes em ação:

Queria sorrir...Queria, quem sabe? Um pouco de pranto (...) talvez agora lhe fizesse bem...Nada disso. O romancista é que está complicando o estado de alma do rapaz. Carlos apenas assunta sem ver o quadrado vazio do céu. (AVI, p. 44-45).

Através do processo dinâmico que apresenta, colocando para interagir simultaneamente, as vozes das personagens e do escritor, Mário usa uma artimanha da própria Arte, expondo contradições, ambivalências, características demasiado humanas que Bakhtin nomeou serem bem expostas em Dostoievski através da polifonia e também da carnavalização.

De acordo com o que foi dito anteriormente, pode-se compreender que a opção pela polifonia é uma opção pelo espaço da simultaneidade que permite ao leitor transformar-se também num espectador dos momentos que lê e interagir com eles. Tal inovação técnica é a confirmação do próprio ideário modernista, da vanguarda

²⁰⁶O conceito de inconsciente vai ser trabalhado detalhadamente a partir de sua vinculação com o trágico na Resposta desta tese.

estética pregada pelo movimento. As conseqüências diretas dessas opções são as alterações do foco narrativo e da tradicional passividade do leitor.

Em seu fazer literário, Mário sempre deu destaque à tendência da poesia moderna de tratar das sensações complexas pela simultaneidade das sensações interiores. Dessa forma, viabiliza um jogo de visões justapostas, sobrepostas, simultâneas, adequado à apreensão do real nos tempos modernos. O leitor precisa entrar no curso, para dele extrair prazer e sentido no rito dessa carnavalização, pois sua narrativa pretende o inacabado.

Nos anos 80, no prefácio da décima sexta edição, a crítica literária Telê Porto A. Lopes ressalta:

*O Narrador firma com autonomia sua voz, existindo na linha machadiana da perplexidade, tentando entender uma figura singular de mulher, dela se distanciando, ou com ela se solidarizando, admitindo, todavia, que Fraülein lhe escapa - pirandelianamente - e faz com que se questione.(...) mesmo apoiando-se em teorias para explicar comportamentos e o amor, não fecha sua figura (...)*²⁰⁷

T. Lopez define que *Amar, verbo intransitivo* foi e continua a ser atual e mesmo revolucionário já que “é, de fato, um romance experimental, modernista, moderno, cinematográfico”²⁰⁸. De acordo com Telê, pode-se concluir que devido a Mário, com sua narrativa, revelar a consciência de que os fatos não existem por si, mas nascem do sentido a eles atribuído, *Amar, verbo intransitivo* apresenta-se como uma narrativa de busca.

Nessa perspectiva, o romance que é *idílio*, passa a ter também características do discurso inacabado, da busca de uma resposta, ou seja, mais uma vez a tendência de ruptura com os limites tradicionais dos gêneros literários é confirmada. Mário dialoga com o leitor e com o personagem ao mesmo tempo: “É coisa que se ensine o amor? Creio que não. Ela crê que sim. Por isso não foi no jardim, deve se guardar. Quer mostrar que o dever supera os prazeres da carne, supera”. (AVI, p. 37)

²⁰⁷LOPEZ, T. “Uma difícil conjugação”, in *Amar, verbo intransitivo- Idílio*, 16ª edição, p. 10.

²⁰⁸Ibid., p. 16.

O leitor é chamado a participar do raciocínio lúdico do autor, passando a assumir, lado a lado com o narrador, uma função de co-partícipe na realização da mensagem que a obra busca transmitir.

Se este livro conta com 51 leitores sucede que neste lugar de 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, as minúcias 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 para um só idílio.

51, com a minha, que também vale. Vale, porém não tenho a mínima intenção de exigir dos leitores o abandono de suas Elzas e impor a minha como a única com existência real. O leitor continuará com a dele (AVI, p. 57).

Para o autor, nada é definitivo, não há dogmas. A Arte sustenta a transitoriedade e em nome disso precisa restabelecer, simultaneamente, o diálogo do sujeito consigo mesmo, e com o mundo. Diálogo que a modernidade tenta sufocar.

Quando dialoga com o texto, o Narrador dialoga com o leitor, para que este experimente fazer o mesmo: poder se descrystalizar e transitar no mundo.

Situado entre a prosa e a poesia, o romance-idílio revela que Mário se permitiu guiar pela trilha da voz e com muita acuidade consegue resgatar o ser entreaberto que existe no homem: o ser que quer manifestar-se e esconder-se em uma contínua carnavalização. Sua escritura na superfície da folha, carnavalescamente, brinca para permitir a abertura de ousar, transformar-se na vida.

Cumpre lembrar, que ao pesquisar o sentido denotativo²⁰⁹ da palavra carnaval encontrei a seguinte definição: “O carnaval é o conjunto de festejos populares que se caracteriza pela alegria desabrida, pelo intenso erotismo, pela eliminação da repressão e da censura”. Essa festa da “carne” é um ritual, que dura três dias, e que é oriundo de ritos e costumes pagãos, como as festas dionisíacas em homenagem ao deus Baco.

²⁰⁹ HOLANDA, A.B. *Dicionário eletrônico*, 2000.

Muito antes de Bakhtin conceituar carnavalização, Freud configurar a psicanálise e Mário de Andrade realizar sua folia na escritura, a humanidade já buscava caminhos para lidar com a força imperiosa das pulsões. A tragédia grega nos mostra essa trilha. Daí a importância do trágico ser trabalhado na Resposta desta Tese.