

AMAR, VERBO INTRANSITIVO: NA CORDA BAMBA DO REALISMO¹

Luciane Bernardi de Souza
Mestranda – UFSM
lucibernardi@gmail.com

RESUMO

Este texto apresenta o propósito de analisar como a matriz realista do século XVIII está presentificada na obra **Amar, verbo intransitivo**, do escritor Mario de Andrade. A partir dos mecanismos de construção discursiva presentes no enredo dessa obra ambiciona-se averiguar as continuidades e descontinuidades dos princípios estruturais do “realismo formal”, termo conceitual cunhado pelo teórico Ian Watt referente ao romance do século XVIII e XIX, e base para a constituição da forma romance. Busca-se também averiguar que estratégias de construção discursiva essa obra dispõe na tentativa de representar a realidade do século XX.

PALAVRAS-CHAVE: Romance, Realismo, Enredo.

ABSTRACT

This paper presents the purpose to analyze the realistic matrix from the XVIII century is presentified in **Amar, verbo intransitivo**, by writer Mario de Andrade. From the mechanisms of discursive construction work present in this plot aims to examine the continuities and discontinuities of the structural principles of "formal realism", conceptual term coined by theorist Ian Watt regarding the romance of the XVIII and XIX century, and the basis for the constitution of the novel form. The aim is also to ascertain that discursive building strategies that work has in trying to represent the reality of the XX century.

KEYWORDS: Novel; Realism; Plot.

Desde o seu surgimento e consolidação nos séculos XVIII e XIX, na França e Inglaterra, o gênero romance sempre buscou representar e expressar a mentalidade analítica e racional na qual se estruturava. Implicando na valorização do pensamento racional, o enredo encontrado nas obras desse gênero prezava sempre pelo sequenciamento de episódios de modo lógico-causal, ou seja, por uma sequência de ações encadeadas temporalmente. No entanto, a partir do século XX as narrativas começaram a apresentar um esgotamento desses princípios calcados em uma mentalidade racionalista e dessa escrita formalizada segundo lógicas totalizadoras. Um sintoma evidente desse esgotamento foi a criação de novas técnicas discursivas que puseram em xeque as noções de controle, certeza, sequencialidade e encadeamento causal das ações humanas. A consequência foi uma avalanche de narrativas experimentais que começaram a apresentar a supressão dos tradicionais “engates” entre os episódios narrativos, que foram se desgastando e cedendo espaço para cenas justapostas, fragmentos aleatoriamente dispostos e ações que não exigiam uma causa evidente e nem resultavam em um efeito consequente.

Considerando estas mudanças estruturais referentes ao gênero romance, e com o intuito de contribuir e ampliar as discussões em torno da obra vanguardista **Amar, verbo intransitivo** (1927), nos debruçamos sobre os mecanismos de construção discursiva a nível de enredo presentes nessa obra com o intento de verificar que modo a matriz realista surgida no século XVIII está, ou não, presentificada nesse romance de Mário de Andrade. Para tal, primeiramente realizamos algumas considerações relativas aos conceitos de romance e de realismo, conceitos caros a este trabalho por nos apontar, juntamente com os resultados da análise, as bases para interpretação do romance. Em um segundo momento, investigamos de que modo o enredo apresenta (ou não) algum princípio lógico-causal entre

as cenas que o constituem. Por fim, com base nos resultados da análise e das noções teóricas discutidas, realizamos uma tentativa de interpretação da obra.

NOÇÕES PRELIMINARES: SOBRE A COMUNHÃO DA MATRIZ REALISTA COM O GÊNERO ROMANCE

Falar do gênero romance é, simultaneamente, evocar a matriz realista. Nascida no berço da modernidade e umbilicalmente vinculada, esta dupla unida por um elo “movediço” se desenvolveu alimentando-se dos ideários racionalistas de uma sociedade burguesa industrial em ascensão. Tal união deu-se uma vez que o romance buscava representar os aspectos do mundo empírico dessa nova sociedade em formação e, para tal, contou com o desenvolvimento de um arcabouço de procedimentos formais, estilísticos e técnicos que Ian Watt em sua obra **A ascensão do romance** (2010) denominou de “realismo formal”. Primorosamente definida por este teórico, a convenção formal realista, assim como o gênero romance, desde o seu nascimento incorporou uma visão da existência do século XVIII, século em que tanto a filosofia como a literatura voltam sua atenção para o sujeito como indivíduo e para a sua experiência particularizada.

Com um enredo sem precedentes e centrado na experiência única e renovada do sujeito, este último é apresentado como o elemento central da trama, pois, de acordo com Ian Watt, a mudança fundamental que ocorreu nessa nova forma literária em relação à epopeia foi a substituição do coletivo pelo sujeito individual (que agora inclusive apresentava um nome e sobrenome que o particularizavam ainda mais em relação ao herói épico). Outro índice importante que conforma o realismo formal é o elemento temporal, princípio esse que passa a moldar, através do poder da memória, a identidade e personalidade do sujeito. Diretamente vinculado a este elemento também encontramos a

presença de relações causais entre ações do enredo que é, de acordo com Ian Watt, o elemento que mais atribui coesão a essa nova forma narrativa:

O enredo do romance também se distingue da maior parte da ficção anterior por utilizar a experiência passada como a cauda da ação presente: uma relação causal atuando através do tempo substitui a confiança que as narrativas mais antigas depositavam nos disfarces e coincidências, e isso tende a dar ao romance uma estrutura muito mais coesa. (WATT, 2010, p.23).

A descrição minuciosa dos espaços (que passam a ser definidos com uma riqueza de detalhes nunca antes vista na literatura) e das ações cotidianas são também elementos que atribuem a impressão de fidelidade do romance ao real (empírico e material) da época. Tal fidelidade também é construída através do uso de uma linguagem de cunho referencial, que se conforma pela descrição e apresentação de cunho analítico, e que fazem com que a correspondência entre as palavras e os objetos se torne ainda mais imediata.

Assim, a vida particular dos indivíduos e a forma como essa vida é representada através destes elementos discursivos destacados tornam o romance “um relato autêntico das verdadeiras experiências individuais” (WATT, 2010, p.29), fazendo com que o leitor vislumbre uma imitação mais imediata da experiência individual, experiência esta situada em um contexto espacial e temporal específico. Segundo Ian Watt:

O romance constitui um relato completo e autêntico da experiência humana e, portanto, tem a obrigação de fornecer ao leitor detalhes da história como a individualidade dos agentes envolvidos, os particulares das épocas e locais de suas ações- detalhes que são apresentados através de um emprego da linguagem muito mais referencial do que é comum em outras formas literárias. (WATT, 2010, p.34).

No entanto, esse gênero “plástico” ao estar desde a sua origem intrinsecamente ligado ao real, e este, por sua vez, estar em constante mudança, foi adquirindo diferentes nuances que acompanharam as mudanças socioculturais e econômicas da própria sociedade. De tal modo, para manter-se vivo e atuante o romance teve que se adequar ao constante dinamismo do mundo, resistindo à cristalização de sua forma e modificando-se

constantemente. Nessa perspectiva, se em sua “juventude” (século XVIII e XIX) a partir das convenções do realismo formal esse gênero buscava representar a realidade da época de modo fidedigno, ressaltando a vida cotidiana com precisão de detalhes e criando assim a “ilusão de real”, no século XX (fase de “amadurecimento”) mudanças formais e técnicas foram vistas como uma necessidade para que este se mantivesse vivo. Tais transformações, que buscavam traduzir o dinamismo social da sociedade capitalista moderna modificaram as convenções do realismo formal, apresentando por vezes um gênero capaz de se afastar do real (aqui considerado como a realidade material), mas nunca se tornar independente deste.

A partir dessas considerações centradas na dinâmica comunhão entre o gênero romance e a forma discursiva realista, um voejo sobre **Amar, verbo intransitivo** permite pontuar alguns elementos característicos da estética do realismo formal. Primeiramente, é necessário destacar que encontramos a personagem protagonista, Fraulein Elza, alemã de 35 anos, constituída como um sujeito individualizado, que vivencia experiências e conflitos particulares não somente em relação ao mundo material que a cerca, mas especialmente consigo mesma, em função do trabalho que realiza. “Escrava branca” tem por missão iniciar sexualmente, dentro da segurança do lar, os jovens (nesse caso, o jovem Carlos) de famílias burguesas. Objectualizada e desprovida de encanto, sonha com seu idílio, mas vivencia uma lógica mercadológica ao ter que educar sexualmente meninos burgueses para que estes não sofram “desvios” nas mãos de mulheres interesseiras. Ademais, esses conflitos são vivenciados em um lugar e tempo específico: na cidade de São Paulo, mais especificadamente na casa dos Souza Costa, no início do século XX. Esses três elementos (individualização da personagem, demarcação espacial e delimitação temporal) constituem, como vimos, a base da estética do realismo formal definida por Ian Watt.

No entanto, apesar da particularização da protagonista é visível uma perda de identidade dessa personagem no decorrer da obra, característica muito comumente encontrada a partir dos romances do século XX. Fraulein Elza, além de não possuir um sobrenome, encontra-se deslocada de seu lugar de origem (Alemanha), não se adaptando aos valores da família burguesa brasileira. Soma-se a isso o fato desta evidenciar uma identidade moldada por valores de ordem capitalista, ao aceitar as condições que a sociedade calcada no lucro lhe impõe, ainda que, idealize uma vida distinta juntamente com o “homem dos sonhos”. Além dessas características que afastam a obra da forma realista tradicional, outro elemento da estrutura discursiva em dissonância com a forma realista conceituadas por Watt é o enredo, que, considerado pela crítica literária como representante de uma estética cinematográfica, além de possuir certa ausência de fios de conexão entre as cenas, apresenta também episódios descontínuos e fragmentados, que abandonam a ordenada e clássica estrutura sequencial entre as ações.

É através dessa montagem de cenas elípticas dignas de um filme *eisesteiniano*, que adentraremos no plano do enredo de **Amar, verbo intransitivo**, e seguindo os passos aparentemente aleatórios que a narrativa apresenta buscaremos averiguar se o enredo dessa obra de fato abole a lógica causal entre as ações apresentadas ou se o realismo configurado nos romances do século XVIII e XIX ainda está presente na estrutura deste romance do século XX. Em outros termos, buscaremos verificar se por trás dos passos aparentemente aleatórios que o romance parece percorrer, ainda há vestígios de uma matriz linear e lógica-causal na obra.

SOBRE UMA “COLUNA DE VÉRTEBRAS” DISCURSIVAS

Esmiuçando a organização do enredo, nosso estudo parte do levantamento e posterior divisão esquemática dos “fragmentos”/“cenas” do romance em três grandes grupos, de acordo com a relevância e o sentido que atribuem à obra. Totalizando quinze cenas (15), no primeiro grupo temos a coluna vertebral do romance, que é formada pelas quinze “vértebras” mais relevantes para o andamento da narrativa, episódios que, se forem retirados do enredo interferem, modificam e desestruturam essa coluna concatenada.

Os outros dois grupos (segundo e terceiro, com respectivamente 26 e 46 episódios) são formados por cenas que não desempenham um papel crucial na constituição desta “coluna discursiva”, mas que, não menos importantes, são os “músculos” de sustentação desta. Na sequência nos deteremos nas cenas do primeiro grupo que, por conformarem a “linha colunar” do enredo, ocupam neste trabalho um interesse maior.

É através da organização linear dessas quinze cenas, que se encontram afastadas umas outras no espaço da narrativa, que acreditamos ser possível a visualização de um “esqueleto” linearmente constituído e que sustenta o peso desse romance. Vamos à montagem dessa coluna: o primeiro (1º) episódio inicia com o diálogo entre a governanta Fraulein e o patriarca da família Souza Costa, Felisberto, em que este solicita seu trabalho na casa dos Souza Costa. Estabelecido o acordo, a próxima cena (2ª), que atribui uma sequência lógica e causal a essa última é a de Fraulein Elza, em uma terça-feira, chegando na casa dos Souza Costa. Desviando das digressões, encontramos o terceiro (3º) e decisivo episódio, em que o narrador realiza uma breve apresentação da família Souza Costa: as três meninas, Souza Costa, dona Laura e o jovem Carlos. Mapeada e considerada relevante para o encadeamento das ações, a quarta cena (4ª) marca o início da aproximação de Carlos e da governanta durante uma lição na biblioteca, momento em que Carlos olha com insistência

para Fraulein. O próximo episódio (5º), que sugere uma continuidade do anterior, também ocorre na biblioteca da casa dos Souza Costa e marca uma aproximação entre os personagens. Realizando os devidos contornos nos defrontamos com a sexta cena (6ª) na qual um diálogo entre Fraulein e dona Laura se estabelece, em que esta última vem pedir a Fraulein que esta parta da casa dos Souza Costa. A explicitação do marido à mulher dos porquês da presença de Fraulein e a posterior compreensão desses motivos pela esposa pode aqui ser considerada a sétima cena (7ª) do enredo, e o pedido do casal para que Fraulein fique a oitava cena (8ª). Já o primeiro beijo do casal ocorre na cena seguinte (9ª), em meio a uma lição. Sugerindo um encadeamento causal com a cena anterior, encontramos a décima cena (10ª), que marca o encontro do casal às escondidas e a relação sexual entre Carlos e Fraulein que ocorre no quarto desta.

O epílogo do plano de Souza Costa e Fraulein inicia na décima primeira cena (11ª) na qual ocorre o flagrante planejado por Souza Costa, do filho que estava no quarto da governanta. Posteriormente (12ª) o pai sugere para Carlos a hipótese de que Fraulein pode estar grávida (o que se configura como uma mentira que faz parte do plano “educacional” do pai) e que, em função disso, a governanta deve partir. A décima terceira cena (13ª), que encerra o idílio, é a da partida de Fraulein. No entanto, após esta partida o enredo tem seguimento, pois são apresentadas (14ª) algumas vivências cotidianas de Carlos, como passeios e saídas com os amigos. Ao final, temos o episódio (15ª) do reencontro de Carlos e Fraulein durante o Carnaval na Avenida Paulista, reencontro no qual não ocorre qualquer aproximação entre eles, que apenas acenam de modo distanciado um para o outro.

Essas quinze cenas selecionadas e diretamente arroladas ao envolvimento de Carlos com a governanta Fraulein, configuram a coluna vertebral do enredo que, como vimos, pode ser encadeada linear e sequencialmente. Para fins de exemplificação e constatação de

como se efetua a ligação causal entre estes acontecimentos elegemos o quarto (4º) e o quinto (5º) episódios pertencentes a este primeiro grupo. O primeiro sinaliza o início da aproximação do jovem Carlos com Fraulein, indicando a primeira manifestação da atração do jovem pela governanta:

Fixava com insistência um pouco de viés... Seria a orelha dela? Mais pro lado, fora dela, atrás. Fraulein se volta. Não vê nada. Apenas o batalhão dos livros, na ordem de sempre. Então era nela, talvez a nuca. Não se desagradou do culto, porém Carlos com o movimento da professora viu que ela percebera a insistência do olhar dele. (ANDRADE, 2013, p.31).

Neste trecho, é possível testemunhar a aproximação que ocorre através do insistente (adjetivação enfatizada no trecho) olhar de Carlos para Fraulein durante uma lição na biblioteca (“o batalhão dos livros”) da casa dos Souza Costa. Este episódio, que corresponde a uma das primeiras aproximações do casal, demonstra o modo cauteloso (e regular: os livros enfileirados “na ordem de sempre” evidenciam a regularidade desse momento) como essa aproximação se realiza, na medida em que ocorre somente através do olhar de Carlos, percebido por Fraulein.

A sequência imediata deste episódio vai ser localizada na narrativa após vários outros episódios (pertencentes ao segundo e terceiro grupo). Nesse sentido, realizando um salto entre as inúmeras outras cenas, é possível encontrarmos a continuação (5º) deste episódio (4º). O trecho reproduzido na sequência corresponde a essa sequência, e apresenta os mesmos personagens (Fraulein e Carlos) novamente no momento da lição e exatamente no mesmo lugar (biblioteca da família Souza Costa) do episódio passado, dando continuidade assim à aproximação já iniciada na cena anterior:

(...) deu-se então que Fraulein não pode mais consigo. Se despejou sobre o menino com o pretexto de corrigir (...).
O rosto apoiou nos cabelos dele. Os lábios quase que, é natural, sim: tocaram na orelha dele. Tocaram por acaso, questão de posição. Os seios pousaram sobre um ombro largo, musculoso, agora impassível escutando. (...)

Quando saíram da biblioteca, pela primeira vez, uma desesperada felicidade de acabar com aquilo. (ANDRADE, 2013, p.53).

Este trecho evidencia que o encantado e ingênuo olhar de Carlos, direcionado para Fraulein no 4º episódio, transforma-se aqui em um incontável contato físico (os verbos “apoiou”, “tocaram” e “pousaram” enfatizam essa proximidade) protagonizado pela governanta (os termos “não pode mais consigo” e a presença do verbo “despejou” retratam a veemência do seu desejo). Destarte, a noção de encadeamento lógico-causal entre o 4º e 5º episódio é confirmada pelo nível conteudístico do discurso: encontramos os personagens no mesmo local (biblioteca), realizando a mesma atividade (lição) e mergulhados na mesma atmosfera de intimidade, ao perseguirem um contato mais estreito entre si.

Nesse sentido, as cenas evidenciam etapas de um processo de sequenciamento temporal marcado pela evolução da proximidade do jovem e da governanta: primeiro teve de haver um contato visual, para somente depois haver, por parte da governanta, uma proximidade física. Assim, se na quarta cena o “idílio” estava principiando, na quinta podemos afirmar que ele já está muito próximo da concretização.

O recorte a partir desses dois segmentos textuais elucida a noção de encadeamento causal e de sequenciamento entre as cenas, explicitando que estas não são independentes e aleatórias. Nesse sentido, o alinhamento das “vértebras” formadoras dessa “coluna discursiva” confirma um dos principais elementos conformadores da matriz realista tradicional, na medida em que a lógica causal rege a construção desta “coluna” discursiva, ainda que esta não esteja organizada de modo linear e evidente no romance.

SOBRE “FIBRAMENTOS” DISCURSIVOS

Ao lado desta “coluna vertebral” discursiva, formada pelas quinze “vértebras” (cenas mais relevantes) do enredo, encontramos inúmeras outras cenas correspondentes ao segundo e terceiro grupo. Com efeito, e enfatizando nossa metáfora “anatômica”, esses dois grupos de episódios podem ser analogicamente considerados como “músculos/tecidos” do corpo discursivo, que envolvem esta coluna criando uma rede de filamentos que a sustenta e atribui equilíbrio ao “corpo” textual.

Os “músculos discursivos” pertencentes ao segundo grupo apresentam, a nível semântico, eventos cotidianos que, por não modificarem as ações principais do enredo, poderiam aqui receber a conceituação que o teórico Franco Moretti em seu texto **O século sério** (2003) denomina de “enchimentos”. O teórico italiano define “enchimentos” como “passagens inconcludentes e digressivas em estilo analítico ou descritivo” (MORETTI, 2003, p.12,) que, presentes nos romances do século XIX, expressam os valores da nova classe em ascensão (burguesia). Segundo a definição do próprio autor, estes “enchimentos” possuem uma função “parasitária” e “tênue”, pois, não interferem no prosseguimento da narrativa, uma vez que são encontrados entre grandes núcleos (para nós, “vértebras”, para ele, “bifurcações”) do enredo. No entanto, esses “enchimentos” / “músculos” ainda que não modifiquem e não tenham consequências para o prosseguimento da história narrada, são elementos que “mantêm a narrativa no caráter ordinário da vida”, elevando o cotidiano e estilizando-o.

Nesse sentido, ainda que a presença desses “enchimentos” seja frequente nos romances do século XIX, é possível encontrarmos construções discursivas semelhantes na obra de Mário de Andrade. Pertencentes ao segundo grupo do enredo e totalizando em torno de vinte e seis cenas, essas passagens apresentam ações cotidianas que aproximam a

narrativa do referente empírico, ou seja, da realidade cotidiana: são cenas familiares (apresentação dos hábitos e características físicas do casal Souza Costa); idas da família Souza Costa à missa; passeios da família na chácara e na Tijuca; discussões e diálogos entre Dona Laura e os filhos (desavenças entre as crianças); o episódio da doença de Maria Luísa e os acontecimentos efêmeros das muitas lições e conversas estabelecidas entre Carlos e Fraulein e entre as crianças. Essas passagens, que apresentam diálogos, passeios e ações secundárias, não afetam o desenvolvimento das ações principais do enredo.

A título de exemplificação segue um trecho do romance em que podemos visualizar um diálogo rápido e objetivo que ocorre entre Fraulein e o jovem Carlos, e que não define nem interfere de forma determinante no andamento da ação da narrativa:

- Fraulein, **largue** disso! **Venha** tocar um pouco pra mim!... (...)
- Não posso, Carlos. Tenho que pregar estes botões.
- Ora, **venha**! Você ensina piano pra mim, ensina?
- Carlos, não me incomode.
- Então me ensine a pregar os botões, **vá**! ... me **dá** a agulha...
- Você me perturba, menino! (...)

la pro piano. Folheava os cadernos sonoros. Atacava, suponhamos, a op.81 ou os Episoden, de Max Roger. Tocava **aplicadamente**, não errava nota. Não mudava uma só indicação dinâmica. Porém fazia melhor o diminuendo que o crescendo... Carlos muito atento, debruçado sobre o piano. (ANDRADE, 2013, p.49).

Este segmento do texto não somente enfatiza um momento da vida cotidiana dos personagens, que ocorre na privacidade do lar da família Souza Costa, mas retrata de modo magistral alguns valores da classe burguesa paulista do início século XX: o fato de a governanta estar cosendo e interromper tal atividade a mando (os verbos destacados em negrito na fala de Carlos revelam o tom impositivo do jovem para com a governanta) do seu “patrão” para ir atender-lhe os desejos (tocar piano), revela a atitude submissa dela diante da figura de Carlos (patrão), ao acabar atendendo ao pedido deste e fazê-lo “aplicadamente”.

Apesar desse diálogo configurar uma cena banal e cotidiana, ele apresenta uma plasticidade e precisão que não deixa lugar para qualquer ambiguidade, configurando a “seriedade” da vida moderna e emancipando o cotidiano rasteiro (MORETTI, 2003, p.11). Tal configuração tonaliza a narrativa e atribui-lhe um caráter de real, adensando ao verossímil e destacando essa atmosfera burguesa, que vislumbra a formação de um mundo privado em crescente regularidade.

Deste modo, ainda que a princípio sejam tomados como insignificantes, em seu conjunto esses “enchimentos” (que realizam uma apresentação minuciosa e pontual do mundo burguês paulistano e ordenado, dos prazeres “administrados” e do mundo da praticidade racional) adquirirem uma importância fundamental no romance, pois explicitam a vida privada narrada a partir de uma lógica racional, não somente pelos conteúdos, mas pela forma que é apresentada: um diálogo sequencialmente organizado.

Reforçando tal configuração e segundo Franco Moretti:

o enchimento é uma tentativa de racionalizar o romance e desencantar o universo narrativo: poucas surpresas, ainda menos aventuras e nada de milagres (...) por meio do enchimento a lógica da racionalização atua sobre a forma mesmo do romance, o seu ritmo narrativo (MORETTI, 2003, p.16 e 17).

Neste sentido, considerada a presença substancial dessas 26 cenas (“tecido muscular” de sustentação do enredo), agora além de uma coluna vertebral constituída por 15 vértebras alinhadas sabemos que o romance andradiano também apresenta certo apego ao real cotidiano, ao real empírico, característica esta que aproxima a obra da matriz realista conceituada por Ian Watt.

No último e terceiro grupo, que juntamente com o segundo conforma os “músculos discursivos”, localizamos cerca de quarenta e seis (46) episódios que ao ocuparem a maior parte do enredo se referem (a sua maioria através da técnica do discurso indireto livre) a impressões, sensações, divagações filosóficas e inquietações dos personagens Carlos e

Fraulein. Nessa perspectiva, o teor conteudístico das cenas desse terceiro grupo difere bruscamente das do segundo, uma vez que estas enfatizam a interioridade e a sensibilidade dos personagens, descrevendo-os através de analogias e metáforas e apresentando divagações filosóficas (do narrador) sobre temas como o amor, o sonho e a amizade, além de reflexões metanarrativas do narrador que, ao colocar-se como autor, reflete sobre a construção da obra. Um momento da narrativa que representa a nível semântico esse terceiro grupo pode ser visualizado no trecho a seguir:

Pouco a pouco- não ouvia, mas a música **penetrava** nele- **pouco a pouco sentia pazes imberbes**. Os **anseios** adquiriam perspectivas. **Nasciam espaços, distâncias, planos, calmas ... Placidez**. (ANDRADE, 2013, p.49).

O segmento acima ratifica as afirmações anteriores por explicitar através da fala do narrador um processo de abstração experienciada pelo personagem Carlos diante de Fraulein, que toca piano para ele. Vejamos: os reiterados termos “pouco-a-pouco”, que iniciam o trecho, assinalam a atmosfera remansosa e amena pela qual o personagem Carlos está, lentamente, se deixando envolver. Na medida em que se afastava do mundo externo - pois “não ouvia” mais a música-, este personagem deixa a canção impregnar seu ser (“penetrava nele”). Assim, o jovem Carlos sentia-se invadir pela melodia tocada por Fraulein, o que lhe gerava sensações (“sentia”) apaziguadoras (“pazes”) e desejos (“anseios”) sem fim.

É neste momento sereno vivido pelo jovem que aflora a vida (“nasciam”), brotam “espaços, distâncias, planos, calmas ... Placidez”, termos que pela gradação que apresentam e enfatizam certo esfumaçamento e deslimite entre a realidade material e o imaginado, entre as sensações/mundo subjetivo (“calmas/placidez”) e o físico/mundo externo (“espaços/distâncias”). Nesta perspectiva, a diferença entre este segmento narrativo e o anterior (pertencente ao segundo grupo) é a de que, ao invés deste também cumprir o propósito do enchimento clássico, que é o de aproximar a narrativa do real material e torná-

la mais verossimilhante, impulsiona um processo contrário, uma vez que provoca um afastamento do real material. Assim, este episódio parece dinamitar a estética do realismo formal/tradicional ao enfatizar mais o referente interno do que o externo, pois ao trazer a percepção sensível dos fenômenos, constrói uma outra realidade, a realidade das sensações.

Presentes em maior número no romance, e de cunho sentimental e filosófico, os “músculos discursivos” do terceiro grupo reproduzem a experiência psíquica dos sujeitos e apontam para uma transformação da estrutura clássica da forma realista tradicional. Neste sentido, funcionam como “enchimentos às avessas”, pois, de acordo com Erich Auerbach (2002) são cenas que configurando o “tecido muscular” discursivo irrompem no enredo, na medida em que “a linha narrativa principal é transpassada, intercalada por cenas que não dão sequência lógica à narrativa. As mudanças de uma situação para outra ocorrem de modo repentino” (AUREBACH, 2002, p. 484).

Nessa perspectiva, a presença destes “músculos discursivos” que afastam a narrativa do referente externo apresenta, segundo o que Anatol Rosenfeld discute em seu texto **Reflexões sobre o romance moderno** (1985), uma suposta crise do realismo formal/tradicional presente nos romances do século XVIII e XIX. Rosenfeld salienta ainda o processo de “desrealização” pelo qual os romances do século XX começam a passar a partir da incorporação das digressões discursivas, aqui consideradas por nós como “músculos discursivos”.

Para o teórico, a realidade material, tocável e explicável, cede seu lugar de forma lenta e gradual a outra realidade, a do psicologismo, retratada através da radicalização de técnicas como as do monólogo interior e do fluxo de consciência, que começam a alterar radicalmente o realismo formal/tradicional. No entanto, apesar de visualizar na obra essas transformações da técnica realista-tradicional marcadas pela presença massiva de episódios

(“enchimentos às avessas”) que referenciam a realidade interior dos sujeitos, ao mesmo tempo é fundamental salientarmos que **Amar, verbo intransitivo** ainda mantêm princípios fundamentais do realismo formal/tradicional, fato evidenciado pela presença da “coluna” discursiva linear e dos vinte e seis “enchimentos clássicos”, que aproximam o enredo do referente externo, da realidade material.

CONSIDERAÇÕES

A partir da análise de alguns fragmentos do enredo da obra **Amar, verbo intransitivo** constatou-se a presença de uma linha narrativa (“coluna” discursiva) na qual prevalece a lógica-causal e o sequenciamento entre determinadas cenas (“vértebras”). No entanto, estas ações concatenadas não podem ser visualizadas de modo imediato, uma vez que esta “coluna vertebral” está “conglutinada” à inúmeros outros episódios (“tecido muscular discursivo”) não determinantes no encadeamento das ações narrativas.

Nessa perspectiva, o romance está indicando que há, sim, um enredo que obedece a lógica-causal, e é este aspecto, somado ao fato de haver um “tecido muscular” fortemente referencial, que garante à narrativa elementos pertencentes a uma matriz realista tradicional (conceituada por Ian Watt). Assim, o “equilíbrio” deste “corpo” romanesco é assegurado justamente pela presença destes elementos característicos do realismo formal, e que podem ser encontrados tanto na organização estrutural quanto no plano conteudístico do enredo.

Conquanto, é relevante sublinhar que também localizamos modificações evidentes em relação à forma realista tradicional, pois a avalanche de sensibilidade gerada a partir das quarenta e seis (46) cenas que exploram as impressões e subjetividades dos personagens e

do narrador, apresenta o esmaecimento dessa forma realista de cunho referencial, que está “esfumaçada” na obra.

Destarte, a convivência desses procedimentos formais visualizados no enredo e que, ora apontam para o referente interno (mergulho no mundo subjetivo dos personagens), ora para o externo (enredo encadeado com episódios centrados em ações cotidianas), demonstra que a realidade humana agora é também considerada a partir de um ponto de vista fenomenológico, na medida em que as experiências sensíveis, imaginárias e sensoriais dos indivíduos também são representáveis discursivamente nos romances do século XX.

Essa coexistência da representação de duas realidades (material e psicológica/sensível) díspares encontradas em **Amar, verbo intransitivo** nos leva a afirmar que através desse enredo dual a obra não dissolve, mas põe em evidência o conflito inevitável entre a intensificação da vida interior do sujeito, repleta de desejos e idealizações, e a sociedade regrada, dos valores burgueses, da ordem e da subserviência.

Nessa perspectiva, o romance como um gênero plástico que clama por liberdade e evidencia nas suas transformações estruturais a tentativa de representar novos e possíveis reais, instaura uma verdadeira “tradição da ruptura” (Octavio Paz), ao pôr em evidência a constante renovação e reinvenção das suas formas narrativas a partir de um princípio estrutural realista formalizado no século XVIII, que, como vimos, no romance de Mário de Andrade não é inteiramente abandonado (ao conservar uma “coluna discursiva”) ,mas, em alguns aspectos, apenas transformado.

Assim, na “corda bamba” das inovações, aquilo que garante o “equilíbrio” do romance **Amar, verbo intransitivo** é justamente o fato desse conseguir se adaptar e expressar através de suas “corpóreas” e maleáveis formas os distintos reais que se apresentam, logrando assim a representação de realidades conflituosas e contraditórias que,

justamente por apresentarem tais características, constituem a essência do mundo moderno.

REFERÊNCIAS

AEURBACH, Erich. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

ANDRADE, Mario. **Amar, verbo intransitivo**: idílio. São Paulo: Nova Fronteira, 2013.

MORETTI, Franco. **O século sério**. Novos Estudos. CEBRAP, nº 65. Março de 2003, p. 03-33

ROSENFELD, Anatol. **Reflexões sobre o romance moderno**. In: Texto/Contexto. 4ª.ed. São Paulo: Perspectiva, 1985, p.75-97.

WATT, Ian. O realismo e a forma romance In: **A ascensão do romance**. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: companhia da Letras, 2010, p.09-54.

Recebido em 20 de março de 2016

Aceite em 15 de junho de 2016

Como citar este artigo:

SOUZA, Luciane Bernardi de. Amar verbo intransitivo: na corda bamba do realismo?. **Palimpsesto**, Rio de Janeiro, Ano 15, n. 22, jan.-jun. 2016, p 282-299. Disponível em: <http://www.pgletras.uerj.br/palimpsesto/num22/estudos/palimpsesto22estudos01.pdf>. Acesso em: dd mmm. aaaa. ISSN: 1809-3507.

ⁱ O termo “Realismo” é utilizado aqui em um sentido estrito, referindo-se ao conjunto de técnicas e procedimentos formais discursivos cuja origem remonta aos romances do século XVIII, e que foi denominada por Ian Watt (2000) em sua obra *A ascensão do romance* “Realismo Formal”.