ArReDia
Revista da Faculdade de Comunicação, Artes e Letras / UFGD

ASPECTOS DA IDENTIDADE CULTURAL NO NACIONALISMO ESTÉTICO DE MÁRIO DE ANDRADE

Aspects of Cultural Identity on Mario de Andrade's Aesthetic of Nationalism

Dante Gatto[i]

Universidade Estadual de Mato Grosso - UNEMAT[ii]

Resumo: O nacionalismo estético se efetiva no romance *Amar, verbo intransitivo* por meio de situações conflitantes, originadas por um problema de identificação cultural. As personagens, no caso, guardam características típicas da cultura, aquilo que Mario de Andrade chamou de *constância cultural brasileira contatada*. O narrador, por sua vez, alcança especificidade também do brasileiro típico. Apresentaremos o núcleo do enredo, a situação inusitada de professora de amor e o não reconhecimento de elementos culturais, no caso, da prática amorosa. O *amor do amor*, que Denis de Rougemont identifica em *Tristão e Isolda*, servirá para contrapor ao relacionamento do casal amoroso do romance de Mário de Andrade.

Palavras-chave: Identidade cultural. Nacionalismo estético. Personagem.

Abstract: Aesthetic nationalism is effective in the novel *Amar, verbo intransitivo* through conflicting situations, caused by a problem of cultural identification. The characters, in this case, keep typical characteristics of culture, which Mário de Andrade called *brazilian cultural constancy contacted*. The narrator, in turn, also achieves specificity of typical Brazilian. We present the core of the plot, the unusual situation of teacher of love and non-recognition of cultural elements, in the case of the loving practice. *The love of love*, identified by Denis de Rougemont in *Tristan and Isolde*, serves to counteract the loving couple's relationship from the novel by Mário de Andrade.

Keywords: Cultural identity. Aesthetic nationalism. Character.

No modernismo, a vida intelectual brasileira, no que se refere ao nacionalismo, repetiu, embora em menor grau, o conflito entre clássicos e românticos que dominou grande parte da intelectualidade europeia. Na Europa, o conflito se deu entre o clássico - fundamentalmente o grego - e o romântico ou nacional. Na literatura brasileira, esse antagonismo se efetivou entre o universalismo que, para nós, quase sempre se confundiu com o europeu, e a expressão da vida nacional ou regional.

O nacionalismo estético modernista, por sua vez, deita raiz no processo de normatização do Romantismo, como argumenta Costa Lima

(1996). Nesse processo, o Estado se apropria da literatura, orquestrando o "controle do imaginário" (Althusser), uma arma dos Estados nacionais no enfrentamento que estabelecem entre si, apesar da velha razão que pensava e postulava a natureza humana sempre idêntica a si mesma.

Uma das tarefas do Estado é a propagação da literatura enquanto nacional. No Romantismo, o Estado-nação se apropria da literatura na sua acepção moderna. Dois aspectos permanecem, observa Costa Lima. (1996). O *primeiro*, mais rico, dionisíaco, pode, também, ser sintetizado pela terceira visão kantiana que designava a experiência propriamente estética. Trata-se da *condição ouriço*. A obra de arte é plena em si, independente do mundo que a circunda, impermeável a qualquer ideologia religiosa ou política. O *segundo*, diz respeito às pessoas e às relações interpessoais. O primeiro critério destaca a propriedade interna do poético; o segundo acentua a capacidade automodeladora do criador. O romantismo normatizado ("ajusta a ideia de expressão individual ao espírito do povo") legitima o poema como efeito de uma causa chamada nação. A nação era o todo, o poeta, parte dela. A literatura toma um duplo sentido ao longo do século XIX, marcada pelo positivismo: formação e educação. Aquela "conciliação dos contrários" de que falava Hegel, neste contexto, se rebaixa ao nível das ideologias.

Para Mário de Andrade, no que se refere à nossa cultura, "o maior problema atual [1925] do Brasil consiste no acomodamento da nossa sensibilidade nacional para com a realidade brasileira". (ANDRADE, 1983, p. 18). Era imprescindível, pois, resgatar os elementos da nossa identidade cultural, subjacente ao caráter nacional brasileiro. Será por intermédio da descoberta de uma 'consciência criadora nacional' de base popular e folclórica que o Modernismo daria uma grande contribuição para a nossa 'brasilidade'. (COSTA, 1982). Está nesse processo, inclusive, a construção do nacionalismo estético. O projeto de Mário de Andrade consistia em fazer com que o povo vivesse efetivamente a sua cultura, pois isto

implicaria o seu *reconhecimento* como nação. Mostrou-se, com este objetivo, verdadeiramente obcecado por tudo que a ela se relacionasse (observando-a, pesquisando-a, examinado-lhe o ritmo). Todas as manifestações culturais capazes de revelar a singularidade do povo brasileiro eram do seu interesse. Por intermédio dessa "vivência-reconhecimento", considerava ele, haveria possibilidade para uma "superação dialética da história" (VELOSO, 1999, p. 112) e criar-se-ia condições adequadas às mutações, progresso e evolução.

O processo de criação de personagens em Mário de Andrade passa por aquilo que Lopez (1972, p. 203), entre outros, chamou de *nacionalismo estético*, constituindo, digamos assim, característica específica. É fácil entender que o caráter analítico na construção de personagens pode ser um recurso para discernir as características psicológicas do brasileiro. Aliás, isto já ocorrera em Macedo (*A moreninha*) e Manoel Antônio de Almeida (*Memórias de um sargento de milícias*) por meio dos traços comportamentais da adolescente carioca e do pícaro Leonardo. A precisão era de transformar o universal em particular, considerando a dinâmica do nacional. O caráter do brasileiro era, então, prioridade ao ponto de, neste primeiro tempo — primeira fase modernista — Mário não atentar ao simbólico e universal, por exemplo, de personagens como as de Sheakespeare ou as de Balzac, uma vez que a análise destas reverter-se-ia em sínteses individuais e não nacionais.

Amar, verbo intransitivo trata da iniciação sexual de um adolescente brasileiro, de 16 anos. Tal iniciação deveria ser ministrada pôr uma alemã de 35 anos, com referências para o trabalho de clientes anteriores que dela se utilizaram. O pai do garoto, Souza Costa, patrocina as aulas de amor pelo preço de oito contos, que era preço de um touro de raça na época. Muito sugestiva a analogia, não é? Maria de Santa Cruz (1998) adequadamente situou *Amar, verbo intransitivo* a uma "segunda e mais complexa ode ao burguês". Fräulein Elza era contratada aparentemente

para ser professora de piano, de línguas e governanta, no entanto, eram as aulas de amor seu referencial maior. A justificativa, explicitada pelo senhor Souza Costa, era proteger o menino Carlos dos vícios e do inevitável contacto com as prostitutas e as doenças que as acompanhavam. Ora, profilaxia.

Carneiro (1992) exemplifica sua abordagem, da instalação e disseminação dos "vícios" nas grandes cidades brasileiras, através do romance de Mário de Andrade, "um fonte segura de informação sobre a percepção social do uso de tóxicos em São Paulo nesse período, ao destacar, na trama, o receio de Souza Costa de ter seu filho 'nas garras do vício'" (CARNEIRO, 1992, p. 6-7). Os jornais da época abrem desnorteada campanha contra os "vícios elegantes", inseridos nos pacotes da "indústria dos prazeres noturnos", próprios do estilo de vida cosmopolita a partir de 1910. Os principais consumidores eram os "moços de boa família", a *jaunesse dorée*, como o nosso Carlos, ou seja, filhos da oligarquia dominante. A poderosa influência francesa elevava os narcóticos à condição de "refinamento do prazer", cuja adoção pelas prostitutas era indispensável como agregado "chic" à completa satisfação dos frequentadores das pensões "alegres" e *cabarés* em diversos locais de São Paulo.

Outra justificativa para a utilização da governanta em aulas de amor ao jovem Carlos estava, também, na preocupação de que a iniciação sexual dos jovens se desse com uma aventureira que pudesse, aproveitando-se do jovem inocente, dilapidar os bens recém-adquiridos dos novos ricos da metrópole paulista. Cabe lembrar que São Paulo se industrializava, superando uma economia essencialmente agrícola, isto é, havia muito dinheiro na mão de capitalistas que não tinham, ainda, experiência em como utilizá-lo e administrá-lo.

A iniciação sexual, no entanto, apesar da intransitividade desejada (Fräulein tinha planos de se casar na Alemanha e, portanto, não deveria se

apaixonar), acaba descambando para um *idílio*. Aliás, a prosa experimental de Mário de Andrade sofre tal classificação: é romance enquanto estrutura e é *idílio* enquanto tema. Os termos *idílio*, *égloga*, *pastoril* e *bucólico*, no decorrer da história destas formas líricas, são permutados sem uma definição clara. Por fim, o termo *idílio* se divorciará dos demais, assumindo figurativamente o sentido de "'devaneio', 'fantasia', 'amor ingênuo e terno', referidas ou não ao cenário rural." (MOISÉS, 1985, p. 282). Porém, diga-se de passagem, ninguém viu tais características na relação de Fräulein Elza e o adolescente Carlos. Lopez (1995, p.17) considera a classificação de idílio "um forte peso de ironia" uma vez que "não é possível existir o verdadeiro amor, pois não existe, no livro, vez para amar verbo transitivo". Mânfio (1981) acrescentou: "idílio às avessas". Em dissertação de mestrado, "A presença de Nietzsche em *Amar, verbo intransitivo - idílio* de Mário de Andrade" (GATTO, 1999)* defendemos a tese de que o idílio se dá no plano onírico dentro de um processo dionisíaco. Sustentamo-nos na filosofia de Nietzsche, notadamente em *O Nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*, o primeiro livro do filósofo.

Cumpre, ainda, colocarmos algumas questões necessárias sobre o *foco narrativo* de *Amar, verbo intransitivo*. Trata-se de uma *onisciência intrusa*, mas não *editorial ominiscience* (autor onisciente intruso), referindo-se à tipologia de Norman Friedman (apud LEITE, 1987, p. 26) mas *narrador onisciente intruso*, bem distinto do *autor implícito*, a inteligência guia, intrínseca à narrativa, que amolda o material de forma a despertar a expectativa e o interesse do leitor. E este narrador, mediante digressões que se intercalam às cenas, firma-se, também, como uma personagem, à medida que tenta se inserir no plano ficcional, participando da intriga

* A autora observa ainda que Friedman não vê com clareza a diferença do narrador e do autor implícito e reporta-se a Waine C. Booth que faz uma pertinente crítica ao mito do desaparecimento do autor defendida por Percy Lubbock.

como um observador irônico do enredo, dos diálogos, dos acidentes, das personagens, estabelecendo mesmo uma relação *pirandeliana* com a alemã, na linha da perplexidade machadiana. (LOPEZ, 1995). No entanto, devemos acentuar, "um Machado sensual, crente, ortodoxamente católico". (BANDEIRA, 1927).

Diríamos até que o narrador, por um lado, esforça-se por ver a alemã como um *brasileiro* a veria, é claro, dentro daquela "constância cultural brasileira constatada" (ANDRADE, 1995, p. 154); por outro, "Mário brinca com o 'ser alemão' através de Elza." (SANT'ANNA, 1993, p. 83). E foi de caso pensado, em nossa opinião, submetido à verossimilhança, que esse narrador, tentando entender Fräulein, se meteu em muitas complicações. O que ele queria, afinal, era demonstrar a complexidade de compreender uma cultura tão diversa da nossa. Ora, isto estava no pacote da preocupação com a nossa cultura, em valorizá-la. Na mesma direção, mas em outro sentido, Fräulein também padeceu seus despeitos e pequenas desilusões com esses brasileiros misturados. O que quer dizer tal situação? O núcleo de ação dramática consiste, também, em alteridades não assimiladas.

A professora de amor desenvolveu uma pedagogia do processo amoroso. Numa fase bastante avançada das *lições* de Fräulein, o narrador interrompe o fluxo da narrativa com uma longa digressão. A questão é a *Identidade Cultural*. Um simples beijo se faz suficiente para desencadear o assunto. O brasileiro "demonstrava de quando em quando preferências brasileiras e outras individuais que contrastavam com a honestidade clássica do amor-tese. Tese de Fräulein". Ora, "exigências risonhas ... despotismo calmo ... Criança ainda e desajeitado, embonecava nele o homem latino, vocês sabem: o homem das adivinhações." (ANDRADE, 1995, p. 130). A coisa das adivinhações já se havia interposto entre eles. Carlos quase entende, mas adivinha e Fräulein não se conforma: "pra ela era preciso entender sempre o significado das palavras senão não

compreendia mesmo." (ANDRADE, 1995, p. 74). As diferenças vão se fazendo. O narrador fala *com* a personagem (onisciência seletiva, discurso indireto livre):

> Os homens alemães quando não são práticos e animais do amor, guardam sempre um certo jeito de obediência às leis naturais, mesmo dentro do requinte e da exceção. Parece tão natural aquilo neles!... Isto é segredo de alemães. Os latinos nunca atingem tais extremos. Em verdade eles divagam no amor, não acha? O alemão fica. Ponto final. O latino ondula. Reticência. (ANDRADE, 1995, p. 130).

O ocorrido que resultou nessa indisposição de Fräulein, foi uma particular preferência de Carlos: ele "prefere a orelhinha direita da amada pros beijos de após ventura" (ANDRADE, 1995, p. 130), mas Fräulein não apreciava tal prática. Eis, pois, a *descontinuidade* abalando o processo:

> A identidade pressupõe, antes de mais nada, semelhanças consigo mesmo como condição de vida biológica, psíquica e social. Ela tem a ver mais com os processos de reconhecimento do que de conhecimento. Assim os conteúdos novos [a orelhinha, no caso] não são facilmente absorvidos quando a identidade está em causa, pois o novo representa aí, descontinuidade do referencial, logo, ameaça, risco. (MENESES, 1994, p. 207).

Retornando ao romance, o narrador, por sua vez, mergulhando na raiz do problema, consciente, pois, da magnitude da questão, alonga-se em explicações, acordando "teogonias fantasiosas": "por amor da invenção [o beijo], preferência, livre-arbítrio. Aqui a latinidade se confunde com os índios songamongas e a negralhada relumente." (ANDRADE, 1995, p. 130-132). E se Carlos não imaginou nada disso para justificar o beijo na orelhinha, o beijo existe. O narrador é que se justifica, tentando enfatizar a questão fulcral da divergência cultural, extrapolando, mais uma vez, a contingência ficcional do romance: "e pra provar que existe de fato com existência real e não como fantasia literária do escritor, me vi obrigado a ir incomodar os coitados dos negros, dançando no fundo do mato ao tantã. Agora todos escutaram o beijo" (ANDRADE, 1995, p.

132). O beijo existe, um simples beijo, um referencial com o poder, no que diz respeito à identidade cultural, de ameaçar o relacionamento, no que se refere às lições de amor.

No mesmo sentido, a pedagogia da professora de amor, também por razões culturais, sofrerá abalos em virtude da expectativa dos alunos. Denis de Rougemont (1988) trata a história do *amor* no Ocidente (*O amor e o Ocidente*) como uma reiterada repetição do romance *Tristão e Isolda*. É a história do "amor-paixão". Aquilo que Rougemont chama de "O amor do amor", segundo Schmidt (1991, "talvez", seja o que mais aproxime o idílio de Carlos e Fräulein ao mito medieval: "Tristão gosta de sentir amor, muito mais do que ama Isolda, a loura. E Isolda nada faz para retê-lo perto de si: basta-lhe um sonho apaixonado." (ROUGEMONT, 1988, p. 35). Aliás, aproxima pela impossibilidade que se afigura.

Esta predisposição para sonhar é apropriada ao caso da estrangeira. Quanto ao jovem, conforme Milan (1986, p. 73), sendo brasileiro, o gozo é sua única devoção: "o amor do amor é estrangeiro, nosso é o amor de brincar ou o brincar é o amor à brasileira, entre os sexos e no carnaval". Foram inevitáveis, portanto, os desgostos para ela, e a consequente e previsível desilusão profissional enquanto professora de amor, por ocasião do "capítulo" do "sacrifício mútuo". (ANDRADE, 1995, p. 117). Fräulein se esmerava eloquente não se esquecendo nunca de contar o caso de Hermann e Dorotéia, aproximando-se ao ideal do *amor cortês*. O sacrifício consistia em abstinência de prazer por muito tempo. Considera o narrador, por meio do indireto livre: "um menino alemão é possível que entendesse bem, mas estes brasileiros úmidos…". (ANDRADE, 1995, p. 117). Carlos se revolta a cada provação e, *machucador*, fazia exigências à amada: "esse procedimento difere daquele próprio do cavaleiro que, a cada provação, sente-se elevado e enaltecido com as dificuldades que o impedem de se aproximar da amada." (ALMEIDA, 1994, p. 129).

Nietzsche reflete a questão da identidade cultural com muita pertinência:

> Indivíduos que pertençam à mesma nação entendem-se melhor entre si do que os de nações diferentes, mesmo que se sirvam da mesma linguagem, ou para expressar melhor ainda, os indivíduos que conviveram longamente nas mesmas condições (clima, solo, país, necessidades, trabalho) formam algo que "se compreende", um povo. Em todas aquelas almas ocorrerá a junção do mesmo número de fatos que sempre se repetem, nessas que se repetem habitualmente, haverá a formação de um processo de entendimento cada vez mais rápido — a história da linguagem é a história de um processo de abreviação —, da rápida compreensão surge a união que se torna cada vez mais íntima. (NIETZSCHE, 1977, p. 227).

A paixão de brincar, como traço de nossa identidade cultural, aproximando Carlos de Macunaíma, será acentuada pelo *herói de nossa gente*: "o amor-paixão diz que acima do amado está o amor, Macunaíma já diria que acima de tudo está o brincar." (MILAN, 1986, p. 72-73). Padece saudades de Ci, inesquecível e única: "amor primeiro não tem companheiro." (ANDRADE, 1997, p. 26). Isto, no entanto, não se constitui motivo que o impeça de querer as outras icamiabas. Macunaíma, aliás, não fez nada com o objetivo da conquista amorosa, mas "se atirou pra cima dela pra brincar". A cunhã não queria. O herói consuma seu intento quando seus irmãos, Maanape e Jiguê, a dominam: "quando ficou bem imóvel, Macunaíma se aproximou e brincou com a mãe do mato." (ANDRADE, 1997, p. 18) O imediatismo, próprio do herói no seu anseio cego pelo gozo, descaracteriza o *amor do amor* que é feito de memória e de espera. Tudo para o herói fica reduzido a um "companheirismo" sob a efêmera alegria de brincar: "os dois brincavam e depois ficavam rindo um pro outro." (ANDRADE, 1997, p. 18).

"O corpo tem mais memória que o espírito, não é?" (ANDRADE, 1995, p. 133), já se manifestava, em consonância com a personagem, o

narrador de *Amar, verbo intransitivo*. No emaranhado de corpo e espírito que se sustenta a teoria amorosa da professora de amor, o clamor do corpo, no caso desses "brasileiros úmidos", tinha prioridade absoluta. A teoria amorosa de Fräulein foi desenvolvida no Brasil, para atender a clientela brasileira. No entanto, apesar do *conhecimento*, apesar, também, do seu poderoso poder de adaptação,† os "conteúdos novos", os traços peculiares da cultura brasileira, configurado aqui no desempenho amoroso de Carlos, não lograram o *reconhecimento* da professora. A identidade cultural da alemã, posta a prova pela "descontinuidade do referencial", nega o que a ameaça.

Toda essa discussão em torno da identidade cultural do brasileiro nos remete àquela imagem arlequinal de que Mário de Andrade tanto gostava. Representa um esforço imenso de compreensão da diferença brasileira, uma superposição de traços que não se totalizam, mas que fazem sentido. A roupa de arlequim é feita de retalhos montados. O autor não busca uma síntese ou uma totalidade para essa identidade nacional, procura mostrar como ela é feita de pedaços, embora possa se organizar e constituir num todo, que seriam as obras de arte, no caso, por exemplo, a narrativa de *Macunaíma* que, afinal, "sendo muito e não sendo, é". (CARVALHAL, 1998, p. 83).

Por um lado, dizer que o processo de criação de personagens em Mário de Andrade se resume à busca da identidade cultural do brasileiro seria um despropósito, tendo em vista suas múltiplas facetas; por outro, apreciando Macunaíma como um Carlos abrasileirado ao paroxismo, levantamos outras possibilidades: não serão todos os personagens de um autor, por fim, um único personagem sempre mais e mais aprofundado? Não teria um autor, no seu infinito universo de personagens, tipos e caricaturas (*planas* e *redondas*), um núcleo que como um pólo magnético

† O narrador enfatiza o "poder de adaptação exterior dos alemães" e acrescenta, "que é mesmo a maior razão do progresso deles". (ANDRADE, 1995, p. 59).

atrai tudo para o seu centro? Sem uma resposta pronta para uma questão tão ampla e complexa, podemos inferir, circunscritos à pouca amplitude das nossas reflexões, que tal núcleo em Mário de Andrade seria a identidade cultural do brasileiro e o centro, o nacionalismo estético. Terminamos por aqui com a nítida impressão que começamos alguma coisa.

Referências

ALMEIDA, L. B. F. Fisionomia de uma lição de amor. *Itinerários*. Araraquara, n. 7, p.125-135, 1994.

ANDRADE, M. A propósito de Amar, verbo intransitivo – 1927. In: ___. *Amar, verbo intransitivo – idílio*. 16.ed. Belo Horizonte: Villa Rica, 1995. p.153-155.

ANDRADE, M. *Amar, Verbo Intransitivo — Idílio.* 16.ed. Belo Horizonte: Villa Rica, 1995.

ANDRADE, M. *Entrevista e depoimentos*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1983.

ANDRADE, M. *Macunaíma*. 30.ed. Belo Horizonte: Villa Rica, 1997.

BANDEIRA, M. Amar, verbo intransitivo. *A semana*, Pará, 23 mar. 1927. s.p.

CARNEIRO, B. H. S. Desvarios da Paulicéia: a vertigem dos venenos elegantes. *D.O. Leitura*, São Paulo, 11 ago. 1992.

CARVALHAL, T. F. *Literatura comparada*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1998. (Série Princípios, 58).

COSTA LIMA, Luís. Literatura e nação: esboço de uma releitura. *Revista Brasileira de literatura comparada*. Rio de Janeiro: ABRALIC, n.03. p.33-39, 1996.

COSTA, M. M. O modernismo segundo Mário de Andrade. In: COSTA, Marta Moraes et al. *Estudos sobre o modernismo*. Curitiba: Criar, 1982. p.11-43.

DIAS, M. H. M. Estética de Mário de Andrade: A lição intransitiva da linguagem. *Revista de Letras, UNESP,* v.33, p.35-41, 1993.

GATTO, D. *A presença de Nietzsche em Amar, verbo intransitivo — idílio de Mário de Andrade.* Assis, 1999. 240p. Dissertação (Mestrado em Letras) — Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Assis, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho".

LEITE, L. C. M. *O foco narrativo*. 3.ed. São Paulo: Ática, 1987. (Série Princípios, 4).

LOPEZ, T. P. A. Uma difícil conjugação. In: ANDRADE, M. *Amar, verbo intransitivo*, Idílio. 16.ed. Belo Horizonte: Villa Rica, 1995. p.9-44.

LOPEZ, T. P. A. *Mário de Andrade: Ramais e Caminhos*. São Paulo: Duas Cidades, 1972.

MANFIO, D. Z. Amar, verbo intransitivo: Um idílio às avessas. *Boletim bibliográfico biblioteca Mário de Andrade*, v.42, n.4, p.61-73, 1981.

MENESES, U. T. B. A problemática da identidade cultural nos museus: de objetivo (de ação) a objeto (de conhecimento). *Anais do Museu Paulista*, v.2, p.207-222, Jan./Dez., 1994.

MILAN, B. *O que é amor*. 4.ed. São Paulo: Brasiliense, 1986. (Coleção Primeiros Passos, 88).

MOISES, M. *Dicionário de termos literários*. 4.ed. São Paulo: Cultrix, 1985.

NIETZSCHE, F. W. *Além do bem e do mal* ou prelúdio de uma filosofia do futuro. Trad. Márcio Pugliesi. São Paulo: Hemus, 1977.

ROUGEMONT, D. *O amor e o Ocidente*. 2.ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

SANT'ANNA, S. B. B. No outro lado do mar. *Memória*, v.17, ano v, p.82-4, jan/fev/mar 1993.

SANTA CRUZ, M. Fräulein, a bacante expressionista e o Grito: estásimo e como trágicos em Amar, verbo intransitivo. *Colóquio/Letras,* n. 149/150, p.333-6, jun-dez. 1998.

SCHMIDT, S. P. *O mito de Tristão e Isolda no romance brasileiro: o caso Amar, verbo intransitivo.* Porto Alegre, 1991. 229f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 1991.

VELOSO, M.; MADEIRA, A. Mário de Andrade: a função pública da arte e do artista. In: _____. *Leituras brasileiras*: *itinerários no pensamento social e na literatura*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1999. p.111-130.

[i] E-mail do autor: gattod@gmail.com

[ii] Departamento de Letras, Programa de Pós Graduação em Estudos Literários. Literaturas de Língua Portuguesa