



MÁRIO DE ANDRADE:  
DE MADEMOISELLE IOLANDA A FRÄULEIN ELZA

Dante Gatto [1]

Resumo:

Este trabalho pretende refletir a transformação estética operada por Mário de Andrade, do conto *Brasília de Primeiro andar* ao romance *Amar, verbo intransitivo*, por meio do processo dionisíaco, presente em ambos, conforme exposto na *Origem da tragédia* de Nietzsche. Pelo menos dois anos separam essas produções. O nosso reconhecimento, enquanto brasileiro, da nossa cultura era a grande preocupação do modernismo de Mário de Andrade e, quanto à estética, tal preocupação implicou a substituição da personagem Iolanda, uma francesa, de *Brasília*, pela alemã Fräulein Elza, de *Amar, verbo intransitivo*. Outros condicionadores dessa substituição, bem como a aproximação de Mário de Andrade e Nietzsche, no que se refere à preocupação com a cultura, farão parte das nossas reflexões.

Palavras-chave:

Modernismo; Mário de Andrade; Nietzsche.

A *Origem da tragédia* de Nietzsche[2] é a lembrança que se tem, “de pronto”, diante do “eclodir das emoções de Fräulein”, personagem de *Amar, verbo intransitivo*, por ocasião de um passeio à Floresta da Tijuca.[3] Fräulein, de fato, confunde-se primitivamente com a natureza.

Segundo Nietzsche, “a evolução progressiva da arte resulta do duplo caráter do espírito apolíneo e do espírito dionisíaco”: a imagem, o sonho, o apolíneo é a figura das artes plásticas. O dionisíaco, por sua vez, ao sonho interpõe a embriaguez e às artes plásticas, o princípio musical. O antagonismo destes dois instintos impulsivos, que caminham lado a lado, mutuamente se desafiando e se excitando, resulta em criações novas, “cada vez mais robustas”. A arte, no entanto, comum aos dois, mascara esse perpétuo conflito, “até que por fim, devido a um milagre metafísico da ‘vontade’ helênica, os dois instintos se encontram para, num amplexo, gerarem a obra superior que será ao mesmo tempo apolínea e dionisíaca, - a tragédia ática”. [4]

Esses dois instintos, para melhor compreendê-los, pensemo-los como dois mundos artísticos separados: o do sonho e o da embriaguez. Tem-se daí seu caráter fisiológico: “*Pensar a arte à luz do corpo*”. [5]

Pertence ao apolíneo, “a experiência que não se empenha” - é a contemplação da aparência. As “Intensidades móveis” estão do lado de Dioniso. O apolíneo estabelece a “pura distância”, um recorte, destacando “formas frias e felizes; força de superfície, desprovidas de tensões... aquém da ação”. [6] São expulsas as imagens terríveis e os pesadelos. A vida se torna possível e digna de ser vivida: “encontram em Apolo a expressão mais sublime... a imagem divina e esplêndida do princípio de individuação, cujos gestos e olhares nos falam de toda a sabedoria e de toda a alegria da ‘aparência’, ao mesmo tempo que nos falam da sua beleza”. [7]

O dionisíaco é “a supressão das distâncias e da visão... é o estabelecimento de uma comunicação que unifica as singularidades, abolindo-as como indivíduo, como consciência”. [8] Vamos entender melhor isso examinando o romance em questão.

O processo se dá, em *Amar, verbo intransitivo*, através do recurso da *ambientação reflexa*, tomando por suporte a tipologia de Osman Lins, citada por Dimas, [9] que consiste na percepção da personagem sem a colaboração intrusa e sistemática do narrador que, nos momentos de correlação máxima da alemã com a natureza, restringe-se a uma visão “com” (Jean Pouillon). [10] Transcreveremos uma passagem bastante significativa da proporção do mergulho dionisíaco de Fräulein. O ambiente era propício, “o mar parara azul. Em baixo, dos verdes fundos das montanhas, uma evaporação rajava o escuro das grotas”. [11] Pois bem, o fenômeno se processa:

Fräulein botara os braços cruzados no parapeito de pedra, fincara o mento aí, nas carnes rijas. E se perdia. Os olhos dela pouco a pouco se fecharam, - cega duma vez. A razão pouco a pouco escampou. Desapareceu por fim, escorraçada pela vida excessiva dos sentidos. Das partes profundas do ser lhe vinham apelos vagos e decretos fracionados. Se misturam animalidades e invenções geniais. E o orgasmo. Adquirira enfim uma alma vegetal. E assim perdida, assim vibrando, as narinas se alastraram, os lábios se partiram, contrações, rugas, esgar, numa expressão dolorosa de gozo, ficou feia. [12]

A facilidade da metamorfose, segundo Nietzsche, é própria da condição dionisíaca. O homem dionisíaco, como possui no mais alto grau a arte de comunicar-se com os demais, bem como o instinto da compreensão e da adivinhação, não deixa escapar vestígio algum de emoção para compreender uma sugestão qualquer. “Sabe revestir todas as formas e todas as emoções; transforma-se continuamente.” [13]

*Amar, verbo intransitivo* é o primeiro romance de Mário de Andrade - sua experiência de maior fôlego até então - e a segunda incursão no campo da ficção. A primeira foi o livro de contos *Primeiro andar*, publicado em 1926. *Amar, verbo intransitivo - idílio* foi escrito em 1923-24, terminado em 1926 e publicado em 1927, quando a batalha modernista atingia seu ponto culminante. Nesse ano já estava em andamento *Macunaíma*.

Na obra *Primeiro andar* há um conto que nos chamou a atenção por apresentar um processo muito semelhante ao vivido pela personagem de *Amar, verbo intransitivo* o qual resenhamos há pouco. Trata-se do conto *Brasília* que traz a data de 1921, portanto, escrito dois anos antes do começo da escritura do romance.

Em *Brasília*, uma francesa faz as vezes da alemã. Mário de Andrade empregou, no que se refere ao narrador, segundo Genette, a fórmula extra e autodiegético, focalização interna, [14] visão “com”. Trata-se do *narrador-protagonista* de que fala Norman Friedman: “O narrador, personagem central, não tem acesso ao estado mental das personagens. Narra de um centro fixo, limitado quase que exclusivamente às suas percepções, pensamentos e sentimentos”. [15] Neste caso, portanto, o próprio narrador, que também é personagem (Louis), participa do processo e narra de um tempo ulterior aos acontecimentos:

E no labirinto carioca eu a fora descobrir num esquecimento de bairro... Fremiam meus dedos apalpando a abelha-mestra possante. Sentia-me sublimar nesse vôo nupcial. Positivamente eu estava a delirar. Tantas imagens! Saltei do leito. Escancarei as portas da sacada. E a

noite como uma onça lenta de pelos elétricos farejou o aposento. Seus olhos abertos vieram grudar-se nos quadriláteros negros. Deitou para dentro do quarto um hálito aderente salino que foi pousar no corpo de Iolanda. Ela deixou-se farejar. Fez mais: veio entregar-se à noite na sacada. Molhei-a de beijos duplicados. Com o mento a pesar nos pulsos, cotovelos fixos ao parapeito, ela fechou os olhos indiferente muda num langor.[16]

É de se observar que a postura das personagens é quase a mesma.[17] Será, no entanto, na consumação do ato amoroso, ocorrida pouco antes, a mais nítida evidência do que queremos dizer:

Não dizíamos nada mesmo em nossos cansaços. A linguagem da carne, muda e ardida. Não, a conversa das almas, das consciências e da carne. Comunhão!

Vi disseminadas simultaneamente na lembrança não-sei-quantas bocas de mulheres beijadas. Fora aquilo o amor! Tempo perdido! Tão diferentes dessa que delirava a meu lado sem refinamentos tumultuosos exótica selvagem brasileira! Eu não pensava, não refletia mas como em geniais invenções, nos meus delírios pausas delírios desesperos apaixonados afuzila-me o cérebro uma via-láctea de ideias [sic] juízos que não pensava não refletia mas sentidos inteiros repentinamente no fundo de mim.[18]

A personagem Louis, o narrador, experimenta claramente um impulso dionisíaco neste, parafraseando Nietzsche, “transe sob o frêmito da embriaguez”[19]. É a supressão das distâncias e da visível acordando sentidos adormecidos e profundos.

Em dissertação de mestrado *A presença de Nietzsche em Amar, verbo intransitivo – idílio de Mário de Andrade*, sustentamos que tal idílio configura-se aos breves momentos em que, num processo dionisíaco, Carlos toma o lugar de Siegfried nos sonhos apolíneos de Fräulein. Explicamos, em parte, este mecanismo nas primeiras linhas deste trabalho. Esse idílio, no entanto, não se sustenta. Mas a imagem de Carlos (constatação da constância cultural brasileira)[20] jamais desaparecerá da lembrança da governanta: personagem interpretada como metonímia da cultura alemã. Era preciso uma revolução nietzscheana, dionisíaca, para, no período da escritura do romance, despertar o interesse por nossa cultura. *Amar, verbo intransitivo* é literatura que significa clamor por tal reconhecimento.

A *Origem da tragédia* foi escrita sob a “tutela imediata de Wagner”,[21] num tempo em que Nietzsche considerava sua música o renascimento da grande arte da Grécia. A verdade dionisíaca, acreditava ele, apodera-se de todo império do mito como símbolo do seu conhecimento e exprime este conhecimento coberto com o véu do mito antigo. Nietzsche, em face à essência alemã, não tinha dúvidas quanto ao caráter abstrato daquelas existências desprovidas de mitos. Tal desmitologização remonta à morte da tragédia. Resumindo drasticamente: o gênero perdeu seu vigor, segundo Nietzsche, por intervenção de Eurípedes e por força do pensamento socrático. O “*otimismo socrático*” reduziu a arte à condição de entretenimento.[22] O sintoma mais evidente foi a expulsão da música: significou a destruição da essência da tragédia, “que só se deixa interpretar como uma manifestação e figuração de estados dionisíacos, como simbolização visível da música, como o mundo sonhado por uma embriaguez dionisíaca.”[23] A força que libertou Prometeu do seu abutre e transformou o mito em arauto da sabedoria dionisíaca foi “a força hercúlea da música”. [24] No entanto, como dizíamos, Nietzsche, sob a música de Wagner, reconhece sinais, no espírito alemão, da força dionisíaca:

Do fundo dionisíaco do espírito alemão, uma força surgiu que nada tem de comum com os princípios fundamentais da cultura socrática, força que esta cultura é incapaz de explicar e justificar, força que, perante essa cultura, tem algo de inconcebível e de horrível, algo de extravagante e odioso, força que é a música alemã, principalmente tal como nos aparece no seu radioso e poderoso nascimento de Bach a Beethoven e de Beethoven a Wagner.[25]

O processo que originou a “poderosa” tragédia ática novamente se repete: do renascimento da música, ressurgiu o mito:

Que ninguém acredite que o espírito alemão perdeu para sempre sua pátria mítica, se ele ainda entende tão bem as vozes de pássaros que lhe falam dessa pátria. Um dia ele estará desperto, em todo o frescor matinal de um sono imenso: então matará dragões, aniquilará os anões pérfidos e despertará Brunilda - e nem mesmo a lança de Wotan poderá barrar o seu caminho![26]

A personagem de Mário de Andrade apresenta-se, pois, como uma evidência das esperanças nietzscheanas: Fräulein, prenhe de forças dionisíacas e sonhos apolíneos, constrói sua tragédia em solo brasileiro, despertando a “pátria mítica” do espírito alemão.[27]

Já fizemos menção ao foco narrativo de *Amar, verbo intransitivo*: o que predomina é uma *onisciência intrusa*, não uma *editorial onisciência* (autor onisciente intruso), referindo-se à tipologia de Norman Friedman.[28] Há um *narrador onisciente intruso* bem distinto do *autor implícito* (a inteligência guia, implícita na narrativa, que amolda o material de forma a despertar a expectativa e o interesse do leitor). E esse narrador onisciente, mediante digressões que se intercalam às cenas, firma-se, também, como uma personagem, participando da intriga como um observador irônico do enredo, dos diálogos, dos acidentes, das personagens.[29] Diríamos até que esse narrador esforça-se por vê-la como um *brasileiro* a veria, ou “um brasileiro ‘melhor’, de olhos abertos, sabendo de si e sabendo dos outros”. [30]

Em *Brasília* é outra a opção pelo foco narrativo, como já comentamos. Agora temos um personagem que narra a história: um francês. O primeiro parágrafo do conto diz muito do que desejamos evidenciar: “Diziam-me em criança que eu era espírito de contradição... Não sei. É bem verdade porém que 2 meses depois de abordar o Brasil um desejo alastrou-se em mim de tal forma a inutilizar-me algum tempo como obsessão [sic] (Desejo antipatriótico inconfessável)”. [31] Pouco à frente, o narrador nos revela tal obsessão, verossímil em relação ao “espírito de contradição”:

Não abandonara a França para vir encontrar do outro lado do mundo uma reprodução, reduzida e falsa de coisas já vistas e assuntos resolvidos. Queria conhecer o Brasil. Observar-lhe os costumes. Um fraco pelos índios, por solenes mulatas gordas e suadas num calor de fornalha. É mesmo bem possível que na minha curiosidade sonhadora e orgulhosa de civilizado, quem sabe? Um novo continente por descobrir... Rios gigantescos feras insaciáveis... Novas raças. Novos hábitos. Nova língua.[32]

A busca do narrador termina ao encontrar Iolanda (francesa que se deixa passar por brasileira). As experiências amorosas anteriores do narrador são lembradas com desgosto. A constatação enganosa do narrador e reveladora:

Compreendi-lhe a perfeita comunhão com a terra natal. Uma terra hercúlea bruta como a do Brasil devia produzir na pletores flores assim de tão delirante sabor. Havia as outras, não há dúvida, manacás de mato ou rosas belíssimas e comuns. Mas esta era a orquídea rara. A terra não se empobreceria em quotidianamente produzir muitas assim. Teve de concentrar-se, guardar o mais violento da seiva, a essência dos estranhos caracteres pessoais para um dia bufando em ardências vermelhas gerar a flor imperatriz.[33]

Mas esta “flor imperatriz”, por ironia, era uma francesa. Era uma francesa que o narrador não encontrou igual na França. A terra brasileira, inferimos, proporcionou o processo dionisíaco que fez com que o francês Louis, sedento de experiências culturais novas, experimentasse o inaudito dentro de um elemento cultural já conhecido. Sem dúvida, uma estratégia literária em torno do reconhecimento da nossa cultura.

Fräulein, concluímos na dissertação há pouco citada – refletindo sobre identidade cultural – não nos compreende, enquanto brasileiros; nós não a compreendemos; o narrador de *Amar, verbo intransitivo* finge, por vezes, não compreendê-la. O narrador francês de *Brasília*, por sua vez, *desconhece* a marselhesa Iolanda. O conto e o romance revelam-se, neste sentido, adequados à proposta moderna e modernista de Mário de Andrade; em última instância, a lição consiste na busca do desvelamento da nossa própria cultura: entender o nosso modo de ser. Ambas as personagens apresentam-se como *esfinges culturais*, sugerindo, num aparente paradoxo: desvendai-me, brasileiros, e vós descobrirei. O processo, como discutimos, a filosofia vitalista de Nietzsche anunciou.

A substituição da francesa *Brasília* de 1921, pela alemã *Amar, verbo intransitivo*, de 1923 a 1926, promovida pela estética de Mário de Andrade, foi muito oportuna para as intenções maiores do modernista brasileiro. Vamos refletir sobre isto.

Em 1939, no artigo *Teutos mas músicos*, escrito para *O Estado de São Paulo*, Mário de Andrade dá algumas indicações das razões que o levaram a estudar alemão. Apesar de longa a citação, parece-nos a melhor opção ouvir, na íntegra, o próprio autor:

Eu resolvi estudar alemão muito tarde, já tinha trinta anos feito, ou pouco menos. Foi que eu me sentia excessivamente afrancesado em meu espírito e, como sucedeu com as zonas estrangeiras de Santa Catarina e Paraná, percebi que para me tornar realmente brasileiro em minha sensibilidade e minhas obras, havia primeiro que me desintoxicar do exagerado francesismo do meu ser. A simples dedicação à coisa nacional não me pareceu suficiente. Esta me dava o assunto que podia provocar em mim um abrasileiramento teórico que não me satisfazia, ou por outro lado não me dava alimento intelectual bastante para que eu continuasse a cultivar com liberdade o meu espírito. Nem mesmo na ficção, pois estávamos ali por 1922 ou 24, não me lembro bem, e não tínhamos então nem romancistas, nem mesmo numerosos poetas modernos que fossem legíveis, era uma escuridão desértica.

Foi então que tive uma idéia bem malvada para me curar de minha francesite. Os ingleses são aliados, disse comigo, e reparei que não me libertam dos franceses. Tenho que provocar uma guerra de morte dentro do meu cérebro, só alemão. E resolvi estudar o alemão. Mas como é sublime o domínio da inteligência! Atirei-me com verdadeira ansiedade, com quase patriotismo, ao estudo do alemão.[34]

Apesar de significativas tais considerações, não podemos descartar outros motivos da aproximação de Mário de Andrade com a

cultura alemã ou, ainda, talvez tal interesse tenha sido alimentado por outros atrativos como a paixão por uma “diabinha de alemã” (talvez sua segunda professora de alemão Käthe Blosen), conforme confessa, em 1922, a sua amiga Anita Malfatti, quando lhe dedicou *Losango Cáqui ou afetos militares de mistura com os porquês de eu saber alemão*. [35]

Havia, de fato, muitas razões envolvidas nesse processo. Confessa Mário: “Com tanto germanismo, era natural, a guerra franco-prussiana se declarou irreduzível em meu espírito ... uma guerra de flores, de metáforas, de argumentos, de sensibilidades distintas.” [36] Nietzsche, por ocasião das conseqüências da mesma guerra, declarou, referindo-se aos franceses: “possuem uma cultura autêntica e produtiva (não se levando em conta o valor que ela tem) e que imitamos até hoje, e isso, na maioria das vezes, de maneira pouco feliz.” [37] O filósofo escrevia a primeira parte das *Considerações anacrônicas* de 1873 e, então, levantava aspectos referentes aos traços culturais dos alemães num verdadeiro prenúncio da República de Weimar:

A cultura é, antes de tudo, unidade de estilo artístico em todas as manifestações de vida de um povo. Um vasto cabedal de conhecimento e erudição não são essenciais à cultura, nem sequer são sintomas de sua existência; poderão mesmo coexistir com o oposto da cultura, a barbárie, isto é, a falta de estilo ou a mistura caótica de todos os estilos. [38]

A preocupação de Nietzsche era que os próprios alemães não se apercebam disto, e, no entanto, tudo ao redor deles deveria abrir-lhes os olhos: suas roupas, seu quarto, sua casa, qualquer passeio pela rua de sua cidade. Deveriam dar-se conta da origem de suas maneiras, de suas instituições e do grotesco da superposição e justaposição de todos os estilos imagináveis. E acrescenta: “esse tipo de ‘cultura’... em suma, não passa de uma **insensibilidade fleumática** diante da verdadeira cultura” [39] (o grifo é nosso). Era, por fim, o que Mário vivenciava e que causava profunda irritação ao narrador francês de *Brasília*.

Para Mário de Andrade, “o maior problema atual [1925] do Brasil consiste no acomodamento da nossa sensibilidade nacional para com a realidade brasileira”. [40] Nietzsche identificava como uma ilusão extremamente funesta acreditar, como fazia a opinião pública na época, que também a cultura alemã tenha sido vitoriosa na Guerra franco-prussiana. Tal ilusão, afirma o filósofo, transformaria a vitória alemã numa derrota total, isto é, na própria “extirpação do espírito alemão em prol do Império Alemão”. [41] Foi exatamente isto o que ocorreu. Walter de Rathenau, referência explícita em *Amar, verbo intransitivo* (“grande homem!... Homem-do-sonho”), [42] referindo-se ao espírito alemão, referenda esse fenômeno. No artigo “Critique de l'esprit allemand”, publicado na *L'esprit nouveau*, em 1921, analisa o declínio da cultura alemã, tratando-a mesmo como uma festa carregada de estereótipos. [43] Ora, Mário de Andrade condena com *Amar, verbo intransitivo*, justamente, o desconhecimento do brasileiro sobre seu modo de ser, do mesmo modo que o alemão é condenado por “amordaçar o sublime”. [44]

Em *Amar, verbo intransitivo*, no que se refere à nossa cultura, tratando daquilo que Martin Damy chamou de “objetivação dos costumes brasileiros”, [45] o que predomina é o esmiuçar até o ridículo o caráter burguês predominante, como confessa o autor, referindo-se à personagem Carlos: “Carlos não passa de um burguês chatíssimo do século passado. Ele é tradicional dentro da única coisa a que se resume até agora a cultura brasileira: educação e modos”. [46]

O que podemos concluir é que *copiar* os franceses era prerrogativa de brasileiros e alemães, como identificou Mário, como identificou Nietzsche. No entanto, para os alemães essa cópia constituía-se na própria identidade e no caráter nacional, que descaracterizava a cultura alemã como verdadeira cultura. No Brasil, as elites econômicas sempre dominaram e privilegiaram as manifestações eruditas, dos salões, e menosprezavam os fatos culturais populares. Os brasileiros, que controlavam o poder, ao longo do século XIX, continuaram desbravando o território e subjugando as populações e, amparados em um forte poder econômico, estabeleceram o seu cotidiano de manifestações culturais a partir de inspirações européias. Como salienta Sérgio Buarque de Holanda “a tentativa de implantação da cultura européia em extenso território, dotado de condições naturais, se não adversa, largamente estranhas à sua tradição milenar, é, nas origens da sociedade brasileira, o fato dominante e mais rico em conseqüências”. De fato, acrescenta o pesquisador “somos ainda hoje uns desterrados em nossa terra. [47]

Conforme Marta Moraes da Costa, [48] a noção de nacionalismo sofrerá uma evolução em Mário de Andrade em busca de “maior abertura”. Nos meados da década de 20, ele *escapava* de um “estreito patriotismo” e avançava, preocupado com questões como ‘entidade nacional’ e ‘consciência nacional’, concebidas como ‘íntima, popular e unânime’. Por um lado, como artista múltiplo que era, procurará na música, no folclore, na literatura popular, na pintura e na língua manifestações dessa nacionalidade, e, por outro, pessoalmente, confessa-se um “homem-do-mundo”, encarnação da dialética implantada pelo Modernismo de 22: nacionalismo *versus* universalismo.

A fase nacionalista será, gradualmente, envolvida pela universalista. Já em 1925, Mário de Andrade percebe que o nacionalismo deverá ser suplantado pela “integração das artes brasileiras na universalidade”. Segundo ele, teria começado justamente neste ano, no âmbito do movimento, o enfraquecimento do termo nacional. A causa determinante era o distanciamento das prerrogativas do *nacionalismo crítico*, defendidas por ele, em detrimento do excesso de importância dada a rótulos. [49]

No “Mês Modernista” de *A noite*, verdadeiro balanço crítico do Modernismo, em 1926, Mário escreveu a crônica “Cartaz”, transcrita por Lopez, [50] pedindo brasileiros “bem dotados”, conscientes de estarem vivendo no século XX. Bastam dois parágrafos para darmos conta da nossa pretensão:

Precisa-se de nacionais sem nacionalismo, capazes de entender que são elementos-quantitativos da humanidade, qualificados, porém, pela descendência e pelo sítio, movidos pelo presente, mas estalando naquele cio racial, que só as tradições maduram.

No mesmo texto, depois de uma longa seqüência anafórica de “precisa-se”, Mário de Andrade aproxima-se daquele sopro vital da personagem Carlos, construção estética da nossa constância cultural. Eis, pois, o segundo parágrafo que prometemos: “Precisa-se de rapazes bem bestas, acreditando no sacrifício, acreditando no desprendimento, acreditando no apostolado, acreditando na dor e na felicidade e que saibam mandar uma **banana de munheca turuna pra todos os diletantismo filhos-da mãe**”. [51]

Nietzsche, por sua vez, em *Vontade de potência*, citado por Deleuze, aponta horizonte, referindo-se ao pensamento seletivo. A nós cabe pensar em Carlos e Fräulein (o pensamento desta, a afirmação daquele) e cabe, também, pensar em Mário de Andrade e sua finalidade modernista:

“Mas se tudo está determinado, como posso dispor dos meus actos?” O pensamento e a crença são um peso que pesa sobre ti, tanto e mais do que qualquer outro peso. Dizes que a alimentação, o sítio, o ar, a sociedade te transformam e te condicionam? Muito bem, as tuas opiniões ainda o fazem mais porque são elas que te determinam na escolha da tua alimentação, da tua morada, do teu ar, da tua sociedade. Se assimilares este pensamento entre os pensamentos, ele te transformará. Se, em tudo o que quiseres fazer, comesças por perguntar a ti mesmo: “É certo que o queria fazer um número infinito de vezes?”, será para ti o centro de gravidade mais sólido. [52]

Mário e Nietzsche, aqui, se encontram novamente, Carlos e Fräulein, Louis e Iolanda, entre eles. É fácil ver que da idéia nietzscheana do eterno retorno, por meio do dionisismo, resultará uma identificação cultural que caracterizará o “contingente original e nacional da cultura”. [53] A partir da nacionalidade, na visão do autor modernista brasileiro, como consciência crítica da realidade e com asas abertas ao pensamento transformador, e não circunscrita à particularidade da nação, teremos uma cultura útil (como queria Nietzsche para a Alemanha, como era o desejo de Mário para o Brasil).

## REFERÊNCIAS

AGUIAR e SILVA, V. M. *Teoria da literatura*. 8. ed. Coimbra: Almedina, 1997.

ANDRADE, M. A propósito de *Amar, verbo intransitivo* — 1927. In: \_\_\_\_\_. **Amar, verbo intransitivo**: idílio. 16.ed. Belo Horizonte: Villa Rica, 1995a.

\_\_\_\_\_. **Amar, verbo intransitivo**: idílio. 16.ed. Belo Horizonte: Villa Rica, 1995b.

\_\_\_\_\_. *Brasília*. In: \_\_\_\_\_. **Obra imatura**. 3.ed. Belo Horizonte: Martins, Itatiaia, 1980.

\_\_\_\_\_. **Entrevista e depoimentos**. São Paulo: T. A. Queiroz, 1983.

\_\_\_\_\_. **Música, doce música**. São Paulo: Martins, 1951.

COSTA, M. M. O modernismo segundo Mário de Andrade. In: COSTA, M. M. et al. **Estudos sobre o modernismo**. Curitiba: Criar, 1982.

DAMY, M.. O espírito dos livros - *Amar, verbo intransitivo*, de Mário de Andrade. **Jornal do Commercio**, São Paulo, 23 fev. 1927, s. p.

DELEUZE, G. **Nietzsche**. Trad. Alberto Campos. Lisboa: edições 70, 1994.

DIMAS, A.. **Espaço e romance**. 3.ed. São Paulo: Ática, 1994. (Série Princípios, 23).

GENETTE, G. **Discurso da narrativa**. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Veja Universidade, s.d.

GATTO, D.. **A presença de Nietzsche em *Amar, verbo intransitivo* — idílio de Mário de Andrade**. Assis, 1999. Dissertação (Mestrado

em Letras) — Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Assis, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.  
KOSSOVITCH, L.. **Signos e poderes em Nietzsche**. São Paulo: Ática, 1979.  
LEITE, L. C. M.. **O foco narrativo**. 3.ed. São Paulo: Ática, 1987. (Série Princípios, 4).  
LOPEZ, T. P. A.. **Mário de Andrade: ramais e caminhos**. São Paulo: Duas Cidades, 1972.  
\_\_\_\_\_. Uma difícil conjugação. In: ANDRADE, M. **Amar, verbo intransitivo, idílio**. 16.ed. Belo Horizonte: Villa Rica, 1995.  
NIETZSCHE, F. W.. A Alemanha de 1870-71. In: LANGENBUCHER, W.. **Antologia humanística alemã**. Porto Alegre: Globo, 1972.  
\_\_\_\_\_. **Crepúsculo dos ídolos ou filosofia a golpes de martelo**. Trad. de Edson Bini e Márcio Pugliesi. São Paulo: Hemus, 1984.  
\_\_\_\_\_. **Obras incompletas**. Trad. de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Nova Cultural, 1987. 2v. (Série: Os pensadores).  
\_\_\_\_\_. **Origem da tragédia**. Trad. de Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães, 1953  
RATHENAU, W.. Critique de l'esprit allemand. **L'esprit nouveau**, v.10, 1921, p. 1093-1106.

#### Abstract:

**Title:** Mario de Andrade, from Mademoiselle Iolanda to Fräulein Elza.

**Abstract:** This article aims at analysing the aesthetic transformation of Mário de Andrade's works, from de short story “Brasília”, part of the book *Primeiro Andar (First Floor)*, up to the novel *Amar, verbo intransitivo (To love, intransitive verb)*, caused by a Dionysiac process, as discussed in the book *The Origin of Tragedy*, by Nietzsche. At least two years separate those novels. The recognition, as Brazilians, of our culture was the greatest concern of Mário de Andrade's modernism. This concern influenced his aesthetics, leading to the substitution of the character Iolanda, a French woman present in the short story “Brasília”, for the German Fräulein Elza in the novel *Amar, verbo intransitivo (To love, intransitive verb)*. Other features of this substitution, as a well as the approach between Mário de Andrade and Nietzsche, will also be part of our discussion.

**Key words:** Modernism, Mário de Andrade, Nietzsche.

#### Résumé:

**Titre:** Mário de Andrade, de Mademoiselle Iolanda à Fräulein Elza

**Résumé:** Ce travail prétend examiner la transformation esthétique opérée par Mário de Andrade, du récit “Brasília” de *Primeiro andar* au roman *Amar, verbo intransitivo*, au moyen du procédé dionysiaque, présent, dans tous les deux, selon a été exposé dans *Origine de la Tragédie* par Nietzsche. Deux ans pour le moins séparent ces productions. Notre reconnaissance, en tant que brésilien, de notre culture, était la préoccupation majeure du modernisme de Mário de Andrade et, quant à l'esthétique, une telle préoccupation a impliquée la substitution du personnage Iolanda, une française de “Brasília”, à l'allemande Fräulein Elza, de *Amar, verbo intransitivo*. D'autres facteurs de cette substitution, aussi bien que le rapprochement de Mário de Andrade et Nietzsche, en ce qui concerne le souci à l'égard de la culture, feront partie de nos réflexions.

**Mots-clés:** Modernisme, Mário de Andrade, Nietzsche.

#### Resumen:

**Título:** Mário de Andrade: desde Mademoiselle Iolanda hasta Fräulein Elza

**Resumen:** Este trabajo intenta reflejar la transformación estética hecha por Mário de Andrade, desde el cuento “Brasília” de *Primeiro Andar* hasta la novela *Amar, verbo intransitivo*, por medio del proceso dionisiaco, presente en ambos, conforme expuesto em la obra “Origen de la Tragedia” de Nietzsche. Por lo menos dos años separan esas producciones. Nuestro reconocimiento, como brasileño, de nuestra cultura era la gran preocupación del modernismo de Mário de Andrade y, cuanto a la estética tal preocupación implicó en la sustitución del personaje Iolanda, una francesa, de “Brasília”, por la alemana Fräulein Elza, de *Amar, verbo intransitivo*. Otros condicionadores de esa sustitución, bien como el acercamiento de Mário de Andrade y Nietzsche, en lo que se refiere a la preocupación con la cultura, formarán parte de nuestras reflexiones.

**Palabras clave:** modernismo, Mário de Andrade, Nietzsche.

[1] Professor Assistente da Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT), Campus de Tangará da Serra (MT), e doutorando na UNESP, Assis (SP). E-mail:gattod@terra.com.br.

[2] O primeiro livro de Nietzsche, publicado em 1872, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik (O nascimento da tragédia no espírito da música)*, na sua terceira edição, em 1886, após a conclusão do *Assim falou Zaratustra*, teve seu título alterado para *Die Geburt der Tragödie, Oder: Griechenthum und Pessimismus (O nascimento da tragédia, ou: helenismo e pessimismo)*. Ao nos referirmos à obra, daqui para frente, utilizaremos a denominação mais usual: *Origem da tragédia*.

[3] LOPEZ, T.A. P., Uma difícil conjugação. *Amar, verbo intransitivo*, p. 15.

[4] NIETZSCHE, *Origem da tragédia*, p. 35 et seq.

[5] KOSSOVITCH, L., *Signos e poderes em Nietzsche*, p. 122. No *Crepúsculo dos Ídolos*, de 1888, Nietzsche considera ambas, o apolíneo e o dionisiaco, como categorias da embriaguez e assim reflete sobre a oposição destas idéias estéticas, nestas condições: “A embriaguez apolínea produz, acima de tudo, a irritação que fornece ao olho a faculdade da visão. O pintor, o escultor, o poeta épico são visionários por excelência. Ao contrário, no estado dionisiaco, todo o sistema emotivo está irritado e amplificado, de modo que descarrega de um golpe todos seus meios de expressão lançando sua força de imitação, de reprodução, de transfiguração, de metamorfose, toda espécie de mímica e de arte de imitação” (Nietzsche, 1984, p. 69).

[6] KOSSOVITCH, L., *op. cit.*, p. 123.

[7] NIETZSCHE, F. W., *Origem da tragédia*, p. 39.

[8] KOSSOVITCH, L., *op. cit.*, p. 123.

[9] DIMAS, A., *Espaço e romance*, p. 20. Osman Lins, com *Lima Barreto e o espaço romanesco*, sistematiza três tipos diferentes de ambientação: a *franca*, a *reflexa* e a *dissimulada*.

[10] Numa “visão com”, segundo Pouillon, o narrador “limita-se ao saber da própria personagem sobre si mesma e sobre os acontecimentos” (LEITE, 1987, p. 20).

[11] ANDRADE, M., *Amar, verbo intransitivo*, p. 121.

[12] *Id.*, *loc. cit.*

[13] NIETZSCHE, F. W., *O crepúsculo dos ídolos*, p. 69.

[14] Vitor Manuel de Aguiar e Silva (1997, p.769-773 passim), reportando-se a Gérard Genette, no minucioso capítulo sobre o romance de sua *Teoria da literatura*, nos apresenta uma classificação do foco narrativo suficientemente detalhada e operacional, com base em duplas antitéticas. Na *focalização heterodieética* o

narrador não é um dos atores da diegese romanesca, enquanto que na *focalização homodiegética* o narrador participa como agente da diegese narrada. Na *focalização interna* o narrador apresenta o que se passa na interioridade das personagens, enquanto que na *focalização externa*, o narrador apresenta somente o que aparece: fisionomia, vestuário, hábitos, havendo, por isso, uma valorização dos diálogos. Quanto ao “extra”, referimo-nos ao nível narrativo. Cf. Genette (s.d., p. 227 e 247), o extradiegético consiste no afastamento do narrador dos acontecimentos narrados por uma questão temporal ou espacial. O intradiegético, por sua vez, o narrador participa dos acontecimentos. O metadiegético é uma terceira possibilidade: consiste numa narrativa de segundo grau. “Se se definir, em qualquer narrativa, o estatuto do narrador ao mesmo tempo pelo seu nível narrativo (extra- ou intradiegético) e pela sua relação à história (hetero- ou homodiegético) pode-se figurar por um quadro de dupla entrada os quatro tipos fundamentais de estatuto do narrador: 1) *extradiegético-heterodiegético*, paradigma: Homero, narrador do primeiro nível que conta uma história da qual está ausente; 2) *extradiegético-homodiegético*, paradigma: Gil Blas, narrador do primeiro nível que conta a sua própria história; 3) *intradiegético-heterodiegético*, paradigma: Xerazade, narrador do segundo grau que conta histórias das quais está geralmente ausente; *Intradiegético-homodiegético*, paradigma: Ulisses nos cantos IX a XII, narrador do segundo grau que conta a sua própria história”. Na focalização homodiegética, o narrador pode ser o protagonista (narrativa em primeira pessoa), caso em que recebe o nome de *focalização autodiegética*, como é o caso do conto *Brasília*.

[15] LEITE, L.C.M., *op. cit.*, p. 43.

[16] ANDRADE, M., Brasília. *Obra Imatura*, p. 124-5.

[17] “*Fräulein botara os braços cruzados no parapeito de pedra, fincara o mento aí, nas carnes rijas*” (ANDRADE, 1995b, p. 121).

[18] Id., Brasília. *Obra imatura*, p. 122-3.

[19] NIETZSCHE, F. W., *op. cit.*, p. 41.

[20] ANDRADE, M., A propósito de Amar, verbo intransitivo – 1927. *Amar, verbo intransitivo*, p. 155.

[21] HOLLINRAKE, R., *Nietzsche Wagner e a filosofia da pessimismo*, p.11.

[22] NIETZSCHE, F. W., O nascimento da tragédia no espírito da música. *Obra incompleta*, p. 21 et seq.

[23] Id., *Ibid.*, p. 14.

[24] Id., *Origem da tragédia*, p. 89.

[25] Id., *Ibid.*, p. 147.

[26] Id., O nascimento da tragédia no espírito da música. *Obra incompleta*, p. 22.

[27] Durante o passeio à floresta da Tijuca, a governanta, confundida com a natureza, “verdadeiramente viu anões, duendes vadios, Alberico avançou pro colo dela” (ANDRADE, 1995, p. 120). Este último é o anão que tomava conta do jovem Siegfried. Pouco depois revive o encantamento da valquíria Brunilda cercada por Loge, o deus do fogo, à espera de Siegfried que viria libertá-la do sono profundo: “Numa das voltas olhando pra trás, viu a montanha curvada, com o sol lhe mordendo as ilhargas. Era Loge, deus do incêndio... As montanhas desembestavam assustadas, grimpando os itatins com gestos de socorro, contorcidas. Loge perseguia as medrosas, lambido de chamas, trinando. Fräulein escutou um silofone, o tema conhecido. E o encantamento do fogo principiou para Brunilda” (ANDRADE, *op. cit.*, p. 122).

[28] LEITE, L. C. M., *op. cit.*, p. 26.

[29] LOPEZ, T. P. A., *op. cit.*, p. 10.

[30] Id., *Ibid.*, p. 14.

[31] ANDRADE, M., Brasília. *Obra imatura*, p. 113.

[32] Id., *Ibid.*, p. 114.

[33] Id., *Ibid.*, p. 124.

[34] ANDRADE, M., Teutos, mas músicos. *Música doce música*, p. 314. A data do início da aprendizagem fica indeterminada. Se considerarmos que o escritor, como relata, já tinha “trinta anos feito”, isto corresponderia, no mínimo, ao final de 1923, uma vez que o escritor nasceu em 9 de outubro de 1893. No entanto, Lopez (1995, p. 34) deduz, através de observações de documentos existentes em seu arquivo, que os estudos de alemão iniciaram-se antes de 1922.

[35] LOPEZ, T. P. A., *op. cit.*, p. 35.

[36] ANDRADE, M., *op. cit.*, p. 315.

[37] NIETZSCHE, F. W., A Alemanha em 1870-71. LANGENBUCHER W. *Antologia humanística alemã*, p. 258.

[38] Id., *Ibid.*, p. 257.

[39] Id., *Ibid.*, p. 258.

[40] ANDRADE M., *Entrevista e depoimentos*, p. 18

[41] NIETZSCHE, F. W., *op. cit.*, p. 258.

[42] ANDRADE, M., *Amar, verbo intransitivo*, p. 60.

[43] RATHEAU, W., Critique de l'esprit allemand. *L' esprit nouveau*, p. 1093.

[44] LOPEZ, T. P. A., *op. cit.*, p. 14.

[45] DAMY, M., O espírito dos livros: Amar, verbo intransitivo, de Mário de Andrade. *Jornal do Commercio*, s. p..

[46] ANDRADE, M., A propósito de Amar, verbo intransitivo - 1927. *Amar, verbo intransitivo*, p. 155.

[47] HOLANDA, S. B., *Raízes do Brasil*, p. 3.

[48] COSTA, M. M., *O modernismo segundo Mário de Andrade*, p. 19.

[49] LOPEZ, T. P. A., *Mário de Andrade: Ramais e caminhos*, p. 204-5.

[50] Id., *Ibid.*, p. 205.

[51] O grifo, conforme Lopez (*loc. cit.*), corresponde à anotação de Mário de Andrade na margem por ocasião do local branco no jornal em virtude de censura.

[52] DELEUZE, G., *Nietzsche*, p. 77.

[53] ANDRADE, M., *Entrevista e depoimentos*, p. 18. Conforme depoimento concedido ao jornal *A Noite*, em 12 dez., 1925

