

Entre experimentalismo e representatividade As variantes de *Amar,* *Verbo Intransitivo*

Eugenio Lucotti
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract Mário de Andrade (1893-1945) was one of the leading figures of Brazilian Modernism. His novel *Amar, Verbo Intransitivo*, first published in 1927, appeared in 1944 in a second, reworked edition: the article aims to highlight the hermeneutic paths suggested through a collation of the two texts, stressing how their formal feature differs according to a new aesthetic sensibility developed in Andrade's thought. It will be emphasized also how divergences such as a renewed language and an alteration in the narrator's role enable a deeper comprehension of the novel's significance.

Keywords Mário de Andrade. Modernism. *Amar, Verbo Intransitivo*. Variants. Editions.

Resumo 1 As duas versões de *Amar, Verbo Intransitivo*. – 2 Ajustes rítmicos e lexicais. – 3 Cortes e reformulações. – 4 A crítica ao experimentalismo. – 5 Conclusões.



Peer review

Submitted	2019-01-17
Accepted	2019-03-06
Published	2019-09-26

Open access

© 2019 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Lucotti, Eugenio (2019). "Entre experimentalismo e representatividade. As variantes de *Amar, Verbo Intransitivo*". *Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale*, 53, 183-204.

DOI 10.30687/AnnOc/2499-1562/2019/01/009

1 As duas versões de *Amar, Verbo Intransitivo*

A filologia moderna costuma recorrer à comparação das diversas cópias de textos antigos realizadas ao longo dos séculos para procurar estabelecer com a maior exatidão possível sua versão original. Essa operação atenta às modificações e às reescritas que ocorrem na transmissão da mesma obra em textos diferentes, quando for aplicada a textos modernos em que as emendas acontecem por mão do próprio autor, concentra o olhar crítico sobre o processo que tem de fato como resultado sua publicação definitiva, mas que também considera todas as etapas da gênese do texto, incluindo-as na reflexão global sobre a obra. A sistematização desse método se deve principalmente ao trabalho desenvolvido por Gianfranco Contini (1979, 1982) e visa detectar na análise de variantes e rascunhos sugestões importantes para entender melhor o pensamento e a poética autorais. Nesta esteira, a proposta do presente artigo é refletir sobre a comparação crítica das duas primeiras edições de *Amar, Verbo Intransitivo*, primeiro romance de Mário de Andrade, para detectar a partir de suas diferenças os marcos de uma evolução poética enriquecendo as possibilidades interpretativas da própria obra.

Escrito entre 1923 e 1924, publicado em 1927 e proposto novamente ao público em 1944, em uma edição amplamente emendada pelo autor, *Amar, Verbo Intransitivo - idílio* é um documento peculiar na obra do escritor modernista. Sua primeira versão apareceu pela editora Antônio Tisi, de São Paulo, obtendo um razoável sucesso de público e de crítica (Suarez, Tomlins 2000, 85) destinado a eclipsar-se mais tarde devido à publicação de *Macunaíma* e a uma atividade cada vez mais militante, preocupada com assuntos contingentes, levando o interesse de Mário de Andrade para mais longe da mera criação ficcional (Fragelli 2013, 86). É interessante a rapsódia apresentar uma história editorial quase idêntica à do idílio enquanto o autor esteve em vida, com uma primeira edição de tiragem muito limitada e uma revisão operada na mesma época (Souza 1996, 50): mais de quinze anos após a primeira publicação o autor torna a ocupar-se de ambos os textos em vista da organização de suas *Obras Completas* pela Livraria Martins Editora, empreitada em que uma versão fortemente revisada de *Amar, Verbo Intransitivo* passa a integrar o terceiro volume. Será a partir desta edição remanejada que irão se basear todas as edições sucessivas, bem como algumas entre suas traduções¹ e a quase totalidade dos estudos críticos, ficando assim a edição 'princeps' quase totalmente olvidada. A fortuna crítica do idílio menciona várias vezes, porém só de passagem, a existência

¹ Trata-se da tradução norte-americana de M.R. Hollingsworth (1933), que servirá de base também para a tradução alemã de J. von Koppenfels (2017).

de duas versões do texto, sem problematizar tal ocorrência, como demonstra o estudo de Marlene Gomes Mendes (1994) sobre as anotações no exemplar do romance que em 1927 Mário de Andrade enviou ao primo e amigo Pio Lourenço Corrêa, operação filológica que contorna o assunto sem, todavia, ser uma verdadeira colação. Deixa-se assim um vácuo na recepção de um romance que, embora tenha recentemente despertado o interesse dos estudiosos de Mário de Andrade, ainda não foi objeto de uma edição crítica nem de um estudo exclusivamente dedicado às duas versões.

O idílio apresenta a relação amorosa entre Carlos Sousa Costa, filho primogênito de uma família paulistana recentemente enriquecida, e Elza, a governanta-prostituta alemã contratada pelo chefe da família para iniciar os filhos a uma educação de cunho europeu e para dar a Carlos uma espécie de 'educação sentimental'. Além de indicar a frustração do sentimento do menino Carlos e a domesticação utilitarista do amor por Elza, a intransitividade do verbo amar é um paradoxo gramatical que não oculta uma alusão irônica ao questionamento do padrão linguístico operado pelo autor para valorizar e emancipar o português brasileiro, prática que encontrará o auge de sua expressividade em *Macunaíma*. A mesma intransitividade, porém, a perda de um objeto concreto que dê substância e razão de ser ao verbo, de outra maneira desnaturado, remete também à condição de incomunicabilidade e de alienação em que se movem as personagens. O ambiente doméstico dos Sousa Costa é um espaço isolado e aparentemente impermeável às influências externas em que floresce, em vez do crescimento espiritual sugerido pela imagem clássica do 'otium' e do ermo, a mesquinhez de uma burguesia de 'parvenus' e a perversão de todos os modelos cultos, que não se dá pela convivência entre erudição e saber popular - como muitos na época lamentavam por ingenuidade ou preconceito - mas muito mais pela deformação e empobrecimento que o padrão culto, neste caso importado do exterior, sofre graças a seu enaltecimento apriorístico. *Amar, Verbo Intransitivo* é, portanto, um romance carregado de uma visão ao mesmo tempo polêmica e ferozmente satírica sobre a elite paulistana de seu tempo, exercendo uma crítica que se materializa em todos os níveis de sua composição.

2 Ajustes rítmicos e lexicais

A comparação entre as duas versões do idílio não deixa alguma dúvida quanto às prioridades do autor ao remanejar a obra, ou seja, a alteração de sua estrutura formal sem, porém, que haja variações significativas no enredo. As escolhas de caráter formal influem, contudo, no valor semântico do romance; a primeira característica saliente diz respeito a minúsculas mudanças que se alastram sobre

o texto todo, nomeadamente um reajuste maciço da pontuação e de algumas escolhas terminológicas. Comparem-se as duas versões do fragmento² que antecipa o desdobramento da tensão erótica entre Elza e Carlos:

Sucedia que então Fraulein se inclinava sobre êle pra ver as letras e corrigir. Fraulein era miope. Inclinava. Se encostava toda nele. Carlos não gostava daquilo. Escritório húmido frio fechado no silêncio. (Andrade 1927, 94)

Sucedia que então Fräulein se inclinava sobre ele pra ver as letras e corrigir, Fräulein era míope. Inclinava, se encostava toda nele e Carlos não gostava daquilo. Escritório úmido, frio, fechado no silêncio. ([1944] 1995, 89)

O trecho é representativo por um andamento geral que distingue as duas edições: a comparação patenteia as características rítmicas de cada versão, havendo em 1927 um uso da pontuação que deixa a prosódia do texto mais frenética e sincopada. Sublinhar a variação no ritmo de cada versão remete também à centralidade do aspecto musical da escrita de Mário de Andrade, devido não só à música como objeto de muitas suas pesquisas ou como tema significativo em que se condensa uma ideia de conscientização artística e nacional, como em *O Banquete* (Andrade 1977), mas também e principalmente por ser o compasso que orienta e dá suas feições específicas ao processo criativo do intelectual paulistano (Mello, Souza 2003).

Neste sentido, o traço mais marcante da edição 'princeps' é uma abundância de períodos extremamente breves, por vezes nominais. A enunciação fica constantemente cortada pelo excesso de pontos finais e, dentro dos próprios períodos mais compridos, há uma ausência quase total de demais sinais de pontuação, tornando o fôlego dos períodos unitário e muito mais rápido, em contraposição com a frequência de cortes entre os mesmos. Pelo mesmo fenômeno, a coordenação assindética está reduzida ao mínimo, dando a todo o texto impresso em 1927 feições telegráficas, enquanto em 1944 o ritmo fica mais uniforme, as pausas diluídas pelo maior recurso a vírgulas e conjunções paratáticas (como o 'e' no exemplo citado acima) que se inserem nos períodos e/ou substituem vários pontos finais contribuindo para um alongamento das frases e para uma enunciação mais regular, escandida por uma sucessão de pausas breves.

Fica claro que os pequenos ajustes de pontuação, quando espalhados uniformemente pelo texto inteiro na hora de sua refundição, acabam

2 Nas citações da primeira edição a escrita é reproduzida exatamente assim como se apresenta no papel impresso.

já por si só por alterar a apresentação da obra, que sofre uma mudança considerável ao passar de um ritmo mais estrondoso para um mais pacato: de um caráter experimental e ‘subversivo’ o ritmo recua para um caráter mais tradicional. Comparem-se também dois momentos nas páginas finais do romance, onde o foco é colocado na perturbação interior dos dois protagonistas. Carlos vagabundeia na noite paulistana e o narrador segue a atividade psíquica do menino, em sua livre associação de imagens e estímulos sensoriais:

O mesmo anúncio luminoso outra vez. LAPA TERRENOS A PRESTAÇÕES. Fräulein são dois braços duas pernas tronco seios qualquer cara cabelos compridos. Nem mesmo cabelos compridos carece mais. Ofega. (1927, 216)

O mesmo anúncio luminoso outra vez, LAPA TERRENOS A PRESTAÇÕES, Fräulein são dois braços, duas pernas, tronco, seios, qualquer cara, cabelos compridos. Nem mesmo cabelos compridos carece mais, Carlos ofega. ([1944] 1995, 143)

Em um trecho pouco mais adiante, é a vez de Elza:

Decididamente Luís lhe desagradava. Nenhuma vontade de continuar. (1927, 231)

Decididamente Luís lhe desagradava, e Fräulein não sentiu nenhuma vontade de continuar. ([1944] 1995, 148)

Como é evidente, na versão revista do idílio Mário de Andrade introduz as ações e sensações dos protagonistas recusando um tipo de representação mais imediato.

No tocante ao léxico modificado de uma versão para outra, contudo, a tendência a ser observada é, desta feita, uma oscilação no abasileiramento da linguagem empregada no idílio. À luz de um levantamento das alterações lexicais que ocorrem de uma versão para a outra não é possível detectar com precisão uma tendência unívoca no emprego de um linguajar mais ou menos brasileiro, embora ocorra de forma geral na segunda edição uma tendência análoga ao referido processo de alteração na pontuação, no sentido de tornar a linguagem da versão revista pelo autor menos ‘inovadora’. De fato, é constante, principalmente nos primeiros segmentos narrativos, a solução de formas contraídas ‘pro’, ‘prá’, que se tornam ‘para o’ e ‘para a’, quando ‘para’ não for substituído por ‘a’, assim como ‘inda’ é substituído por ‘ainda’, tornando de forma geral o texto menos mimético em relação à oralidade. Ainda na edição de 1944 verbos como ‘precisar’ e ‘dever’ são preferidos à expressão ‘carecer de’ ([1944] 1995, 54; 63); o uso transitivo do verbo ‘falar’, característica da oralidade do português

brasileiro, cede o lugar a ‘pronunciar’ (54), ‘contar’ (76) ou ‘dizer’ (78); ‘que nem’ vira ‘como’ (50); ‘a gente diz’ passa a ‘muitos afirmam’ (93); o coloquial ‘espondongar’ é substituído por ‘atrapalhar’ (93) e o termo de origem tupi ‘curumim’ se torna ‘rapaz’ (62). A segunda edição aparece, então, menos caracterizada por experimentalismos até no tocante às escolhas lexicais, se bem que a grande maioria dessas alterações se encontre na primeira parte do idílio: tudo deixa suspeitar que Mário de Andrade tenha abrandado a sua intenção de apagar alguns brasileirismos e termos ligados à oralidade no meio do processo de revisão do texto.

O narrador afirma em duas ocasiões na primeira versão estar «falando brasileiro» (1927, 18, 48), enquanto Mário de Andrade no «Posfácio Inédito» à obra declara a intenção de se adoperar na escrita dos materiais que sua terra lhe disponibiliza, aliás não sendo importante

a vaidadinha de ter língua diferente, o importante é se adaptar, ser lógico com sua terra e o seu povo. (Andrade [1944] 1995, 152)

O trabalho sobre a língua estava justamente no centro da atenção de Mário de Andrade como viés privilegiado para problematizar o resgate da expressão especificamente brasileira; a linguagem, porém, devia ser provocadoramente experimental, algo artificiosa somente num primeiro momento, *pour épater le bourgeois*. Há «o sabor inédito que este linguajar traz pro livro», declara o autor ([1944] 1995, 152), mas adverte que isso nada tem de exercício de estilo, antes,

Não tive a mínima intenção de procurar o curioso nem o ineditismo depende de mim. Trata-se mesmo de acabar o mais cedo possível com o ineditismo desses processos e de outros do mesmo gênero pra que todas essas expressões brasileiras, quer vocabulares, quer gramaticais, passem a ser de uso comum passem a ser despercebidas na escritura literária pra que então possam ser estudadas, codificadas, catalogadas, escolhidas pra formação futura duma gramática e língua literária brasileiras. (Andrade [1944] 1995, 152)

Eis como até pequenos ajustes lexicais de uma edição para a outra se ressentem da atenção de Mário de Andrade para a contingência. Se no fim da década de vinte o autor ainda procura sistematizar materiais e documentos recolhidos para a redação de uma *Gramatiquinha da fala brasileira* (Pinto 1990) – obra inacabada e finalizada a incentivar através de exemplos de uso corrente uma maior aderência e abertura do padrão brasileiro culto à originalidade da expressão oral –, em 1944 já não há mais lugar para um texto que declare com tanta exuberância seu ‘falar brasileiro’. O elemento de inovação linguístico-nacional permanece, porém, mais discreto, mais enraizado e

consciente de si, assim como o afã dos primeiros anos da produção, a vontade de trazer à escrita elementos de inovação para que se estabelecessem na norma, se atenua nesse meio tempo no horizonte de um pensador que

jamais exigiu lhe seguissem os brasileirismos violentos. Se os praticou (um tempo) foi na intenção de pôr em angústia aguda uma pesquisa que julgava fundamental. (Andrade [1944] 2002, 271)

A percepção de que não há mais urgência nesse sentido pode ser devida também à afirmação de uma obra-prima mais dilaceradora como *Macunaíma* e à difusão dos imperativos modernistas, deixando o lugar para a sensibilidade de um escritor mais compassado cujo interesse não é mais sublinhar o caráter marcadamente «pré-macunaímico» (Souza 1996, 61) de sua obra, o que inclusive garante maior autonomia ao idílio.

De toda forma, uma comparação entre dois trechos esclarece como tal tendência não é tão uniforme como a alteração rítmica do romance. Elza repensa na revelação de Carlos já ter perdido a virgindade com outra mulher:

Agora dirigia Carlos pro mesmo fim. Porém que uma outra tivesse movido o menino a primeira vez... desagradava-lhe. (Andrade 1927, 127)

Agora dirigia Carolos para o mesmo fim. Porém que uma outra tivesse movido o menino pela primeira vez... lhe desagradava. ([1944] 1995, 104)

Em poucos períodos há um caso de abrasileiramento da escrita na versão de 1944, a próclise do pronome pessoal em lugar da ênclise original, que convive com o processo mais frequente de despojamento dos brasileirismos na segunda edição do idílio, a referida preferência pela fórmula extensa ‘para o’ à sua contração. Com uma ocorrência menor, ainda há alguns abrasileiramentos:

Antes desses senhores Darwin estivera a escrever coisas pros leitores inteligentes do tal de globo terráqueo. Então se começou a falar em seleção e outras espertezas. (1927, 70)

Antes desses senhores, Darwin estivera escrevendo coisas pros leitores inteligentes do tal de globo terráqueo e desde então se começou falando em seleção e outras espertezas. ([1944] 1995, 79-80)

É patente a escolha de empregar a conjugação perifrástica com o gerúndio em lugar da locução ‘a + infinitivo’, na expressão de aspecto

cursivo («Darwin estivera escrevendo»), onde o português brasileiro não admite a forma ‘estivera a escrever’, ou incoativo («se começou falando»), nas quais ambos os usos são comuns. Tais transformações se encontram alastradas de forma homogênea pelo texto todo.

3 Cortes e reformulações

A marca mais significativa do esmero com que o autor refundiu o texto para a segunda versão se encontra na intervenção sobre fragmentos narrativos mesmo muito compridos, o que determina uma profunda alteração no corpo do romance. Um elemento importante que diferencia a edição ‘princeps’ da segunda é certamente o deslocamento de um inteiro segmento narrativo do fim para a metade do romance: a cena em que são descritas as relações entre Elza e Tanaka, sujeitada aliás a cortes ulteriores, deixa de servir de introdução ao desfecho do idílio e passa a encobrir o amplexo entre Carlos e Elza:

Porém antes de contar como Carlos se ajudou a sofrer não quero que Fraulein principie outro serviço sem discutir uma questão pansuda. Quais foram de veras as relações entre Fraulein e o criado japonês? (Andrade 1927, 185)

Mas como nos será impossível dormir, ao leitor e a mim, ambos naquela torcida pelo triunfo de Carlos, vamos gastar este resto de noite resolvendo uma questão pançuda: Quais eram de fato as relações entre Fräulein e o criado japonês? ([1944] 1995, 97)

Trata-se, contudo, do único grande caso de deslocação e reformulação, enquanto o trabalho de revisão de Mário de Andrade se concentra principalmente em operações de acréscimo e corte.

Entre as passagens acrescentadas à segunda edição, por sua vez, merece destaque por importância e extensão somente o capítulo em que é representada entre o cômico e o grotesco a viagem de trem dos Sousa Costa de volta do Rio de Janeiro para São Paulo ([1944] 1995, 123-30). O segmento contribui para acentuar na nova edição a sátira à família burguesa em sua obsessão – recorrente na representação literária da burguesia – de manter certo decoro público e uma fachada respeitável, propósito que no episódio referido falha continuamente quer pela vivacidade das meninas, quer pelos abalos do trem. Os demais acréscimos não interferem no enredo e são geralmente empregados, como foi assinalado, para uniformizar o ritmo do texto.

É então a supressão de inteiros capítulos que protagoniza de maneira decisiva o trabalho de refundição de *Amar, Verbo Intransitivo*.

São onze as passagens descartadas de grande porte na narrativa. A apresentação de Elza ([1944] 1995, 57-9) sofreu corte no começo e no fim, havendo na primeira edição a seguinte introdução:

Já mandei Tanaka chama-la. Vamos esperar nos vimes almofadados do hol. Se está bem aqui, não? Tanto calor lá fora! Ué! que é isso... chovendo... já? E eu que nem trouxe capa! [...]

- Seu doutor tem que esperar. Dona Fraulein manda dizer que está no banho.
- Mais essa agora! E a chuva está passando... A gente podia aproveitar a esteada... Si subissemos!
- Uma ideia.
- Tem coragem?
- Ora! Não seria a primeira.

Minha chave de autor abre essa porta. (1927, 26)

Acabada a apresentação-descrição de Elza, até da nudez do corpo de Elza, o desfecho da cena, também suprimido, retoma o diálogo entre o narrador e Tanaka:

Si quiser podemos ir. Parou a chuva.

- É, vamos. [...]

Agora leitor conheça Fraulein sozinho. Nunca descrevi nada com relevo. Me atrapalham as memórias e boto Ticiano Rembrandt e Basilio da Gama por fora dos túmulos veneráveis. [...]

Também já desapegadamente cedi o corpo de Fraulein pro leitor... Não insisto no meu. Cotejei por desfastio. A mim cabe contar a cor das vogais, alma de Fraulein!... Mas pra isso não basta um capítulo. É o livro. (1927, 29-30)

Elza, cujo corpo «nem clássico nem perfeito» é comparado à Betsabé de Rembrandt (Minaes 1993, 73), aparece justamente como mero objeto de contemplação. O paralelismo com a pintura, todavia, que na versão revista fica em sua natureza de 'ekfrasis', disfarça um olhar cujo voyeurismo fica patente se for considerada a primeira edição. Mário de Andrade, em suma, deixa na refundição do texto o olhar analítico do narrador que se detém vagarosamente sobre cada detalhe suprimindo, porém, a moldura que desmascara o voyeurismo. A escolha de não patentear demais o ato escabroso vai de acordo com uma tendência a ocultar a cena erótica. Consequência do apagamento do diálogo entre o narrador e Tanaka, que de simples considerações sobre o tempo passam a espiar a protagonista no banho, não é, contudo, só uma aproximação menos ousada - e mais tolerável - ao corpo feminino, mas também a ocultação da «chave de autor» que consegue ver onde nenhuma outra personagem teria acesso, ou seja, o encobrimento da onisciência narrativa. Sem as referências diretas

a esses gestos, o poder da voz narrativa é destituído de seu lugar preponderante para permanecer mais discretamente.

Em outras passagens, contudo, a supressão reduz o aprofundamento do caráter de Elza e Carlos na obra. Na primeira edição é mais fácil detectar o nacionalismo, pangermânico e anti-francês, da governanta, como demonstra uma página em que a protagonista

Se derramava de si mesma, como um excesso, pela região terrestre dos homens alemães [...] Podia assim saltar a mão com que a nostalgia da Polónia pelo mar fraccionara as terras alemãs [...] extravasando da sua restrita personalidade ela abarcava os limites da patria... Falo de todos os limites da Alemanha atual [...] ainda se esgueirava outra vez destraçando os cabelos brunos nas agulhas vegetais da Böhmer Wald. Entestava com a Austria fraterna. Minha irmã [...] E finalmente galopava subindo pra terrenos muito sabidos. Sabidos!? Que é isso!.. Nova tricolor de listras verticais!... R.F. Monogramas só em roupas brancas ficam bem... E foi nosso... Até um dia, Alzacia! Até quando, Lorena?... Galgava Luxemburgo e Belgica madita. (1927, 79-80)

Quanto a Carlos, na segunda edição desaparece toda a cena no Cinema Royal, onde os rapazes da classe alta de São Paulo assistem o filme *Scrap Iron*. Nessa ocasião se descobre que o jovem Sousa Costa

Não gostou não. Fez esse gesto de cabeça tão comum nele de quem joga o cabelo pra trás. Prova que encabulou. Desapontou porque esperava a derrota do mais fraco e pouco se lhe dava a corneação de Charles Ray. (1927, 107)

A cena, enriquecida por uma digressão do narrador, é substituída pela seguinte passagem:

Nos momentos, felizmente mais raros, de consciência de si mesmo, ele se falsifica por completo. Afirma que gosta muito de pugilismo (é mentira) e toma os ares do forte que já não chora como os índios de Gonçalves Dias. Mas de fato, para meu gosto pessoal, Carlos é um bocado longínquo. ([1944] 1995, 94)

O que se deixa entrever é certa fraqueza na textura psicológica do menino em lugar da solidariedade com o pugilista mais forte que ocupa o trecho pertencente à primeira redação. A escolha de não aprofundar as razões constitutivas do comportamento de Carlos se repropõe na extinção da longa digressão que apresenta a sua evolução sentimental e caraterial a partir dos primeiros momentos de sua vida, patenteando assim a filtragem da narração através de fundamentos de cunho freudiano (1927, 200-12).

O psicologismo é explicitamente colocado na primeira redação do romance e é utilizado ironicamente, se dermos crédito a quanto declara Mário de Andrade ([1944] 1995, 153) no *Diário Nacional*:

O livro está gordo de freudismo, não tem dúvida. E é uma lástima os críticos terem acentuado isso, quando era uma coisa já estigmatizada por mim dentro do próprio livro. Agora o interessante seria estudar a maneira com que transformei em lirismo dramático a máquina fria de um racionalismo científico. Esse jogo estético assume então particular importância na página em que «inventei» o crescimento de Carlos, seguindo passo a passo a doutrina freudiana.

No texto das *Obras Completas* não há vestígios deste freudismo nem da página citada, o que sem dúvida alguma deixa o leitor livre da imposição a nível textual de uma leitura psicanalítica sem desmentir seu fundamento e simplesmente atenuando-o. A própria menção direta a Freud que aparece na segunda edição ([1944] 1995, 80) despida de sua parte mais irônica (1927, 70-1) se refere à afirmação de Elza segundo a qual «hoje a filosofia invadiu o terreno do amor» (66) e permanece vinculada ao pensamento da personagem sem interferir com o assunto narrado.

Quase no remate do romance, em outra longa passagem apagada (1927, 222-7) encontra-se Carlos no ato bem-sucedido de elaborar o luto devido à partida de Elza, em parte apequenando o colega que naquele momento recebe as atenções da governanta, em parte pensando sua falta com outras formas de afirmação:

Fraulein está com o Luis, juro. Consequencias esportivas: Carlos acha que chegou primeiro. Luis perdeu a corrida. Por isso se ri do bocó [...] [Carlos] prefere a [qualidade] que o exalta pelo sôco de anteontem no Frederico. Quasi o botava nocaute. E o gôl de quarta-feira... Maravilhoso. (1927, 223-5)

A passagem suprimida acentua a vitória de Carlos, que não se explica somente em comparação com o momento de fraqueza de Elza na última cena do idílio: seu triunfo assenta também na definição de um caráter que o levaria a ser um representante legítimo da classe alta paulistana, conforme requer sua educação. O mesmo trecho descartado deixa entender nas entrelinhas como o menino irá aplicar aquilo a que Roberto Schwarz (1992, 17) chama de «Ideias fora do lugar», deixando na edição de 1944 indícios menos palpáveis quanto à presença no idílio de uma verdadeira crítica à cultura e à definição identitária da burguesia brasileira; o narrador sugere com ironia que o menino de fato não aprendeu a alimentar sua vida interior com qualquer atividade do intelecto:

Acho inteiramente desnecessário o estudo da poesia japonesa. Tem muito mais sabedoria nas nossas quadrinhas populares que nos tancas e haicais do Japão. Poderíamos lembrar ainda que Carlos também ignora as nossas toadas. (1927, 226)

A hipótese de que a poesia japonesa e as quadrinhas populares na realidade não constituem um 'aut-aut' não é sequer contemplada, pois o terreno em que Carlos se move é uma ordem que não compreende a cultura fora de esquematizações rigidamente hierárquicas. Dois poetas de fato são comparados dessa forma:

Um dia afirmou no jantar que Goethe era muito maior que Camões, maior gênio de todos os tempos! ([1944] 1995, 62)

Essa formulação no máximo pode sofrer uma inversão de signo conforme as necessidades da hora:

Goethe seria mesmo maior que Camões... Qual! nunca escreveria os *Lusiadas*. Tetis nua na praia... Camões era maior. Ora! até Bilac. (1927, 227)

Outra passagem recortada patenteia que «com efeito mesmo Fraulein fôra inútil prá evolução do rapaz» (1927, 200) e de maneira geral deixa entender como o menino perde a oportunidade de crescer intelectualmente permanecendo preso a uma espécie de taxonomia do pensamento. De resto, fica evidente a coerência desse déficit com o meio onde Carlos, «uma constatação da constância cultural brasileira» (Andrade [1944] 1995, 155), se deve inserir:

Pra clubes como pra fazendas de café ou criação não tem necessidade de citações em alemão. (Andrade 1927, 225)

Pode-se afirmar, entretanto, que a limagem operada por Mário de Andrade teve como efeito principal uma atenuação, dentro da própria obra, do olhar crítico e do julgamento sobre as personagens. Rechaçar as passagens onde aflora mais nitidamente a univocidade do comportamento dos protagonistas significa compactar o enredo em torno das vicissitudes do 'amor intransitivo' e deixar aparentemente mais neutral a perspectiva adotada na narração, sugerindo uma leitura mais atenta caso se queiram detectar outras implicações. Assim a narração adquire uma fluidez maior, apagando a voz contrapontística do narrador, que ora fornece suas explicações sobre os fatos, ora empreende especulações a partir dos mesmos. Mário de Andrade, coerentemente, resolve descartar uma digressão colocada no meio da cena em que Elza e as crianças passeiam pelo Leme, onde a brincadeira infantil com os vagalhões se torna reflexão

sobre a razão prática para logo depois dissertar a partir da imagem do dique sobre o contraste entre arte e vida:

[as ondas] vão e vêm por brincadeira felizes e inconscientes. Porém como o homem se arreceia da brincadeira delas e a assemblea decreta a construção dos diques. Muito bem! Salve-se a humanidade! [...] Dique. Dum lado a humanidade que dá ou nega seus amores e aplausos. Do outro lado os brincalhões os artistas sem tema brincando fora da vida. (1927, 149-50)

A recuperação da mesma pauta no fim do romance também não foi incluída na segunda edição. O narrador sente a necessidade de dar mais explicações e se dirige diretamente ao leitor, atitude que, como já se viu, não encontra mais o mesmo lugar em 1944:

Vocês se alembraam daquele passo em que contei as caminhadas de Fraulein e de Carlos e irmãzinhas pela praia do Leme? (1927, 193)

Segue uma longa digressão (193-9) sobre a coragem ou covardia de ser artista entre os homens. A segunda edição mantém o foco mais firme sobre a narração principal: quando há episódios digressivos, estes são funcionais à estruturação da própria ação, como no caso referido do freudismo.

Nas passagens descartadas há, contudo, a tendência capital de a voz do narrador adquirir uma forte proeminência sobre as demais personagens, como se estivesse idealmente suspendendo a fita do enredo para sobrepor-se com suas considerações tanto às personagens como aos assuntos mais variados. Tal disputa com a história e as personagens por um lugar de protagonista (Souza 1996, 60) certamente não desaparece na segunda edição, onde, porém, se encontra muito mais apequenada, seguindo de resto o mesmo padrão que já se viu nortear a travessia de uma versão para outra. São momentos em que o ensaio ou, melhor, a crônica, se substitui por enquanto à própria narração, dando ao idílio seu toque peculiar: Sagawa comenta justamente que

Não se trata de um romance tradicional [...] Mário não tem a mínima cerimônia de transitar da prosa de ficção para o ensaio assim como transitar do estético para o sociológico ou psicológico, de uma frase para outra, de um parágrafo para outro. (2010, 119)

Tal afirmação, porém, só pode ser feita considerando a segunda edição do romance. *Amar, Verbo Intransitivo* adquire sua forma a partir de uma narração fortemente ‘pilotada’, onde a intrusão constante do narrador não deixa dúvida em momento algum sobre o fato de se estar assistindo a um relato, mas o que efetivamente ressalta com mais vigor

na primeira edição é uma separação extremamente nítida entre narração e digressão. Em passagens descartadas de porte menor, o narrador toma a palavra para expressar suas opiniões em primeira pessoa: «Eu admiro os alemães» (1927, 14), o que fica drasticamente reduzido na versão de 1944. No entanto, em trechos mais compridos igualmente descartados os mais variados julgamentos pessoais não são poupados:

Adoro o dinamismo surpreendente das linhas! Detesto o escravizado roteiro das circunferencias. (1927, 16)

Resta Rui Barbosa que foi a maior cabeça da America Latina. (54)

Me deixem citar Farias Brito, ao menos dá a ilusão de que tem filosofia no Brasil além de positivismo. (116-17)

Os exemplos referidos pertencem todos a digressões que pouco têm a ver com o enredo em si, mas contribuem para verticalizar a narração seguindo um padrão canonizado na prosa moderna, desde o *Dom Quixote* até o *Homem sem qualidades*. A operação de reformar o texto, abandonando na medida do possível tanto a verticalização quanto a gravitação em torno da voz narrativa, deixa mais homogênea a mistura entre gêneros, as fronteiras do elemento digressivo sendo suprimidas em prol de uma concentração do elemento ensaístico a nível subliminal; o elemento digressivo de fato é incorporado na prosa de ficção como um todo.

4 A crítica ao experimentalismo

Ressalta logo na segunda versão do idílio uma composição formal muito menos experimental, mais linear e conforme à estrutura do romance tradicional na alteração do ritmo, na redução de oralismos e brasileirismos e principalmente no corte drástico à dissolução do elemento narrativo ficcional no ensaístico. Os próprios cortes impostos à narrativa expressam uma determinada exigência crítica de Mário de Andrade (Souza 1996, 50) e as feições renovadas do romance se encaixam justamente na evolução de seu pensamento estético, não alheio a novos questionamentos históricos. O texto não se isenta dos ecos da Segunda Grande Guerra: em segmento narrativo dedicado às considerações do narrador sobre o caráter do homem alemão, se lê a exclamação «Que selvagem!» (Andrade 1927, 33), sucessivamente substituída por «Bárbaro tedesco, infra terno [*sic*] germano infraterno!» ([1944] 1995, 60), que sugere uma acusação mais forte e pontual. Pouco mais adiante, os encontros de Elza com os seus compatriotas são descritos como momentos de evocação saudosa de uma identidade alemã forte e assente numa superioridade espiritual;

as reuniões dos imigrantes alemães deixam no narrador uma dúvida: «Que conspiram eles? Sossegue brasileiro. Não conspiram nada» (1927, 44-5); «Que conspiram eles? Sossegue brasileiro, por enquanto não conspiram nada» ([1944] 1995, 67). O pequeno acréscimo insinua amargamente e 'a posteriori' a eventualidade de tal disposição nacionalista um dia ser vista como uma conspiração, considerada a realidade histórica de 1944. A tragédia bélica contribui para agravar a inquietação do Mário de Andrade dos últimos anos, que em carta de 1940 a Sérgio Millet escreve

A idéia de bombardeios destruidores, a imagem dos alemães entrando em Paris me horrorizam, fico num estado completo de desespero. (Jardim 2005, 29)

Tal preocupação se junta a um mal-estar devido às conseqüências sobre seu trabalho da situação política contingente e a uma profunda reflexão sobre o papel do artista e do intelectual na sociedade, disposição muito diferente da que marcou sua estreia modernista.

O período de composição e primeira publicação de *Amar, Verbo Intransitivo* é uma época de «brasileirismo desesperado» (Lopez 1972, 212), um momento de 'descoberta' do meio brasileiro que, paralelamente ao anseio inovador do movimento modernista, servirá de pata-mar para toda sua produção futura. São com efeito os anos das viagens em que o autor de *Paulicéia Desvairada* sai de uma São Paulo cosmopolita, virada para o futuro e a modernidade, para conhecer Minas Gerais em 1924 e, em seguida, empreender uma longa viagem para o Norte do país. Se o embate com os vestígios do passado colonial mineiro desperta uma reflexão sobre a estética barroca como definidora de certa identidade nacional (Avancini 1998, 144), as experiências dessa viagem contribuem também para a composição dos poemas de *Clã do Jaboti*, testemunhas de um olhar atento às manifestações da cultura popular. Tal atenção se torna preponderante quando contemporaneamente à impressão do idílio o autor se dirige rumo ao norte em uma expedição que o levará a recolher imenso material etnográfico, fundamental para suas pesquisas futuras. Por tais razões é possível afirmar que a primeira redação de *Amar, Verbo Intransitivo* é filha de uma predisposição fortemente experimental do autor, empenhado com entusiasmo juvenil na tarefa de redesenhar de forma inédita e com espírito modernista os contornos de uma nova consciência e de uma nova representação do espaço brasileiro, atitude febril que aparece bastante redimensionada na segunda edição.

Embora Mário de Andrade figurasse como um dos maiores propulsores do movimento modernista brasileiro, vinte anos após a Semana de Arte Moderna seu posicionamento torna-se mais crítico justamente em relação ao experimentalismo:

Todo esse tempo destruidor do movimento modernista foi pra nós tempo de festa... de cultivo imoderado do prazer. (Andrade [1944] 2002, 264)

O ludismo e o aristocratismo do movimento de 1922, que ainda podem ser captados na primeira redação do idílio, são condenados por serem egoístas em sua busca de expressão. Trata-se da autocrítica de quem, engajado em uma pesquisa sempre à beira da frustração, dificilmente consegue teorizar uma solução que deixe conviver na arte nacional tensão estética, liberdade criativa e função social (Fragelli 2013, 97), como também evidencia a conclusão da conferência de 1942:

Vítima do meu individualismo, procuro em vão nas minhas obras, e também nas de muitos companheiros, uma paixão mais tempo-rânea, uma dor mais viril da vida. Não tem. Tem mais é uma antiquada ausência de realidade em muitos de nós [...] Francos, dirigidos, muitos de nós demos às nossas obras uma caducidade de combate. Estava certo, em princípio. O engano é que nos pusemos combatendo lençóis superficiais de fantasmas. Deveríamos ter inundado a caducidade utilitária do nosso discurso, de maior angústia do tempo, de maior revolta contra a vida como está. (Andrade [1944] 2002, 277)

A caducidade de combate e a deformação de sua obra, produto também de seu «hiper-individualismo» (279), são reconhecíveis principalmente nas liberdades que o narrador se permite na primeira edição do idílio e, exorcizadas pelo remanejamento do texto, se tornam menos visíveis em 1944 em prol de uma maior representatividade expressiva. A simultaneidade polifônica que resulta, inclusive, do diálogo entre narrador e personagens (Minaes 1993, 72) se atenua pela redução do espaço deixado à expressão da instância narrativa, ao mesmo tempo que o foco se restringe em torno dos protagonistas, implicando uma perda da feição experimental do romance.

Já em 1941, contudo, Mário de Andrade tinha exposto de maneira extremamente lúcida o papel que a vanguarda modernista devia desempenhar. O experimentalismo que enerva a edição de 1927 não é rechaçado como um excesso que se atribui à exuberância da juventude e que em outros integrantes do modernismo podia compensar um fraco conhecimento das técnicas formais (Andrade [1944] 2002, 210-11), era pelo contrário uma possível resposta à necessidade contingente de amparar realidade estética e 'redescoberta' da riqueza do próprio espaço cultural:

Eram as necessidades da hora, as verdades utilitárias por que nos sacrificávamos. [...] A nossa consciência permanecia eminentemente estética, mas a desgraça é que a palavra

deslumbrou. E deslumbrou demais numa terra e coletividade pouco afeita a estudos conscienciosos e que, se libertando aos poucos de suas tradições religiosas, não se preocupava de preencher o vazio ficado com uma qualquer outra conceituação moral da inteligência. (Andrade [1944] 2002, 215)

Os termos da questão que atenaza Mário de Andrade se aprofundam: o narrador da primeira redação de *Amar, Verbo Intransitivo* pode afirmar que

Eu me preferi covarde. Desertei dos vagalhões teóricos da arte-pura. Me fiz interessado entre êsses homens coletivos. Amo-os. Conto-os. Me importo com êles. Tenho a virtude da covardia. Sou virtuoso. (Andrade 1927, 197)

Em 1944 a inteira passagem é descartada, pois convicções tão firmes, enraizadas em uma lógica dual não podem mais encontrar uma justificação válida, antes deixam transparecer toda sua fraqueza. A beleza da arte que, segundo Mário de Andrade, é sacrificada em prol de sua utilidade acaba de qualquer forma constituindo um valor estético que se afasta do tradicional, mas que não deixa de ser estética em si, faltando-lhe a pegada na realidade e a capacidade de construir algum novo paradigma. A palavra ‘deslumbradora’, a sedução do experimentalismo, acaba por ser um fácil ponto de chegada e travar qualquer aprofundamento no pensamento, enquanto o polo oposto se cria a partir de uma concepção empobrecida do pragmatismo, que testemunha um grave descompasso entre a nova geração de intelectuais e os desafios que a história lhes estava colocando na frente. Mário de Andrade remata que

Talvez seja necessário que as inteligências moças mais capazes se esqueçam por completo das elásticas verdades transitórias e revalorizem o ideal da verdade absoluta. (Andrade [1944] 2002, 216)

A alteração formal do idílio poderia responder, então, com uma sugestão ou um exemplo a ser seguido, ao sentimento de uma época em que as novas levas intelectuais pareciam, no entendimento de Mário de Andrade, encontrar-se despreparadas. O surto experimental, modernizador, ocorrido na década de vinte não podia se canonizar: tornando-se dogma, um sólido patamar de conhecimentos e modelos adquiridos, iria perder seu elemento explosivo de vanguarda e cair em contradição; no entanto

Muito poucos perceberam a lógica de quem, tendo combatido, não pela ausência, mas pela liberdade da técnica num tempo de estreito formalismo, agora combatia pela aquisição de uma consciência

técnica no artista [...] num período de liberalismo artístico, que nada mais está se tornando que cobertura da vadiagem e do apriorismo dos instintos. (Andrade [1944] 2002, 211)

O caráter experimental da segunda versão do idílio não desmente suas origens, mas desancora o texto do contexto específico de sua gênese. O remanejamento, portanto, espelha, apesar de todas as aparências, motivos de coerência com o projeto estético e o pensamento de Mário de Andrade: novamente o que faz a diferença é a «necessidade da hora» e a necessidade de se submeter à sensibilidade do leitor de uma época nova, com novos interrogativos. Perante a apelação do modernista para uma arte que impõe sua constante reverificação, a revisão da obra insiste afirmando que

Saber escrever está muito bem; não é mérito, é dever primário. Mas o problema verdadeiro do artista [...] é escrever melhor. (270)

É ao mesmo tempo um modo de Mário de Andrade imortalizar a obra através de um processo que conserva sua estrutura conceitual e a força de seu enredo sob feições alteradas, tornando duvidosa a afirmação em carta de 1924 a Manuel Bandeira de não ter interesse em se tornar imortal (Moraes 2010, 173-4). De fato, a remodelação do idílio, sua adaptabilidade formal, é uma prova de que o romance mantém sua potencialidade expressiva mesmo em contextos mudados, superando a dicotomia entre literatura de circunstância e clássico (Lopez 1996, 45-6).

A maior coesão e homogeneidade da segunda edição acaba também por influenciar o próprio valor significativo da ação narrada. A consciência da profunda alteração que sofre o papel da voz narrativa permite uma reflexão mais aprofundada sobre a perspectiva que apresenta a ação, essencial para problematizar o papel das personagens e o significado de seus comportamentos na economia do romance.

O desmascaramento do ponto de vista do narrador se revela muito mais difícil na segunda edição por suas declarações serem menos explícitas, todavia sua menor exposição não censura sua voz. O encobrimento parcial de sua presença lhe permite perpetuar a filtragem da narração através de suas categorias - um olhar arquitetado magistralmente que oferece um ensaio da ironia e do gênio literário de Mário de Andrade - de maneira mais oculta e, portanto, mais eficaz. A instância ordenadora dos fatos continua possuindo autonomia de raciocínio, porém age com maior discrição do que na versão de 1927: juntamente ao narrador, também as feições da atmosfera que envolve as personagens deixam de ser visíveis. A perspectivação imposta pelo narrador-personagem acaba permeando a totalidade do enredo, despida da maior parte dos comentários irônicos e das digressões

que na primeira edição facilitam a identificação do caráter problemático e por vezes grotesco do amor entre Carlos e Elza. Coerentemente com a caracterização das personagens se configura na segunda edição a demanda por um esforço interpretativo maior para quem aborda *Amar, Verbo Intransitivo*. A narração deixa a história livre de explicações e por isso é mais próxima ao ideal benjaminiano de limpeza, guardando sua força recolhida e conseguindo desdobrar essa mesma força ao longo do tempo (Benjamin [1936] 1977, 445-6). A primeira edição, por sua vez, apresenta um narrador que pretende se confundir com seu autor (Andrade 1927, 79, 118, 187) mas cujo discurso, repleto de clichés e preconceitos, dificilmente poderia expressar o pensamento de Mário de Andrade e, em seu jogo de aderência e afastamento com relação ao autor, acaba parecendo mais um produto extremamente esmerado de sua ironia. Por outro lado, é também possível que em algumas expressões do narrador apagadas na segunda edição, nomeadamente na perpetuação de estereótipos sobre nacionalidades (1927, 19), o escritor tenha exorcizado de modo caricatural algumas contradições ainda presentes na época ([1943] 2002, 59-60) e em seguida alvo de sua autocrítica.

A construção do narrador que resulta na segunda edição do idílio é, contudo, o produto da revisão atenta de um autor extremamente refinado. Quase no fim de sua vida, Mário de Andrade traça um balanço de toda a sua atividade criativa e de pesquisa, não poupando autocríticas e reunindo no volume das *Obras Completas* dedicado à *Obra Imatura* o ensaio de poética modernista «A Escrava que não é Isaura», além de outras obras cuja gênese é muito próxima, em termos temporais, à do idílio. *Amar, Verbo Intransitivo* sofre um processo de refundição antes de ser reproposto como obra 'não-imatura' e é nesse sentido que reside a importância de se ler criticamente o processo de transformação e redução que o texto sofreu: o Mário de Andrade de 1944 devia estar bem consciente daquilo que ia constituir o terceiro volume de suas *Obras Completas*.

5 Conclusões

A história editorial de *Amar, Verbo Intransitivo* apresenta, resumindo, três níveis de interesse crítico intimamente entrelaçados. O primeiro respeita as escolhas técnicas e estéticas que levaram Mário de Andrade a intervir de forma consistente sobre a primeira edição de seu romance através de cortes e deslocamentos de inteiras sequências narrativas, assim como a subversão do ritmo textual do romance. É, entretanto, a partir dessas operações estilísticas que é possível detectar um segundo ponto focal que remete a uma concepção diferente, desencantada e amadurecida, na *Weltanschauung* de Mário de Andrade, pois a evolução textual do romance acaba por

acompanhar e espelhar a travessia estética e ideológica do intelectual modernista. À luz de uma comparação entre as duas versões e sempre considerando a trajetória peculiar do pensamento de Mário de Andrade é possível, então, deparar-se com novas sugestões quanto à interpretação da obra, novos caminhos em que a fortuna crítica do idílio poderá se enveredar.

As considerações expostas neste artigo convidam certamente a um estudo ainda mais sistemático das variantes de *Amar, Verbo Intransitivo* acompanhando a refundição do texto e as demais variações efetuadas nas edições sucessivas à segunda, tarefa que poderia ser levada ao fim somente com a realização de uma edição crítica. O material suprimido na segunda edição, por sua vez, graças a sua coerência interna poderia ser lido tanto como um contraponto ao idílio quanto como um enriquecimento para a compreensão do pensamento de Mário de Andrade. Em ambos os casos não se pode prescindir da consideração da visão (auto)crítica do Mário de Andrade de seus últimos anos de vida: na primeira hipótese o foco se concentra em sua visão diferente do artefato literário, implicando uma maior possibilidade interpretativa a partir de alterações e reduções do próprio texto. Na segunda hipótese, a vitalidade ainda não sopita dos anos modernistas é levada a mensurar-se com um pensador mais atormentado, cristalizando-se em suas coordenadas temporais como uma testemunha da ironia, do ímpeto dilacerador e do ludismo em pleno desdobramento: marcas que, jamais abandonando por completo a escrita e a reflexão de Mário de Andrade, também em *Amar, Verbo Intransitivo* foram se misturando com a desesperança e o pessimismo dos últimos anos de vida do escritor.

Bibliografia

- Andrade, Mário de (1927). *Amar, Verbo Intransitivo*. São Paulo: Antônio Tisi.
- Andrade, Mário de [1944] (1972). *Obra Imatura*. Vol. 1 da *Obra completa*. São Paulo; Brasília: Livraria Martins Editora; INL.
- Andrade, Mário de (1977). *O Banquete*. São Paulo: Duas Cidades.
- Andrade, Mário de [1944] (1995). *Amar, Verbo Intransitivo*. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Villa Rica.
- Andrade, Mário de [1943] (2002). *O turista aprendiz*. Belo Horizonte: Itatiaia.
- Andrade, Mário de [1944] (2002). *Aspectos da Literatura Brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia.
- Avancini, José Augusto (1998). *Expressão plástica e consciência nacional na crítica de Mário de Andrade*. Porto Alegre: EdUFRGS.
- Benjamin, Walter [1936] (1977). «Der Erzähler». *Literarische und ästhetische Essays*, Bd. 2, *Gesammelte Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 438-65.
- Cruz, Benilton Lobato (2013). *Olhar, verbo expressionista. O expressionismo alemão no romance "Amar, verbo intransitivo", de Mário de Andrade*. Jundiá: Paco Editorial.

- Contini, Gianfranco (1979). *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi, 1938-1968*. Torino: Einaudi.
- Contini, Gianfranco (1982). *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei*. Torino: Einaudi.
- Figueiredo, Priscila (2001). *Em busca do inespecífico. Leitura de "Amar, verbo intransitivo" de Mário de Andrade*. São Paulo: Nankin.
- Fragelli, Pedro (2013). «Engajamento e sacrifício. O pensamento estético de Mário de Andrade». *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, 57, 83-110.
- Jardim, Eduardo (2005). *Mário de Andrade. A morte do poeta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Lopez, Telê Porto Ancona (1972). *Mário de Andrade. Ramais e Caminho*. São Paulo: Duas Cidades.
- Lopez, Telê Porto Ancona (1996). *Mariodeandradiando*. São Paulo: Hucitec.
- Mello e Souza, Gilda de (2003). *O tupi e o alaúde. Uma interpretação de Macunaíma*. São Paulo: Duas Cidades.
- Mendes, Marlene Gomes (1994). «Diálogo Mário e 'Tio Pio'». *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, 36, 190-243.
- Minaes, Ivone Pereira (1993). «O experimentalismo estético em 'Amar, verbo intransitivo'». *Revista de Letras*, 33, 71-80.
- Moraes, Marcos Antônio de (2010). «Fräulein em processo». Sagawa, Roberto (org.), *O amar de Mário de Andrade*. Assis: FCL Publicações, 155-98.
- Pinto, Edith Pimentel (1990). *A Gramatiquinha de Mário de Andrade. Texto e Contexto*. São Paulo: Duas Cidades.
- Sagawa, Roberto (2010). «A psicanálise desentranhada do amar intransitivo». Sagawa, Roberto (org.), *O amar de Mário de Andrade*. Assis: FCL Publicações, 117-42.
- Schwarz, Roberto (1992). *Ao vencedor as Batatas. Forma literária e processo social nos inícios de romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades.
- Souza, Eneida Maria de (1996). «Mário de Andrade Amar, Verbo Intransitivo – Duas Mesas: da impossibilidade do amor». *Cadernos de Pesquisas*, 34, 49-63.
- Suarez, José; Tomlins, Jack (2000). *Mário De Andrade. The Creative Works*. Lewisburgh: Bucknell University Press.

